

4

ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ПЕТНАДЕСЕТА

МИСЪЛ • 1971

ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ПЕТНАДЕСЕТА

МИСЪЛ • 1971

СЪДЪРЖАНИЕ

* * *	— Верен ученик на Благоев и Димитров	3
Елка Константинова	— В творческата лаборатория на Георги Караславов	11
Борис Делчев	— Срещи и разговори с Димитър Димов	21
Исак Паси	— Към същността на смешното	40
Дитмар Ендлер (Лайпциг)	— За късите разкази в творчеството на Иван Вазов	61
Симеон Хаджикосев	— Сюрреализмът като форма на къснобуржоазната естетика и идеология	74
Илия Тодоров	— Въпросът за критическото издание на „История славяноболгарская“	93
Любомир Стаматов	— Асен Разцветников — от „Червен смях“ до „Нов път“	110
Павлина Пиринска	— Теодор Драйзър и Америка	133
<i>Из чуждестранния печат</i>		
По страниците на списания от СССР, Полша, Франция, ГДР, ГФР		146
<i>Преглед</i>		
Катя Янева	— „Нисола Вапцаров. Нови изследвания“	163
Дочо Леков	— „Браила и Българското културно-национално възраждане“ от Н. Жечев	166
<i>Хроника</i>		
Вера Атанасова	— Колоквиумът „Ромен Ролан и Европа“	169
К. Я.	— Обсъждане на списание „Литературна мисъл“	173



СОДЕРЖАНИЕ

* * — Верный ученик Благоева и Димитрова	3
* Елка Константинова — В творческой лаборатории Георгия Караславова	12
Борис Делчев — Встречи и разговоры с Димитром Димовым	21
Исак Паси — О сущности смешного	40
Дитмар Ендлер — Короткие рассказы Ивана Вазова	61
Симеон Хаджикосев — Сюрреализм как форма позднебуржуазной эстетики и идеологии	74
Илия Годоров — К вопросу о критическом издании „Истории славяноболгарской“	93
Любомир Стаматов — Асен Разцветников — от „Красного смеха“ до „Нового пути“	110
Павлина Пиринска — Теодор Драйзер и Америка	133
 <i>Из заграничной печати</i>	
По страницам литературных журналов СССР, Польши, Франции, ГДР, ФРГ,	146
 <i>Рецензии и рефераты</i>	
Катя Янева — „Вапцаров. Новые исследования“	163
Дочо Леков — „Браила и болгарское культурно-национальное возрождение Николая Жечева“	166
 <i>Хроника</i>	
Вера Атанасова — Колоквиум „Ромен Роллан и Европа“	169
К. Я. — Обсуждение журнала „Литературна мисъл“	173

Редакционен комитет

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

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

ВЕРЕН УЧЕНИК НА БЛАГОЕВ И ДИМИТРОВ

Българската комунистическа партия, която вече има величава осемдесетилетна героическа история, е откърмила дейци, които с марксистко-ленинската си проникновеност и революционно-творческа устременост, с общественно-организационния си размах и народностна всеотдайност са определяли и определят координатите в развитието на националния ни живот. Те се извисяват и до големите върхове, завоювани от световната теоретическа политическо-революционна, философска, социологическа и културно-естетическа мисъл. Заслужено си спечелват уважението и признателността на народа ни, на международното комунистическо и работническо движение. Сред тия бележити дейци на мисълта и делото — слава и гордост на народа ни — се извисява и др. Тодор Живков, който в паметния месец септември прекрачва прага на своята честита 60-годишнина.

Още в края на миналия век Д. Благоев — Дядо с една учудваща историческа прозорливост разбра закономерностите на общественото развитие, видя светлите перспективи на пролетариата и заложи основите на партията на българската работническа класа. Тя прояви скоро своята политическа зрелост и стана един от стожерите на комунистическото движение в света, на идеите на Великата октомврийска социалистическа революция. Георги Димитров възглави и осмисли епичните борби на българския народ срещу буржоазно-капиталистическото господство, пръв разобличи кървавия образ на германския фашизъм и му нанесе съкрушителен удар на Лайпцигския процес, утвърди се като един от най-бележитите ръководители на световното комунистическо движение в най-решителния етап на драматичното стълкновение между двата непримирими свята. След социалистическата революция у нас през 1944 г. той пръв начерта цялостна и всеобхватна програма за развитието ни като социалистическа нация.

Възпитан в революционните традиции на тези големи умове и бележити организатори, закален в огъня на кървавите схватки с фашизма в навечерието на народната победа, Тодор Живков застана начело на партията в периода на разгърнатото социалистическо строителство, за да прояви рядка далновидност, принципиалност и творчески подход и изведе страната ни на най-предните редици на съвременната социалистическа общност. Неговите организационни способности и неизчерпаема енергия, голямата му деловитост, преданост и себеотрицание при осъществяване на сложните исторически задачи, които стояха пред народа ни по пътя на изграждане на социалистическо общество, както и пред комунистическото движение изобщо, му спечелиха безспорен авторитет на ръководител от ленински тип.

Целият жизнен път на др. Тодор Живков като гражданин и комунист е свързан с героичните усилия, изпитания и борби на народа ни за осъществяване на великите завети на Благоев и Димитров, на безсмъртните идеи на марксизма-ленинизма, на светлите пориви на човека за пълнокръвен обществено и нравствено осмислен живот.

Затова днес нашата партия, целият наш народ с възлнение и признателност посреща 60-годишнината на видния партиен и държавен ръководител, на бележития марксист-ленинец, посветил живота си за осъществяване на безсмъртните идеи на комунизма, на щастието на хората, на прогреса на човечеството.

Опознал от собствен опит още като юноша тежката орис на работническата класа в буржоазното общество, от 20-годишна възраст той слива съдбата си със съдбата на Българската комунистическа партия, за да върви неотстъпно в нейните челни редици. Непосреден участник и ръководител на партизанското движение, още от първите дни на народната власт партията поверява на др. Т. Живков най-отговорни постове. И навсякъде той ще прояви своята удивителна енергия, размах и комунистическа принципиалност в решаване на конкретните задачи и очертаване на перспективите за по-нататъшна работа. Тези негови качества се проявяват с особена сила и в най-трудните моменти, които е трябвало да изживее нашата партия.

Името на др. Т. Живков ще остане завинаги свързано с историческия Априлски пленум на ЦК на БКП през 1956 г. Този пленум, който в светлината на решенията и духа на XX конгрес на КПСС трябваше да направи дълбоки и всеобхватни изводи за по-нататъшната работа и задачи на нашата партия, бе подготвен и проведен под негово непосредно ръководство. Като първи секретар на Централния комитет на него се падна историческата отговорност да поведе неотстъпна принципиална борба срещу чуждия на марксизма-ленинизма култ към личността и да бъдат преодолени вредните последици в обществено-икономическия и духовно-интелектуален живот за възстановяване на ленинските принципи и норми в дейността на партията и обществото. Тази борба бе съпроводена и с по-нататъшни плодотворни усилия за углъбяване и разширяване на дружбата ни с великата съветска страна и творческо използване на опита на КПСС в социалистическото строителство, за по-непосредно всестранино сътрудничество с другите социалистически страни, за провеждането на практика на ленинската политика за мирно съвместно съществуване между държавите с различен обществен строй. В осъществяването на този дълбок прелом в живота и дейността на партията и страната Централният комитет, възглавяван от др. Т. Живков, творчески разработи множество теоретически и практически проблеми на общественото, икономическото и идеологическото развитие на страната ни по пътя на социализма и комунизма. При усложнената международна обстановка и появилите се разногласия в средата на световното комунистическо движение се изисква много мъдрост и далновидност, за да се следва пътят на творческия марксизъм-ленинизъм, за да се води успешно борбата против ревизионизма и догматизма и се отстояват принципите на социалистическия патриотизъм и пролетарски интернационализъм. И в тази именно сложна и многостранна борба от национален и международен мащаб др. Т. Живков се изяви с всички си размах и углъбеност на истински творчески марксист-ленинец. Под неговото ръководство партията погледна трезво и обективно на задачите, които трябваше да бъдат осъществени на всички фронтове, както и на трудностите, които предстоеше да бъдат преодолявани, на перспективите, които се очертаваха за пълното социалистическо преустройство на селското стопанство, за индустриализиране на страната, за всестраниното разгръщане на потенциалните възможности на националната ни наука,

изкуство, култура. И днес ние с удовлетворение виждаме как все по-пълно и неотстъпно възтържествува начертаната априлска линия и по отношение на темповете и закономерностите в националното развитие, и по отношение на световноисторическия процес и ролята на опита на КПСС в решаване на общите и специфичните проблеми на всяка страна при техните конкретно-исторически условия. Сега още един път се потвърдиха далновидността и правилността на димитровската политика, която намери истинското си продължение и осъществяване в решенията на Априлския пленум, в завоеванията при тяхното провеждане в живота.

Деветият конгрес, Юлският, Септемврийският и следващите пленуми все по-детайлно теоретически и практически разработваха, определяха и изясняваха задачите, които трябваше да бъдат решавани в условията на разгръщащата се научно-техническа революция и превръщането на България във високо развита промишлено-аграрна страна.

Непреходната жизненост и плодотворност на априлската линия — и в политическата, и в икономическата, и в идеологическата област — намери най-ярка и пълна манифестация на Десетия конгрес на партията. По характера на проблемите, които бяха обсъждани, по значимостта на директивните и програмни документи, които бяха приети, този конгрес ще остане паметен в историята на Българската комунистическа партия, в историята на нашата страна, той наистина следва да носи името исторически конгрес. В отчетния доклад на ЦК, изнесен от др. Живков, в заключителното му слово на конгреса, в приетите директиви и величава програма на партията намериха проникновен марксистически анализ и обобщение проблемите на изминатия път, епичните борби, дръзновения, завоевания и надежди на народа ни за създаване на безкласово щастливо социалистическо общество. По своята всеобхватност, дълбочина и перспективност новата програма на партията наистина представлява вдъхновен синтез на успехите и задачите на партията, на нейните досегашни и бъдещи грижи за благото и щастието на човека — върховен критерий, смисъл и оправдание на всяка дейност.

Затова и от конгресната трибуна в заключителната си реч с чувство на гордост и удовлетвореност Т. Живков, обобщавайки работата, патоса на конгреса, общото звучене на изказванията на делегатите, заяви, че Десетият конгрес е конгрес не само на българските комунисти, но и на целия български народ, на всички труженици на нашата родина. „Защото цялата работа на Десетия конгрес беше пронизана и просмукана от голямото чувство за отговорност на партията пред живота, съдбата и бъдещето на обикновения труженик, в името на когото се върши всичко у нас и без когото не може да бъде извършено нищо хубаво, нищо голямо и значително на този свят.“ Всички граждани на нашата родина, работниците в различните сектори на обществения, стопанския, културния фронт не могат да не се съгласят с тези правдиви констатации, както и с генералния извод, направен все в същата бележита заключителна реч: „Десетият конгрес на Българската комунистическа партия е тържество на великото учение на Маркс—Енгелс—Ленин, тържество на априлската линия на нашата партия. Благодарение на априлската линия станаха възможни блестящите победи в индустриализацията на страната, коренните преобразования в селското стопанство, творческата дейност в теорията и практиката на социалистическото строителство, развитието на социалистическата демокрация, големите успехи в науката, образованието и културата, широкият размах във внедряването на научно-техническата революция. Благодарение на априлската линия стана възможно да се разработи и Програмата на партията за изграждане на развито социалистическо общество в България.“ И сякаш като клетва пред народа прозвучаха думите, че тази

грандиозна, величава прс рама „ще бъде изпълнена до последния ред, до последната дума“. И по време на самия конгрес, и сега, когато се вглеждаме и проучаваме неговите решения, нас ни удивляват енергията, зрелостта, далновидността на първия секретар на нашата партия, който съумява да подходи винаги творчески към проблемите, да сплоти кадрите, да вдъхне вяра в бъдещето. Такива качества той проявява и като държавник и ръководител на страната ни, и по форумите на международното комунистическо движение. Неоспорими са неговите заслуги и за изработването на новата конституция на Народна република България, която се явява израз на настъпилите огромни изменения в развитието на общественно-икономическите отношения в нашата страна през периода на изграждането на социалистическото общество, която е още едно доказателство и неопровержим документ за дръзновената воля на българския народ да гради своето настояще и бъдеще чрез всеотдаен труд, за всестранен прогрес и мирно, щастливо развитие. Обосновавайки основните принципи на новата конституция в доклада си пред XVI сесия на Петото Народно събрание, др. Т. Живков с гордост и увереност заяви, че „нашият народ, който е наследник на велики революционни традиции, който осъществи социалистическата революция в България и успешно изгражда социалистическото общество в тесен и нерушим братски съюз със Съветския съюз и другите социалистически страни, нашият народ, който прие като своя програмата на партията за изграждане на развито социалистическо общество, ще гласува единодушно за новата конституция, защото така ще гласува за своето собствено щастливо настояще и още по-прекрасно бъдеще“. Всенародният референдум потвърди тази непоколебима вяра на партийния и държавен ръководител.

Когато днес препрочитаме докладите, речите, изказванията, събрани в редица обемисти томове, пред нас се откроява една рядко обаятелна личност, съумяла да обхване проблематиката на нашето време, проявявайки неотстъпна марксистко-ленинска последователност и комунистическа убеденост, широта във виждане и разбиране и на най-сложните въпроси, свързани с цялостното ни движение напред.

Ръководителите на нашата партия винаги са живеели най-отблизо с проблемите на литературата и изкуството, проявявали са проникновени разбирания относно потребностите и задачите на идеологическия фронт в общото социалистическо преустройство на обществото. Нали Д. Благоев именно стана и основател на марксистката литературна критика у нас. А Георги Димитров, ценейки най-високо духовните завоевания на българския народ от най-дълбока древност до наши дни, изигра историческа роля в сплотяването на честните и прогресивни представители на творческо-интелектуалната мисъл у нас, с непрестанните си мъдри указания и напътствия към писатели и културни дейци, към цялата ни творческа интелигенция, чертаеше задачите и насоките на националната ни литература, наука и изкуство. И в тази област др. Тодор Живков се явява достоен техен ученик, продължител на техните плодотворни традиции.

Ако разгърнем само двата обемисти сборника, издадени още през 1965 г., където са включени по-важните речи, статии, доклади и изказвания на др. Т. Живков по въпросите на изкуството и литературата, науката и образованието, на културата и идеологическата работа въобще, ще видим не само трайни и неотслабващи интереси към тая област на човешката дейност, но ще се открият прозорливостта и принципиалността на ръководителя марксист-ленинец, който разбира своеобразието и сложността на духовно-творческата, интелектуално-мисловната дейност, както и нейната незимерима роля в изграждането на социалистическото и комунистическото общество. А сигурно

не по-малко по обем е и онова, което е излязло от перото му през последните пет-шест години. От името на партията и Централния комитет др. Т. Живков винаги се е отзовавал на най-актуалните въпроси на научното ни и идеологическо развитие. С проникновение и мъдрост чертае близките и перспективните задачи пред дейците на науката и културата, полага особени грижи за тяхното развитие. С особена настойчивост, неуморно и непримиримо той обосновава марксистко-ленинското начало за органическата връзка между изкуство и общество, между литература и народ, за необходимостта от проникновено познаване на живота в цялото му многообразие и противоречивост, за да бъдат създадени пълноценни, с непреходна значимост художествени произведения. Още на Априлския пленум той издигна високо глас за преодоляване на сектанството и догматизма, които спъваха нормалното развитие на духовната ни култура, нанесоха сериозни вреди на идеологическия фронт. Грубото декретиране и администриране, робуването на изкуствено създадени схеми не позволяваха да се разгънат на ширина и дълбочина силите на творческата ни интелигенция. „Създадена бе пукнатина, разединение в средите на творческата интелигенция. Много дейци се отчуждиха от активна творческа работа. Прилагаха се чужди на партията методи на командване и декретиране, на разправа с кадрите на този фронт. Догматизмът като теория и практика внасяше скованост, схематизъм, шаблон и застой в творческата работа“ — говори др. Т. Живков в речта на срещата на Политбюро с дейци на културния фронт през 1963 г. Големите задачи на социалистическото строителство поставят като неотменна жизнена повеля да се постигне пълно единение на всички — политически партийни и творчески — дейци с народа. „Ние всички знаем, че нашата сила и като обществени, политически партийни дейци, и като творчески работници — писатели, художници, композитори и артисти — е в неразривната ни връзка с народа, в това, че ние вярно изразяваме и защитаваме интересите на народа, че работим и творим за народа.“ И въз основа на това дълбоко осъзнато начало за всяка плодотворна общественно-политическа и художествено-творческа дейност, потвърдено и от многовековната история на литературата и изкуството, той формулира през 1958 г. дълбоко съдържателния и перспективен партийен лозунг: „Повече между народа, по-близо до живота“. Големите творци на националната и на световната литература са се извисили до непреходни по значимост завоевания именно защото са живеели с проблемите на своето време, разкривали са борбите и стремежите за социално и национално освобождение, за обществен и духовен напредък. За да може съвременният творец да види, почувствува и разбере същността на многообразните процеси, съпътстващи формирането на новото социалистическо общество, и им даде съответна художествена интерпретация, той трябва да стои на позициите на марксистко-ленинската идеология, да изхожда от принципите на социалистическия реализъм. Толкова повече, че именно „социалистическият реализъм дава възможност пълнокръвно да цъфтят всички видове и жанрове на литературата и изкуството, за богато разнообразие на стила, сюжета и тематиката, за най-пълно проявление на творческите способности, таланти и художественото майсторство на индивидуалността, поривите, търсенията и дръзновенията на твореца“. Все в тая своя реч др. Живков логично и с проникновение осветлява и редица други жизнено-актуални въпроси — за партийното ръководство на идеологическия фронт и за свободата на художественото творчество и на критиката, за партийността и народността в творческата дейност, с които въпроси особено много се спекулира в буржоазния свят, както и за някои отклонения от здравата реалистическа естетика и увлечение по упадъчни тенденции. И на основата на цялостната теория и практика на марксистко-ленинското учение с

всичката категоричност ръководителят на партията подчерта, че партията и Централният комитет, както ръководят всички сектори на живота, така ще ръководят и идеологическия фронт, ще насочват творческата дейност на интелегенцията ни в интерес на народа, на социалистическото строителство. Защото това не само няма да спъва тяхното творчество, но, напротив, явява се жизнена предпоставка те да проявят своите дарования за създаване на истински народна социалистическо-реалистическа литература, критика, изкуство. Но заедно с това се припомня, че са необходими и творчески дискусии, широка размяна на мнения, спорове и т. н., но винаги на основата на социалистическата идейност. В тая насока др. Т. Живков положи много усилия, прояви умение и такт, за да бъдат преодолени някои неправилни предубеждения, натрупани от предходните години, за утвърждаване на ленинските разбирания по тези кардинални въпроси на социалистическата литература, критика, наука. Той указва на опасностите, които могат да дойдат и отляво, и отдясно: примитивното разбиране на сложната и своеобразна творческа дейност, изопачаването на ленинските принципи за партийността довеждат неизбежно до принизяване стойността и ролята на художественото творчество; ако не се воюва непрестанно за утвърждаване на социалистическата идеология, буржоазните възгледи биха проникнали безпрепятствено и биха нанесли непоправими поражения в средите на интелегенцията, в съзнанието на масите, от каквито поражения не можаха да убягнат редица други социалистически страни. В периода, когато революционните и прогресивните сили в света са в настъпление, когато класовите битки стават все по-изострени, идеологическите проблеми излизат на най-предната линия. Затова и нашата партия неотстъпно ги държи пред погледа си. Когато и у нас се забележаха някои кълнове на нездравни и вредни тенденции в областта на литературата и изкуството, както и в областта на критиката, това не можеше да не разтревожи партията. И чрез своя първи секретар тя посочи своевременно корените, предпоставките и пагубните последици от разпространението на подобни рецидиви, на явления, чужди на марксистко-ленинската идеология. В историята на българската литература и култура ще заеме видно място забележителната програмна реч на др. Т. Живков пред XVI конференция на Софийската комсомолска организация. Тази реч намери извънредно широк резонанс, послужи като категорично напомняне и коректив на мнозина, които в своята конкретна работа бяха подценили някои основни принципи на марксистко-ленинската литературна наука и критика, както и на художествената дейност. И сега думите на партията, на ръководителя-държавник и политик прозвучаха с всичката логичност, яснота и принципиалност относно някои основни предпоставки за появата на голяма литература, съзвучна с размаха и величието на нашата съвременност. Отново бяха припомнени изконните принципи на нашата идеология, наука, изкуство и култура, за да не се проявяват нито рецидивите на догматизма, схематизма и сектантството, нито да виреят безидейността, аполитичността, либерализмът, да се амнистират слаби в идейно-естетическо отношение произведения. В тази своя реч др. Т. Живков особено акцентува на състоянието на художествената ни критика, посочи някои тревожни явления в нея, които внасят бацила на идейна деформация и естетическо осакатяване, водят към духовна деградация. Критиката трябва своевременно да вижда и по достойнство да оценява качествата и слабостите на всяко произведение, да повиши критериите, да утвърди като ръководно начало класово-партийния подход при оценката на литературната продукция, да създаде непримиримост към посредственото и примитивното, към идейно нездравото и художествено елементарното, към увлеченията по разните декадентско-формалистични тенденции. В тая област ние имаме бо-

гато наследство, блестящи примери на истинска боева, комунистически принципиална и непримирима марксистка литературна критика. Традициите на Благоев, Бакалов, Павлов трябва да служат за опора и ориентир и на съвременната ни критика, за да решава с успех задачите на нашето време. „Ние трябва да изострим още повече нашето идеологическо оръжие, да бъдем понастъпателни, да даваме отговор на онези проблеми, които животът поставя, да нанесем неотразими удари на противника и същевременно да създадем непреодолима броня срещу всяка идеологическа диверсия на империализма“ — говори със загриженост и разбиране първият секретар на партията. Важността и сложността на тая борба изисква всеотдайните и обединени усилия на всички, за да се издигне нейната идейна и методологическа висота, защото се касае за спечелване съзнанието на хората и насочването му към необятните простори на комунистическата идейност. Именно чрез критиката партията осъществява своето участие в литературния процес, осъществява партийното ръководство в художествената дейност. Всестранният анализ на съвременното състояние на художествено-критическия фронт дава основание да се заключи, че главната нейна слабост е подценяването на класово-партийния критерий. „Главната слабост, която се забелязва в някои среди на нашата художествена критика, е в това, че не се прилагат достатъчно последователно и докрай класово-партийните критерии, когато се оценяват художествените факти, явления и тенденции. Оттук произтича и опасността партийността в критиката да се превърне във фразеология, да стане димна завеса, която да скрие от погледа на партията, обществеността и на самата критика действителните процеси, извършващи се в областта на литературата и изкуството.“ Наистина — какви по-навременни и проникновени предупреждения и указания! Но заедно с това и колко окрилящо звучат финалните думи на тая програмна реч: „Партията вярва в нашата художествено-творческа интелигенция. Тя и в бъдеще ще ѝ дава своята пълна подкрепа в благородната ѝ борба за създаване на силни и вълнуващи творби — в името на духовния разцвет на народа, в името на родината, в името на комунизма!“

Тази реч на др. Т. Живков, както и специалното решение на Политбюро във връзка с нея представляват несъмнен нов принос в усилията на партията за създаване на идейно целеустремена и художествено пълноценна, социалистическо-патриотична и комунистически-интернационална действена литература, на истински партийно-боева литературна наука и критика.

В отчетния доклад на ЦК пред Десетия конгрес въпросите на науката, литературата, културата заемаха по достойнство широко място. „Художествена култура — достойна за времето“ — така бе онасловен в отчетния доклад разделът, посветен на проблемите на литературата и изкуството. Оценките, мислите, указанията, развити тук, отново потвърждават мъдростта и кръвната заинтересованост на партията от по-нататъшното развитие и издигане на литературно-художествената и критическо-теоретическа мисъл, за да стане тя още по-действен фактор на познание и възпитание, за обществено-политическо, нравствено-естетическо издигане на съвременните и идни поколения. Затова, като използва мисълта на Маркс, др. Т. Живков с пълно основание подчертава, че „днес повече от всякога ни е нужно художествено творчество, което не само обяснява света, но и пряко съдействува за неговото изменение“, а това именно сродява „литературата и изкуството с партийната работа, това ги прави част от общопартийното дело“. В съответствие с грандиозните перспективи, които бяха начертани за бъдещото развитие и изграждане на зряло социалистическо общество, бяха формулирани и задачите на научния, литературния и общокултурен фронт, бяха направени нови теоретически разработки и набелязани практически мерки за всемерното развитие

на творческо-интелектуалната дейност. Пред дейците в тая област сега стои задължението да разгърнат с нов устрем творческите си търсения и дръзновения, да се отдадат на упорита апостолска работа, да създадат такава структура в организацията и управлението на идеологическата дейност, че тя да стане дълбоко съдържателна и всестранно действена, та да може максимално да съдействува за изграждането на зрялото социалистическо общество, теоретическите основи на което бяха така задълбочено разработени и обосновани в доклада на др. Т. Живков пред конгреса.

С всестранната си плодотворна дейност в продължение на близо три десетилетия др. Т. Живков прояви забележителни качества на партиен и държавен ръководител, които заслужено му спечелиха уважението на целия наш народ и на световната комунистическа общественост. Встъпвайки в своята шестдесетгодишна, той е изпълнен все с такава неотслабваща жизнена и творческа енергия, която отдава безрезервно за благо на нашата родина, за победата на комунизма. Затова и нашата творческа интелигенция заедно с целия ни народ изразяват своите искрени сърадвания и благопожелания на достойния ученик на Благоев и Димитров за здраве и духовна бодрост, за все такава всеотдайност на големите идеали на социалистическото и комунистическото общество.

„ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“

В ТВОРЧЕСКАТА ЛАБОРАТОРИЯ НА ГЕОРГИ КАРАСЛАВОВ

Елка Константинова

Писателят Георги Караславов е жива енциклопедия на обществено-политическия, културния и литературния живот у нас от втората половина на 20-те години до днес. Когато разказва за своите творчески замисли, за героите и събитията, отразени в крупното му творчество, той винаги започва със спомените си и със сегашните си наблюдения над различните сфери от живота. Свидетел и активен участник в обществено-политическите борби, Георги Караславов е съхранил във феноменалната си памет безброй много детайли от антифашисткото минало, от славния път на партията и народа в периода от Септемврийското въстание през 1923 г. до 9 септември 1944 г.

И в борбата за основно преустройство на обществената действителност след 9 септември Георги Караславов участва активно не само като публицист, белетрист и драматург, но и като член на Президиума на Народното събрание, член на ЦК на Българската комунистическа партия, народен представител, главен секретар на Съюза на българските писатели, директор на Народния театър... Трудно могат да се изброят всички отговорни държавни постове, които е заемал и заема от 9 септември до днес.

След 9 септември той проявява необикновена енергия и в културното строителство, и в борбата за установяване на социалистическия реализъм в българската литература. Тая борба води и като теоретик-полемист, и главно като творец на белетристични и драматургични произведения. Сега именно той замисля и написва четирите части на своя роман-епопея „Обикновени хора“, създаде няколко пиеси, които се играят из всички театри на страната, написва повестите „Танго“, „Неверният Тома“, „Освобождение“, романа за юноши „Ленко“ и редица новели, разкази, очерци...

С най-голяма охота и въодушевление писателят говори за революцията и огромните придобивки, които тя донесе на българския народ:

„Деветосептемврийската революция преобрази целия наш живот с такава сила, каквато мнозина не очакваха и не подозираха. Объркани бяха много криви сметки, пропаднаха много ялови възжелания, провалиха се планове на реакционери и политически хитреци, които събитията бяха тласнали в редовете на Отечествения фронт.

Въпросът, с кого и накъде, се постави ребром, в упор. Определилата се „легална опозиция“ постепенно започна да открива своята овча кожа и да показва мракобесническо-хищнически зъби. Паритетът в Отечествения фронт изтика на ръководни постове в държавния и обществения апарат противници на новия живот и на новата власт. Тези „отечественофронтовци“ започнаха да саботират всички мероприятия за успешното водене на Отечествения война,

опитаха се да всяват недоверие в трудовите маси, да разлагат Народната армия, която заедно с армията на Съветския съюз се биеше срещу хитлеро-фашистките войски.

Явно и прикрито се пъхаха пръти в колелото на новия живот, на спасителната политика, която отечественофронтовската власт под ръководството на Българската комунистическа партия провеждаше сред планини от трудности. Лъжеотечественофронтовски управници покровителстваха черната борса, закриляха монархо-фашистки убийци, терористи и побойници, наставляваха на ключови позиции в държавния апарат и в обществените организации хора с порочно минало и със саботьорски намерения.

Всекидневно, всекичасно аз, като редови партиен и отечественофронтовски работник, се сражавах с разни вредители — ту лицемерни и подли, ту нахални и дръзки, наблюдавах ги, преценявах ги, противопоставях им се, мъчех се да ги „вразумя“.

И така, сблъскал се още от първия ден на деветосептемврийската революция с откритите и прикрити врагове на освободилия се трудов народ, мене ме засърбяха журналистическите пръсти, в жилите ми кипна публицистичната страст. След служебно пътуване в провинцията, дето наблюдавах най-различни прояви на малки и големи политически бухали, завърнал се след полунощ в квартирата си, седнах на малката масичка и започнах да пиша, за да изразя онова, което от много дни ме вълнуваше и тревожеше. Писах до четири часа сутринта. Така се яви статията „Ако искаме“, която след няколко дни излезе във в. „Работническо дело“.

Тази статия се посрещна добре от читателите на вестника. С нея започнах поредица от статии и фейлетони, които намираха най-различни отзвуци. Мнозинството от читателите на различните вестници и списания, в които ги обнародвах, ги приемаха добре. Мнозина — и познати, и непознати — ме срещаха и ме поощряваха. Получавах и писма, в които граждани и гражданки изразяваха своето положително отношение.

Но получавах и писма — и те бяха много повече, — в които ме ругаеха, в които ме предупреждаваха, че в близко бъдеще, когато тази власт си отиде, щял съм да отговарям за своите писания. Получавах и заплашителни писма. В тях наред с вулгарните псувни бяха рисувани черепи, кръстосани кости и адреси или от името на „организации“, или изобщо без никакъв подпис. „Адресантите“, ако се съдеше по пощенските щемпели, бяха от София, от Лом, Сливен, Стара Загора, Варна, Русе...

Имаше и „доброжелатели“. Те ме съветваха да не се занимавам с публицистика, защото тя е нещо преходно, недостойно за перото на писател, който вече си е създал име. „Доброжелатели“ се срещаха и между мои стари познати и приятели. Обикновено, като се срещнехме на улицата, те ме спираха, поразпитваха ме за работата ми, за настроението ми и някак между другото започваха с назидателни слова: „Бе, остави ги тези фейлетони, не си хаби таланта с тях, само дето си губиш ценното време, отблъскваш читателите си, създаваш настроения срещу себе си... Това не е в твоя полза...“

Вестниците на „легалната опозиция“ откриха „огън“ срещу мене. Опитни в клеветите, те започнаха да ме „дискредитират“ — пишеха, че имам на разположение лека кола, пък тогава аз нямах дори обуца, уверяваха, че живея в чамкорийска вила, пък аз нямах и квартира, намекваха, че живея на широка нога, пък аз едва връзвах двата края...

Срещу мене се сипеше клеветническа помия от разни журналисти и публицисти, които работеха в опозиционните вестници. По едно време изкараха на „позиция“ и „тежка артилерия“ — известен наш писател, когото старите буржоазни политици мамеха, че като съборят от власт комунистите, ще го

направят министър на просветата, също излезе да „доказва“, че използвам „облагите“ на властта.

През това време на опозиционни атаки срещу отечественофронтовското правителство, на клеветнически набези срещу организации и лица, които поддържаха властта, почти всеки ден аз отговарях със статии, фейлетони, хуморески, сатири. Имаше дни, когато пишех по две статии на ден.

Моите статии е четял и Георги Димитров. Мислех, че той няма време да се занимава с такива „дребни“ работи, но останах изненадан, когато веднъж ме покани у дома си и ми каза, че ги чете, и ми препоръча да продължавам в този дух. Като дигаше дланта на дясната си ръка и сечеше с показалеца, той напомни:

— И врагът стреля. Това никога не трябва да се забравя. Стреля и срещу тебе. Ти не се бой. Това е политическа борба, класова борба.

В разговор по политическите задачи на момента Димитров ми даде тема за брошура. Още като си отидох у дома, написах на един дъх брошурата по темата, която вождът ми даде. Изпратих му ръкописа. Димитров зачерта само един суперлатив, който се отнасяше за него. Брошурата бе напечатана като приложение на „Работническо дело“.

По-късно част от моите статии излязоха в отделна книга под заглавие „Борба за демокрация“ (1946 г.), издание на Издателство на БКП. Така проchie започна моята писателска работа след деветосептемврийската революция.

Георги Караславов е роден и израснал в голямо средноимотно селско семейство и още в детските си години е бил свидетел на неговото вътрешно и външно разпадане. Това явление в живота на семейството и на селото изобщо е поразило юношата, тревожило е мисълта му и е дало своите отражения дълбоко в душата му. Натрупаният още от детските години богат личен опит се изявява по-късно, когато писателят, въоръжен с философията и естетическите принципи на ленинизма, започва да пише разкази и очерци, с които се стреми да разкрие истината за живота на българското село и да подскаже как този живот би могъл основно да се измени. Причината за разпадането на бедния, грозен дребнособственически бит той открива в частната собственост и нейната пагубна роля над духовната същност на личността. След като минава през школата на Максим Горки, израснал вече като гражданин и писател, Караславов ще отрази в най-значителните си творби този именно дребнособственически селски бит, който дълбоко познава и ненавижда още от дете.

„Израснал съм сред три лели, неколцина чичовци и много братовчеди, та познавам отлично атмосферата на някогашния селски дом. Тази атмосфера ме отврати. Поради разправията у дома аз намразих целия обществен ред — години преди да се запозная със социализма и марксизма. Макар нашият дом в сравнение с другите да беше най-единен, за мене нямаше по-отвратително и по-тъжно нещо от дребнособственическото семейство. Това именно чувство на отвращение, потаявано десетилетия и непрекъснато подклаждано от наблюденията ми над обществената действителност, намира отдушник в двата ми романа „Татул“ и „Снаха“. Тук тълкуването на обществените и социални теми и проблеми, изобразяването на семейния бит не е безперспективно, както у критическите реалисти, а извежда мисълта на читателя към определени убеждения за необходимостта от основни, революционни промени.“

„Романа си „Татул“ — продължава Караславов — завърших през 1938 г., в навечерието на Втората световна война. Художествената и идейната атмосфера в него е органично свързана с епохата, с онова драматично напрегнато противоречие между двата свята, което предизвика страховитата война и което тук се проявява в стълкновението между свекървата и снахата. Този роман създадох с голяма мъка. Също и „Снаха“. „Снаха“ започнах през 1939 г. в

Пазарджик, където жена ми беше учителка. Имах седем варианта — все поправях, променях, създадох различни редакции. По цял ден пишех. Намерих в Пазарджик една връзка листи, заших ги с конец и започнах да пиша. Този пръв вариант сега се пази в архива при Софийския народен съвет...

После поправях... Живеех при Тодор Боров на „Цар Крум“ 15 — там пишех, а после отнасях написаното в Сливница, където работеше жена ми. И поправях. Завърших окончателно „Снаха“ в началото на 1942 г. Излезе от печат през май същата година...

И Караславов започва да разказва някои интересни подробности около този роман:

„Още през 1925 г. дошъл у тях бащата на изчезналото дете. „А бе — рекъл, — ние вече го забравихме, а ето че сега ме викат да давам показания.“

Открили, че детето (безследно изчезнало) било убито през 1915 г. Осъдили убиеца...

Юрталана не е убиецът, но аз него взех за герой. Прототипът му е един мой познат селянин, който имаше редица положителни черти в характера си. Имам му портрета и досега в архивата си. Севда, Стойко са измислени от мене. Юрталанката най-много се покрива със своя прототип — жената на познатия ми селянин. Нивите, поменатите в романа места са съвсем точно описани. Името на Юрталана взех от „Юрталановия кладенец“, който се намира на шосето за Цариград...

И писателят се впуска в разговор за свой любим герой Юрталана. Изказва възхищението си от играта на Петър Димитров в ролята на Юрталана. — Знаеш ли — добавя той, — някои другари не можаха да ми простят, че съм накарал Юрталана да рони сълзи, като гледа полето, нивите... Та моят Юрталан съвсем не е закоравял престъпник, той е само жертва на условията, на пагубната си страст към частната собственост. Сега, в наши дни, той би бил челен работник, ръководител на стопанство... Той става звяр, защото е роб на една престъпна страст, но тая страст, подхранвана у него от бита, от обществените порядки, не го е откъснала съвсем от живота, от хората. Нали той иска все пак да живее, да господствува над тия хора? А те няма да му простят, като научат, че е убил. Пък и това детско трупче пред него!... Той не иска да убива детето, но все пак случайно го убива. Защото е хищник, защото грубата му душа е в плен на частната собственост и се озверява заради една торба царевица. Коленичил пред трупа на детето, той забравя сметките си, страхът пробужда у него приспаните дълбоко човешки мисли и чувства. Този момент използвам, за да покажа героя си и откъм скритата, проявена само в изключителен случай страна на неговия човешки характер. Сега у него се събуждат такива страшни, странни чувства, мисли, спомени... Едно яносиньо копче от пъстрата ризка на убитото дете отвежда мисълта му към собственото му детство: някога, като малък, и той е имал такива копчета на ризката си... И той си спомня за майка си, която е шила ризката му, спомня си за баща си... Та нали и това дете има баща?...

Юрталана не е само име на литературния ми герой, той е символ на жертвите, които частната собственост поглъща, юрталановщината е заклеймен обществен порок...

Караславов си спомня за своето отшумяло детство и юношество, за дълбоката оран на дебърските ниви и „Юрталановия кладенец“. Описва подробно това място. „Аз взех само името от него, а героя създадох, използвайки само някои черти от прототипа. Знаех съдържанието на името: юрт-алан, сиреч придобиване, трупане на имот, но не предполагах тогава, че то ще стане нарицателно...“

„Някога, в моите детски и младежки години — продължава спомените си писателят, — селяните бяха много бедни. Аз например бях облечен със селски дрехи от груб шаяк — потури, аба, салтамарка, носех кожена гугла, а след войната — офицерската фуражка на чичо си... И от ранна пролет до късна есен ходехме боси. В нашето село едва ли имаше някой да носи долни дрехи — обличаха потури на голо. А сега гледам, и българомохамеданите в Родопите — нали там се избирам за народен представител — облечени в хубави дрехи, децата им с чисти ризи, с пуловери, обувки, на главите с плетени шапки, малките дечица и с рогчета на шапките си — чисти, красиви, да ти е драго да ги гледаш!..“

Разговорът ни неусетно мина за повестта „Ленко“, за родното село на Караславов, за неговите близки и роднини... И той започна да ми изрежда едно по едно, на един дъх, имена на старци, жени, деца, на техни близки и роднини, да ги вплита в разни интересни семейни истории: кой от братовчедите или съучениците му станал лекар, инженер... и как се променил коренно животът им. Толкова много хора помена — с годините, имената, професиите им, — че стана невъзможно да ги изреждам в бележките си.

„Всички тия хора, за които имам свежи спомени и впечатления още от тригодишна възраст, аз представям в петте части на „Обикновени хора“. Тях съм наблюдавал, изучавал съм ги — никой от тях не е измислен. Пиша по общо внушение, отдаден на основното си чувство към тия хора. Щом хвана молива и те изпъкват като живи пред очите ми. Но преди да кажа нещо за тях, непременно искам да се „аргументирам“, прибягвам не само до спомените, но и до проучванията си, до бележниците, които съм си водил системно и педантично и в които много често, изглежда, съм бил пределно точен в цифровите данни, датите, разговорите... Повечето от тия хора, които живеят в съзнанието ми, са ме поразили с нещо. Както Юрталана носи в душата си прекрасни човешки качества: мечтае сина му да стане инженер, обича красотата, както Марьола притежава истински човешки добродетели въпреки страшното престъпление, което извършва..., и в душите на останалите си герои съм открил някаква искра, някаква човешка страст... Много от прототиповете ми са живи и още имам възможност да ги наблюдавам. Например в повестта „Танго“ всичко е взето направо от действителността. Случаят, за който разказвам в първата част, е от 1935 г. Трите момчета — героите ми в „Танго“ — бяха от едно село на запад от София. Бяха прерязали през 1943 г. един германски кабел. Застреляха ги в Сливнишката казарма. И тримата бяха комсомолци. Не обичам да си съчинявам случки и събития, предпочитам винаги да разказвам за това, което зная, което съм преживял лично или съм чул от достоверно място.

Нашите критици искат да ме накарат непременно да пиша шаблонно. Защо? Какво е туй „типично“, което постоянно ми натрапват в очите? Аз гледам живота, гледам живата истина, а не препоръките на нашите „философи“. На какво ще заприлича литературата, ако всички започнем да пишем по един и същ начин, ако се заловим с едни и същи „типове“? Героите в моите произведения са живи, аз, преди да пиша за тях, дълго време съм ги виждал с очите си, наблюдавал съм ги, проучвал съм ги...

Когато първият том на моите „Обикновени хора“ излезе от печат, критиците или мълчаха, или се мръщеа... Но аз знаех много добре какво съм направил, какво съм написал, знаех, че рано или късно романът ми ще получи правилната си оценка... И ето непрекъснато получавам писма от читатели, които са във възторг от моята книга. Що се отнася до прототиповете в моя роман-епопея: Киро Тошавров е събирателен образ. Станка, Въкрил — също

са събирателни образи. Начо Кидерев е отчасти Яню Гогов — околийският началник в земеделско време. Кака Мара е негова дъщеря.

Аз на времето се навирах навсякъде. Участвувах съм в тия манифестации, които описвам в „Обикновени хора“, наблюдавах съм ги... Пинтата умря от рана, но не по време на манифестацията. В моя разказ съм пренесъл впечатления от други случаи. В Чирпан, в Стара Загора бяха убити манифестанти. Тогава изобщо ставаха много убийства... Също и за погребението. Преживял съм такива неща и те са ме разтърсили много дълбоко. На погребението на Спилко Тенев Спилков, прототип на Спас Илков, ме порази присъствието на толкова много другари. Имаше цяла гора от знамена.

Спас Илков е любимият ми герой, пазя си портрета на прототипа му в архива. Спилков имаше дневник, който сега е у дъщеря му. Този дневник съм чел и проучвал... Доволен съм от тия страници, в които е предадено настроението в къщата на Пинтата с раняването и до смъртта му... Много са харесвам сцената, когато Тоню съобщава, че Спас Илков се е крил и дори е спал у Станкини. Като чува това, старата настръхва... Два свята!

Митингът на гарата, когато пристига Въкрил, съвсем се покрива със спомена ми... Не беше възможно да мине влак, да има манифестация — и аз да не съм там. Не можах да видя само пристигането на Франше д'Епре (френския генерал, командуваш войските на англо-френците на Солунския фронт, защото имаше много войска. Чудех се откъде се намериха толкова много войници. А Франше д'Епре идеше да кастри нашите управници, че са допуснали тая стачка...

Събирам материал за романа още от 1922 г. — продължава Караславов. — Разпитал съм около 500 души. Имам цели тефтери с данни. Всичко се менеше всеки ден. Една кофа пшеница струваше например през 1914 г. два лева, а през 1922 — двеста лева! Не е като по времето на Гогол — през целия век рублата си е била все рубла... Ти би могла, ако това те интересува и ако искаш, да видиш и да цитираш телеграмата, къято Спилков изпраща до „Работнически вестник“ след митинга на гарата. В същия брой има и телеграма от Георги Славов Османа.

— Струва ми се — приключва разговора Караславов, — че в нашата литература няма политически роман от новото време като моя. Аз разкривам детайлно как става разслояването в село, като вниквам в семейството. Някои определят романа ми като хроника... Да, хроника, ала хроника на събитията, а не хроника като художествено произведение. Тия събития не са дадени в нашата литература — и това е една голяма липса. Стачката на железничарите имаше огромно, международно значение. Затова дойде и Франше д'Епре. Съюзниците изпращаха войски срещу революционните войски в Русия направо през България за Одеса. По нашата линия минаваха всеки ден по двадесет влака. При стачката беше като пустиня, глухо, всичко се парализира... Аз не разказвам за центъра — София, Горна Оряховица, — аз разкривам какво става, как узряват политически масите в едно малко провинциално градче и село...”

Георги Караславов се противопоставя с романа си епопея „Обикновени хора“ на модерните увлечения в съвременната българска белетристика — на динамичната ѝ целенасоченост, на разнородните отклонения в сюжетната линия, на асоциативните представи, на повишения ѝ лиричен слог, на недовъзможността и въображаемите ситуации. Той се стреми към детайлен реализъм, към точно, спокойно, правдиво отражение на обществената и битовата атмосфера, към разкриване на героите в техните класови и битови измерения. Той е участник в деветоюнския преврат и в септемврийските събития,

може дори да се каже, че те са негова и гражданска, и литературна съдба. Извън революционните събития ние не можем да си го представим. И ето близо петдесет години след Септемврийското въстание и двадесет и пет години след победата на социалистическата революция в нашата страна Георги Караславов разказва с удивително спокойствие и уравновесеност за онова тежко време.

„Много ме узори четвъртата част на „Обикновени хора“ — признава писателят. — Събитията през 1923 г. са особени. Днес ние лесно ги преценяваме, но тогава хората много се измъчваха в тяхната неопределеност. Това исках да разкажа преди всичко. ... Не исках хората да изглеждат по-важни, да са комунисти повече, отколкото бяха. Особено пък да ги правя герои на сензационни произшествия...“

... Извеждат Пиронев от затвора. Извеждат го, за да го убият така, както убиваха тогава — откъм гърба, „при опит за бягство...“ А Пиронев — млад комунист, току-що свършил висшето си образование, но въпреки това много опитен и достатъчно дързък и смел, и с убеждението на юрист за своята невинност — мисли, че ще го пуснат да си иде у дома, при нещастната си майка, изгубила вече трима сина, и при Йоня, която много обича... И когато зловещият убиец го поваля на земята, с последните сили на мисълта си Пиронев вижда в настъпващия вечен мрак най-напред една ученическа барета, след нея руси къдрици и най-после една черна забрадка и две разплакани очи под нея...“ Така чрез реалистичния рисунък писателят постига емоционално въздействие, защото вътрешно съпреживява съдбата на всеки свой герой.

„Ако тръгнеш по шаблона — разяснява Караславов отношението си към тия чисто човешки, а едновременно с това и литературни проблеми, — можеш да разкажа нашироко как избиваха комунистите и земеделците на групи-на групи и после ги хвърляха в Марица... Но всичко това е известно, а, както казах и преди, със сензации и ужаси аз не искам да си служа. За мъченичеството на борците съм писал другаде. Сега задачата ми е да създам една поредица от романи, в които да представя преди всичко истината за вътрешното, духовното и политическото израстване на обикновените хора, състоянието на обществения живот през определени откъси от историята, с действително изживените събития, с действителните герои... „Обикновени хора“ съм замислил като художествена, документално обоснована летопис на едно преломно, историческо време, а не като сензационен роман за угода на известни читателски среди. Героите, събитията, изводите на повествованието разкриват духовното съдържание на това преломно време, така както съм го видял, както съм горял в неговия огън...“

За някои конкретни герои и случки от „Обикновени хора“ Караславов разказва:

„Пристигането на седмината дезертъори в Проходец е точно описано... Аз ги видях и присъствувах на нападението в общината... От всички случки, описани в романа, не съм присъствувал само при изгонването на реквизиционната комисия... Случаят със седмината не е изолиран. Аз съм проучвал този въпрос. Около две хиляди души са дезертирали. Скитали са из горите. Само нашите дойдоха в село...“

Избиването на петимата дезертъори е извършено по заповед на генерал Иван Русев. Изпълнил е заповедта един поручик, който сега е поп. Разстреляни са заедно с десетковани други войници от един полк... А знаеш ли какво значи „десетковани“?... Отстъпила една цяла дружина, но тъй като генералът нямал заповед да избие цялата дружина, наредил да отделят по един от всеки десет войници... Така са разстреляни седемдесет души.

Корията е истинска. Тогава беше голяма, с километри... Убитите петима съм дал с истинските им имена, а останалите са малко изменени.

Гърмелов е бивш демократ. После стана сговористки кмет и спаси селото от много золуми. През 1925 г. е върнал една рота войници, дошли да бастисват Дебър. „Няма — рекъл — в нашето село комунисти!...“ Синовеите му сега са кооператори...

Цялото село се тресеше — спомня си Караславов, — когато атакуваха Одрин. Всички излязоха на улиците. Нашите полкове участваха в щурма, и после все войни, войни, войни..., все за това се говореше, това си спомняха и мъжете, и жените. Атанас Пинтов беше герой от тия войни. Сред тая атмосфера израсна и нашето поколение...

„Аз — връща се писателят към спомените си от времето на Първата световна война — пишех стихове. Бях написал през 1924 г. и една лирична поема. Скрих я в старата ни къща и после не я намерих вече. Усилено пишех, пък и печатах стихове в „Звънар“, „Нови дни“ с псевдоним Агор Черноръки. Криех се, но пак ме уволниха на края на учебната година. А много обичах учителската професия. Обичаха ме и децата, защото всички уроци им разкривах чрез приказки. Цялото отделение участвуваше в моите преподавания. Веднъж, като влязох в час, видях една черна кокошка, кукнала върху черната дъска. Децата знаеха, че ще учим за кокошката. Друг път заварих в стаята едно магаре, докарали го неусетно и го изкиприли пред чиновете... Чудесно прекарвах с тия деца. Ако не бяха ме уволнили, може би щях да остана учител... Писател не смятах да ставам. Мечтаех да стана ветеринарен лекар, но точно когато завърших средното си образование, университетът обяви, че няма да приема педагогисти за студенти по ветеринарна медицина. Затова се записах в Агрономическия факултет... Но никога няма да забравя едната славна година, когато учителствувах.“

Караславов много обича да разказва как е преподавал, как сладкодумно увличал учениците си, как те го слушали внимателно, намесвали се в урока, възклицавали, порицавали... Разказва как с учениците си, както по-рано със съучениците и другарите си, правел „театро“...

„А сега на стари години пак най-много ми се пише белетристика, но вече съзнавам, че трябва да пиша и пиеси, защото националният ни театър не може да се изгражда без нова, съвременна драматургия. Убеден съм, че едно правдиво, художествено драматическо произведение оказва днес неотразимо въздействие. Нито радиото, нито телевизията, нито киното въздействуват така силно над възискателния съвременен зрител, както едно драматическо произведение в добро съвременно изпълнение. Всички ние сме в дълг към нашата съвременна национална драматургия...“

В един от разговорите ни с писателя Георги Караславов стана дума за неговата повест „Орлов камък“:

„Много беди донесе на България Кобургската династия — говори писателят, — династията на цар Фердинанд и на цар Борис. Два пъти тези царе тласнаха България в катастрофални войни, които струваха на народа ни стотици хиляди убити, тежко ранени и осакатени, загуби на национални територии, наплив на бежанци, заробване на българи от чужди държави. Но кои ли царски династии не са носили беди и лишения на народите!

Кобургската династия бе мобилизирала много продажни журналисти и публицисти, много „учени“, за да я хвалят и превъзнасят. Хвалебствията към тази алчна, престъпна и коварна династия засягаха дълбоко моите патриотични, интернационалистични и хуманистични чувства. И аз мислех по какъв начин, с какво художествено произведение да посоча противонародния, противочовешкия характер на роялистическия институт.

Търсех сюжет, търсех подходящи герои за една противоцарска повест. И такъв сюжет ми дойде неочаквано при една разходка из чудните местности около Нареченските бани в Родопите.

Според легендата в този прекрасен наш край се е родил и живял митическият певец Орфей. През един слънчев ден в края на август 1939 г., като скитах с моя син и с моите племенници, тогава шест-седемгодишни, из шубраците и горичките над Нареченските бани, попаднах в чудна долчинка, в дъното на която се провираше безшумно мъничка бистра баричка. На едно място над баричката се извисяваше широка, стръмна скала. В канарата се тъмнееха множество дупки. Децата ме попитаха какви са тези дупки. Казах им, че в тези дупки орли вият гнездата си и мътят малките си орлета. Едно от децата додаде: „Значи, това е Орлов камък.“

Орлов камък! Това ми хареса. Но децата очакваха не само сухо осведомяване, те любопитствуваха да научат нещо по-интересно и по-увлекателно за този край. И аз започнах да им разказвам за Орфей, за Евридика, за бедните и добри овчари и козари от съседните махали и колиби.

Така стигнах до сюжета на моята повест, върху която започнах да работя още щом се завърнах в София. Дълго и упорито моделирах образите на моите герои, търсех интересни сцени, правих исторически справки, четох географски съчинения, рових се в карти и атласи. При това исках езикът да бъде богат, стилът — прост, ясен, гъвкав и точен. Борбата с езика и стила беше най-мъчна и най-продължителна.

Към края на 1942 г. предадох „Орлов камък“ на един млад прогресивен издател. За да mine през цензурата, която бе много строга и особено зорко бдеше да не се допусне в печата каквото и да било нещо срещу царския двор, аз пренесох действието на повестта през робовладелческия строй.

Така повестта стигна до печатницата. Но наред със зачестилите над столицата бомбардировки, което създаваше голямо напрежение и несигурност в работата, трябваше да се търси хартия и да се намери художник за илюстрациите. Работата се затегна и се проточи през цялата 1943 г., докато на 10 януари 1944 г. столицата бе подложена на страшна бомбардировка. Едни от печатниците бяха разрушени, други побързаха да се евакуират. Настъпиха съдбоносни за родината ни събития, нямаше време да се мисли за странични работи.

Едва след Девети септември започнах отново подготовката за отпечатването на „Орлов камък“. Но и след тази дата трудностите по отпечатването не бяха малко. Водеше се Отечествената война, хартията бе кът, печатната база — нестабилизирана. Едва през 1946 г. „Орлов камък“ излезе от печат в 10 000 бройки.

Години наред за повестта не се яви нито една рецензия, нито едно съобщение. Книгата бе открит а в буквалния смисъл на думата от малките читатели — те я търсеха по книжарниците, питаха откъде могат да си я доставят. Пишеха ми писма, искаха я от мене. Най-сетне непласираната половина от тиража стигна до книжарниците, а от книжарниците — до малките читатели...“

Веднъж заварих Георги Караславов в неговата къща в Драгалевци над някакъв спомен за Г. П. Стаматов: „Пишат как пиянствувал Стаматов, а какъв изключително честен съдия е бил, не пишат. Аз съм против това, да се разказват в спомените резилите на творците. Писателите трябва да се щадят. Знаеш ли колко неприятни неща мога да напиша в спомените си за Д. И. Полянов например и за неговата еснафщина, но няма да го сторя, защото уважавам партийното и творческото му дело... Изключително много продължава да ме вълнува съдбата и характерът на Елин Пелин, а той сякаш нарочно

не е оставил кореспонденция и следи за личния си живот. От Йордан Йовков почти нямам впечатления. Знам, че не се интересуваше от съдбата на писателите, говореха за него, че е недостъпен, гледа всички отвисоко, не обича да разговаря с млади хора, държал се най-често студено. Нямах у него отзивчивостта на Страшимиров. За почти всички останали писатели — мои съвременници, имам богати спомени. Помня съдържанието на почти всичките им творби...

Когато го разпитвам какво пише в момента, Георги Караславов винаги започва с „Обикновени хора“:

„След като завърша окончателно шестата част на „Обикновени хора“, иска ми се да се върна към любимата си тема за частната собственост и пораженията, които тя нанася върху човешката психика. Ще продължа цикъла на „Татул“ и „Снаха“ и с още два романа: „Пепелище“ и „Мащеха“, които отдавна съм замислил, а вторият ми е почти готов в една първоначална редакция. Това е романът „Мащеха“, който написах още преди 9 септември 1944 г. Но го бях изоставил — нали тогава цензурата не даваше да се печата нищо за живота на народа, нищо с определена политическа тенденция. А в този роман има една покъртителна драма, много по-дълбока от драмата в „Снаха“... Една девойка като капка става жертва на жаждата за земя, за имот... В бъдещата тетралогия, която съм замислил да посветя на проблема за частната собственост, ще влиза и романът „Пепелище“, който отдавна бях написал, но го сполетя беда. След като го завърших, заех се да го поправам. Денем поправам, а вечер го криех в една барака, в овча кожа. Страх ме беше да не дойдат архангелите и да го намерят. Но се случи друга беда — една сутрин моята жена, която не бях предупредил, като почиствала бараката, хвърлила кожата в боклука и боклукчията я откарал заедно с романа вътре... В този роман разкривах трагедията на едно дребнособственическо семейство, което няма никакъв друг изход освен да се разпадне, да загине. Понеже героите ми бяха ковачи, аз наблюдавах в разстояние на година и половина една ковачница. Прототипът на героя ми по-късно замина за Австралия. Единият от братята ковачи беше полусляп. Описвам истински случай: как умира от туберкулоза единственият син на двамата братя ковачи, става жертва на еснафщината на семейството. Когато се сепват, двамата братя похарчват всичките си средства за излекуването на момчето, пращат го навсякъде, но то умира. Краят беше много тъжен, безизходен. От дребнобуржоазния строй остава само едно пепелище. Романът ми беше 400 ръкописни страници. След като изчезна, веднага се заех да го възстановявам. Не беше лесна работа, защото в него бях включил огромен битов материал. На времето разказвах съдържанието му на Любен Велев и Илия Волен. Особено добре си спомням края, когато отчаяните напълно братя ковачи изгонват чирака, защото не могат да търпят физическото му здраве.... Дано имам възможност да го възстановя напълно и заедно с „Мащеха“ да продължа идеята на „Татул“ и „Снаха“. Но само след като окончателно завърша „Обикновени хора“. Имам множество идеи и готови сюжети в главата за разкази, повести, романи, драми..., но времето не ми достига...“ Като всеки човек на дълга Георги Караславов изхожда преди всичко от нуждите на съвременността, изграждайки творческите си замисли.

СРЕЩИ И РАЗГОВОРИ С ДИМИТЪР ДИМОВ

Борис Делчев

I

Нашето приятелство започна някак неочаквано: с една случайна среща сред общи познати и с нещо, което не става всеки ден — с дарствен надпис върху новоизлязла книга. Затрупана от притока на нови впечатления, срещата лесно можеше да се забрави, но надписът, скрепен с подпис и дата върху книга, която наскоро след това стана литературно събитие на годината, дойде просто да запечата в съзнанието ми станалото. Затова всеки път оттогава, когато видя този текст, великодушно пощаден от времето, случката възкръсва пред очите ми като жива. Така че напук на моята несигурна памет и днес, след толкова години, мога да я възстановя с най-големи подробности, като да е станала вчера.

Беше в края на месец ноември 1945 г. — няколко дни след първите законодателни избори. Един следобед, в очакване на някакъв приятел, с когото щяхме да ходим у общи познати, бях заел свободна маса в кафе-сладкарница „Цар Освободител“, недалече от входната врата, и четях вестник „Работническо дело“, който сутринта не бях успял да прегледам. Като прекосих набърже следизборното възвание на Отечествения фронт, разгласено предната вечер по радиото, по стар навик започнах бавно да оглеждам първата страница. И вниманието ми неочаквано беше привлечено от едно по-особено заглавие: изказвания на български интелектуалци за изборите — избори, които западните сили направиха опит да отложат, а опозицията бойкотира и обяви за порочни. Прочетох заглавието и полюбопитствувах да видя най-напред кои бяха интервюираните лица. След това бавно зашарих с поглед по дребно набраните колони, като се спирах главно на известните имена. И дали защото бях успял вече да го обявя за свой художник, дали поради някаква друга причина — не мога да кажа, — зачетох текста на Кирил Цонев. Но още на първото изречение вратата пред мене широко се разтвори и в заведението влязоха неколцина приятели начело с Ангел Тодоров, последвани от непознат човек, висок на ръст, както ми се стори, с очила и вързоп книги на ръка. Влязоха, спряха за миг и понеже нямаше свободни места, след въпрос към мене от разстояние и отговор на него повече с мимика, отколкото с думи, се насочиха към моята маса. Пръв, като да имаше съзнание за своето старшинство, напред излезе и спря Ангел Тодоров. И с вид на човек, който изпълнява някакъв протоколен обряд, попита и като разбра, че не се познавахме, представи ме на непознатия, чието име, то се знае, не можах да разбера. После привлече към себе си един от столовете и с кръгово движение на ръката даде знак на другите да седнат.

Както става обикновено в такива случаи, настъпи момент на мълчаливо изчакване, когато контактът още не е създаден и човек не знае с какво да започне. Затова не толкова от интерес към онова, което бях прекъснал, колкото от желание да избягна неудобството, върнах се към вестника и заговорих за публикуваните изявления. И вече не наум, а гласно зачетох интервюто на Кирил Цонев.

Безпартиен човек, необвързан с никаква организационна условност, Кирил Цонев говореше за изборите, като излизаше от свои лични наблюдения. И както останалите интервюирани, противно на онова, което пишеше опозиционният печат, твърдеше, че гласоподаването било минало при пълен ред и законност. На края, като да строеше някакъв силогизъм, завършваше своето изказване с тези думи: „Съвсем естествено, щом никой не ме принуждава да гласувам, аз мога да отида или да не отида при урните, мога да си подам гласа, за когото поискам, или да пусна празен плик.“¹ Четях аз всичко това и поглеждах към останалите в очакване да се подеме разговор. И наистина, когато завърших, те се раздвижиха: един, очевидно неосведомен, питаше нещо около интервютата, друг, който ги беше чел, изказваше свои впечатления от тях, трети укоряваше опозицията, която говореше уж за свобода и национална независимост, а изпълняваше чужди нареждания и се надяваше на натиск и политическа подкрепа отвън. Но казали-недоизказали, там и спряхме. Миг след това, тъкмо когато можеше да се очаква ново замълчаване, случайно на вид и без никакъв повод някой изрече нещо за не знам каква новоизлязла книга. Изрече и отведнъж, като по даден знак, новодошлите се оживиха. Очевидно те бяха водили разговор около тази книга и простото напомняне за нея беше достатъчно да ги включи отново в прекъснатия мисловен поток.

Понеже бяхме на една маса, при това въпросът засягаше близки на мене духовни интереси, сгънах вестника и се вслушах в онова, което говореха. В първия момент обаче не можах да разбера за какво ставаше дума и сигурно по лицето ми се беше изписал някакъв мълчалив въпрос. Затова, предупредителен в такива случаи, Ангел се обърна към мене, примижа на пресекулки, както обикновено, и като посочи с жест непознатия, деловито рече: „Говорим за романа на господин...“ И отново произнесе името му, което този път чух, но пак не успях да задържа в паметта си.

Спомням си, че след това, все във връзка със същата книга, се помена нещо за гражданската война в Испания и за ролята на католическата църква, чух да се говори за жестокости, за морфинизъм и за някаква любовна интрига между светска дама и католически монах. И от този разговор, неусетно за самия мене, в съзнанието ми бавно изплава нещо неясно, изречено и прочетено на друго място. Минута по-късно то започна да се избистря, да добива форма и накрая се превърна в нещо съвсем определено — в две ясно разчленени думи.

— Ако не греша — обърнах се аз към непознатия, който седеше срещу мене и пушеше безучастно, като да не говореха за него, — вие сте автор на романа „Осъдени души“.

— Да — отвърна той със сдържаността на вежлив човек и в гласа му се долови тон на стеснение.

— Чух да се говори за вашата книга — побързах да обясня, — но в книжарниците не съм я забелязал.

После, след кратко колебание — дали не щях да извърша нещо нередно, — казах, че в редакцията на „Литературен фронт“ е постъпила рецензия за нея

¹ Работническо дело, год. XVII, бр. 367, 24. XI. 1945.

от Малчо Николов. И не издържах на изкушението да добавя, че бях чел рецензията, бях я одобрил и предложил за печатане.

— Така че — заключих накрая — каквото знам за вашата книга, то е от втора ръка.

При тези думи, все така сдържан, непознатият посегна към вързопа върху един ъгъл на масата, извади от него някаква книга и я разтвори пред себе си. След това се наведе ниско над нея и като гледаше косо през многодиоптровите си очила, както правят разногледите, със сигурни движения на лявата ръка (как да не запомня това!) написа нещо върху вътрешната страница. И с привичния жест на човек, който владее изкуството да предложи, ми я подаде. Никакво съмнение: беше ясно, че получавам екземпляр от книгата, за която говорехме. Затова, без да я оглеждам, забодох поглед върху лаконичния дарствен надпис с едри полегати букви на лявата страна:

На уважаемия
г-н Борис Делчев
Дим. Димов
24. XI. 45.
София

Необходимо ли е да казвам, че бях поласкан? Бях поласкан най-напред от едно авторско внимание, но не само от него. Бях поласкан главно от това, че един романист, когото дотогава не познавах, беше чувал за мене и можеше да ми напише посвещение, без да се допитва за името ми. Имаше обаче и от какво да недоумявам. Да недоумявам не от това, че бях „уважаем“, нито още по-малко, че бях „господин“ — по онова време все още такава беше официалното обръщение. Странно ми се видя, че формулата на учтивост не беше последвана от неизбежното за такива случаи „за спомен“, и отдадох това на случайността. Много по-късно трябваше да разбера, че не ще да е било точно така. Макар да си знаеше много добре цената, Димов беше от онези хора, които нямат навика нито да се натрапват, нито да се изтъкват. Ако се настигнете на входа, той щеше да ви стори път, ако трябваше да заемете единствените свободни столове в залата, по-удобният щеше да бъде за вас. Изобщо, както всички възпитани хора, той не обичаше да изпреварва другите, нито да се поставя редом с тях, особено ако това можеше да мине за самопреценка. А такава самопреценка, изглежда, му се беше сторила и формулата „за спомен“ и в стремежа си да даде преднина на онова, което подчертава вниманието към другия, я беше изоставил. Както и да е, задоволих се да благодаря на автора, като добавих, че за мене ще бъде удоволствие да прочета книгата му.

С вид на равнодушен човек Димов леко поклати глава и в отговор на онова, което бях изрекъл, без особена охота произнесе няколко обяснителни фрази. Каза, че книгата му била излязла наскоро — десетина дни преди това. Сутринта бил в издателството, където получил част от безплатните авторски екземпляри, и я видял изложена във витрината. Според него от седмица вече тя могла да се намери в книжарниците. И като изрече това, не пропусна все пак да изрази учудването си, че „господин Малчо Николов“ беше успял за толкова късо време да я прочете и да напише своята рецензия. После някак свенливо добави, че с благодарност ще приеме всякакви критически бележки. Подир писането с лявата ръка това беше второто нещо, което ми направи впечатление — наблягането върху думата „критически“. Явно беше, имах работа с един автор, за когото литературата е не суетна забава, нито средство за лека популярност, а сериозно дело, което налага и сериозно отношение към него.

От краткия разговор, който последва, разбрах, че Димов беше завършил ветеринарна медицина, беше практикувал някъде в провинцията и

впоследствие минал на научна работа. По-късно, не знам точно кога и как, бил прекарал известно време в Испания, Оттам и малко необикновеният за един българин сюжет на неговия роман.

Всичко това ми се видя не само странно, а и някак необяснимо. Трудно ми беше, с моите тогавашни литературни понятия, да съединя в съзнанието си делнично-битовата професия на провинциалния ветеринарен лекар с един екзотичен сюжет от Иберийския полуостров. Затова се наклоних към Ангел, който беше нещо като негласен тамада на масата, с неясното намерение да споделя с него някои внезапно връхлетели ме мисли. Но по това време някой ме потупа по рамото. Вдигнах глава: беше приятелят, когото чаках и който в залесията беше изчезнал от вниманието ми. Той се наведе, изрече едно „Чакат ни вече“ и се оттегли. Погледнах часовника: наистина време за губене нямаше. Затова станах, сбогувах се набърже и като изказах на моя нов познат надеждата, че ще се видим пак, със смесено чувство на несполученост и приятна възбуда от разговора побързах да настигна приятеля си.

Както очаквах, така и стана: статията на Малчо Николов за „Осъдени души“ се появи в един от близките броеве на „Литературен фронт“. Доколкото си спомням, тя беше първият писмен отзив за романа — във всеки случай първият, който привлече вниманието на читателите и даде повод да се заговори за един нов, дотогава почти непознат автор.¹ За кратко време и някак спонтанно Димитър Димов излезе от тесния кръг на посветените, където го бях срещнал, за да навлезе в голямата литература. Не случайно малко по-късно той беше удостоен и с едно отличие — с най-голямата тогава литературна награда „Веселина Дервентска“, — отличие за най-хубавия роман на годината, което дойде да затвърди още повече неговото име на белетрист.

Другото обаче стана не тъй, както го мислех — онова, което зависеше само от мене и изглеждаше много по-лесно. Зает с доклади и обществени задължения, които поглъщаха цялото ми време, все отлагах и не можех да намеря необходимите три-четири дни, за да прочета романа на Димов, както бях изрекъл при нашето запознаване и както повеляваше моето предполагаемо призвание. И не ги намерих не само през следващите седмици — не ги намерих и до края на следващия месец. Чак късно през февруари на новата година, при един престой в провинцията, където ходех понякога да навестявам домашните си, успях за кратко време да принадлежа на себе си и да наваксам най-после пропуснатото. (Върху последната страница на моя екземпляр от „Осъдени души“ и днес се чете датата: „Пазарджик, 22. II. 1946“.) Така че аз съм навярно последният от моя интелектуален кръг, който е прочел книгата на Димов. Но тъкмо това закъснение, което ме постави в опашката на литературните събития, неочаквано за самия мене се беше оказало предимство в друга насока.

Един ден през същия онзи месец февруари, малко преди да тръгна за провинцията, в редакцията на „Литературен фронт“ се заговори за някакъв пътепис със сюжет от Испания. Докладваше го Стоян Загорчинов, който влизаше в редакционната колегия на вестника и се занимаваше с художествената проза. Но го докладваше не така, както правеше обикновено. Улегналият и спокоен Загорчинов, човек с напълно овладян рефлекс, за когото можеше да се помисли, че беше лишен от страсти, говореше за този ръкопис не само ласкаво, а и с една подсилена за него настойчивост, която ме учуди. Затова, подкупен не толкова от доводите, колкото от интонацията, не се съдържах

¹ Първият роман на Димов „Поручик Бенц“ (1938), макар добре приет от критиката (Мара Кинкел, П. Динеков, Ник. Атанасов), дотогава беше известен на относително ограничен кръг читатели, главно хора, посветени в литературата. Лично аз го прочетох много години по-късно — след „Осъдени души“ и „Тютюн“.

и попитах кой е авторът на ръкописа. И малко изненадан, чух вече познатото име — Димитър Димов. Чух го и понеже ставаше дума за човек, когото, не знам защо, броях вече между своите близки, пожелах да се запозная с ръкописа му, макар обикновено да не проявявах интерес към материалите на другите отдели. Така още същата вечер просто изгълтах неговия пътеписен очерк „Януарска пролет“ — първият текст на Димов, който се появи върху страниците на „Литературен фронт“, и първият същевременно, който ми даде възможност да надзърна в неговата сфера на мисловност.

Както знаем, пътеписът започва с поглед към Южна Франция през една януарска сутрин по време на войната. Заел място в електрическия влак Париж — Хандай, някакъв българин на неопределена възраст, който старателно премълчава своята самоличност и професия, се носи със сто километра в час към испанската граница. Той е тръгнал от София, студувал е в Белград, преживял е няколко въздушни нападения в Берлин, докато чака френска виза, за да се добере накрая, неизвестно защо, до Испания. И ето го сега в последния етап на едно мъчително пътуване, което му се струва като някаква кошмарна авантюра. Възправен на прозореца, той гледа с тревожно възхищение красотите на Атлантическото крайбрежие, наблюдава със сдържано презрение пируващите във вагон-ресторанта нови богаташи, самодоволни и охранени в един свят на гладни хора, и мълчаливо слуша жалбите на своите случайни спътници, обзет от мъчителното съзнание, че „има нещо по-страшно от опустошените градове и мизерията“ — „страхът да говориш“. После, преминал испанската граница, той ни въвежда в друг свят, малко познат и много колоритен, омесен от легенда и реалност. След това ни развежда из улиците на Ирун, по които още личат раните на гражданската война, възкресява моменти от испанската история, посвещава ни с учудващи знания в характера и културата на баските. Накрая, за да приключи кръга и да ни върне за момент към надеждата, напомня за героичната съпротива на републиканските части: виждаме ги след епически боеве срещу франкистки, италиански и немски сили да се оттеглят оттук към вътрешността на Пиринеите.

Така завършва пътеписът „Януарска пролет“, който с няколко пестеливи и контрастни щриха очертава драматичния образ на военновременна Европа.

Когато четях тези страници, не ще и дума, аз вече знаех не само казаното в тях, а и доста нещо от премълчаното. Знаех, че пътникът с български паспорт е бил млад човек, асистент от Софийския университет, малко необичайно на пръв поглед съчетал в себе си интереса към нашата и чуждата литература. В онзи момент той е бил вече автор не само на първите си научни трудове, а и на един пръв роман, не само забелязан, а и отбелязан от критиката като надеждно начало. Получил едногодишна стипендия за хистологическия институт „Сантяго Рамон и Кахал“ в Мадрид, той приема рисковано пътуване през „настръхнала Европа“ не само защото е желал да подобри своята професионална квалификация на учен, а и защото му се е удавал добър случай да се задълбочи в испанския език и испанската култура, които е изучавал още от юношеските си години. Знаех също, че това пътуване е станало през януари месец на неповторимата 1943 година, когато по бреговете на Волга се водеше най-голямата битка в историята на човечеството. Затова макар заглавието „Януарска пролет“ да напомня за меката зима в Бискайския залив, все ми се искаше да вярвам, че в по-далечен план то загатваше за една друга пролет, която се раждаше в онзи момент със силата на оръжието.

Пътеписът на Димов обаче, приет за един от следващите броеве на вестника, имаше за мене и друго значение, много по-голямо от писаното и наученото във връзка с него. Без в началото и сам да разбере това, той изигра за мене ролята на духовен катализатор — събуди някои задрямали мои преживява-

ния, за да ме приближи до писателя и да подсили по асоциативен път интереса ми към неговото литературно дело.

Помня много добре, че този текст, непретенциозен сам по себе си и без особено значение за своя автор, ме върна към тревожната 1939 г., събрала като във фокус края на една и началото на друга война. В съзнанието ми неволно нахлуха моите многобройни парижки познанства от онова време. Близки и далечни едновременно, пред мене застанаха живи хора — испанци, баски и българи от интернационалните бригади, оцелели от войната и случайно намерили пристан в Париж. Мислено повтарям едно пътуване до Биариц и отново виждам в далечината покрай железопътната линия на юг от Бордо дървените бараки на концлагерите за бойците от републиканската армия. Озовавам се след това отново в Хандай и обхождам с мъчително любопитство зеления бряг на ленивата Бидасоа. Ето тук, върху тези сгради откъм френска страна, следите от залутани франкистки куршуми, ето оттатък, на другия бряг, замаскираната гранична ограда от железни колове, бодлива тел и леговища на полицейски кучета, а зад нея, върху фона на червеното испанско небе — графично изсечения силует на Ирун с озъбени скелети на здания, поразени от артилерията на националистите. И като контраст на всичко това по средата на моста, който свързва сякаш не само две страни, а и два свята, върху този надвиснал къс от ничия земя — две човешки фигури на мъж и жена, съпрузи или влюбени, все едно, разделени от обстоятелствата и съединени от любовта в една измолена кратка прегръдка, за да напомнят, че въвн от користта, фанатизма и жестокостите съществуват под небето още други стремежи и други вълнения, за които заслужава да се живее.

Такава видях в онзи момент Испания — действителна и призрачна в същото време, символ на свобода и непреклонност, каквато беше и в годините на моята младост. Затова, когато няколко дни по-късно разтворих „Осъдени души“, изпитах усещането, че навлизам в познат свят, чиято съдба ми е близка и е неотделима от моята собствена съдба. Неочаквано за самия мене, съкровено и прочетено се сляха в общ поток на съпреживяване, така че чисто литературните преценки върху произведението отидоха на второ място.

Седмица или две след това, когато дойде време да помисля за евентуалната среща с Димов, отново се върнах към „Осъдени души“, вече освободен от магията на първото впечатление. Върнах се, за да осмисля прочетеното и да бъда готов за един по-обстоен литературен разговор, какъвто си бяхме обещали при едно случайно разминаване на улицата. Тук обаче ми беше необходим и корективът на чуждите мнения. Затова покрай другото потърсих и повторно прочетох рецензията на Малчо Николов, отпечатана вече в един от последните броеве на „Литературен фронт“¹.

Не стана нужда обаче да си устройваме среща: това, което гласяхме, дойде само по себе си.

След едно събрание на писателите в тогавашната аудитория 45 настигнах Димов по стълбата на улица „Тетевен“ (сега „Будапеща“), заприказвахме се и тръгнахме заедно. И без да се уговаряме, с неколцина други се намерихме в някакво тясно, непознато на мене заведение в долната част на „Московска“, заета сега от северното крило на Партийния дом, която под остър ъгъл се спускаше стръмно от бившия площад „Балкан“ към булевард „Дондуков“. Тук, в съседство с някогашното бюро на коминюстистите, идвала в определени часове, както разбрах, някаква група от млади писатели, познати и приятели на Димов. Покрай тях тук свикнал да идва и той. Така че, без да

¹ Малчо Николов, Един роман за съвременна Испания, в. Литературен фронт, год. II, бр. 14, 8. XII. 1945 г.

подозирам, бях попаднал в едно от неизвестните литературни свърталища, за което смътно бях чувал нещо, но до онзи момент не познавах и не бях посещавал.

Още в началото, със самото излизане на „Московска“, казах на Димов, че бях прочел неговия роман и макар съдържано, с няколко думи дадох израз на своята висока оценка. Но всичко това стана някак случайно и в един най-общ план, без да засегна същността, като да беше обикновена формула на учтивост. Затова, като се настанихме и направихме поръчката, аз се върнах отново към подетия въпрос, този път не само за да изразя, а донякъде и да подкрепя своето мнение. И както става обикновено при двустранното общуване, не само казах каквото имаше да кажа за книгата, а добих възможност освен това да надникна още веднъж в някои душевни реакции на нейния творец.

Известно е, че всеки автор, а младият повече от другите, изпитва духовна нужда от одобрението и моралната подкрепа на читателите, без които художественото творчество, изглежда, е немислимо. И Димов — наивно беше да се допусне противното — едва ли можеше да прави изключение. Като знаех това, бях подготвен и по навик очаквах ако не припряност и готовност за буйна самозащита, каквато проявяват обикновено самомнителните и неуверените в себе си, то поне някакъв обуздан външен израз на душевна заинтересованост: нали ставаше дума за нещо много съкровено. Дали обаче бях недостатъчно наблюдателен, или бях попаднал на неочаквано изключение, не знам — не се получи нищо подобно.

Разбира се, за разлика от срещата в „Цар Освободител“, тук Димов беше страна в разговора и не можеше да мълчи. Но говореше спокойно, съдържано, без никакви емоционални и полемични акценти, с предупредителността на природно деликатен човек, който мълчаливо се изключва и ви оставя напълно свободен в търсенето. И обясненията, и уточненията му, когато смяташе, че допускам фактически неточности — всичко идеше от желанието не да ме насочи, още по-малко да ме убеди или разубеди, а да разбере какво мислех. Такива бяха и самите въпроси, които задаваше от време на време. Те бяха поставени в много условна форма и не само не съдържаха, а и не предполагаха задължително отговор. С други думи, уж говорехме за литературно произведение, а се добиваше впечатлението, че се намираме в университетски кабинет и обсъждаме с научна добросъвестност някой въпрос из областта, да речем, на хистологията.

Спомням си, че Димов ме слушаше много внимателно, с леко блуждаещ поглед и когато се изказах, рече като на себе си: „Ако добре съм ви разбрал, мисля, че вашето мнение се покрива с мнението на Малчо Николов.“ „Не съм — отвърнах аз. — Съгласен съм с него само в ограничителното тълкуване, не повече.“ И се помъчих да обясня какво исках да кажа с този немного ясен израз, хрумнал ми в момента и прозвучал странно дори за самия мене.

Рецензията на Малчо Николов, разбира се, беше положителна и отбелязваше доста точно редица основни особености на романа. Тя откриваше в него „жизнената и психологическа правда“, говореше за „пъстра фабула и интересна интрига“, за вживяване във физическия и душевен климат на Испания с нейните „полярни крайности“ и „остри контрасти“, като не пропускаше да обърне внимание върху „ясната идейна и социално-политическа ориентация“ на автора. Заедно с това, като утвърждаваше романа, тя не премълчаваше и някои негови слабости: маниерност, ненужни повторения и най-важното — пресиленост на душевните анализи при обрисовката на главната героиня. Всичко това бяха, общо взето, верни констатации и аз не можех да не се съглася с тях дори когато имаше да внесе известен нюанс в едно или друго. Обаче тези констатации оставаха в границите на традиционното схващане —

че повествователната творба е по същина образно и обективно разказана история. Това именно нарекох „ограничително тълкуване“ — и тъкмо защото е ограничително, приемах го, но го смятах за недостатъчно. За разлика от него аз виждах в романа на Димов и някои други особености, тогава още неотбелязани, които го поставяха в по-широка идейна и естетическа плоскост. И естествено, бях намерил добър повод да ги споделя.

Кои бяха тези особености?

Преди всичко с „Осъдени души“ Димов се изявяваше като мислещ и умен автор, човек с голяма култура, който не само не се крие, а на всяка крачка дава да се долови неговото морално присъствие в повествованието. Вместо да се задоволи с пластическото пресъздаване на сюжета, както правят привържениците на описателната проза, той се стреми да отиде по-нататък и да постигне художествен синтез, при който отделният герой и целият замисъл на творбата добиват монументални мащаби и се превръщат в метафора с голям обем. По този начин той е успял да ни внуши почти физическо усещане за разлагането на един умиращ свят, в който религиозният фанатизъм, йерархията, доносничеството и дисциплината на безусловно подчинение, лишена от лична преценка, все уж за спасението на човешката душа, са свели тази душа до абстрактна идея, така че живият човек е пожертвуван в името на принципите и е останал въвн от реалната грижа. За беда тази мощна художествена метафора, която ни дава нов убедителен довод в полза на съвременното понятие за роман, е изградена върху чужд сюжет и под влияние донякъде на чужди образци. А трайното литературно дело — така мислех, така мисля и сега — е възможно само тогава, когато се подхранва от национални сокове. Затова, като изтъкнах тази друга положителна страна на неговия роман, не пропуснах да изкажа надеждата за връщане към българската действителност. И се получи онова, което можеше да се предвиди: макар много съдържано, както беше в неговия стил, Димов побърза да се съгласи с мене, като изрази открито както радостта си от едното, тъй и съжаление за другото. Но какво точно каза, не мога да си спомня. В съзнанието ми е останала само неясна следа от много личен ракурс на виждане и една-едничка дума, свързана навярно с това, че тогава аз четях „Моят живот в изкуството“ на Станиславски — думата „свърхзадача“: връщането към българската действителност щяло да бъде свърхзадачата на неговите по-нататъшни усилия като романист. И като изрече това, неочаквано свърна в друга посока: наистина ли неговите „Осъдени души“ така много напомняли чужди образци, както вече чувал да говорят и други.

Нека повтора още веднъж, че този разговор се водеше в началото на 1946 г. Димов беше издал вече втория си роман, получил официално признание и признанието на читателите, но все още не минаваше за писател с национално значение, за да подхрани у мене интерес към неговата творческа биография. Не стига това, поради лошия ми навик да изоставям от литературните събития, не бях забелязал пътеписа му „Кастилска зима“, публикуван два-три месеца по-рано, където съм могъл да намеря някои ценни признания от първа ръка и повод за размисъл върху литературните влияния. А за свидетелството на сеньор Хуан Едуардо Сунига, че по време на престоя си в Испания Димов беше се зачитал в Бароха, Перес Галдос и Бласко Ибанес — за това свидетелство трябваше да се чака повече от две десетилетия: то дойде няколко години след фаталния край в Букурещ.¹ Както се вижда, в онзи момент аз нямах необходимите опорни точки да съдя достатъчно обосновано за неговите литературни предпочитания и връзки, а въвн от това не познавах отблизо и пред-

¹ Хуан Едуардо Сунига, Димитър Димов в Мадрид, в. Народна култура, год. XIII, бр. 22, 31. V. 1969 г.

полагаемите „образци“, за които неразумно бях споменал. Единственото, на което можех да се позова, бяха някои лични догадки и случайно прочетеното по друг повод. Затова въпросът на Димов, който сам бях предизвикал, в първия момент малко ме затрудни.

— Мисля, че крайт на пътеписа ви „Януарска пролет“ достатъчно ясно подсказва в каква насока трябва да се търсят изпитаните от вас влияния — казах аз. И след кратка пауза предпазливо добавих: — Според мене в „Осъдени души“ се долавят отгласи от „Четирите конника на Апокалипсиса“.

— Да, твърде е възможно — с деловит тон се съгласи Димов. — Бласко Ибанес е мой автор.

И веднага заговорихме къде и доколко в неговия роман може да става дума за подобно влияние — разговор, който по-късно, разбира се, времето заличи. За най-голяма моя изненада обаче повторното връщане към книгата на Бласко Ибанес, когато се помъчих да поставя в ред спомените си за Димов, събуди у мене някои задрямали реплики от онази далечна вечер. Така че, без да се заемам с подробно и автентично възпроизвеждане на разговора ни, мога до известна степен да дам обща представа за два-три по-характерни момента от него.

Първата прилика на „Осъдени души“ с книгата на Бласко Ибанес аз виждах в нейната атмосфера, в съчетанието на екзотика и универсализъм — съчетание, което и тук, и там служи за основен емоционален фон на изображението. На второ място отбелязах така наречената „субективност“, за която бяхме споменали вече в друг ред на мисли — онзи начин на творческа изява, характерен за съвременната проза, който съчетава в неразделно единство есеистични и пластически похвати. Най-подир се спрях на структурната прилика между двата романа: сложно преплитане на сюжетни линии, далечни изходни точки и внезапни обрати в действието — особености, които говорят за стремж към по-голяма обемност на повествованието. Такива бяха, доколкото си спомням, основните моменти, които засегнах. Мълчалив, какъвто беше, Димов слушаше с вид на съсредоточен човек, който се старае да не изпусне нищо, и от време на време, както му беше обичай, леко вдигаше глава нагоре да изпусне из устата си струята тютюнев дим. След това, взел повод от моите думи, почти безстрастно заговори нещо, което сега не си спомням — във всеки случай заговори не за да възрази, а да обясни не знам какво във връзка със своята книга. Когато замълча, като да резюмирах онова, което бях казал, от своя страна аз произнесох една приблизително такава фраза: „Това ви сближава — оттук нататък започва разликата.“ И се помъчих с няколко думи да посоча тази разлика.

Книгата на Бласко Ибанес, родена под афект от Първата световна война, не крие съчувствието си към Антантата и както показва самото заглавие, вижда във войната нещо като библейски катаклизъм. Тя е анекдотична и като всяка анекдотична книга не съдържа нито ярко обрисувани образи, нито голяма идея. Обратно, романът „Осъдени души“ е мощно изграден като композиция и очертава с графическа контрастност няколко образа, които се налагат на съзнанието още при първия контакт с книгата. Той вещае края не на света изобщо, а на исторически осъдените. Оттам, независимо от мрачната атмосфера, онази струя на надежда, която ни облъхва при затваряне на последната страница. Така мислех. И без да се плаша от голямото име на испанския романист, не скрих, че поставям „Осъдени души“ много по-високо. „Бедата е там — заключих меланхолично накрая, — че вашата книга е родена в една малко позната провинция на Европа и е обречена на непопулярност.“

Изненадан от моята висока оценка, която навярно не беше очаквал, Димов се оживи и произнесе някакво дълго и неопределено „Да“. После, както ми се стори, не толкова за да каже нещо, колкото за да потисне авторското си самолюбие, с едва забележима шеговита усмивка попита: „Не бихте ли се изплашили, ако видите вашето изказване в печата?“ „Не съм чак толкова страховлив“ — отвърнах на шегата с шегата. И подет от инерцията на разговора, без да му мисля много, заявих, че ще се опитам да изразя и писмено онова, което бях казал.

С това уговореният някога разговор приключи и ние станахме да си вървим. Вън на тротоара се разделихме с познатите, които заслизаха към „Дондуков“, а ние с Димов тръгнахме заедно нагоре, понеже се оказа, че живеем в една посока. Пресякохме „Балкан“, поехме по „Цар Освободител“ и подгонени от хапливата мартенска вечер, закрачихме към Орловия мост. Крачехме и мълчахме: след литературната задушеvnост чувствувахме някакво взаимно неудобство да слезем към прозаичните условности на бита. И едвам оттатък Ректората заговорихме отново — и то, разбира се, пак около въпроса, който ни занимаваше. Не знам как, Димов беше почувствувал някаква необяснима нужда да се върне повторно към рецензията в „Литературен фронт“ и някак плахо поиска да узнае: има ли основание да се мисли, че твърдението за неговата „ясна идейна и социално-политическа ориентация“ изразява мнението и на редакцията. „Естествено — отвърнах аз, — и на редакцията, и на всички около редакцията.“ И за да подчертая личното си отношение (и тогава, и по-късно, винаги съм смятал недостойно да крия мнението си зад безличните колективни решения), спокойно додадох: „Мисля, че нищо не ви дели от нас. А за по-нататък всичко ще зависи единствено от вашето желание.“ „Така ли мислите?“ — неочаквано попита Димов и в гласа му се прокрадна някаква неуловима следа на несигурност. Бях изненадан: как можеше да задава такъв въпрос човекът, който се движеше изключително в среда на наши хора и се ползуваше с доверие, както малцина други от безпартийните? И почти механично попитах: „А вие нима се съмнявате?“ „Не, но...“ — изрече той някак виновно и като мереше думите си (по-късно се убедих, че това беше вкоренен негов навик, който идеше от стремежа му към научна точност), започна да се извинява, че опитът му в обществените въпроси е бил малък и не му било лесно да се ориентира в новата обстановка. И повече по този въпрос не говорихме.

След това спряхме при трамвайната спирка на Орловия мост, разменихме няколко нищо незначещи думи, както при всяка раздяла, и си тръгнахме: аз към Военното училище, а той по „Иван-Асен II“.

Още на другия ден, под прясното впечатление от нашия пръв литературен разговор с Димов, разтворих „Осъдени души“ и започнах да препрочитам подчертаните от мене по-важни места: трябваше да помисля за статията, която бях обещал. Не знам защо обаче — било от непреодолим ужас пред белия лист, било защото още тогава давах преднина на заниманията си с поезия, все не успявах и не успявах да пристъпя към работа. И накрая моята някога спонтанно (а сега мога да добавя още — лекомислено) изразена готовност не отиде по-далече от сферата на добрите намерения. Но ако писменият контакт с творбата не се осъществи, стана нещо по-важно и с по-трайни последици — зачести моето лично общуване с твореца. И зачести не само защото живеехме в един квартал и почти винаги, когато се видехме в сладкарница „Цар Освободител“, можехме да извървим на открито благодатния половин километър до Орловия мост — зачести, според мене, и поради създадената духовна връзка. Бързам да добавя: духовна връзка не толкова на афинитет, колкото различие в характерите — духовна връзка, която е предпоставка за от-

кровен обмен на мнения и предизвиква у човека с интелектуална формация приятно раздвижване на мисълта и въображението.

Разбира се, не мога да кажа как Димов е гледал на мене, но знам съвсем положително, че търсеше моята дружба. Още повече аз търсех и ценях неговата. И понеже е дума за сложен човек, който се проявява многостранно, трудно ми е да кажа кое в него ме е привличало най-много. Ако обаче е необходимо да посоча духовната доминанта в отношенията му към мене, ще кажа: най-много ме привличаше в него умението да вижда нещата в друг разрез, от друга гледна точка, различна от моята.

Нека не се мисли, че имам пред вид някакви идеологически различия. Още в онези първи години след Девети септември Димов много усърдно залягаше за своето идейно-политическо израстване и понеже обладаваше системността на учен, много скоро си изработи марксистически мироглед. Така че в това отношение не се отличаваеше от нас — ако е имало някакви различия, те са били в подробностите. Но тъкмо неизгодата да се приближи към нас късно му носеше едно относително предимство (и това е също диалектика!) — предимството, че не беше засегнат от заклинанията на готовите формули мълчаливо осветени и широко практикувани по време на т. нар. „сектантски период“. За разлика от нас той си беше спестил увлеченията по „детската болест“ на марксизма, искам да кажа — увлеченията по догматическото опростителство и езиковия шаблон на мисълта, през които повече или по-малко сме минали всички. И понеже беше човек на два западноевропейски езика и три чужди култури, не само литературните, а и „сухите“ теоретически и политически въпроси виждаше в други съотношения, и в тях внасяше свой мисловен и езиков нюанс. Това му беше толкова присъщо, че дори когато оставаше в кръга на безспорното, където няма какво ново да се добави, и тогава можеше да раздвижи въображението на своя събеседник — да го оплоди с една неочаквана асоциация, с една синтетична фраза или с някакво внезапно хрумване на мисълта, което свързва в необичайно единство далечни и на пръв поглед необединими смислови стойности. С други думи, владееше рядкото изкуство да мисли и се изразява изящно, с неповторим интелектуален акцент — с цялата си личност на човек и творец да извисява и себе си, и другите над бита и дребнавостите на всекидневието.

Едва ли е необходимо да казвам, че това душевно своеобразие на Димитър Димов, което се проявяваше в отношенията му с хората, е намерило израз и в онова, което е писал — еднакво в неговите статии, пътеписи и в художествената му проза.

Вземете например най-ранната негова статия — „Подсъзнателното в художественото творчество“ — писана още в ученическите му години (сп. Ученически подем, 1928), в която покрай другото младият автор възразява срещу крайностите на психоаналитичното учение. В какво вижда той основната грешка на това учение? Вижда я в неговия „естетически пансексуализъм“. Много години по-късно, като защитава своя „Тютюн“ от несправедливите нападки, той определи отношението си към догматическите витийства на своите критици с израза „интелектуална оргия“ — израз, който съдържа и несъгласие, и вежливо пренебрежение, и съдържано достойнство на суверенен дух. И още един последен пример. Принуден да заеме ръководно място в Съюза на писателите, Димитър Димов, както е известно, трябваше да работи за сближаването на писателите от балканските страни. Сближението обаче с хора, които живеят при друг политически климат и мислят по друг начин, не е лесно нещо. За да се осъществи такова сближение, необходимо е да се търси онова общо, онова „основно етическо ядро“, приемливо за всички, което запазва своята стойност независимо от разликата в идеологическите

и политически предпочитания. И като стесни кръга на спорното, в известното свое писмо до гръцката интелектуалка госпожа Мария Рали нарече това всезадължително човешко достойние „прахуманизъм“. Както се вижда, Димов не се задоволяваше с описателната емпирична истина, включена в готови езикови форми. Учен и художник на словото едновременно, той се стремеше да сведе мисълта си до възможния най-лаконичен израз, понякога до една-единствена изразителна дума, и така умело съчетаваше правдата с изяществото, че казаното от него всеки път добиваше нови измерения, носеше белега на своеобразно интелектуално откритие. И това именно беше едно от очарованията на неговата личност, което ми е правело най-силно впечатление.

Димитър Димов беше обаче не само даровит писател и културен събеседник. Преди да бъде едното и другото, той беше безукорно честен човек — честен не само в личния си живот, а и в своите интелектуални и научни търсения. Той се зае да изучава марксизма и да търси средата на марксистите не защото искаше да прави „кариера“, а защото нататък го тласкаха общественият опит и стихийният материализъм на биолога. И това беше ясно още от първия момент — ясно за всички, които го познаваха. Аз поне не знам някой от нашата среда да е бил на друго мнение, да е имал някакви политически резерви към него. И въпреки това пътят му към партийното членство не се оказва така лесен, както си мислех. Като знаех доброто разположение към него, това можеше да буди само недоумение и аз го отдавах на случайни организационни задръжки. Много по-късно обаче разбрах, че е имало и нещо друго, което тогава не ми беше известно: разбрах, че едногодишният му престой във франкистка Испания беше смутил въображението на някои хора, които не са го познавали. Но и това ще е било временно, защото още през лятото на същата 1946 г., три-четири месеца след моите пресилено оптимистични прогнози, Димов беше приет в партийната организация при Съюза на писателите. Беше приет не само с единодушие, както става обикновено, а и с такъв спонтанен израз на доверие, на който са се радвали малцина. С това политическата преграда пред него беше вдигната и в живота му на човек и творец се откри нова страница.

След разговора ни върху „Осъдени души“, казах вече, нашите срещи с Димов зачестиха и ние скоро минахме на „ти“. И както е прието между близки хора, наложи се по стар обичай „да полеем“ партийното му „кръщение“. За човек като него обаче, който много държеше на представителността и не влизаше къде и да е, това можеше да стане само в някое от първостепенните заведения. Така изборът падна върху Руския клуб, където и без това пътищата ни много често се пресичаха. И по игра на случая се намерихме там една събота вечер, тъкмо в деня, когато в „Работническо дело“ (бр. 149—1946) се появи неговата статия „Пътят на писателя“ — статия-изповед, която даваше гласност на политическото му верую и идеше да набележи и публично насоката на неговото бъдещо развитие. За нас, неговите приятели, тя беше събитие на деня и без да щем, съвсем непринудено се намеси в разговора ни още при първата дума.

Под влияние на някаква душевна травма, за която можем само да се догаждаме, когато пишат нещо за всекидневния печат, дори видни писатели често пъти попадат в плен на елементарността и журналистическия шаблон. Поради това подобно на митическия Янус те се появяват пред читателя с две лица: едно е художественото им слово, по-друго нещо е тяхната публицистическа изява — това е някакъв сурогат на словото, предназначен за всекидневните елементарни потреби на второразредната публика. Не така обаче е мислел и не така се представи Димитър Димов. В разрез с мълчаливо осветената практика той дойде да напомни, че когато има какво да каже, пи-

сателят може да бъде равностоеен на себе си и в журналистиката, дори когато прави първите си стъпки в нея. За това е необходимо обаче да бъде искрен и да не попада под хипнозата на чужди мисли и осветени формули.

Вън от политическата позиция, която след станалото нямаше с какво да ни изненада, две неща ми направиха впечатление в тази статия. Първото беше една мисъл върху същността на голямата литература, второто — великолепната форма на изложение, малко необичайна за изказване в партиен всекидневник.

Като говореше за „истинския писател“ на нашето време, Димов твърдеше, че той, подобно на големите писатели от всички времена, „ще вълнува и тревожи, а няма да успокоява и забавлява“. Ще рече, в противовес на апологетиката в проза и стихове той се застъпваше за една изстрадана литература, проникната от чувство за отговорност пред утрешния ден, която вижда света в неговото мъчително раждане и държи будна съвестта и съзнанието на хората. Имаше в тази статия обаче и нещо друго, не по-малко важно, което не засяга чистите доводи на разума — отнася се главно до формата, но не се изчерпва с нея. Отърсил се от делничното — от онова, което години по-късно Емилиян Станев нарече „битова паяжина“, и тук, както в най-добрите страници на художествената си проза, Димитър Димов оставаше писател и успяваше да издигне мисълта си до една хуманитарна пречистеност, задължителна за всеки творец. И заедно с това, понеже говореше с езика на разкаялия се, незабелязано внасяше в думите си съкровена драматична струя, която подкупва със своята искреност. Спомням си например колко силно впечатление ми направи хубаво намерената контрастна градация, която предава духовното освобождение на писателя, скъсал със заблудите на миналото. Този писател, след като се е губел някога в дебрите на един „съмнителен хуманизъм“, сега, прозрял истината на нашето време — казваше Димов, — „ще се отврати от глупостта на много мъдреци, от жестокостта на много човеколюбци, от грозотата на много естети“. Така чрез събирателния образ на този писател Димов разкриваше своята собствена духовна биография и успяваше да бъде не само прав, а и убедителен — убедителен дори за онези, които не мислеха точно като него.

Както се вижда, тази статия не беше обикновена политическа декларация, а имате по-скоро характер на духовно равносметка. И понеже беше отпечатана в партийния орган, което ѝ придаваше по-голяма тежест, направи силно впечатление в средата на писателите. Нищо чудно тогава, че и аз, едвам седнал, с малко неоправдана припряност свърнах към нея. Казах няколко общи думи на одобрение и веднага минах на въпроса, който особено ме интересуваше — към литературата, която „вълнува и тревожи“. И тогава, и по-късно това беше една от моите главни теми, която ми спечели много противници и ме въвляче в немалко мъчителни спорове. Поддържаното от мене „мъчно ставане“, по всяка вероятност не винаги добре защитено, обикновено срещаше съпротивата на романтиците и ентузиастите от всякакъв вид, често пъти склонни към апологетика. Затова бях приятно изненадан да видя моята теза защитена върху страниците на партийния орган от писател, когото ценях и уважавах. И това даде простор на моята бърливост. А Димов, както всеки автор, е имал свои основания да се интересува от ефекта на статията си — нали ставаше дума за един дебют, който проправяше път към неговото бъдеще! Затова, макар да съдържаше емоциите си, не скри, че благоприятната оценка го радваше, и сам започна да задава някои въпроси по този повод. Така че подетата от мене тема се посрещна с интерес и разговорът ни доста време кръжеше все около нея.

Обзетият от литературно-критически влечения обаче е малко „опак човек“. Чете, да кажем, някаква книга, харесва я, но понеже в него е вселен дяволът,

гледа да не се увлича много и с крайчеца на окото си все тегли към съмнението. По този начин, дори когато най-искрено се възхищава, такъв човек обикновено все намира какво да възрази. Тъкмо така се беше случило и с мене. Макар да приемах статията на Димов и да се радвах, че в най-важното се покриваше с моите възгледи, имаше едно положение в нея, с което не можех да се съглася. Но в момента това не беше много важно, а и ние не бяхме се събрали на литературна дискусия. Затова, изпълнен от добра воля, не мислех да зачеквам онова, което можеше да внесе неуместен тон в срещата ни. Добрата воля обаче, както се знае, често пъти е заставена да отстъпи пред не толкова добрите страсти, особено когато има какво да ги разпалва. И ето че след втората чаша, когато въпросът за „лесната“ и „мъчната“ литература беше вече на изчерпване, забравил за момент благоразумното намерение, аз неволно се изтървах:

— Едно обаче не мога да приема...

— Именно? — попита Димов и ме стрелна любопитно с поглед.

Разбрах, че бях извършил онова, което не трябваше да се прави, но беше вече късно. Задължаващото „именно“ чакаше отговор и замълчаването можеше да се вземе за неискреност. Затова не ми оставаше нищо друго, освен да говоря.

— Не мога да се съглася с твоето твърдение — казах аз, — че един привърженик на социализма, още повече писател, трябва „да се освободи от скрупулите в посочване на средствата за борба“, защото, както казваш ти, „експлоататорите на гладните също не ги избират“. Няма защо да приличаме на експлоататорите.

— Да — произнесе проточено Димов. — Все пак не те разбирам много добре — чистосърдечно си призна той.

— Какво има тук да се разбира? — попитах аз и почувствувах как полемичната вълна започна да ме овладява, така че трудно беше вече да спра. — Твоят Ередиа може да каже: „Ние не се спираме пред средствата“, защото е метафизик и е загрижен не за живия земен човек, а за световната католическа империя — за фиктивното блаженство на душата в предполагаемия свят. За него земното материално битие е временно греховно пребиваване, подчинено на грижата за нереалното „вечно“. Щом е така, средствата стават еднакво приемливи, стига да укрепяват мощта на църквата и призрачната вяра в отвъдното. А за нас, напротив — продължавах малко поучително аз, — основна грижа е живият човек: няма идея, която да стои по-високо от неговото земно добруване. Затова добри и приемливи за нас са не всички средства, а само реално оправданите за това добруване. Принципът „целта оправдава средствата“ поставя идеята над човека и е антихуманитарен. Той стои в основата на всяка мистика, все едно верска или не, и не може да бъде приемлив за социализма. Като си даваме сметка за реалността, за да не бъдем безпочвени фантасти, можем да кажем, че добрата идея се осъществява само с добри средства. — И в стремежа си към един по-характерен довод, сам не знам защо, завърших с този риторичен въпрос и още по-риторичен отговор: — Случайно ли е, че макар да оправдава насилието, революцията е по-великодушна от контрареволуцията? Не е случайно, защото мисли за човека, а не за опазване на един отречен и морално незащитим ред.

С присъщата си деликатност на възпитан човек Димов изслуша моя монолог (който в действителност беше, разбира се, много по-дълъг и далеч по-малко литературен) — изслуша го, като да мереше стойността на всяка дума, и накрая примирен каза:

— Така е, прав си. Но аз не отивах толкова далече: моята цел беше по-близка — и започна да обяснява какво е имал пред вид.

Статията му била замислена изобщо в полемичен план (нещо, което беше очевидно) — да спори с това, което е бил той самият, и с онова, което други продължавани да бъдат. Текстът за „средствата“ специално бил предизвикан от уговорки срещу някои бивши хора. Тези хора, които в миналото благо-разумно се спотайвали (това също беше известно), сега от случайните ексцеси на някои лица с власт ковели обвинения срещу режима изобщо. Тъкмо тези закъснели прояви на „съвест“ атакувал той — имал пред вид освобождаването от такива „скрупули в посочване на средствата“, а не да търси оправдание на всички възможни средства и така да припише на социализма чужди на него принципи. Оттам и последвалият намек за средствата на експлоататорите.

— Както и да е — заключи Димов с едно чувство на достойнство, което обладават само хората с душевно благородство, — сега виждам, че изразът ми е неточен и тласка към изводи, които не съм целел. Не ми остава нищо друго, освен да съжалявам.

С това нашите предполагаеми разногласия бяха отстранени и ние минахме на други въпроси.

Когато вечерта се върнах в къщи, почувствувах се уморен и претоварен от впечатления: необходим и беше един час почивка, за да дочакам съня. И както се случваше в такива моменти, за да запълня времето, седнах и накратко зафиксирах някои по-важни теми и мисли от нашия разговор. Ето последните изречения от тази случайно опазена записка с дата 6 юли 1946 г., които изразяват моето вече оформено отношение към Димов: „Струва ми се, че Димитър Димов е най-искреният и най-честният от тези писатели, които станаха комунисти след Девети септември. Днешната му статия в „Работническо дело“ — „Пътят на писателя“ — е ново потвърждение на тази мисъл. Тук думите са отмерени, но затова пък изразяват само онова, което авторът мисли.“

Така съм преценил Димов след онази паметна вечер и никога не стана нужда да променям мнението си. Всичко, което последва по-нататък, дойде само да подкрепи и затвърди първите ми впечатления от него.

Ако в сферата на честността и политическите идеи обаче Димов беше ясен и се разкриваше праволинейно, така че не оставяше място за никакви съмнения и никакви изненади, не такъв се проявяваше като характер. Тъкмо наопаки, като характер той беше не само сложен, с много и различни душевни пластове, а и някак вътрешно противоречив. Раздвоен между полюсно различни склонности, той се проявяваше многостранно, често пъти неочаквано и против привидната логика на поведение — беше и такъв, какъвто изглеждаше, и не такъв едновременно. Затова изненадваше склонните към еднолинейност и можеше да бъде разбран единствено от онзи, който е способен да вижда нещата в тяхната сложна зависимост, като живо единство на противоположностите, което е в процес на мъчително осъществяване. Но дори и такъв, човек го откриваше бавно и при всеки нов допир с него имаше какво да прибави към душевната му и мисловна характеристика.

Виждам го и сега при онази среща, когато се бяхме събрали да отпразнуваме неговото партийно членство. Димов пушеше и с присъщия си елегантен жест, който можеше да бъде жест на актьор, ако да не беше така естествен, дръпваше настрана ръката си, за да погледне своя събеседник. Но го гледаше през дебелия стъкла на очилата си, като да беше прозрачен, така че погледът му блуждаеше в предполагаемата далечина зад него и не само ги свързваше, а и отдалечаваше. След това, задал въпрос или вслушан в онова, което се говореше, замечтано се заглеждаше в горящата цигара. И човек трудно

можеше да реши дали наистина беше съсредоточен или само от учтивост се мъчеше да изглежда така. Но както и да беше, едно ми се струваше съвсем сигурно: че умее да държи събеседника си на разстояние, че е затворен в себе си — говори малко и не проявява склонност към откровения. Едвам по-късно, когато станахме приятели, разбрах, че е възможно и едното, и другото: да бъде съсредоточен и разсеян, въздържан и открит едновременно. Ще рече, у него всичко се слагаше някак сложно и дори онова, което беше съвсем сигурно, можеше да има като коректив и друга страна.

Наскоро след срещата, за която разказах, случайно се намерихме с Димов, и то пак на маса, и пак в Руския клуб. И едвам разменили няколко думи, съвсем неочаквано, като да продължаваше подет разговор, той се обърна към мене и рече: „Да, съгласен съм с онова, което каза за отношението между реално и метафизично.“ Бях изненадан: какво можеше да означава това? Нито бях имал време да говоря, нито още по-малко бях излагал някакво свое гледище върху отвлечени философски категории. Затова помислих, че бях въввлечен в някакво недоразумение, и не се постарях да скрия учудването си. Димов сигурно схвана това и за да разсее мъглата, спокойно додаде: „Говоря за конкретния и абстрактния хуманизъм.“ Едвам при тези думи можах да разбера, че той се връщаше към нашия предишен разговор. И ми стана чудно, но вече за друго: ако съдех от държането му, имах всичките основания да мисля, че този разговор му беше досадил и той го беше забравил, а се оказа, че не беше така.

— По този въпрос аз имам и свои наблюдения — рече Димов. И за да ме учуди още веднъж, уж беше подел хуманитарни въпроси, а се впусна в съвсем друга посока.

Когато бил на специализация в Мадрид, имал за колеги някакви монаси от ордена на йезуитите. Понеже работели в една и съща лаборатория, често разговаряли и понякога влизали в научни и общотеоретични спорове. Обикновено разногласията се въртели около проблема религия и наука, дух и материя. Монасите, които отначало се надявали да го спечелят за католицизма, макар по образование биолози, поддържали богословската теза за душата като духовна субстанция, дадена свише, която е безсмъртна и се намира въвн от всякаква материална причинност. Само човекът обладава душа, твърдели те, затова само той единствен преживява, страда и ликува. Напротив, Димов застъпвал научното схващане за душата като материално обусловена „психика“ — резултат от дългата еволюция на животинските видове. И понеже монасите държели на своето, веднъж в лабораторията, като посочил клетката с опитни мишки, шеговито-предизвикателно попитал: „Всякаква „душа“ ли отричате на тези същества?“ „Всякаква“ — бил отговорът. „И всякакво преживяване, всякакво чувство за страдание?“ „Да!“ И за да покаже нагледно какво е отношението им към въпроса, един от тях взел клетката и я поставил под електрическо напрежение — от слабо към по-силно и по-силно. Животните настръхнали, започнали да цвърчат и да се гърчат, изпаднали в предсмъртен ужас. Строгите и сдържани монаси обаче, които често говорели за състрадание, ги гледали напълно равнодушно: нали според тях животните били само биологически автомати, неспособни на преживяване и страдание!

И както разказваше тези минали истории, Димов отведнъж свърна в друга посока.

— А без душа или с накърнена душа, според верующите, може да бъде и живият човек — произнесе делово той. И в гласа му неочаквано прозвуча сдържана ирония: — Например, ако допусне да се всели в него дяволът. В такъв случай на същото основание и човекът може да бъде подложен на

всякакъв вид високо напрежение, дори да бъде физически унищожен, без да заслужава състраданието на своите подобни. Една абсурдна хипотеза (а тя може да се създаде във всеки момент, стига да е обществено потребна и да има условия за нея!) и реалната грижа за човека се превръща в равнодушие и жестокост уж в името на високи принципи. — И завърши с една фраза, която записах нейде, и мога да твърдя, че е точна не само по смисъл, както другите, а и по форма: „Струва ми се, че доводите на инквизицията в нашия свят са все още живи и чакат удобен момент за практическо приложение.“

Слушах и добих впечатление, че гледам в обратно огледало. Макар обикновено да имаше вид на разсеян човек, този път Димов беше запомнил и премислил до най-малките подробности нашия предишен разговор. И сега идеше да го подкрепи не с общи доводи, а с факти и наблюдения от своята собствена биография. Очевидно, той не беше нито така разсеян, нито толкова затворен в себе си, както изглеждаше понякога: според обстоятелствата можеше да бъде и това, но и нещо друго.

— Все пак, има и от какво да си доволен — рекох аз, като погледнах работата от друга страна. — Без тези монаси твоите „Осъдени души“ едва ли щяха да се родят. А и да се бяха родили, навярно нямаше да са това, което са сега.

— Съвършено вярно. Така е.

И без да изпада в тон на откровение, мълчаливият Димов се върна с няколко изречения към миналото.

Благодарение на близостта си с католическите монаси, той добил възможност да вникне отблизо в реда и духа на йезуитския орден. Това му помогнало не само да концепира своята бъдеща книга, а и да изгради сюжетната ѝ структура, да набележи някои от главните образи в нея. Нещо повече, подпомогнат от същите монаси, той направил няколко пътувания из страната. Така че покрай тях можал да се запознае не само с нравите на клерикална Испания, а и с испанската география, с пейзажа и атмосферата на испанската земя. И ако правилно съм го разбрал, имената на селищата и местностите, където се развива действието на романа, са взети не от ръководства по география, а са действителни имена, свързани с неговите тогавашни пътувания. Това ми направи впечатление и аз го видях мислено на път между сухите възвишения на Кордилиерите, потънали поради разстоянието си от нас в някаква екзотична мъглявина. И не знам по какви още неизследвани мисловни закони на контраста се сетих как години по-рано като ветеринарен лекар при по-малко поетична обстановка беше обхождал селата отсам и отатък Балкана. Сетих се, в паметта ми изплаваха няколко дочути имена, свързани с неговата професионална кариера, и едвам дочакал края на онова, което разказваше, малко на шега рекох: „Било, що било, докторе. Сега предстои да преведеш своя Пегас от жежките пясъци на Пеня Ронда към калните улици на Кнежа и Борима. Май не ще ти е много лесно.“ Но Димов, изглежда, не беше подготвен душевно да приеме моя неуместен опит да го тласна към баналната закачка. Затова, като влязох в тон с него, вече сериозно дадох: „Говоря за твоята литературна „свърхзадача“. Как вървят работите около нея?“

— Да, разбирам. Казах ти вече, събирам материали.

Но той се лъжеше: нищо не ми беше казвал. И след кратък обяснителен диалог трябваше да повтори онова, което беше споделил вече с други.

Поради семейни причини (по-късно можах да науча, че неговият пастрок бил служител в тютюнева фирма) Димов бил запознат до известна степен с хора и обстоятелства около манипулацията и търговията с тютюни. Това било темата, която го занимавала напоследък — около нея събирал материали. И за първи път той произнесе пред мене заглавието на своята бъдеща книга —

заглавие, както ми се стори тогава, по-скоро техническо и малко подходящо за художествена творба: „Тютюн“.

Месеци след това, по затвърден вече навик, почти при всяка наша среща не се сдържах да попитам какво ставаше с романа. И неизменно отговорът се изчерпваше с прословутото събиране на материали. Докато в края събитията не взеха друга насока.

През есента на същата година, неочаквано за мене, Димов изчезна от литературните среди и нашето обичайно изпращане до Орловия мост се прекъсна. Къде беше отишъл — не знаех, а в усилията си по всекидневните грижи — и не питах. Седмици по-късно, при случаен разговор в „Цар Освободител“, научих, че получил назначение като доцент в Пловдивския университет и се изнесъл да живее там. Това означаваше, че пред него се беше очертала вече солидна научна кариера и ако се съдеше от познатите аналогични случаи, можеше да се предположи, че литературните занимания щяха да бъдат изтласкани на втори план. За щастие, не се оказа така.

Един ден в края на зимата неочаквано Димов ми позвъни по телефона. Бил дошъл за ден-два в София и решил да се обади на приятелите. Извини се най-напред, че поради заетост не намерил време да ми съобщи за промените около него, и предложи да се видим. Така и стана. И щом се срещнахме, разменили няколко думи около новото му назначение, тутакси минахме на постоянната литературна тема: какво става с романа.

Димов каза, че много обичал научната си работа и заниманията със студентите. Заедно с това обаче не изоставял романа — на него посвещавал свободните си вечерни часове. За беда, нямал квартира и бил принуден да живее в някакво непригодно помещение в самата университетска сграда. Това го потискало и му пречело да работи така, както желяел.

Трябва да кажа, че в онези години аз също живеех при „полеви условия“ и бях много добре квалифициран да го разбера — и да го разбера, пък и да му съчувствувам. Така че и поради приятелство, и поради обикновено човешка солидарност лесно се поставих в неговото положение. От това мисловната машина се завъртя и без много търсене реших, че мога да направя нещо.

По онова време един мой приятел от младини заемаше важна административна длъжност в Пловдив и предположих, че мога да разчитам на неговата помощ. Затова още на другия ден му писах, обясних му какво представлява Димов и споменах за тежкото му положение, като помолих да го приеме и изслуша. Същевременно писах и на Димов — да се яви при него и да представи писмена молба за жилище. И зачаках да видя какво щеше да стане.

Наскоро след това получих от Димов следния отговор:

Драги Борисе,

Получих писмото ти, в което ме съветваш да се обърна към Б.... за квартира, и останах трогнат, задето ти е дошло на ум за мене. В момента обаче имам разни съображения да направя това малко по-късно: до ваканцията остават само два месеца, а лятото ще прекарам в София, от друга страна, живея с надеждата да бъда от наесен отново при вас. За да спестя няколко хиляди от ценните вече пари и не плащам напразно наем през лятото, ще потърпя още малко и ще карам, както досега.

Прощавай, че те занимавам с тия глупости.

Аз продължавам да работя в свободното време, което, уви, не е много — върху „Тютюн“ и да събирам материали от разни източници. Боя се, че раз-

витието на фабулата и характерите се разрасна твърде много и стана някак фантастично.

През великденската ваканция смятам да дойда в София и тогава ще се видим.

Много поздрави на тебе, на семейството ти и на всички другари.

23. III. 1947

Твой: Димитър Димов

Казват, че понякога човек проличава в една обикновена постъпка, дори в един-единствен жест. И това е вярно. Прочетем ли горното писмо обаче, можем да добавим, струва ми се, че такъв човек ще проличи още по-лесно в няколко реда, дори когато са писани набърже, и то с чисто комуникативна цел, стига да носи в себе си нещо от неповторимата душевност на твореца.

Вежлив, както винаги, Димов благодари най-напред, че са се сетили за него, но веднага заявява, че в момента не може да се възползува от направеното внушение. И като изброява няколко причини, които го заставят да постъпи така, стига накрая до най-съществената и най-баналната — до необходимостта да се правят икономии. По този начин, неочаквано и за самия него, той се озовава за момент в досадната област на практичното, в която се чувствуваше едновременно и чужд, и безпомощен. Затова бърза да се извини, като да е изрекъл нещо обидно, и с колоритната дума „глупости“, така любима някога на неговия събрат Лилиев, се отделя внезапно от бита, за да се насочи отново към своята предпочитана сфера на общуване — към литературните и духовни търсения. Така с един на пръв поглед нищожен детайл разкрива съществена страна от своята вътрешна биография.

Понеже споменах за общуване, идва ми наум и нещо друго.

Когато при нашата среща в София стана дума за квартирните му неволи, Димов, както се вижда впрочем и от писмото му, говореше единствено за себе си. Затова, без да влизам в обсъждане, аз мислех, че той е бил в Пловдив сам. Години по-късно обаче ми стана известно, че в същност не е било така. Димов е живеел в университета не сам, както трябваше да се заключи от думите му, а е споделял неволите със своята първа съпруга Нели Доспевска. Но и тогава, и по-късно, дори когато е имало повод за това, нито веднъж той не обмълви пред мене дума за семейството и за близките си. Женил се е, развеждал се е, преживявал е разочарования и драми, но между нас всичко това е било подминато с мълчание — каквото съм знаел, дошло е до мене по странични пътища. От начало и до край, като да се бяхме уговорили, нашите отношения останаха само духовни, въвн от всякакъв допир с емпириката и негодите на живота. Сега виждам — мълчаливо така сме го желали и двамата. Затова в общуванията ни Димов избягваше да намесва не само битовите „глупости“, за които поменава, а и съвсем нормалните и съвсем човешките житейски въпроси. И е правел това в един момент, когато в отношенията си с наши общи познати, без при това да му са били винаги много близки, е разкривал и тази друга страна на своето битие. Очевидно, и тук Димов се е изявявал не така еднолинейно и така логично, както се предполага. И тук, верен на себе си, той се е показал такъв, какъвто беше: сложна и противоречива личност, която има своите странности и трудно може да се вложи в стандарта на обикновеното поведение.

Хоум,¹ и все по-често в остроумието се търси разгадката на цялата или на част от истината за смешното.

За Лок „остроумието се състои най-вече в събирането на идеите и в съпоставянето с бързина и разнообразие на онези от тях, в които може да се открие някаква прилика или съответствие, и от това да се предизвикат във въображението приятни картини и привлекателни видения“².

Според Кант: „Приятно е, любимо и ободрително да се намират прилики между нееднакви неща и така, както прави остроумието, да се дава на разсъдъка материал, за да прави своите понятия общи... Дейността на сравняването остроумие е повече игра, дейността на съдната способност е повече работа... Едно такова остроумие, което чрез контраста прави презряното още по-презряно, е поради изненадата на неочакваното твърде ободряващо, но то е винаги само една *игра* и леко остроумие.“³

И за Новалис „остроумието е творческо, то създава прилики“⁴.

Като следва познатата традиция, Жан Пол определя остроумието като „способност да намира далечни прилики“. Затова естетическото остроумие или остроумието в тесен смисъл е „преоблечен свещеник, който венчава всяка двойка“⁵.

И Лок, и Кант, и Новалис, и Жан Пол не отъждествяват остроумието със смешното, те виждат разликите помежду им: не всяко остроумие е смешно и не всичко смешно е остроумно. Но в опита на Жан Пол да разграничи смешното остроумие (Witz) от пронизателността (Scharfsinn) и дълбокомислието (Tiefsinn)⁶ вече прозира опит за сближаване на широката сфера на смешното с по-тясната сфера на остроумието и при това сближаване да се намерят по-сигурни опорни точки за определянето на смешното.

СРАВНЕНИЕТО

С какво теорията за остроумието може да обогати теорията за смешното? Какво ново тя може да й даде в сравнение с определенията, които по един или друг начин възхождат към Аристотел?

Теорията за остроумието навежда теорията за смешното към сравнението, към сравнение на две реалности или на две идеи, на две представи. В светлината на теорията за остроумието смешното, всяко смешно, се разкрива като някакво сравнение или между различните му ингредиенти, или между него и даденото, установеното, приетото. Както остроумието се състои в бързото свързване на противоположни идеи, между които обаче се открива и някаква прилика (Лок — *resemblance*, Кант, Новалис, Жан Пол — *Ähnlichkeit*), така и смешното не трябва да се търси само в грешката, в грозотата, в деформираността, дори и когато те не причиняват болка и вреда (Аристотел), дори и когато те са изразени по негрозен начин (Цицерон). Смешното е в сравнението от особен род на грозното, грешното, деформираното с нещо друго, прилично и различно, или с представата за правилно, нормално, редно. Сега анализът на смешното се насочва тъкмо към това сравнение от особен род, а не просто към грешката или грозотата сами по себе си или с

¹ H. H o m e, Elements of Criticism, MDCCVC, Vol. 2, Chap. XIII.

² J. L o c k e, An Essay concerning Human Understanding, II, 11, 2, Philosophical Works, Vol. I, London 1892, p. 271.

³ K a n t, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, § 55, Gesammelte Schriften, Bd. VII, Berlin 1917, S. 221, 222.

⁴ N o v a l i s, Fragmente, Schriften, hrsg. v. J. Minor, Bd. III, Jena 1907, S. 374.

⁵ J e a n P a u l, Vorschule der Ästhetik, § 42, 44, Werke, Bd. 4, S. 217. 221.

⁶ Ibid., § 43, S. 219—221.

оглед на тяхната неспособност да причиняват болка и вреда. Предпоставката на сравнението, на съпоставянето лежи във фундамента на смешното.

Теорията за смешното като някакъв вид сравнение принадлежи на философията и психологията на новото време. Нейната заслуга е още и в това, че тя даде възможност да се свържат по-здраво обективното със субективното в смешното, да се поставят в причинна връзка смехът като субективен ефект с обективните и адекватните нему обективни предпоставки. Защото сравнението вече в някаква форма отвежда към субекта било защото субектът е, който го прави, било защото в сравнението участва и нещо от субективното. Томас Хобс е първият, който хвърли този мост между обекта и субекта в комическата сфера,¹ той е и първият, който най-определено формулира теорията за смеха, причиняван от някакво сравнение, comparison. Според Хобс смехът не е нищо друго освен „внезапна радост, възникваща от едно внезапно разбиране на някакво превъзходство у нас в сравнение с недостатък на другите или с предишния наш собствен“².

Теорията за смешното като някакво сравнение е „общо място“ в естетиката и психологията на смешното през XVIII, XIX и XX в. Това общо място остава въпреки всички сложни духовни преходи на тези епохи — от рационализма на XVIII в. към спекулативното и ирационалистическото мислене през първата половина и психологизма и емпиризма през втората половина на XIX в. до сложните и различни насоки на теорията през XX в.

Осемнадесетият век видя смешното в духа на своя любим рационализъм като *интелектуално* непостигаемо или *интелектуално* постигаемо сравнение.

Според Зулцер: „Нещата, над които се смеем, всякога имат според нашето съждение нещо несъобразно (ungereimtes) или нещо невъзможно и странното състояние на душата, което предизвиква смеха, възниква от несигурността на нашето съждение, според което две противоречиви неща изглеждат еднакво верни. В мига, когато ние искаме да отсъдим, че едно нещо е така, усещаме противоположното; докато ние образуваме съдението, то отново се разрушава.“³

Също и според Фльоел чувството за смешно възниква от „бързото схващане на една необикновена, неочаквана и рядка връзка между нееднакви неща или понятия“⁴. Свойствата на смешното, както ги описва Фльоел, са: „1. Смешното се основава на представната способност на човека. 2. Една изолирана идея не възбужда смях или чувство за смешно. 3. Тук две или повече идеи трябва да бъдат сравнени една с друга. 4. Между тези идеи трябва да има някакво недоразумение. 5. Това недоразумение не трябва да бъде всеобщо, всекидневно, обикновено, а ново, изненадващо и неочаквано.“⁵

В същото направление са и усилията на всички теории за смешното, които го представят като някаква противоположност. Защото с оглед на комическия смях противоположността не съществува сама за себе си, а за съзнанието, което сравнява противоположните страни. В пределите на комическото противопоставянето е заради съпоставянето, което смеещата се субективност прави — противоречието води до сравнение, а оттук и до смях. В тази област на теорията инвенциите на мисълта са се оказали наистина неизчерпаеми.

¹ F r. J a h n, Das Problem des Komischen in seiner geschichtlichen Entwicklung, Potsdam 1904, S. 15.

² T h. H o b b e s, Human Nature, IX, 13, English Works, Vol. IV, London, MDCCCXL, p. 46.

³ J. G. S u l z e r, Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Th. II, Leipzig 1774, S. 644.

⁴ C. F r. F l ö g e l, Geschichte der komischen Literatur, Bd. I, Liegnitz u. Leipzig 1784, S. 41.

⁵ Ibid., S. 36—37.

Противоположността може да бъде:

- между „великото“ и „безсилието“, „великото без сили“ (Ю. Мьозер¹);
- между „съвършенството и несъвършенството“ (М. Менделсон²);
- между „напрегнатото очакване“ и „нищото“, в което то се превръща, „внезапното превръщане на едно напрегнато очакване в нищо“ (Кант³);
- между „ограничената свобода на човека“ и една „по-висша свобода“ на природата, която си играе с човешката свобода, или по-общо — между свободата и необходимостта (Щ. Шютце⁴ и школата на Шелинг);
- между „същественото и неговото явление“, между „целта и средството“ при просто смешното и между „целите вътре в самите себе си“ и „тяхното съдържание спрямо случайността на субективността и външните обстоятелства“ при истински комичното (Хегел⁵);
- между „образа“ и „идеята“, при което образът превъзмогва идеята (Фр. Т. Фишер⁶);
- между „понятието“ и „реалния обект“, „внезапно схванатото несъответствие (Jnkongruenz) между едно понятие и реалните обекти“ (Шопенхауер⁷);
- между „това, което е и което трябва да бъде, или което то иска да бъде“ (М. Лацарус⁸);
- между „очакваното значително или внушително“ и „нещо най-малко внушително“, между „нещо, което се държи като голямо и след това се проявява като малко“ (Т. Липс⁹);
- между „нещо механично“ и „нещо живо“, към което то е прикрепено (Бергсон¹⁰);
- между „малкото и незначителното в обекта“ и противоположното му „усърдие на човешките усилия“ (Фр. Юнгер¹¹).

И най-беглият поглед към някои от концепциите за смешното като противоречие показва колко солидно се е разположило сравнението в неговата теория. Вече не е трудно да се докаже, че сравнението е вътрешен принцип на смешното. Трудността е в изследването на *differentia specifica* на смешното сравнение.

В съвременната марксистическа литературна наука П. В. Палиевски обърна внимание върху една особеност на структурата на художествения образ изобщо. Според него *сравнението* е елементарният модел на художествената мисъл. „В сравнението действително е скрит един от най-простите типове на образа. В него се раздвижват образните първоелементи.“¹² Сравнението е образен първоелемент още и в този смисъл, че от него чрез разгръщане или гра-

¹ J u s t. M ö s e r, Harlekin, oder Vertheidigung des Groteske-Komischen, 1761, S. 48.

² M. M e n d e l s s o h n, Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen, Gesammelte Schriften, Bd. I. Berlin 1929, S. 403.

³ И. К а н т, Критика на съзнатата способност, § 54, За красотата и изкуството. Фрагменти из историята на западноевропейската естетика от ренесанса до романтизма, XV—XIX в. Встъпителна студия, подбор и обяснителни бележки от И с а к П а с и, С., 1966, стр. 213.

⁴ S t. S c h ü t z e, Versuch einer Theorie des Komischen, Leipzig 1817, S. 23—25.

⁵ Х е г е л, Естетика, 2, С., 1969, с. 753, 756.

⁶ F r. T h. F i s c h e r, Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, I, § 147 ff, Reutlingen u. Leipzig 1846, S. 334ff.

⁷ A r. S c h o p e n h a u e r, Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd. 1, § 13, Sämtliche Werke, Bd. II, Leipzig 1888, S. 70.

⁸ M. L a z a r u s, Das Leben der Seele, Bd. 1, Berlin 1883, S. 304.

⁹ T h. L i p p s, Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung, Leipzig 1922, S. 44; Grundlegung der Ästhetik, Leipzig u. Hamburg 1914, S. 576.

¹⁰ А. Б е р г с о н, Смехът, С., 1947, стр. 61.

¹¹ F r. G. J ü n g e r, Über das Komische, Frankfurt a. M. 1948, S. 21.

¹² П. В. П а л и е в с к и й, Внутренняя структура образа, Теория литературы, М. 1962, стр. 75.

дация се развиват и други художествено-образни средства, т. нар. тропи — метафората, метонимията, синекдохата, хиперболата и т. н.

Всяко сравнение предполага не само сравняващо съзнание, но и сравними величини. Характерното за сравнението е, че то в една или друга степен транспонира, пренася духовен или физически материал: духовно към духовното, физическо към физическото, духовно към физическото, физическо към духовното. Единият (или дори двата) от компонентите на сравнението излиза от себе си, за да се пренесе, да се отнесе във или към другия. Дори най-елементарното сравнение показва оприличаването на един предмет с друг, подвеждането му под характеристиките на другия предмет. Тяло, гъвкаво като змия, очи черни като въглен, ръце здрави като клещи — тези най-банални сравнения показват характерното за сравнението *подвеждане*, това *като*, без което не са възможни дори елементарните форми на сравнението. Тялото е като змия, сиреч притежава някои от качествата на змията, очите са като въглен, а ръцете са като клещи, сиреч притежават някои от качествата на въглена и клещите — тялото е тяло, но по отношение на гъвкавостта то е змия, очите са очи, но по отношение на цвета те са въглен, ръцете са ръце, но по отношение на силата те са клещи.

В определен смисъл сравнение е цялата естетическа сфера, всичко, което принадлежи на красотата. Ако красивото е онова, което е „съзвучно на нашата душа“, в което се открива живот или идеал, или страна от идеала, или, нещо друго от този род, тогава красотата също не е възможна без сравнение най-малко без едно интуитивно, спонтанно, сетивно постигаемо сравнение на обективната даденост на предмета с някои страни на човешката душевност. Може би тъкмо поради това сравнимостта и сравнението са първичен принцип и изконна характеристика на художествено-естетическата сфера, на художествения образ. При цялата самостоятелност на естетическата реалност на изкуството спрямо естетическото извън изкуството тя запазва най-съществена общност с него, общността на единната природа на естетическото, независимо и от сферите на неговото проявление, и от неговите всевъзможни модификации. А това прави още по-необходима диференциацията на онова сравнение, което е присъщо на смешното. Тук може да бъде полезно сравнението на сравнимото при смешното със сравнимото при алегоричното и символичното. Защото и алегорията, и символът са също сравнение — и също от особен род.

АЛЕГОРИЯ, СИМВОЛ, СМЕШНО

Всяка алегория и всеки символ предполагат сравнение между това, което непосредствено казват, и онова, което биха искали да кажат и наистина казват. Характерното за това сравнение е, че единият от сравнимите компоненти подсказва, намеква, подпомага, утвърждава, разкрива, обогатява, конкретизира и т. н. другия, че изобщо „действува в негова полза“.

При алегорията: маската подсказва за театър, лирата — за музика и поезия, змийската отрова — за медицина, везните — за справедливост, стрелата и сърцето — за любов, шлемът и мечът — за война.

При символа: лъвът означава сила, лисицата — хитрост, змията — коварство; знамето символизира народа, националния идеал, гербът — държавата. Лъвът показва размера на силата, лъвът е най-силното животно, змията показва степента на коварството (тя е безшумна, трудно различима и отровна, още библейската легенда свързва човешкото грехопадение със змията), печатът намеква за неотменимостта на държавните разпоредби и т. н.

При символа сравнението конкретизира и индивидуализира, то свързва по-общия признак или качество с конкретно и индивидуално явление, което може да има и други признаци, но в което най-изтъкнат е именно символизираният признак. Много неща са силни, но силата на лъва е изключителна (Херакъл побеждава немейския лъв, а после неговата кожа започва да символизира силата на самия Херакъл). Символът сравнява общото с индивидуалното, но с образцово индивидуалното и така издига абстрактното до конкретното. При сравнението = символ символизираното качество се издига до явлението, в което то се проявява силно, ярко, идейно-нормативно. Оттук и вътрешната, съдържателната разлика между алегорията и символа, на която немската класическа естетика (Шелинг, Гьоте) отдава първостепенно значение. Проблемата не е само в това, че алегорията е по-конкретна, директна и елементарна, а символът е по-абстрактен, многозначен и сложен (както може да се разбере от речника на литературните термини), защото тези квалификации се отнасят повече до количествената, отколкото до качествената страна. Разликата между алегорията и символа е по-дълбока, тя е в значението и мястото на отделното (конкретното) и общото (абстрактното) в сравнението.

При алегорията отделното (конкретното) се поглъща от общото (абстрактното), отделното е само път към общото и поради това вниманието се насочва към общото, тук частното се съзерцава в общото. Везните са алегория — в справедливостта се виждат везните.

При символа, напротив, общото (абстрактното) се поглъща от отделното (конкретното), общото намира своята последна и висша конкретизация в отделното и поради това вниманието се насочва към отделното, тук общото се съзерцава в частното. Знамето е символ на нацията — в знамето се вижда нацията.

Но тези различия в сравнението, в значението и мястото на сравнимите величини при алегорията и при символа са видови различия, докато различието между алегоричното и символичното сравнение, от една страна, и сравнението, присъщо на смешното, от друга страна, са по-дълбоки, родови различия.

При алегоричното и символичното сравнение, както още и в най-елементарното сравнение се проявява тенденцията към *единение на двойното* (отделното с общото, общото с отделното, отделното с отделното). Очи като въглен, сиреч очи = на въглен, град като чудовище, сиреч град = на чудовище. Само доколкото единият от сравнимите елементи се пренася, отнася, прилага към другия, само дотолкова съществуват простото сравнение, алегорията или символът. Тази особеност е доловена много отдавна. Квинтилиан определя алегорията като троп, който изразява „едно нещо с думи, а друго по смисъл, а понякога и нещо противоположно (*aliud verbis, aliud sensu ostendit, ac etiam interim contrarium*)“¹. Но по-новата реторика ограничава това друго, което алегорията изразява, в сходното, подобното, приличното. Лесинг убедително защитава такава разбиране. „Алегорията следователно казва не онова, което според думите изглежда, че казва, а нещо *подобно* (*Ähnliches*).“² И тъй като при сравненията от този тип целта е една — единият от сравнимите компоненти да *подпомогне* другия, да го разкрие, обогати, осветли, да извлече от него онова, което сам той едва ли би дал — тя е осъществима само при възможните степени на *сериозността*. Простото сравнение, алегорията и символът съществуват в тенденцията към единение

¹ Quint. Inst. orat. VIII, VI, II.

² G. E. Lessing, Abhandlungen über die Fabel, Gesammelte Werke, Bd. 4, Aufbau-Verlag Berlin 1955, S. 16.

на двойното, което, за да бъде истинско единение на двойното, предполага сериозност. Тук сериозността изключва не само всяко несериозно третиране, но често и всяко колебание. Ако се съмняваме, че градът може да бъде непознат и страшен като чудовище, че от змийската отрова се правят спасителни лекарства и че силата на лъва е норма и образец за сила, тогава няма да възприемем простото сравнение, алегорията и символа, които предполагат тъкмо доверието, сериозността, вярата, че едното е като другото или най-малко, че нещо от едното е като нещо от другото.

Принципът на сравнението при смешното е друг — неговата разлика се откроява още в обективна основа, в характера на съществуващите или целеположените обективни величини. Смешното е възможно само при някаква форма на сравнение на физически или духовни явления помежду им с помощта на една предварително съществуваща наша, човешка мярка за тях, или на физически и духовни явления — непосредствено — със същата тази мярка.

При всяко сравнение между сравнимите величини трябва да има — реално или в претенцията — един момент на общност, на сходство, на тъждество, който да допуска и да прави възможно самото сравнение. В това отношение изискването е общо за цялата широка сфера на сравнението. Особеностите на сравнението при смешното са зад тази необходима предпоставка, която тук може да бъде най-различна — от звуковото съвпадение на думите до най-външната или формална аналогия между две явления или два процеса.

Значителен риск, реална опасност съпътствува всеки опит да се извлича естетика и теория от художествената творба. Творбата тегне към единичното и особеното, теорията — към всеобщото, затова разминаването им е напълно възможно, то се улеснява от различната природа на творба и теория, на изкуство и наука. Но творбата не е лишена от теоретически потенции особено когато принадлежи на автор-мислител, на автор-философ или на автор, чийто художествен инстинкт го води към върховете на познанието, отчасти и без сам той да разбира това. Така една от героините на Шекспировата комедия „Сън в лятна нощ“ несъзнателно, но проникновено схваща една от най-съществените особености на смешното:

За мен пък всичко някак
се раздвоява, сякаш че го гледам
с очи несъгласувани!

За разлика от простото сравнение, алегорията и символа сравнението при смешното показва една тенденция не към единение на двойното, а към *раздвояване на единното*. В смешното това единно често пъти е външно и формално и без да съдържа каквото и да е реално единство, се проявява само като някакво съвпадение, някаква аналогия, или дори като недостигащо до смисъла звукоподобие на думите, омонимите и т. н. Тук ingredientите, макар и да запазват известна общност, известна прилика, която е необходима за всяко сравнение, преди всичко съществуват така, че да разкриват особеното, различното, аномалното.

В карикатурата се оглежда — некарикатурно — тази природа на смешното. Карикатурата трябва да прилича на модела, иначе не би била *негова* карикатура, но тя става негов, на модела, карикатурен образ само когато му привнесе и нещо друго, различно, взето от друга сфера, напомнящо за друго, или когато го „превърне“ само в една негова особеност, която именно за това силно, прекомерно се преувеличава. Карикатурата прилича на модела, но тя става *карикатура* само доколкото го „вижда“ като нещо друго, доколкото го „раздвоява“ и заменя познатата същност или видимост с друга, запазвайки

същевременно връзките си с първата. Както и Шекспировата героиня: „За мен пък всичко някак се раздвоява, сякаш че го гледам с очи несъгласувани!“

При смешното раздвояване възможното сравнение се предпоставя от обективната даденост или създаденост, от характера на сравнимите величини. Сравнимото е или в две — в противоположни посоки — отклонения от нормата, нормалното, общоприетото, при което човекът, който сравнява тези отклонения, има в себе си и в представите си това нормално и общоприето, или само в едно явление, което пак човекът сравнява не с някое друго, което му противостои, а само със своите представи за нормално и общоприето. В първия случай са сравними две отклонения от нормалното, във втория — само едно, но и в двата случая човекът е, който сравнява и носи критериите за нормално и общоприето.

Смешното отклонение от нормалното и общоприетото не се схваща като обект на приложната психиатрия. Отклонението от нормата, от общоприетото, конвенционалното може и да е по посока на по-доброто, което обаче било поради внезапността, било по други причини не може да се разбере или да се вмести в нормалните представи, или — и този е най-честият случай — по посока на по-лошото, деформираното, деградираното. Според Аристотел „в това се състои разликата и на трагедията спрямо комедията: втората иска да подражава по-лоши лица, а първата — по-добри, отколкото са днешните“¹. Но и в *каквато* посока да е това отклонение и в *колкото* — една или две — посоки да е то, в него трябва да се търси източникът на онова сравнение, което е неотделимо от комическия смях.

Както едно явление не може да се сведе безнаказано до неговите предпоставки, така и смешното — още по-малко — може да бъде обяснено само с видимости, отклонени от нормите на общоприетото (недостатъкът на всички дефиниции на смешното от типа на Аристотеловата). Защото безброй неща са отклонение от нормата и нормалното, без да бъдат — и в най-малка степен — смешни, защото отклонение от нормата са и явления, които предизвикват тъкмо противоположните чувства, трагическите, и в пределите на конвенционалното съвсем не може да се побере трагическият герой с неговото противопоставяне на обществото, с неговия устрем към бъдещето и с неговата трагична самотна обреченост. Теорията на смешното — тръгнала от сравнението като негова прелиминарна характеристика — трябва да направи още няколко необходими крачки, за да се добере до признаците, които ще диференцират смешното сравнение от общата сфера на сравнимото и сравнението.

ПРЕТЕНЦИЯТА

Смешното е не само раздвояване на единното, дори и когато това единно е съвсем формално. Тук едната страна не само че не подпомага, не разкрива, не подсилва другата, а, тъкмо обратно, тя е насочена към нейното разрушаване, опровергаване, отричане. В пределите на известно единство смешното показва вътрешното разрушение, обезсмисляне и отрицание. При смешното противоречие — контрастът е почти задължителен момент в съвременните теории за смешното — едната (а понякога поотделно и двете) страна на противоречието съществува не изобщо и не в себе си. Тя съществува за другата, в *претенцията* към другата. Извън тази претенция (в немската литература: *Anspruch*) страните в смешното сравнение не могат да бъдат разбрани като компоненти на *смешното* противоречие.

¹ Arist. De poet. 1448 a 16—18.

Претенцията на едната (или дори поотделно на двете) от сравнимите страни на смешното противоречие не трябва да се разбира само буквално, само като *аз искам това* или *аз мисля това*. Макар че много често смешният персонаж излиза тъкмо с такива фрапиращи и недвусмислени претенции и в тях се разкрива като смешен. Претенцията често се превръща в главен източник на смешното във фарса и в комедията, в обектите, предизвикали иронията или смешното остроумие — противоречието между претенция и реалност лесно предизвиква комически смях. В много комедии глупостта претендира за ум, страхливостта за смелост, грозотата за красота, слабостта за сила, старостта за младост, недосетливостта за дълбокомислие, нахалството за скромност, бърливостта за дискретност, лъжата за истина.

Но претенцията на едната (или поотделно на двете) страна на смешното противоречие — претенция, че тя не е това, което е, че тя е като другата страна, на която в действителност е противоположна и която поради това провокира — не е при всеки случай директно и недвусмислено изразена. В смешното не винаги нещата казват „аз съм умен“, „аз съм смел“, „аз съм красив“, защото не всички смешни обекти могат да казват това или изобщо да казват нещо.

Понякога в смешното противоречие претенцията на едната от сравнимите страни спрямо другата, спрямо критерия за нормално и общоприето, който смеещият се субект прилага към нещата, произтича не от нейните декларации (които тя изобщо не е в състояние да прави), а просто от мястото ѝ, от функцията ѝ при това заето от нея място. Една дреха, една шапка, една вещ, едно украшение, един нос, едно ухо, един грим носят *в себе си* инерцията на своето естествено място и форма, на своята общоприета употреба и функция. Всеки очаква там, на онова място да види привичните шапки, носове или украшения, а вижда нещо друго — в други форми, цветове или материи, което сякаш претендира да е като очакваното, а в същност е нещо друго или противоположно. Тук претенцията е само *подразбираща се* и като че ли произтича от мястото на предмета, място, от което се очаква да се види нещо друго. Предметът влиза в дисонанс с очакваното, а не се възприема като нещо неутрално, ирелевантно спрямо очакваното, именно защото *сакаш* претендира да е това очаквано. Наистина *съзнанието* открива този дисонанс и този дисонанс съществува само за съзнанието, но той не е чисто субективна креация. Защото съзнанието тук взема онова, което обектът му дава, и му дава това, което като че ли сам той иска да вземе.

Така широко разбрана, *претенцията* е втората конкретизация на сравнението (първата се отнася до раздвояването, до опровергаването или отричането на едната страна от другата) в качеството му на *смешно* сравнение. При смешното опровергаването или отричането не е директно, а се осъществява чрез претенцията на едната страна да бъде като другата, без в същност да е като нея. Едната страна (а понякога поотделно и двете) се представя — сама, непосредствено или втурвайки се в потока на съзнанието на възприемателя, в нормалния ред, по който нормално се възприемат нещата — за обратното на което е, за различна от онова, което е. Една противоположност или неценност се представя за ценност, опитва се да функционира като ценност и вече с това разклаща ценностната система, която губи от своята стабилност, представя се като нестабилна — неценността е проявила своята агресия и е взела от нейния терен. Това става в пределите на смешното и неотделимо от другите компоненти на смешното. Защото претенции и агресии, представяне на едно за друго и дори противоположно, са напълно възможни и в несмешните сфери на живота и изкуството, и дори в трагедията. Ричард III се представя за друг, Яго се представя за друг, по-големите дъщери на Лир също предявяват претенции, които не отговарят на тяхната същност.

В смешното претенцията, агресията, откраднатата функция на една от сравнимите величини от другата, не е напълно сериозна. Или по-точно тя е само толкова сериозна, колкото сериозна е и всяка *игра*. Раздвояването на единното, отклонението от нормалното, от общоприетото съществува не само за себе си и не само в претенцията, в агресията на едната към другата реалност в смешното сравнение. При смешното двете сравними реалности са в отношения, които не просто напомнят, а са от един род с играта. Игровият характер на сравнението при смешното е най-съществената — трета по ред — конкретизация на сравнението като смешно сравнение, най-същественият момент в търсената *differentia specifica* на смешното.

Теорията за смешното като игра принадлежи на Кант — той е, който пръв се домогва до научната ѝ формулировка с присъщата строгост на своята философска терминология. Според Кант „всяка сменяща се свободна игра на усещанията (която в основата си няма цел) наслаждава, защото тя способствува чувството за здраве“¹. Смешното е тъкмо такава безцелна игра с идеите и с представите на разсъдъка — в това отношение то прилича на музиката. „Музиката и материалът на смеха (*Stoff zum Lachen*) са два вида игра с естетически идеи или също с представи на разсъдъка, чрез които в края на краищата не се мисли нищо и които просто със своята смяна и при това живо могат да наслаждават.“² „В шегата... играта започва от мислите, които изцяло, доколкото те се стремят да се изразят сетивно, занимават също тялото.“³ А така също и „дейността на сравняващото остроумие е повече игра“⁴.

Тази идея за комичното, за смешното и за неговите форми като игра бе възприета от школата на Шелинг и за нея тя стана основна и изходна идея. Формулирана е най-ясно от Щефан Шютце, според когото комичното е „видимостта на света като една весела игра ту на природата с човека, ту на човека с природата“⁵.

В школата на Хегел идеята за смешното или по-точно за смешното остроумие (*Witz*) като игра се представлява от Куно Фишер. В известен смисъл Куно Фишер е и автор на тази теория. „Остроумието е едно игрово съждение (*spielendes Urtheil*).“⁶ „Колкото съждението е по-игрово и колкото играта е по-богата на съждения и мисли, толкова остроумието е по-съвършено.“⁷

По-новата естетика неведнъж се е връщала към идеята за смешното като игра — в някакъв смисъл и в някаква степен. „В цялото си развитие — пише Фолкелт — комичното е свързано с това игрово съзнание (*spielende Bewußtsein*).“⁸ „Комедията е една игра, която имитира живота“ — казва Бергсон.⁹

Не са необходими големи теоретически усилия, за да се докаже, че играта и смешното са различни явления, че между тях съществуват принципни несъвпадения, че смешното не е игра и играта не е смешно. Но ако, от една страна, смешното и играта не са тъждествени (тези термини не са синоними), от друга страна, отношението смешно—игра не е някаква далечна и чисто формална прилика.

¹ K a n t, Kritik der Urtheilskraft, § 54, Gesammelte Schriften, Bd. V, Berlin 1913, S.331.

² Ibid., S. 332.

³ Ibid.

⁴ K a n t, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, § 55, Gesammelte Schriften, Bd. VII. S. 221.

⁵ St. Schütze, Versuch einer Theorie des Komischen, S. 25.

⁶ K. Fischer, Ueber den Witz, Heidelberg 1889, S. 51.

⁷ Ibid., S. 73.

⁸ J. Volkelt, System der Ästhetik, Bd. II, München, MCMXXV, S. 358.

⁹ А. Бергсон, Смехът, стр. 71.

Най-характерното за играта и за игровото отношение към нещата може да се види там, където и самата игра се проявява в своите най-чисти и завършени форми — при децата. А онова, което преди всичко характеризира играта, е своеобразното сливане на два рода отношение към нещата: вземането им едновременно като истински и като неистински, приемането им едновременно сериозно и несериозно, действително и на „ужким“. Детето знае, че играчката не е влак, но то вярва, не просто си представя, въобразява, а вярва, че е влак. Всеки момент — веднъж играта прекъсната — то е готово да засвидетелствува, че играчката е играчка, дърво, желязо или пластмаса, но стига в следващия миг играта да започне отново и играчката наистина става влак. В играта вземането на нещата за истински и вземането им за неистински не са два отделни, два съществуващи независимо един от друг момента. Странният, своеобразният характер на феномена игра е в това, че нещата се приемат като истински в същото време, когато се разбира, че те не са истински, и че се разбира тяхната недействителност в същото време, когато се вярва в тяхната истинност. В това отношение никое друго явление — освен изкуството — не може да бъде оприличено на играта, в това отношение изкуството е единственият аналог на играта.

В още един пункт — най-малко — се демонстрира родството между игра и изкуство. И играта е една сътворена действителност, една продуктивна реалност. При по-низшите и по-елементарните ѝ форми играта предизвиква удоволствие просто поради правенето на нещо, поради в повечето случаи безцелното действие или просто поради радостта от употребата на сила. Както и според известната, използвана от Грос формула на Ницше *Freude an der Macht*, радост от силата: детето развива кълбо, скупчва камъни, дълбае в пясъка. Но по-висшите и по-сложни форми на играта вече съдържат и един чисто творчески елемент. Тук насладата идва от сътворената фантазна игрова реалност, от това, че клечките са станали войници, камъните са станали кули, парцалите са станали блестящи рокли, че нещата и постъпките са преформирани и те са станали други, защото са направени, сътворени други. Сега играта разкрива почти необозрими перспективи пред фантазията и при реализацията, при духовното овеществяване на тези перспективи играещият изпитва насладата на творчеството, *Freude an der Schöpfung*. Сега удоволствието от безцелната употреба на силата намира своята по-висша конкретизация в насладата от сътворената от силата на творческото въображение нова фантазна реалност. Така също и съпътстващата изкуството — при неговото създаване и при неговото възприемане — наслада частично принадлежи на онази свободна и неутилитарна творческа дейност, която от съществуващите стари възприятия създава нови художествени образи.

Аналогиите между игра и изкуство са стара тема на естетиката — усилията на деветнадесетия век за тяхното равнопоставяне дадоха резултат. Както при играта, така и при възприемането на изкуството едновременно вярваме и не вярваме, вярваме, че изобразеното, изразеното, представеното в произведението е истинско, фактическо, достоверно, отнасяме се към него най-сериозно и същевременно знаем, разбираме, че то не е истинно, фактическо, достоверно, отнасяме се към него като към фантазия, измислица. Към изкуството, както и към играта са приложими тези *Ernstnehmen* и *Nichternstnehmen*, вземане на сериозно и на несериозно. Когато се вживяваме в съдби, ситуации и обстоятелства, за които предварително и в процеса на вживяването много добре знаем, че не са действителни, ние в известен смисъл като че ли играем и също, както при играта, представяме нереалното за реално, докато в същото време знаем, че то е нереално.

Но играта и игривостта като съществен признак на смешното сравнение включват нещо повече, отколкото общата аналогия между изкуство изобщо и игра изобщо. При възприемането на художествено смешното фигурира и този (свойствен за възприемането на цялото изкуство) момент на игра. Но играта, игривостта е *и вътрешен белег* на смешното сравнение, по-първичен, по-фундаментален признак на самото функциониране на смешното. Тук игривостта е изначална, още в сравнимите, в съпоставимите сфери и съществува, преди да се прелее в игровия момент при възприемането на смешното.

При смешното отношението между сравнимите величини, страни, реалности има характер на игра в този смисъл, че едната страна (понякога поотделно и двете) проявява сериозна претенция към другата, докато в същото време тя е несериозна претенция, претенция „на уж“. Много обстоятелства са в състояние да създадат това впечатление, че претенцията, изглеждаща сериозна, е претенция несериозна: и внезапността, с която тя се явява, и невероятното преувеличение, и необичайните или странните ѝ форми, и липсата на нормална мотивировка, и краткостта, при която се съкращават средните моменти, за да останат само крайните. Жените искат мир, но те постигат своята цел, когато отказват на мъжете си женските ласки. Героят играе на герой, докато в същност е жалък страхливец. Ревизорът представя величие, когато е само дребен мошеник.

Затова когато този игрив момент изчезне, изчезва и смешното — то потъва в едно напълно сериозно отношение към обекта, което може да бъде възторжено или негодуващо, но винаги сериозно и еднопосочно. Сега изчезва двойното, двойственото, раздвояването, за да отстъпи мястото си на една директна праволинейност. Тъкмо с това трябва да се обясни защо сатирата, която често тръгва от комичното и продължава да се разполага в него, също така често излиза от неговите собствени очертания, тъкмо защото от нея започва да изчезва смешното. При някои от крайните и „абсолютни“ форми на сатирата присъщата на смешното игра преминава в пряко негодуване, в открита критика. Развитият до „последната точка“ сатиричен принцип е в състояние да възбуди всички степени на възмущението, но вече все по-малко или дори никак чувството за смешно. Няма нищо смешно в „Господа Галавльови“ на Щедрин, в мрачните гротески на Гойя, в много от злобните карикатури на Домие. „Глупостта е твърде невинна за удара на сатирата, както и порокът е твърде грозен за гъдела на смеха.“¹ Така схваща сатирата и Белински: „Под „сатира“ трябва да се разбира не невинният смях на весели шегобийци, а гръмотевиците на негодуванието, бурята на духа, оскърбен от позора на обществото.“² Оскърбление, буря, негодувание — в тяхната директна насоченост често изчезва играта на смешното.

Със същата неспособност да се гледа на нещата игриво трябва да се обясни поне донякъде и една друга душевна формация — фанатикът. На фанатика са чужди играта на нещата и играта с нещата, свободното издигане над тях, фанатикът няма чувство за смешно. Той не може да приеме света като истински и като неистински, за него човекът не е актьор и историята не е сцена. За фанатика историята е само история и светът е само истински, фанатикът трябва да преследва греха, грешката и заблудението до края им и да се бори за добродетелта, истината и справедливостта до собствения си край.

¹ J. P a u l, Vorschule der Ästhetik, § 29, Werke, Bd. 4, S. 163.

² В. Г. Б е л и н с к и, Стихотворенията на М. Лермонтов, Избр. произв., С., 1955, стр. 196.

Играта в смешното, игровият характер на смешното сравнение ярко проличава при онези негови форми, които дават възможност вземането на нещата сериозно и несериозно да се съпоставя непосредствено в случаите, когато при говоренето несериозното отношение се скрива зад външната форма на пълната сериозност. На този изпитан прийом за усилване на смешното, за превръщането му в още по-смешно са обръщали внимание мнозина автори — от различни времена и направления:

Квинтилиан: „Впрочем макар и сериозността да придава най-вече прелест на речта, възможно е да стане смешно самото това, че който говори, не се смее.“¹

Новалис: „Истинският комик, когато се шегува, трябва да изглежда сериозен и важен.“²

Гогол: „Колкото по-малко актьорът мисли как да разсмива или да бъде смешен, толкова повече ще се прояви смешното на поетата от него роля.“³

Маркс: „Прекомерната сериозност — това е най-комичното.“⁴

Т. Ман: „Добра шега се получава само тогава, когато се влага в нея всичката сериозност.“⁵

Във всички тези случаи (актьори, оратори), при които смешното се носи от говорител, за да се предаде на слушател, играта, сериозното и несериозното стават непосредствено достъпни — визуално или слухово, или визуално и слухово.

ИЗКЛЮЧВАНЕ НА СЪСТРАДАНИЕТО

Игровият характер на смешното сравнение обяснява още една отдавна известна и отдавна изследвана особеност на цялата комическа сфера: частичното емоционално безразличие или по-точно липсата — пълна или относителна — на съчувствие, на състрадание към смешния персонаж.⁶ В това отношение смешното е противоположно на тъжното, комичното на трагичното. Защото, ако съчувствието, състраданието е иманентен признак на трагичното,⁷ смешното поставя своя възприемател в съвсем противоположна психична ситуация. На сцената героят плаче, а в салона публиката се смее.

Тази противоположност понякога сама става предмет на комично литературно превъплъщение. В „Общинско дете“ на Бранислав Нушич кандидатът за актьор Тома влиза с подхвърленото му общинско дете (Недялко) зад кулисите на театъра, в който играе актрисата Ленка, негов отколешен кумир. Но тъкмо при най-възвишената реплика на героинята детето заплаква с все сила. И тогава „публиката, вместо да ръкопляска, както очакваше госпожица Ленка тъкмо на това място, започва гръмогласно да се смее. Госпожица Ленка

¹ Quint. Inst. orat. VI, III, V.

² Novalis, Fragmente, Schriften, Bd. II, S. 217.

³ Н. В. Гогол, Предварителни бележки за ония, които биха поискали да играят „Ревизор“, както трябва, Събр. съч., т. IV, С, 1955, стр. 270.

⁴ К. Маркс, Бележки върху най-новата пруска цензурна инструкция, Маркс—Енгелс, Съч., т. I, С., 1957, стр. 7.

⁵ Th. Mann, Gesammelte Werke, Bd. VIII, Aufbau-Verlag Berlin 1956, S. 524.

⁶ Този въпрос се отнася към по-общата проблема за психологията на смеха, за субективно-психичните моменти на комическия смях, следователно принадлежи на сфера, която преднамерено е изоставена при това разглеждане. Тук съчувствието или безразличието се засягат само дотолкова, доколкото характеризират обективния източник на комичния смях — смешното. Не случайно в този контекст те фигурират донякъде още в най-старото и най-обективното определение на смешното, в определението на Аристотел.

⁷ И. Паси, Трагичното, С., 1963, стр. 231—260.

се смути, почервеня и млъкна. Първият любовник започна с нежен любовен глас да псува, макар че по текста не беше негов ред да говори. Публиката трещи от смях, а Недялко реве като магаре, и то така ревностно, като че ли има роля в пиесата. От срам и яд госпожица Ленка удари на плач и избяга от сцената. Звънецът започна да звъни и завесата се спусна, за да утихне публиката и не се излагат повече.“

Бергсон казва: „Комичното прочие изисква нещо като мигновена нечувствителност на сърцето; само при това условие то би могло да произведе пълното си въздействие. Изобщо, то е отправено към чистия разсъдък.“¹ Но комичното изключва не изобщо чувствителността, а съчувствието, състраданието. Защото радостта, съпътствуваща смешното, е също чувствителност.

Констатацията за пълната или относителна липса на съчувствие към *смешното* не противоречи на безспорните случаи на съчувствие към смешния *персонаж*. Като цяло смешният герой не винаги е отблъскващ и не винаги държи на своята дистанция спрямо възприемателя. Понякога дори именно с това, че е смешен, неприспособен, нелеп, той става по-симпатичен, очарователен и дори пленителен, понякога само с това, че е смешен, той стопява дистанцията. Смеем се на Чеховия Ванка, на неговото смешно-мило „на село за дядо“, но мигар това дистанцира. Бедите и смешните злополучия на „Дон Кихот“ не пораждаат ненавист, а симпатия и ненапразно Хайне е плакал за героя. Също и „малкият човек“ на нашето време, героят на Чаплин, Швейк на Хашек или на Брехт привлича със своята смешна неприспособеност към жестоките условия на жестокия век. А и всякога, когато се смеем над детската несъобразност, наивност, прекалена искреност или простодушие, ние чувствуваме обекта на този смях по-близък, по-трогателен, по-привлекателен от безукорната сериозност на възрастния.

Но във всички тези случаи, погледнато строго, симпатията, привличането, съчувствието идва не от самото смешно, не от онова, което поражда комическия смях. Смешният персонаж може да предизвика съчувствие с цялостната си личност или поведение, при което смешното е само една негова страна. Когато се смеем над Дон Кихот, ние не му съчувствуваме, ние му съчувствуваме за друго, усещайки несправедливостта на поредния побой и съпоставяйки го с цялостната му личност, която най-малко заслужава тези унижения и тези страдания. Когато се усмихваме или се смеем над Ванка, над детската несъобразителност, ние не съчувствуваме, а възприемаме нещо, което е извън реда на нашите представи и понятия. Тук съчувствието се разполага на друга плоскост — онази, на която възприемаме несъобразността с оглед на страданието на героя, на неговата мъка, на неговите терзания. Или най-малкото, когато смешната несъобразност съдържа и един трогателен и затрогващ момент, когато отклонението от нормите може да се възприеме и като липса на норми, като още несъздадени норми. Децата правят езикови грешки, защото те още не познават езиковите правила. Във всички тези случаи ние *не* се смеем, *защото* съчувствуваме, а можем да съчувствуваме, *докато* сме се смели.

Симпатията към смешния персонаж може да се предизвика и от неговото чувство за смешно, а не от това, че сам той е смешен. Сега симпатията не е свързана с предмета на самото смешно, а изразява положително емоционално отношение към човека, притежаващ способността сам да се смее и да кара другите да се смеят. Много съществена е разликата между отношението към смешното като такова и отношението към човека, който го твори, към предмета на остроумието и към автора на остроумието, към

¹ А. Бергсон, Смехът, стр. 37.

обекта, подлежащ на осмиване, и към онзи, благодарение на когото става възможно това осмиване. Относителното или абсолютното емоционално безучастие, липсата на съчувствие и състрадание се отнася до първото отношение (към смешното, предмета на остроумието, обекта на осмиването), но не и до второто отношение (към твореца на смешното, автора на остроумието или осмиването).

Смеем се над сър Джон Фалстаф, но се смеем и заедно със сър Джон Фалстаф (особено в „Хенри IV“, а до известна степен и във „Веселите уиндзорки“). Защото наистина Фалстаф е сладострастен, страхлив, самохвалко, лъжец, пияница, чревоугодник. Но той е и цял отдаден на живота, с всичките му материални прелести, той е весел, изобретателен, той е от хората, излезли от средновековния аскетизъм и до гуша потънали в света, който им принадлежи. Фалстаф не е от онези, които чакат материята да им се усмихва със сативен блясък, той сам ѝ се усмихва, жадно отворил уста, за да поеме в огромния си търбух всичките ѝ материални прелести — вкусна храна, хубаво вино, красиви жени. Така и Остап Бендер възхищава със своята духовитост, изобретателност, неизтощимо жизнелюбие. Така и Швейк привлича, когато зад престорената бърливост и невинна глупост разкрива острота, сарказъм, жлъч и ирония, когато от престореното смирение на войника изскачат стрелите, насочени в мрачните бездни на империята. Фалстаф казва за себе си, че той не само е остроумен, но и поражда остроумие у другите. Познатите и многобройни случаи на съчувствие и дори на състрадание към смешните герои показват само тяхната многостранност, другите обстоятелства и черти на характера, които предизвикват съчувствието, а не нашето активно и положително емоционално участие в самото онова, което е смешно и на което се смеем. Тази особеност на смешното поддържа интелектуалистичните теории в неговата естетика, от нея те черпят престиж и сила.

Още Хораций е знаел, че светът е трагедия за тези, които чувствуват, и комедия за онези, които мислят. С поведението си Демокрит и Хераклит изразяват същата противоположност. Демокрит винаги се смеел, защото разбирал нищожеството на човека, а Хераклит постоянно плачел, защото съчувствувал на нещастния човешки жребий. Едно от есетата на Монтен е посветено на този душевен антагонизъм. В аналогичен смисъл са и много сентенции на Шекспировите герои — човек трябва да знае, да разбира и тогава всичко ще се покаже откъм смешното, целият свят лицедействува, светът е сцена и всички мъже и жени са актьори, които играят много роли. И според Хайне до последния момент ние играем комедия със себе си. И известният герой на Виктор Юго, човекът, който се смее, казва: „Мене, ако ме питат: Защо се смееете?, ще отговоря: Защото знам.“ Интелектуализмът в теорията на смешното има авторитетни представители: мислители, художници и дори литературни герои.

Това разбиране, това интелектуално вникване в смешната ситуация, постъпка, фраза става възможно, когато измести — напълно или до голяма степен — съчувствието, положителното емоционално ангажиране. За да се смее, разумът трябва да разбере, че ставащото не е съвсем истинско, съвсем сериозно и че не трябва да се взема съвсем сериозно, че то е някаква игра. Много комични ситуации могат — при други условия — да станат отлична тема за трагедия (гръцката трагедия и комичната сатирна драма, сериозните епос и трагедия и техните комични пародии), ако от тях изчезне играта, неистинската претенция и поради това на нейно място дойдат емоционалната привързаност, състраданието.

Всеки се смее над оня герой, който безпомощно и безуспешно гони тръгналия влак — той сякаш си играе на гоненица, и то с партньор, много по-

бърз от него. Но ако това е предпоставка за драма, ако героят не се яви навреме, както е обещал, и ако това ще струва живота на приятеля му, който сам се е жертвувал за него (аналогична ситуация е изобразена в баладата на Шилер „Поръчителство“), тогава изчезва играта, изглеждащото като игра, а заедно с това и смешното. Световната комедия е използвала многократно обстоятелства и събития, които, разгледани сами по себе си и извън смешния контекст, са тъжни, жални, скръбни и дори ужасни и които могат да дадат всякакви основания за съчувствие, състрадание и скръб. В комедията има и убийства, и наранявания, и побои — боят е от най-популярните комедийни прийоми.

Боят се появява още при Епихарм, родоначалника на комедията, после играе у Аристофан (в „Облаци“ Фидипид набива баща си Стрепсиад) и при Плавт (в „Менехмовците“ и не залудо излизат роби-биячи). Безброй са тоягите, които получава Дон Кихот, а покрай него и Санчо Панса. Бият слугите близнаци в „Комедия от грешки“ на Шекспир, Катерина бие Бианка в „Укротяване на опърничавата“, Себастиан бие сър Андрю в „Дванайсета нощ“, Форд бие Фалстаф във „Веселите уиндзорки“. В „Брак по принуда“ на Молиер бият Сганарел и това е, което го принуждава да се ожени — тук боят е действащо лице. В „Хитрините на Скапен“ Скапен бие Жеронт, а в „Господин дьо Пурсоняк“ героят попада в беди, които биха могли да дадат достатъчно поводи за драма, ако не и за трагедия. И в известния епизод — един от най-смешните — с „Панурговото стадо“ от „Гаргантюа и Пантагрюел“ на Рабле фигурират всички пакости и злини за смешния герой, а накрая и самата му смърт. Една от най-важните маски в *commedia dell'arte*, Панталоне, старият женкар, почти винаги завършва своите приключения с почтена доза насмешки или бой. Лопе де Вега и Карло Голдони също използват боя, за да възбудят смях.

И болката (а, както е известно, от боя боли), и свързаното с нея страдание сами по себе си са твърде сериозни и, както показва опитът на световната трагедия, са изпитано средство на трагичното, макар и не толкова откъм външно телесната им страна, колкото от вътрешно нравствената. Защо принципно едни и същи обстоятелства и събития могат да предизвикват тъкмо противоположния ефект — комическия смях. Още в Аристотеловата дефиниция за смешното най-важно значение има изискването то да не причинява болка и вреда. Действително смешното не причинява болка и вреда на зрителя и слушателя, на възприемателя. Непосредствена вреда, разбира се, то не може да причинява, а болка, душевна болка, то не е в състояние да причинява именно защото смешното е като играта и на него се гледа като на игра, сериозно и несериозно. Известният момент от известната дефиниция на Аристотел трябва да се преосмисли. Смешното не причинява болка и вреда не защото неговата материя не е в състояние да направи това, а защото тя е игрива и поради това не предизвиква състрадание, активно и положително емоционално съпричастие — разбиращият разум схваща играта. Затова толкова често материалът на смешното получава чисто човешки измерения, човешки смисъл, така неговите страни по-лесно започват да се отнасят игриво към своите антиподи. Онова, което, без да е човешко, се прави на човешко, вече е годно да играе на човешко.

Теорията на смешното отдавна е разбрала, че мъртвите предмети в тяхната собствена определеност не могат да бъдат смешни. Шютце е забелязал, че мъртвите неща, като скали, камъни, реки, никога не са смешни, освен ако им са приписани човешки качества.¹ И Бергсон счита, че комичното не съ-

¹ St. Schütze, Versuch einer Theorie des Komischen, S. 36.

ществува въвн от границите на чисто човешкото, че ако неодушевен предмет възбужда смях, това е само последица от знака, отпечатан върху него от човека.¹ Смешното предполага очовечаване на нещата, функционирането им поне донякъде в качеството им на човешки. „Обектите най-напред се очовечават и след това осмиват, като че биха били човешки.“²

Игровият характер на смешното сравнение, неговото вземане не само сериозно, но и несериозно обяснява пълната или преобладаващата емоционална непричастност (в смисъл на липса на състрадание) към непосредствения предмет на смешното. Този характер на смешното сравнение обезсмисля други популярни обяснения на комическия смях като израз на нашето съзнание за превъзходство, злорадство, Schadenfreude.

Теорията за смяха като израз на превъзходство, както е известно, принадлежи на Хобс, първият, който в тази област потърси каузалната връзка между обективната предпоставка и субективния резултат — смяхът е радост от разбирането на нашето превъзходство над недостатъка на другия. Към тази теория се придържа Чернишевски,³ опит за нейното модернизиране прави Карл Грос,⁴ не ѝ бе чужд и Фолкелт.⁵ Но въпреки своите авторитетни защитници теорията за превъзходството не може да обясни цялата сфера на смешното, а следователно не може да бъде автентична теория на смешното.

Няма съзнание за превъзходство при смяха, който поражда много смешни персонажи, например изобретателните мошеници от т. нар. „мошенически роман“ или ловките хитреци, всичките тези Ласарильо и многобройните му испански събрата, Бригела и Труфалдино, Маскарил и Фигаро, Феликс Крул и Остап Бендер, Настрадаин Ходжа и Хитър Петър. Защото във всички тези случаи ние се смеем, и не над, а заедно с героя, защото във всички тези случаи ние не изпитваме никакво чувство на превъзходство, а по-скоро на възхищение. Грос пише: „При всяко комично имаме приятното фарисейско чувство, че ние не сме като това комично превратно.“⁶ Но в действителност при тези случаи чувството е противоположно на онова, за което говори Грос, и ние се възхищаваме от нещо извън нас, вместо да се възгордяваме поради него.

Няма съзнание за превъзходство и при много от видовете на смешното остроумие, защото и тук се смеем не над, а заедно с остроумника — за точно намерената дума, за сполучливата игрословица, за тънката двусмислица, за внезапно откритата прилика между онова, което не си прилича, и т. н. Няколко примера, които използва Фройд в известната си книга върху остроумието:

1. Людвик XV поискал от един свой придворен, за чийто талант бил слушал, да разкаже виц, на който самият той, кралят, да бъде сюжет (sujet). И тъй като тази дума на френски има и друго значение — поданик, придворният отговорил веднага: „Le roi n'est pas sujet“, „кралят не може да бъде поданик“.

2. Шадхен (при евреите посредник за сватби) уверява жениха, че бащата на момичето не е жив. След годеча става ясно, че той е жив и е в затвора. Женихът упреква шадхен. Шадхен му отговаря: „А аз какво Ви казах! Нима това е живот!“

¹ А. Бергсон, Смяхът, стр. 36.

² W. Schweizer, Der Witz, Bern u. München 1964, S. 164.

³ Н. Г. Чернишевски, Възвишеното и комичното, Избр. произв., С., 1955, стр. 387.

⁴ К. Groos, Einleitung in die Aesthetik, Giessen 1892, S. 392.

⁵ J. Volkelt, System des Ästhetik, Bd. II, S. 373.

⁶ К. Groos, Einleitung in die Aesthetik, S. 392.

(Вариант на този виц е и друг популярен еврейски виц:

— Тук ли живее Рабинович?

— Не, не живее.

— Но мен ми казаха, че той тук живее.

— А нима това е живот!)

3. Лекар излиза от стаята на болна жена, придружен от съпруга ѝ. Лекарят клати глава и казва: „Тази жена не ми харесва.“ Мъжът бързо се съгласява: „И на мене отдавна не ми харесва.“¹

Над кого се смеем тук, над кого изпитваме чувство за превъзходство и чий недостатък сравняваме с нашето собствено съвършенство — на краля или на остроумния му поданик, на жениха или на хитрия шадхен, на лекаря или на уморения съпруг? Очевидно е, че тук на смешния или на смехотворящия обект се гледа не като на долустоящо, а като на горестоящо, че отклонението от нормалното, общоприетото, установеното не е в посока „долу“, а в посока „горе“.

Още по-неприемливи са и крайните изводи от тази теория — чувството за смешно е злорадство, *Schadenfreude*, насладата от смешното е показател за човешка жестокост, за духовен садизъм. В теорията на Хобс — смехът идва от гордост — се съдържат всички необходими предпоставки за тези заключения. Близо до тях стигна Стендал („Опит върху смеха“), а Шарл Бодлер отива още по-далеч. „Комичното е един от най-открояващите се сатанински белези на човека.“ „Смехът е един от най-честите и най-многобройни изрази на лудостта.“ Именно защото „смехът е сатанински, той е дълбоко човечен“². Смехът е резултат на лично превъзходство и този безумен егоизъм е, който го сродява с адското.

Още Жан Пол е негодувал срещу теорията на Хобс — и преди да познава (и да е могъл да познава) нейните по-късни варианти. Чувството за гордост е твърде сериозно и съвсем не е родствено на комичното. А какво чувство за превъзходство е възможно, когато осмиваният обект често е така низък и нямащ нищо общо с нас, че всяко сравняване става невъзможно. Децата и жените се смеят най-много, а гордите любители на самосравненията — най-малко. Представящият се за нищожество Арлекино се смее над всичко, а гордият мюсюлманин — над нищо.³

Не само проявите на възхищаващия ни остроумник, но и случаите на съвсем низките обекти на осмиването не могат да подкрепят теорията на Хобс за смеха като горделиво превъзходство. Но тази теория противоречи и на характера на самата човешка природа, от която тя самата претендира да бъде изведена. Защото тогава съвсем необясними биха били съчувствието, състраданието, които човек изпитва при трагичните ситуации. Как човешката природа, зла и жестока при комедията, изведнъж се оказва милозлива и състрадателна при трагедията. Въпросът не се свежда до характера на човешката природа, а до естеството на самата ситуация: претендираща за истинска и следователно сериозна при трагичното, и претендираща едновременно за истинска и за неистинска, следователно игрива, при комичното.

Смешното в качеството му на смешно не поражда към себе си практически интерес, корист. И в това отношение то прилича не само на цялата естетическа сфера, но и на играта, която в качеството ѝ на игра също така е прак-

¹ S. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Leipzig u. Wien 1905, S. 26, 41, 26.

² Ch. Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, *Oeuvres complètes*, Paris 1968, pp. 372, 373.

³ J. Paul, *Vorschule der Aesthetik*, § 30, *Werke*, Bd. 4, S. 169—170.

тически незаинтересована, дори когато подготвя животното или човека за неговата бъдеща практическа дейност. Но незаинтересоваността на смеха от собствения си обект — смешното — има по-особен характер. Личната заинтересованост разстройва смеха, трансформира го в друго и често съвсем различно отношение. Когато интересът към смешната ситуация се прояви като пряк и непосредствено засягащ индивида интерес, обикновено чувството за смешно отстъпва мястото си на други чувства. За засегнатия смешната ситуация често престава да бъде смешна ситуация, защото за него несериозното и игривото са изчезнали. Казано е — лесно ти е да се смееш, това не те засяга. Едва ли ще се смеят близките на осмения или на попадналия в смешно положение, на оратора, който разсмива със своите глупости, на учения, който от свое име излага очевидно нелепи теории, на Бранислав Нушичовия Д-р. Смешното предполага вземането на нещата сериозно и несериозно и при тяхното несериозно вземане се изключва или се превъзмогва непосредствената лична интелектуална и емоционална заинтересованост, изразяваща се в съчувствие и в състрадание, а още повече в страдание.

Но възприемането на смешното не е чисто познавателен акт, смешното не е адресирано единствено към логическата способност на човека и смеещият се не изпълнява ролята на размишляващ философ, който тънко анализира кое и доколко се отклонява от нормата и кое и доколко е нормално и общоприето. Сами по себе си интелектуалните моменти в смеха не доказват, че той е акт на познанието, на чистия разум. Възприемането на нещата като смешни и следователно като противоречащи на нормалното, установеното, общоприетото е и интуитивно, спонтанно, непосредствено, без човек да си дава точна теоретическа сметка за степента и естеството на отклоненията от „своите“ норми. Тези отклонения *се разбират и се чувствуват*, те се схващат от цялостната личност на възприемателя, от всички компоненти на неговата душевност. Смеещият се човек не е само мислител, и дори не е толкова мислител. Защото при смешното най-важното не е разбирането на нещата като причинно-следствена верига, схващането им откъм техните причини и основания, а възприемането им като отклонение от нормата, понякога като кръстосване — странно, нелепо, неправомерно — на причинни вериги, които в своята собствена сфера са напълно обясними и правомерни. Смешното в „Облаци“ идва не от причините, породили Сократовата философия, нито от нейните евентуално пагубни последици, а от това, че тя трябва да научи как да не се плащат дългове или колко са големи стъпката на бълхата и задната част на комара.

Смехът дистанцира не само интелектуално, а също така и емоционално. Но въпреки пълното или преобладаващото емоционално безучастие (липса на състрадание) към самия предмет на смешното той винаги изразява и едно емоционално отношение, едно оценъчно отношение. Един от парадоксите на смеха е именно в това, че тръгнал от разбиращия разум, от емоционалната непричастност към непосредствения предмет на смешното, той същевременно се отнася към него и емоционално оценъчно, прилага върху него — *върху цялостния му облик* — и цял регистър от чувства, от рязкото негодуване до милата симпатия. „В дълбочината на студения смях могат да се намерят искри на вечна, могъща любов.“¹ Смехът може да изразява и привличане, и отблъскване, а понякога и двете, както великолепно е показал това М. Бахтин за карнавалния смях. „Карнавалният смях... е *амбивалентен*: той е весел, ли-

¹ Н. В. Г о г о л, Разотиване от театъра след представяне на новата комедия, Събр. съч., т. IV, стр. 262.

² М. Б а х т и н, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средновековья и ренессанса, М., 1965, стр. 15.

куващ и — същевременно — насмешлив, осмиващ, той и отрича и утвърждава, и погребва и възражда.“¹

Оценъчният момент в смеха е неделим и фактически изразява емоционалната характерност, емоционалната реакция на личността. Той е, който преди всичко различава смеха от имперсоналното, от неиндивидуалното и логически хладното познание. В такъв смисъл още Спиноза противопоставя познанието на смеха. „Аз ревностно се постарях не да осмивам човешките действия и не да ги оплаквам, нито да ги проклинам, а да ги разбирам.“² Ако в смисъла на Демокрит смехът предполага разбиране и от знаенето на истинската стойност на нещата идва смехът, сега в един по-друг смисъл, в смисъла на Спиноза, познанието изключва смеха и особено насмешката. Познанието се интересува само от голата същност на нещата, от техните причини и от техните действия и изключва онова, което изразява личното отношение, изключва всяка емоционална реакция. А смехът, макар и да предполага частична или пълна емоционална безучастност към самия предмет на смешното, вече сам по себе си е израз и на едно емоционално отношение — не на съчувствие или още по-малко на състрадание към този предмет, — а на емоционално отреагиране на съзнанието, породено от необичайността, ненормалността, необикновеността на нещата.

Ако смешното идва от дисхармонията, от нередовното и ненормалното, които при това игриво претендират за онова, което им липсва, за хармония, ред и норма, то комическият смях съдържа като своя предпоставка съзнанието — мисъл и чувство — за тази хармония, ред и норма. Реакцията се обуславя от обекта и е адекватна нему, комическият смях се обуславя от смешното и е адекватен нему. Когато се смеем над глупака, който претендира да е умен, с това вече показваме, че поне спрямо разиграваните събития схващаме къде свършва глупостта и къде започва умът. Онова, което комическият поет показва като разкъсано от действителната му същност, като невероятно вероятно, като алогичност и дисхармония, това същото зрителят на комедията — със схема си — възприема в разумната му връзка със същността, във възможната му хармония и логичност. В смеха си зрителят на комедията събира разхвърляните камъни на мирозданието. Той има в себе си антиподите на дисхармонията, на алогичното, на безобразието, той има идеала и красотата и с обилието на смеха си възмездява липсите на смешната действителност. Затова той напуска комическия театър в спокойствие и доволство. И когато се смее на блестящото остроумие, на изобретателността, на най-великолепните образци на находчивост, смеещият се отново остава при своите норми и конвенции. Остроумникът и хитрецът му откриват някои нови страни и необичайни страни на битието и на мисълта, но той пристъпва към тях от твърдината на своите мисловни и емоционални конструкции, от определеността на своя живот и своите понятия.

¹ B. de Spinoza, Tractatus politicus, cap. I, § IV, Opera quotquot reperta sunt, vol. I, Hagae MDCCCLXXXII, p. 282.

ЗА КЪСИТЕ РАЗКАЗИ В ТВОРЧЕСТВОТО НА ИВАН ВАЗОВ

Дитмар Ендлер (Лайпциг)

Творчеството на Иван Вазов обхваща в най-значителния си дял два големи тематични кръга, които се проникват взаимно: възвеличаване на епохата на националноосвободителните борби, което е същевременно критика на развиващото се буржоазно общество след освобождението от турското феодално робство, и непосредствено критическо изображение на буржоазните обществени условия, което се основава на критерии, произлизащи от идеалите на революционно-освободителното движение. В това противоречиво единство се крие спецификата на Вазовото художествено виждане и творчество.

Кратките прозаически жанрове при това заслужават особен интерес. В областта на прозата те именно помагат на Вазов да навлезе в новата следосвободенска действителност. Ако прегледаме прозаическото му творчество, можем да установим, че в прозата си на предосвободенска тематика през 80-те години Вазов преминава от мемоара („Неотдавна“, 1881) и очерка („Хаджи Ахил“, 1882) към повестта („Немили-недраги“, 1883, „Чичовци“, 1885) и стига до голямото епическо платно — романа „Под игото“ (1889). За разлика от това в произведенията на следосвободенска тематика се наблюдава тенденция към стягане на външните размери на описания откъс от действителността и все по-уверено овладяване на кратките прозаически жанрове. Някои концепционни слабости на романите „Нова земя“ (1895) и „Казаларската царица“ (1903) загатват колко големи са били трудностите, на които се натъква Вазов, когато се опитва да даде по-широко епично обобщение на наблюденията си върху следосвободенския живот. Не е преувеличено да се каже, че обликът на Вазов като критически реалист се определя до голяма степен от сборниците разкази „Повести и разкази“ (1891—1893) и особено „Драски и шарки“ (1893—1895), „Видено и чуто“ (1901) и „Пъстър свят“ (1902).

Изхождайки от постиженията на българското вазововедение и по-специално от трудовете на М. Арнаудов, В. Вълчев, П. Динеков, П. Зарев, Г. Цанев, М. Цанева и др., които в една или друга степен се занимават и с разказите на Вазов, искаме да разгледаме два въпроса, които досега не са били достатъчно осветлени.

Първо. Кои са причините, които тласкат Вазов към разказа? Развитието на жанра, както е известно, е в крайна сметка исторически обусловено, колкото и опосредствувано да е. То е резултат на сложни взаимоотношения между редица фактори на общественото развитие и на индивидуалното развитие на твореца. Според Хегел съдържанието на епоса е „цялото на един свят,

в който се извършва едно индивидуално действие“.¹ И тъй като епичното действие е „разклонено в целокупността на своето време и своите национални състояния“,² може да се заключи, че вътрешните и външните размери на епичното отражение на действителността и следователно и разработката на отделни жанрове зависи както от обективните предпоставки, така и от субективните възможности на прозаика да прониква в реалната действителност и да я обхваща.

Второ. Как се развива Вазовият разказ?³ В разнообразното разказно творчество на Вазов се долавя една динамична, до известна степен и противоречива линия на развитие. Това е логично: с разказите си Вазов реагира на измененията в обществения живот. По такъв начин се разширява и изменя и тематиката на разказите му и редом с това еволюират и структурните особености на жанра под перото на писателя, който търси все по-точен художествен изказ.

*

Появата на многобройни кратки прозаически творби е породена от изострения интерес на писателя към непосредствената общественно-политическа действителност в България в средата на 80-те години. Дълбоко впечатление прави на Вазов Сръбско-българската война през 1885 г., в която българският народ е защитил своя национален и държавен интегритет. Непосредствено след войната се засилват политическите борби между отделните буржоазни групировки (превратът и контрапревратът от 1886—1887 г.), бушува и кървав русофобски терор, който принуждава и самия Вазов да емигрира. Тези събития, които по своята същност са израз на засилващото се класово разслоение и първоначално натрупване на капитала,⁴ дълбоко разтърсват патриота и демократа Вазов: „Ние сме днес свидетели на развалините на нашите младежки мечти и надежди, и упования в някакво бъдаще светло, което съдбата разломи, и, чини ми се, заедно с това, на отечеството. (...) Не се съмнявам, че кога да е ние ще излезем из това тежко положение (...), но ударите, получени от настоящето, ще оставят неизлечимите си следи в нашите умове и сърца (XX, 73).⁵ По същото време, когато работи върху романа „Под игото“, Вазов започва да пише разкази, които го „зорладисват безжалостно“ (XX, 80). През май 1888 г. съобщава на С. С. Бобчев: „Пиша ред разкази по нашия политически и обществен живот — от Освобождението до последната криза, погледнат от разни страни. Но, nota bene: те не са повторение ни на „Митрофана“, ни на „Чичовци“, ни другите ми прозаическ[и] работи, които, от една страна, пишах, от друга, се печатаха в нашата покойна „Наука“... Те имат по-художествена виработка и по-реалистически и трезви задачи“ (XX, 79). Но новите сложни обществени процеси не се поддават лесно на изследователя. „Простотата в живота и обществените отношения (...) все повече (...) се заместят с по-сложни обществени отношения и една трескава подвижност“, пише Д. Благоев.⁶ Рушат се старите представи и понятия, из-

¹ Ф. Хегел, Естетика, т. II, София 1969, стр. 598.

² Пак там, стр. 563.

³ Ценни мисли по този въпрос изказва П. Зарев, срв. Бележит майстор на повестта и на разказа. В: Иван Вазов, Събрани съчинения, т. VI, София 1956, стр. 41—62.

⁴ Срв. Д. Благоев, Принос към историята на социализма в България, София 1956, стр. 73.

⁵ Цитатите са взети от: Иван Вазов, Събрани съчинения в двадесет тома. София 1955—1957. Римската цифра посочва тома, арабската — страницата.

⁶ Д. Благоев, Съчинения, т. I, София, 1957, стр. 523.

вършва се „умствен преврат“.¹ И на друго място Д. Благоев така характеризира настъпилите промени: Българският живот „се намира под двойно влияние — от една страна, под влиянието на остатъците от старите икономически условия, от друга — под влиянието на капитализма, било европейски, било наш. Това икономическо положение, което не се е още рязко определило, поражда в нашето общество неясни и неопределени понятия“². Вазов сам съзнава това положение и говори за „хаотична епоха“ (I, 665). Разказът и очеркът са „разузнавачите“, с помощта на които опитният прозаик проучва новия обществен живот.

Характеристиката на обществените процеси, дадена от Д. Благоев, навежда и на друга мисъл: националнореволуционните борби със своята мащабност, с подема на националния ентузиазъм, със своя масов героизъм и с редица забележителни личности-герои предлагат богат и вълнуващ материал за широко епично изображение. В следосвобожденския обществен живот пък Вазов не вижда прототипове, цялостни характери, достойни за епично възплъщение. Причината се крие отчасти в самата действителност, отчасти и в отношението на Вазов към тази действителност и в това, как той разбира новите обществени явления.

На фона на героичното минало на националноосвободителните борби, оставили трайни следи в съзнанието и светоусещането на Вазов, ярко изпъкват „дребните боричкания на страстите“, „всички алчности, лакоми и груби ламтения за обезпечение личното благо във вред на обществото“, „пошлата проза на парламентарний живот“, т. е. на буржоазния политически и обществен живот (XVIII, 504, 507). В такава среда наистина е трудно да се открият цялостни личности, които възплъщават в себе си представителни за нацията прогресивни идеали. Тук трябва обаче да се има пред вид, че с усложняването на обществените отношения и идеологията на Вазов започва да изневерява на писателя при осмислянето на новите житейски явления. Вазов се е оформил като поет, като демократ и патриот преди всичко под въздействие на революционната националноосвободителна борба и на нейните най-изтъкнати ръководители. Но върху Вазов оказват влияние и патриотичните идеи на либералните просветители,³ без да споделя отрицателното им отношение към революционната борба за национална независимост. През 80-те години обаче, макар да отдава заслуженото на В. Левски, Л. Каравелов и Хр. Ботев, тук-там в публицистиката, отчасти и в „Под игото“, Вазов проявява несъгласие с радикалните социални възжелания на революционните сили. Търсейки градивен идеал за времето след постигнатото национално освобождение, писателят сега се обръща по-често към традициите на просветителите, подчертава „делата и заслугите на цариградските деятели“ и посочва тяхното „родолюбие безкористно, истинско и идеално“ (XX, 159). Тук са корените на дребнобуржоазните, едва ли не просветителски илюзии за общественото развитие в идеологията на Вазов. Затова той не е в състояние да обхване целокупното обществено развитие. Величието на идеала, в името на който подемат борбата оная шепа мъже, които през 1891 г. на връх Бузлуджа се събират и основават под ръководството на Д. Благоев Българската социалдемократическа работническа партия, Вазов не може да оцени, то убягва от погледа му. Въпреки това Вазов се стреми към по-широко обобщение на своите наблюдения. За тази цел пише романа „Нова земя“. В главния герой на романа Найден Стремски авторът се опитва да представи, както

¹ Д. Благоев, Съчинения, т. I, стр. 523

² Пак там, стр. 420.

³ Срв. Л. Ерихонов, Към въпроса за българското просветителство. В: Литературна мисъл, година шеста, 1962, кн. 2, стр. 135—143.

казва сам, „един просто честен, даровит и енергичен младеж и обществен деец“, който „нито издигаше някое социално светоломно знаме, нито беше апостол на гръмливи обществени и политически преврати...“ (XIII, 262). В същност се касае за един отчаян опит на писателя да открие носител на представителен обществен идеал. Опитът обаче е безуспешен. Стремски е слаб, безплоден дребнобуржоазен интелегент, който гони някаква абстрактна човечност и се стреми да стои над борещите се сили. Много точно пише А. Страшимиров: „Поглежте негова герой: той е тъй скромнен с багажа от добро и зло, що преживява!“ И по-нататък отбелязва, че писателят „се е помамил да нарисува някаква сила тъкмо там, където царува пълно безсилие“.¹ Това е именно основният недостатък на романа, без да отричаме, че в него реалистически са описани много страни от обществения живот в България през първото десетилетие след Освобождението.

Резюмирайки казаното дотук, можем да кажем, че Вазов успява там, където се насочва към частично изображение на следосвобожденската действителност, към кратките прозаически форми.

Преминаването към разказа, към изображението на случката отговаря и на една по-обща тенденция, която, както доказва А. И. Чичерин, се очертава и в други европейски литератури от онова време.² Представители на тази тенденция са Ян Неруда, А. П. Чехов, М. Коцюбински, Б. Прус, Ги де Мопасан,³ бихме могли да добавим още и Й. Караджалев, Г. Келер. „... на этой новой стадии (в развитии на реализма, Д. Е.) еще тоньше становится разработка деталей, еще полнее захват быденного, повседневного, еще глубже проникает взривчатая энергия критической мысли, подрывающей основы буржуазного порядка.“⁴ Това се отнася и за развитието на прозата в България, но трябва да се уточни изложението на Чичерин в такъв смисъл, че преходът от гоголевски монументални образи до чеховски всекидневни, психологически тънко рисувани образи се извършва не толкова между Каравелов и Вазов, колкото в творчеството на самия Вазов.⁵

Особено голямо значение за Вазов като разказвач, както и за творческото му развитие изобщо, има руската литература на XIX в. Наред с гореспомнатата типологична близост и именно поради нея тук наблюдаваме и преки литературни връзки и влияния, за които ще е допринесъл престоят на Вазов в Русия 1886—1889 г. В разказа „Епоха —кърмачка...“, написан или поне замислен в Одеса, един Вазов герой, след като говори за руската класическа литература, казва: „А в съвременните литературни корифеи вие ще наидете прекрасен урок за строго реалното изображение на жизнените явления...“ (VIII, 238). Вазов подчертава „трезвостта“ и „художествения реализъм“ (X, 333) на руската литература, като има пред вид тясната ѝ връзка с актуалните обществени проблеми. Както показва творчеството на Вазов след 1886 г., примерът на „литературните корифеи“, на М. Е. Салтиков-Шчедрин, Г. И. Успенски, И. С. Тургенев, А. П. Чехов и други изостря погледа на писателя за новите обществено-политически проблеми и процеси, придава на прозата му по-голяма критическа насоченост и на сатирата му — ударна сила и социална конкретност.⁶ Вазов се учи от „руския начин на писание“, който

¹ А. Страшимиров, Съчинения в седем тома, т. VII, София, 1963, стр. 422.

² А. В. Чичерин, Нерудовский этап в истории критического реализма, Киев, 1963.

³ Пак там.

⁴ Пак там, стр. 10.

⁵ Пак там, стр. 14—15.

⁶ За отношението на Вазов към различни литературни и политически представители на руския обществен живот през онова време вж. В. Вълчев, Иван Вазов. Жизнен и творчески път, София 1968, стр. 311—315.

е бил високо ценен още от П. Р. Славейков.¹ Интересно би било по-подробно да се проучи отношението на Вазов към руския разказ, към разказа на Чехов, но и на Тургенев („Записки охотника“), към очерците на Успенски и Короленко. Случаите на очевидно сходство на фабулни елементи (например близостта между „Кърджали“ от Пушкин и „Белимелецът“ от Вазов, между „Смърт чиновника“ от Чехов и Вазовия разказ „Не поздрави“, намекът в подзаглавието на „Запалените снопе“ за Тургеневите „Записки на ловеца“) подсказват само това творческо общуване, без да засягат същността му.

В разказите на Вазов се чувствува и жив творчески контакт с литературното дело на редица прогресивни посатели и от други страни, като В. Юго, Ги де Мопасан, Ян Неруда и др.

Насочването към разказа се дължи най-сетне и до известна степен на една особеност в творческата психология на Вазов — верността, привързаността му към модела.² Един анализ на „Под игото“ и на „Немили-недраги“ ще покаже, че дори в тези зрели творби, които черпят от богатия и непосредствен жизнен опит на писателя, срещаме композиционни и други слабости, които се появяват там, където авторът напуска терена на преживяното и започва да „фабулира“. Вазов сам признава, че у него „няма много фикция“ (XIX, 167). Естествено е тогава, че при проучването на нова за него действителност писателят ще си служи по-успешно с разказа и очерка.

Във Вазовото творчество в областта на разказа изпъкват три фази: 1. Разкази, написани през втората половина на 80-те години и около 1890 г. 2. Разкази, събрани в „Драски и шарки“ — 1894—1895 г. 3. Разкази, обнародвани около 1900 г.

Първата по-оформена тематична група сред разказите, написани през втората половина на 80-те години и около 1890 г., са разказите за Сръбско-българската война от 1885 г.: книжката „Подпоручик Вълко. Разкази за Сръбско-българската война“ (1886) с писмо-разказа „Писмо до дядо попа в с. К.“ и „Подпоручик Вълко“ (1891: „Вълко на война“), „Стоенчо от Ветрен“ (написан в 1886, публикуван в 1889, преименуван в „Иде ли?“ през 1891) и още два разказа.

Разказът „Иде ли?“ е едно от най-зрелите произведения на Вазов. В него се разказва как една селска жена чака да се завърне синът ѝ от войната. Макар че е безфабулен, в разказа се чувствува „сложна, противоречива действителност“³ — радост за справедливата победа, тъга и скърб от жестокостта на войната и съчувствие към войниците на противника, обикновени хора, принудени да се борят за чужди интереси. Характерен за разказа е народният тон, в който е написан и който го свързва с разказа „В Пирин“ (1889). Тази особеност проличава и в композицията, и в изграждането на образите, и в езика. Композиционният възел на творбата е злокобният сън на баба Цена, който — подобно на съня в народните песни — предвестява гибелта на близък. Въпреки че пристига още едно писмо от Стоян, предчувствието за трагичния завършек все повече се засилва. Същевременно сънят е художествен похват, адекватен на образа на баба Цена — проста, малко суеверна селянка, чрез него Вазов успява да характеризира много убедително вътрешните преживявания, мислите и тревогите на старата жена. За това допринася и езикът, който е обогатен с народни думи, стилизирани народни изрази („ето що казваше писмото“), с инверсии, с ритмично-мелодични ефекти. Образът на очаквания син оживява в тънко доловения „езиков портрет“ в писмото

¹ П. Р. Славейков, Избрани съчинения, т. II, София, 1959, стр. 416.

² Срв. И. Панова, Бележки върху стила на Вазов, Елин Пелин и Йовков. В; Литературна мисъл, година шеста, 1962, кн. 3, стр. 37.

³ П. Зарев, Бележит майстор на повестта и разказа, пос. съч., стр. 47.

на Стоян до майка му. В разказа няма сложни психологически обрати. Вазов търси достойното за художествено изображение в реалния всекидневен живот, в дълбоката задушевност и човечност на героите си.

Вазов не разработва по-изчерпателно тази тематика. По причини, които вече посочихме, той след 1886 г. подхваща в редица разкази започнатата с очерка „Нов свят и нови люде“ (1883—1884, незавършен) тематика и пише „цял цикъл разкази за новий ни политически и обществен живот“ (XX, 79): „Епоха — кърмачка на велики хора“, „Сладкодумен гост на държавната трапеза“, „Искров и Райна“ Дядо „Нистов“, — „Тъмен герой“ и др., публикувани през 1890—1891 г. в сп. „Денница“. Тези творби са свързани помежду си чрез концепционния замисъл да се покажат типични представители на различни обществени слоеве и отношението им към новите обществени условия през 80-те години.

В разказа „Дядо Нистор“ авторът хвърля светлина върху противоречивата същност на старото патриархално светоусещане при новите условия в страната. Дядо Нистор, сроден с образа на чорбаджи Марко от „Под игото“, се отличава с искрена човечност, с любов към труда и природата, с честност и чувство за лично достойнство, качества, които Вазов напразно търси в политическите нрави на своето време. Но същевременно в мисленето на Нистор има и консервативни черти, които като критерии за оценка до известна степен обезсилват критиката му и показват патриархална ограниченост. Вазов се отнася с дълбока симпатия към своя герой, но това не му пречи чрез сатирични детайли да изкара наяве отживелостта на патриархалното мислене. Дядо Нистор накрая сам, без да иска, попада във водовъртежа на буржоазните предизборни маневри.

В сатиричния образ на Гороломов от „Епоха — кърмачка на велики хора“ Вазов заклеява политическия парвеню, който безскрупулно гони целта си, замаскирайки се с гръмка, понякога дори революционна фразеология. Очевидно Вазов прави намек за политическата метаморфоза на някои дребнобуржоазни политици от своето време; не напразно разказът предизвиква гнева на влиятелни хора. Писателят проследява сравнително голям период от живота на Гороломов и го показва от различни страни: на писателското поприще, като студент в Русия, в отношението му към родителите, към приятеля, към любимата, като „нихилист“, като аристократ и като политик. Но в образа на Гороломов не се извършват никакви качествени промени, той си е низък и подъл, всичко е подчинено на хиперболично тщеславие, което го тласка и към престъпление. Многобройните случки са само външно свързани с образа и служат за осветляване на епохата, която ражда такива типове.

„Епоха — кърмачка...“ като сатиричен портрет напомня за „Хаджи Ничо“ и „Три картини из българския живот“ от Л. Каравелов. Но докато при Каравелов прозира социалната мотивировка в постъпките на героите, Вазовият герой действа само в сферата на политиката. В града, в политическия център, икономическите промени през 80-те години протичат „почти незабелязани“¹, забулени от разгорещени политически борби, докато автори като Т. Г. Влайков и М. Георгиев на своя терен, в българското село, още тогава по-лесно долавят социалните изменения. Но по своята социална същност Гороломов е вече предтеча на Бай Ганьо, той е един от „новите рицари“ (Д. Благоев), които чрез злоупотреба с политическата власт се домогват до забогатяване.

Чак в очерка „Пейзаж“ (1893) след Т. Г. Влайков („За чича Стайко“, 1890) и М. Георгиев („С тебешир и въглен“, 1891) Вазов се вглежда в социалната проблематика, но не случайно и този очерк е посветен на селянина.

¹ Д. Благоев, Принос..., стр. 83.

Очеркът е изграден върху поразяващия контраст между величественния планински пейзаж и страшното страдание и нечовешка нищета. Неспособен да посочи изход, авторът придава на своя очерк филантропска окраска.

Разказвачът Вазов търси път към адекватно изображение на новата действителност. Приложеният в „Иде ли?“ похват на повествование не може да се използва за описание на градския живот, на новата политическа атмосфера. Тук вече не са подходящи и такива добродушни хумористични и гротескни похвати, този наивен хумор, с който Вазов рисува наивния свят на Хаджи Ахил или на „Чичовците“. Показателен в това отношение е разказът „Кандидат за хамама“ (1891), втората, преработена и завършена редакция на „Нов свят и нови люде“: авторът там изменя някои епизоди, изтласква на заден план редица наивно-комични елементи, с които е претрупана първата редакция (например по погрешка Хрисантов и приятелят му вземат файтон, предназначен за друг човек), премахва някои псевдокомични ефекти, „недоразумения“ и каламбури, макар че тези слабости си личат още и във втората редакция (например много хора се припознават в Хрисантов, читателят очаква да се получи някакъв ефект от това заблуждение, но мотивът остава неизползуван).

Вазов пристъпва към първите разкази на следосвобожденска тематика сякаш с очите на романист, който иска да обхване по-голям откъс от действителността. Получава се противоречие между множеството външни фабулни елементи и интензивността на художествения изказ например в „Епоха — кърмачка...“. Но писателят бързо осъзнава това. По повод на една рецензия от Кр. Кръстев, в която се критикуват именно многото епизодични отклонения в разказите му, Вазов пише на своя рецензент през 1890 г.: „Вие порядъчно ме кастрите и, както ми се струва, твърде заслужено“ (XX, 140). И в рецензия за разказ от Т. Влайков Вазов сам казва: „Провлечеността, сиреч отсъствие на художествена краткост, вреди доста на интереса на прочитанието“ (XVIII, 563). Ето защо Вазов поправя значително редица разкази, преди да ги включи в „Повести и разкази“. Той премахва странични фабулни елементи от „Вълко на война“, „Среща“, „Златната планина“ и др. Разказът „Бикоглав“ например съдържа в първата си редакция пасаж, който описва срещата на чорбаджи Милю с истинския подпалвач на плевнята му. Така се внася допълнителен момент в действието на разказа, който разкъсва композицията, изградена върху непосредственото изображение на невинно осъдения Младен. Във втората редакция авторът съобщава само за признанието на подпалвача съвсем накратко и изхвърля споменатия пасаж. (Разказите „Епоха — кърмачка...“, „Тъмен герой“ и „Сладкодумен гост на държавната трапеза“, които Вазов по политически съображения не включва в „Повести и разкази“, остават непроменени.)

Стремежът към „художествена краткост“ се проявява и в разработката на нов тип разкази, в които ситуацията придобива по-голяма тежест. Например в „Среща“ действието се развива в единен план, образът на Милена, млада селянка, се разгръща посредством поведението и чрез езика, ретроспективни пасажки допълват представата за нея. Фабулата се изгражда върху случайност: Милена отминава скромно войнишко погребално шествие, без да подозира, че мъртвецът е мъжът ѝ, когото е искала да посети в болницата. В романите си Вазов често използва случайността като важен композиционен похват, но понякога не много сполучливо. В разкази като „Среща“, „Бикоглав“ и др. случайността е преосмислена и се явява удобно средство за състен изказ.

Успоредно с разказите Вазов създава и кратки очерци въз основа на единични наблюдения, от които не може или не иска да извлече фабула за разказ, като например „Соломоновският цирк“ (1891), „Една сцена“ (1890), които се отличават с непосредственост и автентичност.

*

Сборниците „Драски и шарки“ (1893—1895) отбелязват втората фаза в разказното творчество на Вазов. С повече от 40 къси разказа и очерка писателят сякаш систематически проучва столичното всекидневие в София през първата половина на 90-те години. На новаторския характер на това произведение набляга през 1897 г. Д. Благовоев: „Преди десет години... г. Вазов... не можеше написа своите „Драски и шарки“. В нашия живот не беше изпъкнал тогава преломът, който напоследък преживява нашата страна: старите обществени отношения, старите понятия и старият еснафски морал не бяха почнали да се рушат.“¹

Обединявайки кратките си прозаически творби в тематично единен сборник, Вазов създава почти цялостна картина на тогавашния многолик столичен живот. Може би книгите на Ян Неруда „Арабески“ и „Малостранни разкази“, неговите очерци и етюди, „зети из живота на Прага, чешката столица“ (XVIII, 606), за които Вазов възторжено се изказва, да са поощрили Вазов и той от своя страна да обрисова в цялостен цикъл от разкази живота в българската столица.

В „Драски и шарки“ тематичният обseg на Вазовите разкази се разширява. Вазов дава почти цялостен социален разрез на столичното общество. Той продължава да пише разкази върху политически проблеми („Травиата“), но същевременно показва и битовото разложение и обръща повече внимание на социални проблеми. Той представя огънали се в борбата за осигурен поминък чиновници и еснафи („Изпросила“), жигосва моралната поквара в семейството („Обикновена история“), разобличава алчността и търгашеството на лекари и адвокати („Две врати“, „Гарнитури на прозорците“), рисува епизоди от поведението на писатели и вестникари („Пустодимски“, „Прекрасно“), осмива суетността на еснафки („Траур“). Наред с тези хумористични и сатирични разкази Вазов в няколко произведения съчувствено пресъздава епизоди от тежкия живот на бедните („Една изгубена вечер“, „Учител по история“, „Василица“).

В центъра на късите си разкази Вазов често поставя дребна на пръв поглед, незначителна случка, чеховската „мелочъ жизни“: едно цирково представление няма да се състои („Една изгубена вечер“, нищожна причина предизвиква ожесточен спор между артистите зад сцената („Репетиция“), една жена иска да прибере мъжа си от кръчмата („Василица“) и др. Тази особеност се дължи очевидно на известно влияние от страна на А. П. Чехов. Това личи не само в „Непоздравил“, чието сходство с Чеховия разказ „Смърт чиновника“ бие просто на очи, но и в съвсем самобитни творби, като „Една изгубена вечер“, „Репетиция“ и др., които зад привидно дребното разкриват тъжни истини за съдбата на човека в буржоазното общество.

Но на първо място тези нови черти в разказите на Вазов и конкретно в „Драски и шарки“ трябва да се тълкуват като отглас на една „обща посредственост“, както казва Д. Благовоев, в обществения живот и в обществените стремления, която от своя страна е резултат на изостаналостта на иконо-

¹ Д. Благовоев, Съчинения, т. IV, София, 1957, стр. 110.

мическите условия.¹ Критиката на тази посредственост е и основният замисъл на „Кардашев на лов“: Кардашев търси тема за нова повест от столичния живот, „която да се различава от досегашните му сатирически драски по силата и глъбината на страстта, по симпатичния или необикновен нравствен облик на героя ѝ“ (VII, 221). С многобройни случки писателят пресъздава атмосферата в тогавашна София, където новите буржоазни нрави са своеобразно смесени с остатъци от стария патриархален бит. Но за разлика от повестта „Чичовци“, където жизненият материал е позволил на писателя да извае пълнокръвни образи, описаните в „Кардашев...“ еснафи, политикани, гешефтари и лумпени тласкат автора към карикатурата, към сатирата. Напразно Кардашев търси възвишени чувства, „шекспировски мотиви“. Дори уж „потресаеща драма“ с две убийства се оказва накрая „кокошкарска история“. И Вазов възкликва: „Гениите на Шекспир и Шилер би умрели от анемия на тая почва“ (VII, 238).

В разказа „Изпросила“ са налице известни реминисценции от Мопасановия разказ „Рицар на почетната легия“. В двата разказа жените изкупват с цената на човешкото си достойнство желани облаги за мъжете си. Но историческият фон на двата разказа е различен: при Мопасан виждаме буржоазно общество, в което съпружеската изневяра е превърната вече в разменна монета, той рисува героите си с тънък психологически усет, с елегантна лекота и ирония. Вазов пък схваща разложението на здравия морал като тежък конфликт, той се възмущава и се насочва, макар и с малко тромави стъпки, към социалните причини на това пораждащо се зло.

С „Драски и шарки“ Вазов създава българския къс разказ.² Изобразената в него случка обикновено кулминира в поанта, която се изгражда върху контраста между привидното и действителното или между несъвместимото. Късият разказ на Вазов се отличава с очерков рисунък, с жив език, обогатен с поговорки и сентенции, с ефектен завършек, който хвърля светкавична светлина върху явленията.

Преодолявайки ограничеността на късия разказ, Вазов успява по различен начин в творби със съвсем малки външни рамери да отрази значителна проблематика. Голяма роля играе умело подбраната случка. Така в малкия разказ „Травиата“ в сблъсъка между прекрасното и жестокостта като във фокус се пречупва противоречието между хуманизма на Вазов и социалната същност на епохата, в която се извършва първоначалното натрупване на капитала. Благодарение на рамковата композиция (на разказа в разказ) Вазов съумява да помести в малкия разказ „Ново преселение“ като в орехова черупка една четиринайсетгодишна одисея на тракиец. Разказът се развива в два плана — срещата на разказвача с героите Нягул и жена му и разказа на Нягул. Преминаването от една плоскост на действие върху друга и пресичането им помага да се обрисова пластичен образ и да се обхване голям период от време. Вазов въвлича читателя в разказа, кара го заедно с него да гледа и да слуша стария Нягул, който излъчва голяма жизнена сила и когото теглилата и гоненията, сполетели го вследствие на редица политически събития в българския живот от Априлското въстание до установяването на Стамболовия режим, не са могли да сломят.

Друга възможност за увеличаване на обобщителната стойност на единични епизоди и разкази е обединяването им в цикъл. „Кардашев...“ е в същ-

¹ Д. Благоев, Съчинения, т. II, София, 1957, стр. 424.

² М. Арнаудов, Иван Вазов, Живот и дело, София, 1944, стр. 195.

ност цикъл от редица разкази, макар че една случка обикновено се предава с две глави. Целият сборник „Драски и шарки“ представлява също цикъл, чиито разкази Вазов само по изключение публикува отделно.

*

Повечето Вазови разкази, написани около 1900 г., са събрани в сборниците „Видено и чуто“ (1901) и „Пъстър свят“ (1902), както и в „Утро в Банки“ (1905). Тематичното разнообразие на тези сборници е отглас на многоликостта и сложността на заобикалящия писателя обществен живот.

Към края на 90-те години положението на народните маси се влошава, социалните противоречия се засилват. През 1900 г. избухват селски вълнения. Вазов се приближава, както сам пише, към народа, вниквайки и в душите и на най-бедните (XIX/115), и създава забележителното стихотворение „Елате ни вижте!“. Но не бива да си затваряме очите пред факта, че по същото време в творчеството на писателя се задълбочават и някои противоречия. Очевидно е, че възрожденският демократизъм на Вазов не е достатъчен, за да може да долавя новите обществени проблеми, които със засилващото се класово разслоение стават все по-сложни. Самият Вазов чувства до известна степен това свое положение. Той не вижда „обществен човечески идеал“ (XIII⁴ 74). „... и нашият дух не вярва нито в новите кумири, нито в старата икона“ (III, 15) — изповядва Вазов през 1899 г. вътрешното си раздвоение. Стремжът на писателя да представи интересите на цялата нация понякога го отклонява от правдивото отражение на действителността, като го съблазнява да замазва социалните противоречия. Това личи и в някои очерци и разкази като „От оралото до урата“ (1899), „Михаил Чонин“ (1901), с които Вазов правилно отбелязва определени обществени явления, но същевременно напластява върху тях чужда на реалния живот морализаторска тенденция.

Само няколко разказа продължават критическото изображение на обществено-политическия живот в буржоазното общество („Български ницшеанец“, 1905), няколко разказа бичуват битовото разложение („Госпожа му“ 1899), но вече без оная малко безпомощна почуда, която усещаме в „Драски и шарки“. Разочарован, „разяден от горчиви съмнения и измамен от жизнения опит“ (VIII, 56), Вазов в някои от най-хубавите си разкази и очерци продължава да се пренася във времето преди Освобождението, например „Една българка“ (1899), „При Иван Гърбата“ (1900), „Даскалите“ (1901). Тази тематика присъствува в цялото разказно творчество на Вазов.

Продължавайки линията на творби като „Учител по история“ и „Ново преселение“, писателят в такива сполучливи разкази като „Павел фертигът“ (1900), „Наум“ (1900) и „Дядо Йоцо гледа“ (1901) представя характери, взети от съвременния му живот, които въпреки тежките житейски условия са запазили човешкото си достойнство и възплъщават определени моменти на Вазовия идеал. Същевременно тези произведения издават съдържана тъга, която идва от чувство за непостижимостта на идеала на писателя в буржоазното общество.

След 1900 г. Вазов пише все по-често „добродушни“ разкази и очерци, публикувани предимно в „Утро в Банки“. В тях са описани повърхностни наблюдения от столичното всекидневие, например едно пътуване с трамвая, разговори в градската баня, впечатления от зоологическата градина, като насмешливи картинки на някогашния бит те и днес предизвикват нашето любопитство. Вазов пише и редица разказчета за незначителни, за весели или мелодраматически произшествия, които се изчерпват често във външни

ефекти. С такива творби, както и с разни „видения“ и „легенди“ заглъхва творчеството на Вазов в областта на разказа.

Между разказите „Една българка“ и „Дядо Йоцо гледа“ съществува вътрешна връзка. Първият отразява важни черти на гражданския идеал на Вазов, вторият показва съдбата на Вазовия идеал в буржоазното общество.

В разказа „Една българка“ Вазов се връща в годината на Априлското въстание, в деня на гибелта на Ботевата чета. Макар турските башибозуци и заптиета да всяват навред страх и трепет, баба Илийца е готова да помогне на случайно срещнатия ранен въстаник от разбитата чета на Ботев. Чрез тази постъпка писателят разкрива душевното величие на обикновената жена от народа. Образът на баба Илийца, чиято външност подсказва за изпълнен с лишения и тежък труд живот, е обрисуван с дълбоко психологическо проникновение. Към подвига, който е готова да извърши, я тласка и съчувствието ѝ към ранения, и майчинска загриженост, и здраво национално съзнание, зад което се крие класова солидарност с бунтовника, тръгнал да се бори против турските поробители, „за християнска вяра курбан да става“ (VIII, 89).

Голям дял в пластичното изображение на баба Илийца има композицията на разказа. Още първото изречение, което свързва разказаната случка с конкретното историческо събитие, прави впечатление с епическата си плътност. Със събитията край реката, където заптиета разгонват събралите се пред ладията жени, читателят умело се въвежда в историческата атмосфера и се подготвя появяването на баба Илийца. Във втората част на разказа писателят ни запознава с „предисторията“, разказва как бабата е срещнала ранения бунтовник, как решава да го скрие, след като се свечери... Сега по-добре разбираме смелото държане на старата пред турските заптиета. После авторът пак изпреварва героинята си, води читателя в Черепишкия манастир, глух и пустинен през нощта, и описва как пристига баба Илийца в манастира. В който търси помощ за болното си внуче. С тази умела промяна в перспективата, от която авторът следи героинята си, писателят постига епически простор и пластичност в образа на баба Илийца. Река Искър, която присъствува в целия разказ, придава на географския фон вътрешно единство.

Само в епохата на националноосвободителните борби, богата с „толкова едри характери“ (XVIII, 503), Вазов може да намери прототип за образ, в който писателят вижда черти на идеала си. При Наум и Павел Фертигът преобладава съзерцанието, баба Илийца пък действа, участва според силите си в събития от национално значение. Един сроден с Илийца образ в следосвободенския живот би могъл да бъде само такъв герой, който активно се бори против буржоазните обществени условия. Създаването на такъв образ не бе по силите на Вазов, макар че с най-добрите си творби, чрез реализма в тях, той отрича буржоазния строй. Едва Елин Пелин, освободен от някои Вазови илюзии, само няколко години по-късно вижда в следосвободенския живот и изобразява герои, които по своята същност са дълбоко сродни с образи като баба Илийца („Андрешко“, „Закъснялата нива“).

Както посочва още Георг Адам, приятел на българската литература, „Дядо Йоцо гледа“ е един от най-зрелите разкази на Иван Вазов.¹ Разказът е претърпял различни тълкувания; често образът на стария Йоцо се отъжде-

¹ Georg Adam, Bulgarischer Brief. In: Litterarisches Echo, Jg. V. Heft 15, 1. Mai 1903, Spalte 1061/63.

ствява с автора му. Н. С. Державин с пълно право поставя въпроса за алегорично значение на творбата.¹

Разказът е безфабулен и се състои от три епизода, от три срещи на дядо Йоцо с „българското“, което се олицетворява за слепия старец в българския войник, в околийския началник и преди всичко в българската железница, която се строи наблизко.

Дядо Йоцо, някога „прост, но събуден старец“, е живял действия си живот през турското робство. В навечерието на Освобождението той ослепява. С извънредно майсторство писателят характеризира стареца чрез речта му, която разкрива пред внимателния читател душевното благородство, патриархалната нравственост и дълбоката любов към отечеството на почтения старец. Вазов, без да прибегва към повествование в народен тон, все пак използва езикови и стилкови похвати, които са характерни за народната реч и които отговарят на душевността на стареца. Полупряката реч, към която често авторът преминава, доизвайва образа на стария Йоцо. Както и някои други от сполучливите разкази на Вазов около 1900 г., разказът „Дядо Йоцо гледа“ не е обременен с външни ефекти на фабулата, с разни случайности и т. н., а се отличава с естественост, непосредственост и простота на повествованието.

Вазов успява да свърже трите срещи с „българското“, с историческия фон от Руско-турската война през 1877—1878 до 90-те години. Благодарение на щастливото поетическо хрумване — слепец да „види“ следосвобожденския живот, — благодарение на социалната конкретност и психологическата задълбоченост на героя, както и на изображението му във времето Вазов съумява в рамките на малък разказ да създаде пластичен, цялостен образ.

Авторът съчувствува донякъде на героя си, но не се отъждествява с него. Това проличава от пряката авторова оценка, но преди всичко от показаното съотношение между Йоцо и околната му среда. Селяните не споделят възторга на Йоцо, който е оправдан непосредствено след Освобождението, но не едно или две десетилетия по-късно. Като лайтмотив писателят многократно напомня за „разочарованията на нас живите“, на „неволи и сиромашия, както и преди“. Ето защо в ентусиазма на стареца се вмесва болезнена ирония. Така го схващат и съвременниците на Вазов. Г. П. Стаматов пише през 1901 г. във фейлетон за разказа: „Защо днес, като слушаме възхищението на дядо Йоца, неволно нашите устни се кривят от горчива иронична усмивка?“² В разказа и в образа на дядо Йоцо се отразяват противоречиви чувства, сблъскват се патриотически ентусиазъм като отклик на голямо историческо събитие и разочарованието от обществените порядки след националното освобождение. В разказа намират синтетичен израз желанието на Вазов да възпява пълнокръвен живот, патриотични деяния, хуманистичен начин на мислене и действие — и осъзнатото задължение да разобличава и бичува язвите на едно общество, което тъпче идеалите на възрожденската епоха. Но колкото безпощадна и да е критиката на Вазов, той остава верен на първоначалния си оптимизъм. Той намира в разказа символичен израз в железницата, „която фучи с невъобразима сила и бързина из планината, разгласявайки силата, славата и напредъка на свободна България“ (VIII, 16).

Разказът „Дядо Йоцо гледа“ е идейно-художествен връх в разказното творчество на Вазов, той е същевременно равносметка на основната проблематика в творчеството му.

¹ Н. С. Державин, Иван Вазов, Живот и творчество, София, 1950, стр. 271.
² Г. П. Стаматов, Съчинения в два тома, т. I, София, 1961, стр. 158.

Творчеството на Вазов в областта на разказа се отличава с извънредно многообразие на жанрови структури, на теми и сюжети, на образни и композиционни средства. Има в него и противоречиви явления, и неравномерни прояви на разказното майсторство. Всичко това е съвсем нормално за такова огромно творчество. Разказите на Вазов в най-съществената си част са свързани с определен период в творческото развитие на Вазов, както и на българската литература изобщо, с разцвета на критическия реализъм. Затова са им присъщи редица общи черти, обща основна тематика, често срещани сюжети, характерни за Вазов жанрови форми, очерков рисунок, стремежът към достоверност, редица образни и композиционни похвати. Въпреки това и колкото и да е условно делението на разказното му творчество на три фази, ние долавяме в него качествени промени, една определена линия на развитие. Вазов се стреми към все по-правдиво отражение на новите обществени явления, които проучва, към все по-адекватен художествен изказ, към все по-добро овладяване на закономерностите на разказа. Така например едно сравнение между разказите, написани към края на 80-те години, и онези, събрани в „Драски и шарки“, показва как се разширява тематичният кръг на писателя и как той от наблюдател на явленията започва да вниква в тяхната социална същност. Това именно позволява на Вазов да преодолее известна описателност, която е налице в първите му разкази, и да стигне до късия разказ, до по-сгъстен изказ. Характерно за Вазов като разказвач е, че той, сгъстявайки външните размери на разказите си, същевременно се стреми към разширяване на вътрешния им простор, към засилване на обобщителното значение на разказаното. Вазов пръв в българската литература разработва късия разказ, показва богатите възможности на този жанр. Като дава с помощта на разказа цялостна и правдива картина на цяла епоха, той го превръща наистина в голяма литература. Създадената от Вазов традиция е един от изворите за успешното развитие на разказа в българската литература.

СЮРРЕАЛИЗМЪТ КАТО ФОРМА НА КЪСНОБУРЖОАЗНАТА ЕСТЕТИКА И ИДЕОЛОГИЯ

Симеон Хаджикосев

Прощавайки се с дадаизма, френският писател Филип Супо пише в коментариите си към своя роман „Добрият апостол“: „Сега е още трудно да се говори за дадаизма. Може би никоой и не знае какво е изразявал той. Той имаше подвижно лице, което беше огледало за всичко и всекиго. Да се вдигат скандали! Защо най-сетне да не признаем, че страстно обичаме скандалите? В това има определена смелост и определена страхливост. Но сега всичко това е вече минало.“¹

Дадаистите се умориха да скандализират общественото мнение, а и то неусетно привикна към безопасните им закачки. С течение на времето ставаше ясно, че Дада се беше самоизчерпал и трябваше да отmine в литературната история.

Сюрреализмът израсна постепенно из недрата на Дада като негова вътрешна опозиция.

Според признанието на Андре Брьотон зараждането на сюрреализма трябва да се отнесе към 1919 г., когато за пръв път писателят си поставя задачата да изследва поетическата ценност на работата на мисълта при съноподобни състояния. През 1921 г. излиза от печат първият сюрреалистичен текст „Магнетични поля“, написан съвместно от Брьотон и Супо, които се стремят към максимално точно възпроизвеждане на мисли, изплували от подсъзнанието в състояние на съзнателно провокирана „пасивна рецептивност“. След разпадането на Дада през 1922 г. сюрреализмът естествено се очертаваше като негов продължител. Първият манифест през 1924 г. прокламира едно напълно оформено течение, макар че теоретическата му обосновка и аргументация беше и по-нататъшна грижа. Но още от самото начало ставаше ясно, че е по-перспективен от предшественика си. Докато Дада беше въплъщение на голото отрицание, сюрреализмът потърси неизследвани поетически територии. Сюрреализмът беше съзнателно потапяне в ирационални — полусъзнателни и подсъзнателни — състояния и зафиксирването им. В това отношение той се противопоставяше на Дада — най-прекия му предшественик. Подобен момент на съзнателно ирационализиране на творческия акт има и във възникналия около десетилетие преди това (1911—1913) абстракционизъм, който в двете си направления — негеометричното, абстрактния експресионизъм на Кандински и супрематизма на Малевич — беше довеждане до абсурд изходните позиции на експресионизма в първия случай и на кубизма — във втория. Това волево, преднамерено потапяне в сферата на съни-

¹ Philippe Soupault, *Profils perdus*, 1963, p. 159.

щата, халюцинациите и бляновете при сюрреализма даваше основание на някои съвременни критици да го тълкуват като регресия към „духа на романтизма“ в противовес на „неокласицизма“ на последния същински символист Маларме и на Пол Валери. В книгата си „Литературна равностметка на ХХ в.“ Р. Алберес твърди, че в първата четвърт на века френската литература се характеризира с настъпление на романтизма срещу реализма, и поспециално заявява: „Романтизмът беше по същността си спиритуалност и само сюрреалистите показаха по-късно възможността за материалистичен романтизъм.“¹

Трудността да се обясни явление като сюрреализма произтича от неговата многопосочност и вътрешна обемност. Той включва в себе си значителен брой от най-актуалните научни, обществени, литературно-естетически доктрини от началото на века. По мнението на френския изследовател на сюрреализма Жорж Льомер той е резултантната от сложното взаимно влияние и взаимодействие на символистко-сюрреалистичното творчество на Лотреамон и Рембо, на кубизма и дадаизма, на Айнщайновата теория за относителността и на Фройдовото учение за психоанализата.² Без да влизам в спор с френския изследовател, ще отбележа, че не е възможно да се даде едносложно определение на това литературно и философско направление. При все това едни от най-характерните белези на сюрреализма са подчертаната му рационалистичност и стремежът към регламентация. Може би няма друга национална литература, в която творческите цехове и манифестите да са играли толкова значителна роля. Достатъчно е да се споменат само явления като френския енциклопедизъм, парнасизъм, натурализъм и символизъм. В отличие от дадаизма, който се зароди в Швейцария в космополитични среди, отвратени и отчаяни от войната, сюрреализмът носи по-определено френски характер тъкмо с конструктивистичния си дух и стремежа към философска аргументация. Вярно е, че Брьотон и неговите последователи не се стремяха да ограничат направлението в строго национални рамки. Видна роля в неговата краткотрайна, но шумна история играят чужденци, като Маркс Ернст, Джорджо де Кирико, Салдавор Дали, Марко Ристич, Паул Клее и много други, но по същността си той беше чисто френско явление. При опит за най-обща характеристика на това литературно направление, оставило трайни следи в западноевропейското изкуство, веднага се налага на вниманието неговата философска и естетическа е к л е к т и ч н о с т. Задача на конкретния анализ на основните положения на сюрреалистичната космогония и естетика е да покаже тази еkleктичност. Не може да не се подчертае обаче, че тя е вътрешно присъща на всички къснобуржоазни явления в естетиката и културата. Подобни явления претендират да са органичен синтез на противоречиви и често пъти взаимноизключващи се съставки. Неизменна тяхна характеристика е мнимата им революционност и максималистичните претенции за универсалност. Изключение в това отношение не прави и сюрреализмът. Неговите съвременни изследователи на Запад съвсем сериозно считат, че той преодолява „ограничеността“ както на съвременния философски идеализъм, така и на диалектическия материализъм. Еклектичността на сюрреализма се предопределя от невъзможността да се съчетаят в едно трите му основни съставки — о к у л т и з м а, п с и х о а н а л и з а т а и м а р к с и з м ъ т. Теоретикът му Брьотон счита, че то се поставя над ограничеността на посочените съставки, и визира индивидуалното, а след време и колектив-

¹ R. M. A l b é r è s, Bilan littéraire du 20-e siècle, p. 58.

² G. L e m a î t r e, From Cubisme to Surrealism in French Literature, Cambridge, 1945, p. 186.

ното овладяване на „свр̀хреалността“ като едно достижимо състояние на психическа реалност, при което човек ще достигне „загубената си мощ“. В този пункт сюрреализмът се приближава твърде много до библейската версия за „първородния“ грях и до съвременната теория за митовете. На остра критика са поставени в сюрреалистическите манифести и изявления психоанализата заради нейната клиничнопропедевтична утилитарност и особено марксизма, обвиняван в неразбиране и извращаване на диалектиката. Но марксистката диалектика беше недостъпна не само за някогашните сюрреалисти, тя остава terra incognita и за съвременните изследователи на направлението. Така например за Мишел Каруж, автор на монументалното изследване „Андре Брьотон и основните положения на сюрреализма“, диалектиката е тясна взаимозависимост между двата свята на „субективното и обективното“¹. Това не е нищо друго освен познатата Авенариусова схема на „принципиалната координация“, разобличена от Ленин още в началото на века. А проблемът за „интегрирането“ на марксизма в сюрреализма е разрешен от Брьотон във Втория манифест по следния начин, който поразително напомня прагматизма на съвременния неопозитивизъм и структурализъм: „Проблемът за социалното действие е, и аз държа да се върна отново на него и настоявам, само една от формите на един по-общ проблем, който сюрреализмът се задължил да повдигне и който е този за човешкото изразяване във всичките му форми. А който казва „изразяване“, казва, за да започнем — език.“² В „Сюрреализъм и марксизъм“ тази „интеграция“ е осъществена още по-леко: „Да се преобрази светът“ — каза Маркс; „Да променим живота“ — каза Рембо: тези две думи за нас са едно.“³ Странното е, че ако по отношение на психоанализата и марксизма сюрреализмът проявява сдържаност (или неразбиране), отнася се резервирано към Фройд и предпочита „готическата психология“ на Линер, с неохота споменава Маркс и от време на време се позовава на Енгелс и Троцки, увлечението на неговите последователи по окултизма, алхимията и всякакви разновидности на „черната магия“ е направо стълписващо. Голямата заслуга в това отношение принадлежи на Андре Брьотон, чието въображение е запленило от чара на „превъзходния XVI в.“, на езотеризма и онирическите идеи, на „черните“ романи и на „черния“ хумор. Това е точката, в която чисто литературните идеи се преплитат с въпроси на приложната психология и на философията. Макар че Брьотон старателно се отграничава от медиумно-спиритическите похвати, за да не изпадне във вулгарен идеализъм, осмян още от Енгелс, на практика той тласкаше сюрреализма към най-необуздан ирационализъм, на какъвто биха завидели дори немските романтици. Когато през 1930 г. във Втория манифест на сюрреализма Брьотон призова към „дълбока и истинска окултизация на сюрреализма“⁴, се очерта най-острият момент в кризата на течението, започнала още няколко години преди това. По този повод Мишел Каруж, който не може да бъде упрекнат в липса на симпатии към Брьотон, пише в книгата си: „У него и у мнозина сюрреалисти се чувствава истински вкус към „прокълнатото заради прокълнатото“, което надвишава широко целите на антирелигиозната борба.“⁵

Освен чисто литературното родословие на сюрреализма, което изисква специално разглеждане, с посочените три негови съставки са свързани някои

¹ Michel Carrouges, André Breton et les données fondamentales du surréalisme, 1967, p. 228.

² Ibid. p. 108.

³ Cit. d'ap. André Breton par Jean-Louis Bedouin, p. 26.

⁴ André Breton, Les manifestes du surréalisme, Gallimard, p. 139.

⁵ Michel Carrouges, André Breton..., p. 60.

основни понятия на сюрреалистичната космогония и естетика. От окултизма са зависими понятията „обективна случайност“ и „обективен“ (по-късно — „черен“) хумор, психоанализата предопределя особеностите на „автоматичното“ писане като най-характерна черта на сюрреалистичната естетика, а сюрреалистичният „марксизъм“ подменя принципите и целите на класовата борба с „революция“ в отношенията между половете. Чисто литературен произход има т. нар. „ефект на изненадата“, който също заема съществено място в естетиката на течението. Всичко това очертава сюрреализма като сложен конгломерат от явления, чийто критически анализ е не само твърде труден, но и сериозно усложнен от характерната за него псевдореволюционна фраза.

Най-пълна дефиниция на явлението срещаме в първия манифест от 1924 г. Там Брьотон дава двойно — естетическо и философско — определение на понятието: „Сюрреализъм. Чист психически автоматизъм, чрез който се цели да се изрази било словесно, било писмено, било по някакъв друг начин реалното функциониране на мисълта. Диктовка на мисълта при отсъствието на какъвто и да било контрол, упражняван от разума, във всякакви естетически или морални съображения.“

„Енцикл. философ. Сюрреализмът почива върху вярата в по-висшата реалност на известни форми на асоциация, пренебрегвани преди него, във всемогъществото на бляна, в незаинтересованата игра на мисълта. Той цели да унищожи окончателно всички други психически механизми и да ги замени в разрешаването на главните проблеми на живота.“¹ Под това определение стоят подписите на 19 сюрреалисти от първата генерация, по-голямата част от които скоро изоставят безплодния експеримент.

Названието „сюрреализъм“ е употребено за първи път от Аполинер в написаната от него през 1917 г. драма „Гърдите на Тирезия“. Има всички основания да се счита, че големият поет, на когото сюрреализмът дължи немалко, е и кръстник на течението. Брьотон обаче счита, че Аполинер е употребявал думата в съвсем друг смисъл, и споделя в манифеста колебанията си относно възприемането на посочения термин и употребения от Нервал в посвещението към „Огнени момичета“ — „супернатурализъм“.²

Съвременната френска идеалистическа естетика оценява заслугите на сюрреализма и на неговия теоретик Брьотон главно в две основни направления. „Същественото дело на Брьотон в експериментален план е най-напред откритието на естествената връзка, съществуваща между автоматизма на съня и проявленията на поезията.“³ „Втората съществена страна на делото на Брьотон е откритието на естествената връзка, съществуваща между субективния автоматизъм на личността и универсалния автоматизъм.“⁴

Веднага трябва да се подчертае, че отличителна черта на сюрреализма е тъкмо неговият лабораторен, експериментален характер. Когато припомня времето на създаването на „Магнетични поля“, М. Каруж пише: „Не се касаеше да се конструира произведение на изкуството, а да се произнася като Сибилите пророческо слово. Оттам често напевният тон на работите на Брьотон и сакралната атмосфера на мисълта му.“⁵ Самият Брьотон е принуден да признае лабораторния характер на течението във втория манифест, когато

¹ André Breton, Les manifestes du surréalisme, p. 37—38.

² Ibid. p. 36—37.

³ Michel Carrouges, André Breton..., p. 16.

⁴ Ibid., p. 17.

⁵ Ibid., p. 18.

то е изправено пред сериозни трудности от идеен и философски характер: „Казвам, че сюрреализмът е още в периода на подготвителните работи, и бързам да добавя, че е възможно този период да трае толкова дълго, колкото самият аз.“¹ Обстоятелството, че сюрреализмът си поставя за цел да изследва подсъзнателното като източник на естетически преживявания, е причина да си съседствуват у него строга логика и най-иррационални състояния, граничещи с психопатологията. При това сюрреализмът отстъпва от позициите на естетиката, експериментът се превръща в самоцел, доколкото се обявява за безразлично дали получените резултати биха имали някаква естетическа стойност. Тъкмо това твърди Брьотон по отношение на опита, проведен съвместно със Супо, от който се раждат „Магнетични поля“. В преследване на подсъзнателния поток на мисълта законодателят на сюрреалистическата естетика се обявява категорично срещу каквато и да било проява на артистичност като намеса на съзнателен субективен фактор. В „Разсъмване“ срещаме следните редове: „Макар че първоначално се касаеше само да се улови в нейната непрекъснатост и да се фиксира писмено произволната словесна изява, като се въздържа от всякакъв вид качествено съждение по отношение на нея, критическите сравнения не пропуснаха да изтъкнат по-малките или по-големи богатства и елегантността на вътрешния език у тоя или оня. В тази игра отвратителното поетическо съперничество трябваше бързо да намери изгода.“² Така основна особеност на сюрреализма наред с лабораторно-експериментаторския характер на неговата естетика и практика е стремежът да се р а ц и о н а л и з и р а т и р а ц и о н а л н и с ъ с т о я н и я. В това отношение сюрреалистите наследяват една доста богата традиция, но тяхна отправна теоретическа точка остават мислите на Рембо, изказани в „Писма на зрящия“: „Поетът става зрящ чрез дълго, огромно и пресметнато объркване на всички сетива. Всички форми на любов, страдание и лудост той търси в самия себе си, изчерпва всички отрови.“³ Посоченото „объркване на сетивата“ е един от основните сюрреалистични термини. Но докато при Рембо то се постига чрез „обикновена халюцинация“, А. Брьотон въвежда понятието „доброволна халюцинация“. В неговата интерпретация на „объркването на сетивата“ се долавят моменти, присъщи на психологията на човека в къснобуржоазното общество: „За да се подпомогне систематичното объркване на всички сетива, объркване, прогласено от Рембо и поставяно постоянно на дневен ред от сюрреалистите, считам, че не трябва да се колебаем — и подобна инициатива би могла да има такова последствие — да се отчужди чувстването“ (разр. — С. Х.).⁴

Като основен елемент в поетиката на сюрреализма автоматичното писане има свои аналози в сферата на изобразителното изкуство. Това е техниката на „фротаха“ и „колаха“, широко практикувана не само от художниците, но и от писателите сюрреалисти, а така също и „параноично-критическият“ метод на Салвадор Дали, който се отличава от автоматичното писане по това, че е по-близо до психопатологията със стремежа да се наподобят психическите реакции на параноично болните.

Въпреки подчертаната тенденция към научна обосновка автоматичното писане несъмнено има ирационален характер. Това е изтъкнато от Брьотон, който счита, че сюрреализмът е „наследник на медиумите.“⁵ Една дълга ре-

¹ A. Breton, Les manifestes du surréalisme, p. 137.

² André Breton, Point du jour, Gallimard, p. 244.

³ Cit. d'ap. André Breton..., p. 107.

⁴ André Breton, Position politique du surréalisme, p. 138.

⁵ André Breton, Le surréalisme et la peinture, p. 92.

дица свързва сибилческите пророчества на древните с модерната техника на сюрреалистите. В нейното начало стои Платон, който възхвалява бълнуванията на делфийската пророчица и на жрицата на Дидона поради народополезното им значение. В предисторията на автоматичното писане си съдействуват имената на Рестиф дьо ла Бротон, Хофман, Ницше, Барбе д'Оревили и наред с тях на Доде, братя Гонкур, Лонгфелоу, Джордж Елиот. Болшинството от посочените автори обаче едва ли би могло да свидетелствува в полза на предвзетата сюрреалистична теза. Лично Бръотон с особена охота цитира Робърт Уолпол, автора на „черния“ роман „Замъкът на Отрант“, и ранния Хамсун. Истинските предшественици на сюрреализма по отношение на техниката на писане — Нервал, Лотреамон, Рембо, Маларме — в същност стоят настрана и изискват специален анализ.

Техниката на автоматичното писане е предопределена не само от постиженията на психоанализата. Тя не е елементарен аналог на психоаналитичната „говорена мисъл“. Според признанието на теоретика на течението Бръотон сюрреализмът е задължен преди Фройд на Уилиам Джеймз с неговото откритие на „вътрешния монолог“, оказал огромно влияние върху модерната европейска литература. Прякото влияние на Фройд откриваме в известен стремеж да се наподобява неговата психоаналитична пропедевтика. В „Скачени съдове“¹ А. Бръотон говори сериозно за приложението на тази техника. Фройдистка терминология откриваме и в интерпретацията на „черния“ хумор, който се обяснява като бягство на човека от „аз“-а в „свръхаз“-а. Техниката на автоматичното писане е добре осветлена. Значителна заслуга за това има Андре Бръотон, който е фиксирал всички подробности около възникването на течението и неговите творчески похвати. Подробно е обяснено състоянието, предшестващо автоматичното писане, разликата между него и „бляна“ в зависимост от преобладаването на вербалното начало в първия и на визуалното — във втория случай.

Ирационализмът на автоматичното писане е естествено свързан с мистиката на езотеризма, кабализма и алхимията. Сам Бръотон изрично подчертава това във Втория манифест на сюрреалистите: „Аз искам да се забележи добре, че сюрреалистичните изследвания представят, заедно с алхимическите, забележителна аналогия в целта; философският камък е това, което трябваше да позволи на въображението на човека да вземе върху всички неща блестящ реванш. . .“² Нека припомним, че основна цел на сюрреализма е възвръщането чрез въображението на „загубената власт“ на човека.

Интересът към проблематиката на езотеризма е свързан с продължителни занимания с Кабалистичната книга, със средновековни и предренесансови окултистки автори, като Флазел, Абрахам Жюиф, Корней Агрипа, Парацелзий, Реймон Люл, Йоаким дьо Фльор, кардинал дьо Кюз. Кунрат, Джон Дий и др. Търсенето на „висшата точка“, която е аналог на „философския камък“ на алхимиците, е присъщо не само на средновековните кабалисти, но както справедливо забелязва Мишел Каруж, „то е крайъгълен камък на сюрреалистичната философия.“³ Тази несъмнена близост хвърля допълнителна светлина върху проблема за „диалектичността“ на сюрреализма. Претенциите да се издигне над „ограничеността“ на съвременния идеализъм и на диалектическия материализъм в същност скриват една банална перифраза на кабалистичната „висша“ точка. Диалектичността на явленията и понятията се улавя не в тяхната динамика и вътрешно развитие, а като ме-

¹ André Breton, *Vases communicantes*, p. 166.

² André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 135.

³ Ibid., p. 92.

тафизически неподвижен център на вселената, който спокойно може да бъде наречен „висша сила“ или бог. Ето как е фиксирана сюрреалистичната „диалектика“ във втория манифест: „Всичко навежда на мисълта, че съществува известна точка на духа, където живот и смърт, реално и въображаемо, минало и бъдеще, предаваемо и неподаваемо, престават да бъдат възприемани противоречиво. Би било напразно да се търси друга подбуда за сюрреалистичната дейност във от надеждата за определение на тази точка.“¹ В кабалистичните представи „висшата точка“ също е мястото, където се анулират всички противоречия и престават да действуват обективните закони на времето и пространството. В този аспект възприемат сюрреалистите и Айнщайновата теория на относителността. Така идеята за относителността се превръща у тях в невероятна амалгама от модерни физически концепции и кабалистически представи.

Трудно отделими от кабалистичните и езотерични влияния са и аналогите с алхимията. Разликата е може би в това, че докато кабалистиката е свързана предимно с космогонията на сюрреализма, приликите с алхимията са в естетически план. Изследователите посочват несъмнената близост между алхимията и сюрреализма в областта на речника. Става дума за наличието на особена символика на минералите и металите, изобилието от злато, скъпоценни и полускъпоценни камъни, зафиксирването на „основните“ стихии — вода, огън, земя. Нещо повече, първите образци на сюрреалистични текстове Брьотон намира у алхимиците. Той цитира един откъс от Хермес като „езотеричен текст от голяма класа“: „Главата на гарвана изчезва с нощта; на утрото птицата лети без криле, повръща небесна дъга, тялото ѝ става червено и върху гърба ѝ изплува чиста вода.“³ В този дух не липсват и преки аналогии. За сюрреалистично се обявява творчеството на големия художник от XV в. Йероним Бош. „Фигурите“ на Никола Фламел, „изобретател на философския камък“, се обявяват в манифестите за „изненадващи предшественици на сюрреалистични картини“², Макс Ернст се уподобява на „великия Корней Агрипа“⁴, а като свързващо звено между двете епохи — на алхимията и сюрреализма, — се посочва делото на големия английски поет и гравьор Уилям Блейк, живял през XVIII в.

Естествено продължение на интереса към езотеризма и алхимията е вниманието към т. нар. „готически“ или „черен“ роман. Той привлича вниманието на сюрреалистите с литературната си техника, с наченките на автоматизъм, за каквито говори Уолпол във връзка с написването на романа си „Замъкът на Отрант“. От „черния“ роман сюрреалистите заемат и често срещаната в творчеството им тема за „призрачните замъци“, който се характеризира с мрачна готическа екзотика и присъствието на „иррационален страх“.⁵ „Черният“ роман е и опосредоващо звено по отношение на „обективния“ или „черен“ хумор. Наченки на „обективен“ хумор сюрреалистите намират в творчеството на Суифт и на Луис Карол, автор на знаменитата книга „Алиса в страната на чудесата“. Френските застъпници на „обективния“ хумор са непосредствени предходници на сюрреализма — Жари, Ваше, Русел, Дюшан, Риго. Наред с тях обаче се цитират и имената на Едгар По, Томас де Куинси, Вилие дьо Лил-Адам, Петрюс Борел, Тристан Корбиер. „Обективен хумор, обективна случайност — постановява Брьотон, — това са, собствено казано,

¹ André Breton, Manifestes du surréalisme, p. 92.

² M. Carrouges, André Breton..., p. 75.

³ A. Breton, Manifestes du surréalisme, p. 166.

⁴ A. Breton, Peinture, p. 162.

⁵ M. Carrouges, André Breton..., p. 66—68.

двата полюса, между които сюрреалистът вярва, че ще накара да бликнат най-дългите му искри.¹ Интересна дефиниция на хумора дава югославският сюрреалист Марко Ристич: „В контакт с поезията хуморът е краен израз на конвулсивна неприспособеност“ (разр. негова).² Андре Брьотон преминава към понятието „черен хумор“ едва през 1939 г., когато съставя антология под същото название. Характерно за него е отдалечаването му от определението на Хегел за хумора, дадено в неговата „Естетика“ и приближаването до тълкуването на Фройд, присъщо на което е прехвърлянето на функции от „аз“-а към „свръхаз“-а. Ето едно обяснение на „черния хумор“: „Това е смехът на човек, който съзнава, че е смазан, но се смее, защото се вижда смазан. Това е смях на предизвикателството (разр. м. — С. Х.). Но то няма нищо общо с предизвикателството на стоиците, нито с будистката усмивка преди унищожението.“³ В друго едно определение на Мишел Каруж с основание е подчертан, макар и във фройдистки дух, моментът на самоотчуждение в механизма на „черния хумор“: Другояче казано, той се изключва емоционално от кръга, който го задушава, отчуждава се от света, от обществото, от своето обикновено „аз“. Ако той се смее над себе си, то е, защото се отнася към себе си като към друг. Чрез това удвояване той изоставя света, обществото. . . и се затваря в своето второ „аз“, този суверенен в своите видения дух.“⁴ Многобройни илюстрации на „черен хумор“ сюрреалистите извличат от творчеството на споменатите писатели, но може би най-характерен е примерът, който Брьотон заимствува от Фройд: един осъден на смърт, когото водят в понеделник на бесилката и който се провиква: „Ето една седмица, която започва добре“⁵. Съвсем очевидно е, че естетическа доминанта на „черния“ хумор е парадоксалността на ситуацията и трагикомичният ѝ характер, в който преобладава зловещото начало. Може би тук е мястото да добавим, че „странното, бароковото, чудесното, блудкавото, ужасното, неузнаваемото, разхвърляното не са само добавени орнаменти, те са същността на сюрреалистичната поезия“⁶. В този план лежи и „ефектът на изненадата“ като основен технически похват на сюрреалистичната поезия. Трябва да се посочи, че този принцип намира опора както във френската поетическа традиция, така и в някои съвременни физически представи. В „Луда любов“ Брьотон цитира една мисъл на физика Жюве из книгата му „Структура на новите физически теории“: „Тъкмо в изненадата, създадена от един нов образ или от нова асоциация на образи, трябва да се вижда най-важният елемент за прогреса на физическите науки, тъй като изненадата възбужда логиката, която е винаги твърде студена, и я задължава да установява нови взаимоотношения. . .“ „Изненадата трябва да бъде търсена безусловно заради самата себе си.“⁷ Подобни изказвания за ролята и значението на въображението и изненадата, облечени нерядко в парадоксална форма, се срещат у мнозина крупни представители на съвременната физика. Що се отнася до литературните прототипи на „ефекта на изненадата“, за първоизточник може да се смята Бодлеровият възглед за „странната“ красота, която релативизира не само етическите, но и естетическите ценности, давайки открито предпочитанията си на нездравото, болезненото и уродливото. Тази

¹ A. Breton, *Limites non frontières du surréalisme*, p. 206.

² A. Breton, *L'humour, attitude morale*, à „Surréalisme ASDZR“.

³ M. Carrouges, *André Breton...*, p. 124.

⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁵ A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, p. 12—13.

⁶ M. Carrouges, *André Breton...*, p. 133.

⁷ A. Breton, *Amour fou*, p. 122.

„странна“ красота взема категорични очертания в творчеството на Лотреамон, който е един от предвестниците на сюрреализма. Според Брьотон при Лотреамон „словото, а не стилът преживяват основна криза“¹. „Един принцип на непрестанна мутация (разр. негова — А. Б.) овладява вещите, както и идеите, стремейки се към тяхното цялостно освобождение, като имплицира освобождението на човека. В това отношение езикът на Лотреамон е едновременно разтворител и зародишна плазма без еквивалент.“² Илюстрация на този принцип са станалите антологични за сюрреалистите образни комплекси като „патица на съмнението с устни от вермут“ или „хубав като случайна среща на шевна машина с чадър върху дисекционна маса“³. Трябва да се подчертае, че принципът на изненадата е валиден не само по отношение на сюрреалистичната поезия, но и на сюрреалистичната живопис. Определението на Макс Ернст за колажа като „случайна среща на две раздалечени реалности върху неподходящ план“⁴ е напълно приложима към цитираните мисли на Лотреамон. Но за определението на „ефекта на изненадата“ сюрреализмът е особено задължен на Пиер Реверди, един от спътниците на дадаизма и сюрреализма, издателя на в. „Север—Юг“, в който сътрудничат бъдещите привърженици на направлението. У него срещаме за първи път определението, че образът „не може да се роди от сравнение, а от сближаването на две повече или по-малко отдалечени реалности“⁵. „Колкото повече връзките на двете сближени реалности бъдат далечни и точни (?) — продължава Реверди, — толкова по-силен ще бъде образът — ще има повече емотивна сила и поетическа реалност.“⁶

В немалка степен е задължен сюрреализмът и на Аполинер, макар че Брьотон винаги се е старал да подценява това влияние. Аполинер счита „ефекта на изненадата“ за основен конструктивен елемент на модерната поезия. „Неочакваното — казва той, — това е най-важният източник на сила за новата поезия.“⁷ „Чрез изненадата тъкмо, чрез най-важното място, което отрежда на изненадата, новият дух се отличава от всички артистични и литературни течения, които го предшествуват. Той не е, не би могъл да бъде естетизъм, той е враг на формулите и снобизма.“⁸

В такъв нов и все по-формализиращ се аспект възприемаха „ефекта на изненадата“ дадаисти и сюрреалисти. При „инвентаризацията“ на неочакваните странно красиви образи във френската поезия на първо място беше включен Аполинеровият стих:

Езикът ти — червена риба във чашата на твоя глас.⁹

Друг начин за постигане на „ефект на изненадата“ е разработен от Реймон Русел и се състои в разлагането на предварително написано изречение на морфемните му съставки и произволното им комбиниране след това. Такъв пример с френската песен „Имам хубав тютюн в табакерата си...“ дава самият Русел в книгата си „Как написах някои от книгите си“¹⁰. Подобен тип литературна техника Брьотон нарича „уравнения от факти“¹¹. Тези похвати напомнят някои от процедурите на късния руски футуризм.

¹ A. Breton, Anthologie de l'humour noir, p. 100—101.

² Ibid.

³ Lotréamon, Les chants de Maldoror, p. 124.

⁴ Cit. d'ap. M. Carrouges, André Breton..., p. 235.

⁵ Cit. d'ap. Les manifestes du surréalisme, p. 38.

⁶ Ibid.

⁷ Цит. по История французской литературы, т. 4, стр. 149.

⁸ Cit. d'ap. M. Carrouges, André Breton..., p. 119.

⁹ По-подробно в L'Evidence poétique от Пол Елюар.

¹⁰ Raymond Roussel, Comment j'ai écrit certains de mes livres, p. 19.

¹¹ A. Breton, Anthologie de l'humour noir, p. 207.

Друг начин, чрез който се постига изненада, е с и м у л т а н е и с т и ч - н и я т принцип на изображение. Симултанизмът, разпространил се във френската поезия в годините преди Първата световна война, е свързан с бързото развитие на техниката в началото на века. Характерно за симултанизма е едновременното изобразяване на събития и явления, отдалечени във времето и пространството. Без съмнение този изобразителен принцип е свързан не само с усъвършенствуването на съобщителните средства, но и с влиянието на Айнщайновите физически идеи върху умовете в началото на века. Симултанистичният принцип на изображение е потенциален резервоар за сюрреалистичния „ефект на изненадата“. В поезията на Аполинер има немалко стихотворения, подчинени на този принцип. В „Зони“, „Пътникът“, „Емигрантът от Лейндър Роуд“ и др. различни пространствени събития са транспонирани върху единния план на паметта. Симултанистичен и зареден с „ефект на изненадата“ е и въведеният от Макс Жакоб и Аполинер свободен запис в поетична форма на случайно дочути откъслечи от разговори из кафенетата не с оглед на логическата им последователност, а във връзка с моментално изчерпващия се за фиксиращото ги лице фактор актуалност.

Пряко свързано с „ефекта на изненадата“ е и друго основно сюрреалистическо понятие — „обективна случайност“. Би могло да се помисли, че то е интерпретирано в диалектико-материалистически план, защото марксистическата философия признава обективното съществуване на случайността. При сюрреализма случайността получава мистични очертания, тя се превръща в поредния елемент на езотеричните символи. Най-пълно определение на „обективната случайност“ срещаме в Брьотоновата „Луда любов“. Писателят говори за „един почти забранен свят, който е светът на внезапните сближавания, на зашеметяващи съвпадения, на рефлексии, присъщи на всеки индивид, на позлатени акорди на пиано (?), на проблясъци, които биха направили да се вижда, но да се в и ж д а (разр. — А. Б.), ако не бяха по-бързи от другите. . . Става дума за факти, които могат да бъдат от порядъка на чистата констатация, но които представят всеки път привидността на с и г н а л, без да може да се каже точно на какъв сигнал. . .“ (разр. м. — С. Х.).¹ Така наред с мистиката в обективната случайност естествено се включва и елемент на профетизъм. Брьотон счита своя текст „Нощта на слънчогледа“, писан през 1923 г., за пророчески по отношение на първата среща със съпругата му, състояла се 11 години по-късно. В сюрреалистичния орган „Минотавър“ е подробно изяснен случаят с художника Браунер, който загубил дясното си око вследствие на удар. Според твърденията на Пиер Мабий в последните картини на Браунер преди инцидента имало много еднооки фигури.² В „Разговорите на Гьоте с Екерман“ се разказва за това, как поетът усетил във Ваймар земетресението в Месина. Сюрреалистите посочват и друг пример на „обективна случайност“ из многотомната Гьотева книга „Поезия и истина“³. Друго основно понятие, свързано с „обективната случайност“, е очакването. Както се изразява Брьотон в „Надя“, „очакването е шестото чувство, което ни позволява да доловим сигналите на обективната случайност“⁴. В „Луда любов“ то е определено като „чувство, което ни диктува това „лирично поведение“⁵. Нека припомним, че състоянието, предшествуващо непосредствено „автоматичното писане“, се определя като „пасивна рецептивност“. Очакването не се отличава по същество от нея. Нищо пресилено няма в извода, че сюрреализмът плаща

¹ André Breton, *Amour fou*, p. 22—24.

² *Minotaure*, p. 12—13.

³ Cit. d'ap. M. Carrouges, *André Breton...*, p. 267.

⁴ André Breton, *Nadja*, p. 23.

⁵ A. Breton, *Amour fou*, p. 77.

дан на мистиката и ирационализма. „Обективната случайност“ е обикновено суеверие, въздигнато в ранг на откровение. Сюрреализмът спекулира с явления, недостатъчно добре обяснени от науката, за да може, оперирайки с псевдонаучна терминология, да прикрива собствената си обскурантистка и ретроградна същност.

Въпреки драпировката на сюрреализма с псевдоматериалистически лозунги неговата идеалистическа философска същност не подлежи на съмнение. Платоновата идея за познанието като „припознаване“ на отдавна съществуващото в света на идеите е привнесена изцяло в сюрреализма. В повика на Брьотон за потопяване в подсъзнателното е заложена „идеята, че завоюването е по-скоро повторно завоюване, познанието — по-скоро повторно познание.“¹ Тази идеалистическа концепция лежи в основата на схващанията и за любовта независимо от обстоятелството, че отношенията между мъжа и жената се интерпретират в открито еротичен план в духа на идеята за „всеобщата еротизация“. В „Аркан 17“ Брьотон говори за любимата жена: „Виждайки те за първи път, аз те припознах без ни най-малко колебание.“²

Идеалистическата основа на сюрреалистичното мислене, подкрепена от постоянното влечение към ирационални състояния, логически довежда до исторически фатализъм. Напълно разбираемо е защо сюрреализмът не можа да предложи никаква сериозна алтернатива на индивидуално и колективно обществено поведение в тревожните години, предшествуващи Втората световна война. Неговият арсенал се изчерпваше с бягството в света на подсъзнателното с помощта на нездраво вдъхновение, което обезсилваше всички реални антиномии. Без да засягам засега политическата дейност на сюрреалистите, необходимо е да подчертая, че във философски план направлението беше безсилно да даде отговор на основните въпроси на епохата и не се издигаше над равнището на клерикалния обскурантизъм. Това е особено характерно за късния сюрреализъм, когато около Андре Брьотон не беше останал нито един от големите творци, придали интерес на направлението. В текста „Големите трансперанти“, включен в Брьотоновите „Пролегомени към трети манифест на сюрреализма или не“, написани в самия разгар на Втората световна война, авторът тръгва от правилната предпоставка, че човекът „не е център, точка на отражение на света“³. Макар че този въпрос е разработен още в Енгелсовата „Диалектика на природата“, това не отнема правото на сюрреализма за интерпретация в подробности. Така Брьотон допуска съществуването на същества, които „убягват по съвършен начин на неговата (на човека — бел.м., С. Х.) система на чувствени отношения“⁴. Това също е предположение, за чиято достоверност или несъстоятелност науката не е представила достатъчно аргументи засега. Ретроградността на философското и политическото мислене на Брьотон проличава, когато той конкретизира идеята си за реалността на подобни „същества“: „Разглеждайки пертурбациите от тип „циклон“, на който човек е безсилен да бъде друго освен жертва или свидетел, или тези от типа „война“, по повод на които са издигнати явно недостатъчни версии, не ще бъде невъзможно в течение на една обширна работа. . . да се достигне до това, да се направят вероятни структурата и характерът на такива хипотетични същества (разр. м. — С. Х.), които ни се разкриват смътно в страха и в чувството за случайност.“⁵ И в този късен сюрреалистически документ правят впечатление псевдонаучната моти-

¹ M. Carrouges, André Breton..., p. 40.

² A. Breton, Arcan 17 (Sagitaire), p. 35.

³ A. Breton, Manifestes du surréalisme, p. 175.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

вировка и разпиляният маниер на изложение. В тази формулировка са загатнати и „обективната случайност“, и „иррационалният страх“. И ако подобна трактовка на природните явления и на световноисторическия процес няма нищо общо с науката, нейната поява през 1942 г. е позорна капитулация пред фашистката чума и фактическо съучастничество с престъпленията ѝ. Такава беше в действителност индивидуалната позиция на вдъхновителя на сюрреализма и не е случайно, че в ония години позицията му съвпаднаше с основния тезис на екзистенциализма.

Във всички случаи, когато сюрреализмът парадира със своята революционност, не е трудно да се открият корените на дребнобуржоазната му анархистична природа. Позоренията на марксизма бяха само спекулация с лява революционна фраза. Сюрреализмът претендираше да преодолява „ограничеността“ на марксизма, който според него преследва само целите на социалната революция. Брьотон, идеологът на течението, призоваваше към „обединяване на духовете около истинските проблеми на революцията: трансформация не само на икономическите отношения, които разделят социалните класи, но и тази на интелектуалните и морални отношения, които са в основата на съществуването на хората и на цивилизацията“¹. Подобна постановка на въпроса за революцията отстъпва от принципите на марксизма, доколкото изтъква на преден план явления от чисто надстроечен характер. Трябва да се добави още, че във философията на сюрреализма идеята за революцията рядко се измества от еволюционни идеи. Съвсем сериозно сюрреалистите твърдяха, че любовта между мъжа и жената е „единственият отговор на желанието за подобряване съдбата на човека“.² От философско гледище подобно схващане е абсолютно несъстоятелно, но не случайно е централното място, което заема жената в сюрреалистичната космогония. В Брьотоновите „Скачени съдове“ срещаме следното определение: „Жената е основният камък на материалния свят.“³ Както по отношение на „отвоюването на загубените сили“⁴ сюрреализмът се приближава до юдейско-християнския и мюсюлманския херметизъм, така и по отношение на любовта той имплицира библейската концепция за „падението“. И все пак неговите референции са от по-ново време. Идеята за „колективната еротизация“, която е основна за сюрреалистичната етика, възхожда пряко към френската прецизност, късното рококо и либертинизма на XVIII в., а в съвременен аспект се свързва с теорията за митовете. По този начин се сключва кръгът на странната сюрреалистична логика, която определя революцията като „съвсем пряко екзалтиране и еманципация на тази любов в една колективна еротизация“⁵. В естетически план трансформацията на любовната тема е далеч по-интересна. Така например тя е централна тема в творчеството на Елюар до 1936 г.

Когато става дума за сюрреалистичния експеримент, не може да се отнесе и друг съществен въпрос. От Лотреамон, който заемаше предно място в листата на великите „предшественици“, беше взето схващането, че „поезията трябва да се прави от всички, не от един“.

Афоризмът на Лотреамон стана обосновка и оправдание на колективното сюрреалистично творчество. Механизмът на автоматичното писане нивелираше неизбежните индивидуални различия, свеждаше съзнателното, лежащо в основата на личността, до минимум. Още първият сюрреалистичен текст — „Магнетични поля“ (1920) — беше написан съвместно от Брьотон и Супо. Впо-

¹ André Breton par Jean-Louis Bedouin, p. 29.

² Ibid., p. 54.

³ A. Breton, Vases communicants, p. 81.

⁴ André Breton par J. L.-Bedouin, p. 54.

⁵ Ibid.

следствие това стана любима практика. Достатъчно е да се споменат само творбите на Елюар, написани в съавторство: „Нещастията на безсмъртните“ (1922), „Повторения“ (1922), „По липса на тишина“, „Пълна песен“, „Животните и техните хора“ (1920) — съвместно с Макс Ернст; „152 пословици, съобразени с вкуса на деня“ (1925) — заедно с Бенжамен Пере; „Непорочното зачатие“ (1930) — с Брьотон; „Да забавиш работите“ (1930) — с Брьотон и Шар, и т. н. и т. н. За отбелязване е, че това сътрудничество между художници и писатели се осъществява на напълно равноправни начала. Художниците излизат от пасивното си положение на илюстратори и в известни случаи стават водещи фигури. Известно е влиянието, което е оказал М. Ернст върху Елюар при написването на „Повторения“, а „Свободни ръце“ е книга, съставена от поета по сюрреалистични наброски на Мен Рей. Идеята за „демократизиране“ на творчеството се изразяваше и във взаимопроникването на съседни творчески зони. Още Аполинер задълбочи калиграфичните идеи на Маларме от „Едно хвърляне на заровете“ (1897), като написа знаменитите си „Калиграми“ (1917), а и правеше несръчни скици и рисунки към творбите си. Мнозина от художниците сюрреалисти пишеха стихове, а нерядко явление беше и обратното — поетите рисуваха. Но тяхно любимо занимание беше обяснението на някоя сюрреалистична картина, което нерядко се превръщаше в ключовото ѝ словесно транспониране. В статията си „Независимата поезия“ (1938), отговор на анкета за това, кои 20 стихотворения са прекосили заедно с него жизнения му път, Елюар цитира и следните стихотворения от художници сюрреалисти — „Хебдомерос“ на Кирико, „Мисъл без говор“ на Пикабия, „Женената, разголена от самите си ергени“ от Дюшан, заглавията на колажите на М. Ернст, стиховете на С. Дали, на Х. Арп и Пикасо.

Особена форма на колективно „творчество“ бяха също анкетите, при които въпросите и отговорите се съпоставяха едва след самостоятелното им записване без предварителни указания, или известната сюрреалистична забава, наречена „Изисканият труп“, при което всички участници рисуват, без да знаят какво е нарисувал предидущият. Това бяха в същност най-ярките форми на рационализиране и обективизиране на творческия процес като механизъм и на ирационализирането му като същност. Получените резултати можеха да бъдат любопитни като експеримент, но те нямаха нищо общо с художественото творчество. Това е и точката, в която сюрреализмът се пресича с някои от похватите на съвременния абстракционизъм (Ив Клейн например).

На практика революцията, мислена от сюрреалистите „само като социална“, се осъществи единствено в сферата на индивидуалните им интелектуални преживявания, претопи се в съмнителната революционност на новия стил. Взаимно изключващи се тенденции съпътствуваха развитието на сюрреализма още от момента на създаването му. Между повелителните центро-стремителни сили, бликащи от Брьотон, който искаше да превърне движението във философия, и стремежа на мнозина от останалите към действителна, а не мнима революционност, между духа на регламентацията и експеримента и непринудения порив към творчество — бяха заключени непреодолими противоречия.

След първоначалния период (1922—1924), наречен от сюрреалистите „епоха на сънищата“, „на медиумите“ когато се проявиха ранните майстори на автоматичния запис Пере, Крьовел и Деснос, след „игрите на думи“ на Дюшан и откриването на цялото творчество на Жан-Пиер Брисе, в започналото да излиза през 1924 г. списание „Сюрреалистическа революция“ се разглеждаха и социално-обществени проблеми. Нееднократно там се заявяваше, че сюрреалистите са готови да осъществят революцията. В някои случаи е трудно да се разграничи спонтанната революционност от лявата фразеология. Про-

цесът на сближение с комунистите беше бавен, но закономерен и неотклонен. Сюрреалистите подкрепяха тяхното становище по отношение на империалистическата война в Мароко, през 1926 г. Арагон, Елюар и Деснос се бяха споразумели с бившата редакция на „Кларте“ („Светлина“) относно издаването на съвместен вестник и само намесата на Брьотон предотврати това. Като сътрудници на този марксистки вестник сюрреалистите се свързаха с Жорж Полицер, Жорж Фридман, Анри Льофевр и Пиер Моранж и през същата 1926 г. това доведе до влизането на Арагон, Брьотон, Пере, Юник и Елюар във ФКП.¹ Тогава те бяха далече от разбирането на марксистическия социологичен анализ. В кратка бележка, излязла изпод перото на Елюар и отпечатана в „Сюрреалистическа революция“,² се отправят упреци към философите-марксистите и се спори с тях по въпроса за „тоталната революция“. Според автора тя не се изчерпва със социалната революция, определя се от иманентни, извънобществени фактори и е валидна за хората, които се раждат революционери, а не се обуславя от социалното им положение. Тези революция, наречена „перпетюелна“ в противовес на социалистическата, назована от марксистите „тотална“ по понятни съображения, се схваща в определено анархистичен аспект като война срещу „реда, здравия смисъл, логиката, труда, възпитанието, социалния дълг, училището, семейството, армията — всички вериги, с които сме обременени“³. Това сътрудничество не се крепеше на идейна близост и не можеше да бъде трайно. Ето как примирява твърде далечните гледища Брьотон при встъпването си в комунистическата партия: „Нека добре се разбере, че при настоящото състояние на обществото в Европа ние сме за принципа на всяко революционно действие, дори ако то има като изходна точка борбата между класите, стига само да води достатъчно далече.“⁴ Впрочем „марксизмът“ на Брьотон не е бил никога нещо повече от това. Във втория манифест на сюрреализма, който прилича повече на политически памфлет, насочен към разправа с другоячемислещите, Брьотон помества отговорите си на една анкета, проведена през 1928 г. На въпроса „Вярвате ли в съществуването на литературата и изкуството, изразяващи аспирациите на работническата класа? Кой са според вас главните ѝ представители?“, той отговаря категорично отрицателно, като се позовава на статията на Троцки „Революция и култура“, отпечатана в „Кларте“ през 1923 г.⁵

Наред с призива за окултизация на сюрреализма най-ярка теоретическа характеристика на втория манифест е уклонът към открит анархизъм. „Най-простото сюрреалистично действие — пишеше Брьотон — се състои в това, да се слезне на улицата с револвери в ръцете и да се стреля наслуки, докато е възможно, в тълпата.“⁶ Теоретикът на сюрреализма никога не се откажа от своя анархизъм и когато през 1933 г. беше изключен от партията, той продължи откровено дейността си в тази насока.

Истинското олевяване на сюрреализма започна с приобщаването на Арагон към Френската комунистическа партия през 1927 г. Новите му позиции бяха затвърдени след срещата му с Маяковски на следващата година и участието му във Втората конференция на революционните писатели, състояла се в Харков през 1930 г. Това беше времето на окончателния разрыв със сюрреализма, преодоляване на един мъчителен процес, за който по-късно в „Комунист“ Арагон писа: „Ние не винаги бяхме комунисти и даже когато вля-

¹ Вж. История французской литературы, т. 4, стр. 154.

² Manifestations philosophiques de 18. 05.1925. d'ap. Le poète et son ombre, R.D. Valette.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ André Breton, Les manifestes du surréalisme, p. 115.

⁶ Ibid.

зохме в партията, трябваше да преразгледаме тежкото наследство на лошите учители от младостта ни, да победим безпорядъка в мислите си, смешението на понятията за подлост и благородство.“

През 1930 г. скъса със сюрреализма и Робер Деснос. Поетът публикува „Трети манифест на сюрреализма“, в който осъди анархистическата идеология на Брьотон. Той разобличи „свръхреалното“ в понятията на Брьотон като нова пътечка към бога и обяви съществуването „само на една единствена всеобемаща реалност, достъпна за всички“¹. Разривът беше неизбежен.

Пиер Навил, един от директорите на „Сюрреалистическа революция“, също напусна този кръг, защото влечението му към пролетариата и неговата революция не срещаша вече отклик. Отдалечиха се от сюрреализма и неутралните Жа. Превер, Антонен Арто, Роже Витрак.

Талантливият журналист, критик и романист Филип Супо напусна сюрреализма в момент на остри идейни разногласия. Ето как обяснява това самият той в книгата си „Изгубени профили“: „След шест години пълна вяроност не можех да понасям повече атмосферата на малък параклис, където се кадыа взаимно, атмосфера, в която ми се струваше, че все по-трудно се дыша... Когато моите приятели допуснаха грешката да желаят да поставят сюрреализма в служба на една политическа партия, аз се отделих не без тъга, но без горчивина от тяхната група.“²

Пътят на Пол Елюар, който още през 20-те години се наложи като най-талантливия поет на сюрреализма, беше също сложен и изпъстрен с немалко заблуди и колебания. С приобщаването на Елюар към идеите на народния фронт в края на 30-те години около Брьотон не остава фактически нито една крупна творческа фигура.

Живото участие на най-големите поети ексюрреалисти — Елюар, Арагон, Деснос, Юник — във френската съпротива беше окончателно тържество на патриотизма над анархистичния космополитизъм, на живота над мъртвата рутина, на гражданската поезия над неконтролирания брътвеж, тържество на разоковалия се талант.

В своята „Литературна равносметка на ХХ в.“ Алберес твърди, че сюрреализмът е бил втората голяма вълна — порив към абсолютното — след символизма, претърпяла същия крах като него, и в това твърдение има сериозна доза истина, при все че е облечено в извехтеля костюм на философския идеализъм.³ Неговата история е интересна не само с оглед към миналото, но и в съвременен теоретически аспект заради поучителните успоредици с проблемите за абсурда и отчуждението в днешния капиталистически свят. Както беше посочено, проблемът за отчуждението се поставяше не в общотеоретичен социологически план, а във връзка с техниката на „автоматичното писане.“ Брьотон говори за необходимостта да се „отчужди чувствуването“, но той не употребява съвременния термин „алиенация“. Не бива да се забравя обаче, че преди 30—40 години проблемите на отчуждението не заемаха толкова централно място, както в съвременната социология. Несъмнена е близостта на сюрреализма с философията на екзистенционализма в онзи пункт, където те се изправят пред призрака на абсурда. При сюрреализма появата на абсурда се интерпретира във фройдистки дух като бягство от „аз-а“ в „свръхаз-а“. Така се обяснява психологическият механизъм на „черния хумор“. В предговора към „Антология на черния хумор“ Брьотон пише по повод „Алиса в страната на чудесата“: „В присъствието на всякакъв вид трудности духът може да намери идеален изход в абсурда. Благосклонността спрямо

¹ Andre Breton, Les manifestes de surréalisme, p. 156.

² Ph. Soupault, Profils perdus, p. 169.

³ R. M. Albérès, Bilan littéraire du 20-e siècle, p. 40.

абсурда отваря на човека тайнственото царство, където живеят децата.¹ Симптоматично е, че и екзистенциалисти, и сюрреалисти стигат до идеята за абсурда независимо от това, че той е различна отправна точка за тях. При екзистенциализма изправянето на човека пред абсурда му диктува особен нравствен „категоричен императив“, при сюрреализма разрешението е в духа на съвременния „ескейпизъм“ — бягството от абсурда се осъществява като един от вариантите на „отвоюването на загубените права“: потапяне в света на детското съзнание.

Друга аналогия трябва да се направи между техниката на „автоматичното писане“ и „потока на съзнанието“, утвърден в европейската литература от творчеството на Джойс. Не е случайно твърдението на Брьотон, че сюрреализмът е задължен на Уилям Джеймс не по-малко, отколкото на Фройд. В статията си „За сюрреализма в неговите живи дела“, писана през 1953 г., той сравнява „автоматичното писане“ с Джойсовия „вътрешен монолог“. Според него „това са два начина за улавяне на света, които се различават напълно“². Брьотон упреква Джойс за „приближаващата се имитация (разр. негова — А. Бр.) на живота, посредством която той се задържа в рамките на разрешеното изкуство, изпада отново в романтична илюзия, не избягва да заеме място в дългата линия на натуралистите и експресионистите“³. Той счита за недостатък „изработването на едно литературно (разр. негова — А. Бр.) дело“⁴, „както и отнасянето на полифоничния, полисемантичния и други двигатели, предполагащи постоянно възвръщане към произволното“⁵. Що се отнася до сюрреализма, Брьотон счита, че основна задача на сюрреализма е било да се убеди, че е била сложена ръка върху „първичната материя“ (в алхимичен смисъл) на езика“⁶. Интересно е да се отбележи, че Джойс, упрекван нееднократно за излизане от сферата на литературата в полето на експеримента, е критикуван от Брьотон за прекалена литературност, за връзките му с традицията.

Несъмнена е близостта между сюрреализма и митическата теория. Няма нищо учудващо, че тя също се осъществява на базата на психоаналитичната интерпретация. Но докато механизъмът на „черния хумор“ се тълкува като бягство от „аз-а“ в „сврѣх-аза“, тук се намесва фройдисткият термин „то“. Ето как определя Брьотон неговата роля: „Тъкмо в „то“ са депозирани всички мнемонически следи, остатъци от безбройни предишни индивидуални състезания. Автоматизмът е средство за проникване и разтваряне, използувано от духа, за да черпи от тях почва...“⁷ В „Политическа позиция на сюрреалистите“ той заявява още по-определено, че разглежда направлението като „средство за създаване на колективен мит“⁸. Наистина в този „колективен мит“ преобладават черти на митически атавизъм в лицето на теорията за „всеобщата еротизация“, но идеята за мита се корени още по-дълбоко — в езотеризма, който сближава сюрреализма не само с „юдейско-християнския и мюсюлманския херметизъм“, но и с „всички примитивни митологии, също така в Китай и Индия“⁹.

През 1947 г. в Париж се състоя при голям успех поредната сюрреалистична изложба. Андре Брьотон се опита да събере силите на напълно обез-

¹ A. Breton, Anthologie de l'humour noir, p. 7—8.

² André Breton, Les manifestes du surréalisme, p. 180.

³ Ibid., p. 190.

⁴ Ibid., p. 191.

⁵ Ibid., p. 181.

⁶ Ibid.

⁷ André Breton, Anthologie de l'humour noir, p. 226.

⁸ A. Breton, Position politique du surréalisme, p. 13.

⁹ M. Carrouges, André Breton..., p. 35—36.

кръвеното и дискредитирано течение. Обединяването на някогашните му съмишленици беше невъзможно. Около Брьотон се организираха само незначителен брой представители на по-младите поколения, чиято грижа беше да възстановят помръкналата му слава. На различни гласове те припяваха, че сюрреализмът не може да отмре, защото е изразител на основни човешки въждания. В сложната обстановка на следвоенна Франция, когато буржоазията и нейната идеология бяха изправени пред сериозни проблеми, възкресяването на сюрреалното потапяне в „звездните“ светове на подсъзнателното беше добре дошло за нея. Но сюрреализмът не можеше да издържи конкуренцията на френския екзистенциализъм, нито да се противопостави на растящото влияние на идеологията на Френската комунистическа партия.

В наши дни сюрреализмът е „канонизиран“ — във всички антологии и справочници по френска литература му е отделено подобаващо място. Елементи на сюрреализъм не е трудно да се открият не само в творчеството на т. нар. негови „спътници“ — Жан Кокто, Пиер-Жан, Жюл Сюпервиел, Сен-Джон Перс, Жак Превер и др., но и на мнозина съвременни писатели от по-младите поколения. Сюрреализмът обаче не съществува в оня вид, в който го замислиха Брьотон и неговите последователи преди 50 години. Той не можа да осъществи революция в живота и литературата, макар че способствуваше за известно разширение на художествената чувствителност.

Съвременната марксистическа оценка на сюрреализма като културно и обществено явление трябва да бъде гъвкава и диференцирана. Не може да не се излиза от общата постановка, че той е рожба на империалистическата култура с характерните за нея отсъствие на оптимистична историческа перспектива, еkleктизъм и теоретическа всеядност. При сюрреализма си съседствуваха стремежът към научна яснота и прегледност с окултисткия ирационализъм. „Свръхрационализъмът“ на неговата теория беше opakата страна на една съвременна мистика. Самото бягство в света на бляна, на мечтата, на досъзнателното беше опит за анулиране на реалните неразрешими противоречия на къснобуржоазното общество и без съмнение носеше определено реакционен обществен характер въпреки голямата политическа активност на сюрреалистите и искрената им готовност да се поставят „в служба на революцията“. Независимо от техните компромиси „заради относителния конформизъм“ съприкосновенията между комунисти и сюрреалисти в началната фаза от съществуването на течението показваха, че техните възгледи бяха органически несъвместими, така както са несъвместими марксизмът и дребнобуржоазният анархизъм. Сюрреалистите никога не можаха да се проникнат (разбира се, имам пред вид ортодоксалните сюрреалисти) от марксистическото схващане за човека като „съвкупност от обществени отношения“, те неправилно противопоставяха социалното му и интимното му битие и бяха на съвсем погрешен път, когато считаха, че реалните обществени антиномии ще се преодолеят чрез разкрепостяване на човешкото въображение, чрез даване възможност на индивида да изживее максимум наслада.

Ако оценката на идейно-теоретическата платформа на сюрреализма от марксистическа гледна точка е в общи линии ясна и определена, въпросът за неговата перспективност и оценка като художествен метод и реализация е значително по-сложен. Нееднократно подчертавах, че сюрреализмът беше замислен и осъществяван като експеримент. Той използваше някои от клинично-терапевтичните похвати на съвременната медицина (Фройд) и по същество беше опит за рационално овладяване на ирационалното. Трябва да се признае обаче, че сюрреализмът действително спомогна с някои свои похвати за разширяване на художествената чувствителност. С него са свързани някои големи майстори на словото и четката от

много страни и това несъмнено допринесе за превръщането му в наднационално, международно явление. Склонен съм да вярвам обаче, че международният успех на сюрреализма през 30-те години беше предопределен в значителна степен от тревожния исторически момент. Той беше своеобразна сублимация на чувството за катастрофичност у дребнобуржоазния интелегент пред неумолимите сили на историята. По-безспорни са като че ли постиженията на сюрреалистичната живопис. Практиката на школите от импресионизма насам беше възпитала у зрителя усет към възприемането на „нефигурални светове“. След кубизма, футуризма и абстракционизма появата на сложната символика на сюрреализма беше действително оригинално явление. В лицето на художници като Салвадор Дали, Джорджо де Кирико, Хаун Миро, Ив Танги, Франсис Пикабия, Макс Ернст, Паул Клее и др. сюрреализмът има твърде интересни представители.

Вълната на сюрреализма достигна и някои славянски страни. По-трайни следи е оставила тя в Чехословакия и Югославия. В Прага през 1935 г. се състоя международна сюрреалистична изложба, за която специално пристигнаха от Франция Елюар и Брьотон. Вървейки по следите на създателя на френската модерна поезия Аполинер, заедно с най-видния представител на чешкия сюрреализъм в поезията Витезслав Незвал, Елюар и Брьотон биват поразени в Бърно от „чудесната среща на колело и крокодил при кметството“, едно своеобразно потвърждение на знаменитата Лотреамонова мисъл, която е залегнала в основите на сюрреалистичната естетика. Ранната поезия на В. Незвал е създадена изцяло под влияние на западноевропейския сюрреализъм и е любопитна като славянски вариант на това литературно направление.

Сюрреализмът прониква и в Югославия между двете световни войни. Следите, оставени от него в словенското, хърватското и сръбското изобразително изкуство и поезия, са твърде чувствителни. На този интересен въпрос е посветено изследването на югославския изкуствовед Васко Попа — „Златната ябълка“.

В България сюрреализмът не можа да проникне. В годините на неговото създаване, а и по-късно той остана непознат за творците на българското изкуство и за широките кръгове на интелегенцията. Причините за това не се крият в „изостаналостта“ на българския вкус, а в особеностите на нашата национална поетика. Трагичните превратности на националната съдба — настъпването на фашизма, Септемврийското въстание от 1923 г. и кървавите погроми — тласнаха българската поезия далеч от здрачените брегове на символизма, към една по-действена, социално-активна и реалистична поезия. Чужд на нашите поети е и духът на рефлексия, сложният теоретичен апарат, създаден от инициаторите на сюрреализма. Наистина у някои наши съвременни поети от средното поколение (Стефан Цанев, Константин Павлов) могат да се открият образни хрумвания, които напомнят за вербалната еквилибристика на сюрреалистите, но един внимателен анализ на поетиката им би показал, че в случая се касае за „вторични“ влияния, доколкото елементи на сюрреалистична техника са присъщи на цялата днешна западноевропейска поезия. В този аспект се натъкваме и на друг важен проблем, който сам по себе си може да бъде обект на самостоятелно научно изследване — за развитието на сюрреализма, експресионизма и футуризма, за техните взаимодействия и взаимно проникване.

Интересът към сюрреализма като литературно-естетическо явление не би могъл да бъде самоцелен. Това се предопределя и от факта, че той е представен от значителна по обем литература, която съставя период в развитието в съвременна Франция. С него са свързали творческата си съдба голям брой

значителни френски поети. Литературната панорама се усложнява още повече, ако се имат пред вид и т. нар. „спътници“, които са се повлияли от сюрреализма в една или друга степен. Невъзможно е да се обясни творческият път на поети като Елюар и Арагон, без да се има пред вид участието им в сюрреалистичната група, отношението им към философията и естетиката на направлението. Разбира се, това не изключва и чисто теоретични разработки на проблемите, които биха разкрили от съвременна марксистическа позиция истинската същност на това сложно и противоречиво явление в къснобуржоазната естетика, завладяло на времето умовете на част от опозиционно настроената западна интелигенция.

ВЪПРОСЪТ ЗА КРИТИЧЕСКОТО ИЗДАНИЕ НА „ИСТОРИЯ СЛАВЕНОБОЛГАРСКАЯ“

Илия Тодоров

Паисиевата „История славеноболгарская“ е една от най-често издаваните български книги. Досега тя е печатана повече от четиридесет пъти с общ тираж близо четиристотин хиляди екземпляра. Това е свидетелство за необикновения интерес на нашите учени и културната ни общественост към тази забележителна творба. В същност по-голямата част от изданията са в превод на съвременен български език и са предназначени за широк кръг читатели. От многобройните преписи и преработки на историята са обнародвани само няколко. Липсва едно критическо издание на това изключително по своята важност произведение.

Първият обнародван препис на „История славеноболгарская“ е Тошковичевият. Публикацията, дело на руския учен А. В. Лонгинов, се явява в Люблин през 1885 г.¹ Това първо издание не е лишено от недостатъци: в него има редица пропуски, неправилно разчетени думи, много печатни грешки. В статията си „Още няколко бележки за Паисия и за неговата история“ Марин Дринов посочва тези слабости. Тук той за пръв път поставя въпроса за необходимостта от критическо издание на Паисиевата история. „Ние ще свършим тия си бележки — пише Дринов, — като изкажем едно искрено желание да видим Паисиевата история обнародвана в едно такова издание, в което она да се яви на свят така, както е излязла из ръката на Паисия. За такова издание вече е настанало време, защото вече са познати от нея няколко преписи, между които и твърде стари, какъвто е Котелский от 1765 г. и други някои.“²

Думите на Марин Дринов не срещат скоро отзив. През 1893 г. М. Москов препечатва изданието на А. В. Лонгинов с всичките му грешки, като прави и някои допълнителни изменения: пропуска отделни думи, премества после-словието в началото и пр.³ Недостатъците на това издание са посочени в една твърде критична рецензия на Ал. Теодоров-Балан.⁴

¹ История славеноболгарская о народах и о царях и святых болгарских и о всех деяниях и бытиях болгарская. Собрано и нареждено Паисием иеромонахом бывшаго во святей гори Афонския от епархии Самоковския. Во лето 1762 на ползу роду Болгарскому. Изд. А. В. Лонгиновым по списку принадлежащему потомственному гражданину Н. С. Тошковичу. Люблин, в типографии М. Коссаковской, 1885.

² Периодическо списание, XIX—XX, 1886, стр. 26.

³ М. М о с к о в, Историята на отец Паисия Хилендарски, Търново, 1893.

⁴ Български преглед, III, 1895, кн. 2, стр. 120.

През същата 1893 г. А. В. Лонгинов за втори път обнародва Тошкови-чевия препис, съобразявайки се с отправената критика.¹ Това второ издание бива препечатано с някои поправки в текста и правописа няколко години по-късно от Ал. Теодоров-Балан.²

По това време у нас все по-настойчиво се поставя въпросът за критическото издание на „История славеноболгарская“. В статията си „Забележки за Паисиевата история“ Н. А. Начов подхваща идеята на Марин Дринов, изразявайки надежда, че „не след дълго време нашата книжнина ще бъде надарена с желаното издание, което да представи съчинението на Паисия таквоз, каквото е излязло из ръката на автора си“³. По повод статията на Н. А. Начов по въпроса за критическото издание взема отношение и Ив. Д. Шишманов. „Удивително е наистина — пише той, — че никой у нас не се е наел досега да извърши този труд. Дринов, който пръв обърна внимание върху значението и заслугата на отца Паисия и на неговите ученици, още в 1886 г. бе предложил да се издаде по-скоро критически Паисиевата история, но и досега не се яви ни един любител. Русите вече имат две издания от нея, а ние нямаме ни едно, при всичко, че „тая света за нас книга, от която захващаме историята на своето възраждане, отколе заслужаваше тая чест“. Господин Начов щеше навярно още повече да се учуди, ако знаеше, че в цяла София не можа да се намери поне едно от Лонгиновите издания! Дано това скръбно известие трогне г. Начова и го накара сам да се залови за задачата, която той възлага на „грядущите поколения“ и която той би могъл прекрасно сам да изпълни: да надари именно нашата книжнина с едно критическо издание на Паисиевата история. Той е достатъчно подготвен за тая работа.“⁴

Н. А. Начов въпреки надеждите на Шишманов не предприема нищо повече. С подготовката на критическото издание на „История славеноболгарская“ се заема известният наш историк В. Н. Златарски. Първа стъпка в работата над изданието е статията му „Към въпроса за тъй наречените преправки на Паисиевата история“. Още тук, след като изтъква положителните страни на изданието на Ал. Теодоров-Балан, Златарски подчертава: „Обаче, от друга страна, подир това издание на г. Теодорова ние не трябва да се ласкаем в смисъл, че сме направили всичко що се отнася или трябва да се отнася към Паисиевата история: нашата историческа наука не притежава издание на Паисиевия труд в оня вид, в какъвто си го представят и за какъвто говорят г. Дринов и повечето от нашите книжовници; с други думи, ние нямаме още научно-критическо издание в истинския смисъл на думата. Само по себе се разбира, че такова издание не трябва, а че и не може да бъде работа само на едно лице, понеже тук се иска много повече труд и повече ръце, па и повече средства, а при такива условия подобни издания може да ни даде само някое учено дружество. У нас то може да се очаква само от Книжовното дружество, в задачата на което влизат и подобни издания и което — смеем да се надяваме, — откак нареди работите си, няма да се забави да извади на свят това много и отдавна желано издание.“⁵

Статията на Златарски има връзка с въпроса за критическото издание не само поради това, че отново подчертава необходимостта от него и го поставя като първа задача пред нашата наука. В нея се прави сериозен опит за ге-

¹ Записки импер. Одесского общества истории и древностей, т. XVI, 1893, стр. 1—54.

² Ал. Т. - Балан, Паиси Хилендарски, История славеноболгарская, Пловдив, 1898. (Трем на българската словесност, свезка 1.)

³ Периодическо списание, XLVI, 1894, стр. 505.

⁴ Български преглед, II, 1894, кн. 1, стр. 104.

⁵ Периодическо списание, LIX, 1899, стр. 726—727.

неалогическа класификация на известните дотогава преписи — една задача, която трябва да се реши, преди да се пристъпи към самото издание.

Интересът на Златарски към преписите на Паисиевата история не прекъсва след публикуването на статията. Той продължава да изучава известните и новооткритите преписи, неколккратно ги класифицира, усърдно се готви да пристъпи към подготовката на критическото издание. Тази негова работа се поощрява от тогавашния министър на народната просвета Ив. Д. Шишманов. Със специална заповед № 98 от 15. I. 1905 г. той възлага на Златарски подготовката на критическото издание.¹ Наскоро след това Шишманов пише писмо до Марин Дринов, с което го моли да послужи на младия си колега със своя (Никифоровия) препис във връзка с подготовката на критическото издание.²

Златарски се заема с въодушевление да изпълни възложената му задача. Няколко дни след излизането на заповедта той се обръща към министъра с молба да изиска по официален път за 2—3 недели Тошковичевия препис, който се намирал в Калоферската община.³ С писмо № 989 от 27. I. 1905 г. министерството му разрешава да използва в къщи намиращите се в Народната библиотека преписи и го уведомява, че е изпратило писмо до Калоферската община.⁴ Десетина дни по-късно му изпращат и Тошковичевия препис с разрешение да го използва в срок от един месец.⁵

Какво е свършил Златарски през този период на усилена работа, как е приел и как се е отнесъл към даденото му поръчение, какви намерения е имал занапред, се вижда от интересното му писмо до Марин Дринов, писано през пролетта на 1905 г. Поради важните данни, които съдържа, то ще бъде приведено тук изцяло:

„Една от главните причини за моето забавяне с отговора е тъкмо възложеното мен от г. Шишманова приготвяне критическото издание на отец Паисиевата история. Както вече знаете, това бе моята отдавнашна мисъл и сега се извънредно радвам, че най-сетне ми се падна случай да я приведа в изпълнение. Аз се залових с присърце най-напред за събирането, после и за сравнението на находящите се вече тук ръкописи от историята на Паисия. При съдействието на г. Шишманова аз вече имам под ръка 10 преписа, роднинските връзки на 6 от които се вече точно определиха, така че основни остават: Котленският, Рилският, Тошковичевият, Башкьойският и Вашият. Към тях би трябвало да се присъедини и Венелиновият, за който вече писах в Румянецевския музей да ми се изпрати за 1 месец, ако е възможно. Отговор още няма.

В основа на изданието аз мисля да взема Котленския препис като най-стар, обаче по езика и правописа той твърде рязко се отличава от другите основни: докато другите — Рилският и Тошковичев, па и Башкьойският — са написани с един много близък до славяноруския правопис, Котленският е написан с един чисто сръбски правопис, както ще се убедите от приложените фотографии. Поради това се крайно затруднявам кой правопис да взема, или по-добре на кой правопис е писал сам Паисий. Мене ми се много иска да приема Котленския правопис, тъй като не допускам, щото Софроний (Стойко иерей), който е бил всичко на 26 години, да е могъл вече да си изработи някое свое собствено правописание; той несъмнено е преписвал без изменение от ори-

¹ Архив на БАН, ф. № 9, В. Н. Златарски, арх. ед. 1035.

² Вж. писмото на М. Дринов до Златарски от 12. III. 1905 г. — Архив на БАН, ф. № 9, арх. ед. 1048.

³ Архив на БАН, ф. № 9, арх. ед. 1035.

⁴ Пак там, арх. ед. 1036.

⁵ Пак там, арх. ед. 1040.

гинала. Освен това съмнявам се дали сръбското книжовно влияние е могло да се разпространи чак до Източна България, та Софроний да е могъл така точно да запази сръбския правопис. Най-сетне още едно обстоятелство ме кара да настоявам на горното. Кованлъшкият препис, който несъмнено е бил направен по Котленския, е написан със славяноноруски правопис. Това тъкмо ми дава повод да мисля, че както Рилският, така и Тошковичевият по правописа [си] представят нищо друго освен едно преложение на славяноноруски правопис под влияние на руските църковни книги, под което се намирал самият преписвач. Както виждате, пред мене се изправи по такъв начин един твърде важен въпрос; окончателното разрешение, според мене, ще донесе Вашият ръкопис, който може би ще ме в нещо осветли. Макар г. Шишманов и да бърза с приготвянето на това издание, обаче аз ще чакам, докато ми се яви възможност да се възползувам от Вашия ръкопис, още повече като имам пред вид Вашето обещание и любезност да ми услужите след един-два месеца.

Това издание на Паисиевата история ще съставя първата книга от изданието на Археографичната комисия при министерството, за която аз бях Виписал...¹

Въпреки желанието на Дринов и Шишманов, а и на самия Златарски критическото издание на „История славеноболгарская“ да бъде обнародвано колкото се може по-скоро, работата над него се протака с години. Златарски среща затруднения преди всичко при издирването и събирането на преписите. Той разгласява из цялата страна, че търси преписи на Паисиевата история, и получава някои сведения.² През 1910 г. Златарски се обръща към сръбския историк Н. Радойчич с молба да му изпрати за известно време Карловецкия препис.³

Виждаме, че Златарски е работил доста продължително време върху подготовката на критическото издание. Естествено възниква въпросът, защо не е успял да изпълни поставената му задача. Възможно е да се направят различни предположения. Според мене най-съществена причина за отказа му от по-нататъшна работа върху критическото издание е откриването на първообраза на Паисиевата история. Както е известно, през 1906—1907 г. Й. Иванов, преглеждайки внимателно намиращия се в Зографския манастир ръкопис на „История славеноболгарская“, стига до убеждението, че това е Паисиев автограф. През 1907 г. той съобщава в Историко-филологическия клон на БАН, че е открил черновката на Паисиевата история, а на следната година публикува част от ръкописа, като аргументира тезата си.⁴ Не всички наши учени обаче приемат становището му. Първоначално Златарски категорично отхвърля приведените от него доводи.⁵ След 1914 г., когато Й. Иванов обнародва ръкописа и разширява аргументацията си, той продължава да твърди, че това е препис, авторът на който се опитвал да промени и поправи Паисиевия оригинал.⁶ По-късно обаче Златарски променя своето мнение. В статията си „Отец Паисий Хилендарски“, след като говори за Карловецката разписка с подписа на Паисий, той отбелязва: „Тоя подпис е ценен за

¹ Архив, на БАН, ф. № 9. арх. ед. 1049, л. 1. Писмото е цитирано от Б. Ст. Ангелов — Паисий Хилендарски, История славеноболгарская, Никифоров препис от 1772 г. Подготвил за печат Б. Ст. Ангелов, София, 1961, стр. 9—10.

² Архив на БАН, ф. № 9, арх. ед. 1102 и 1149.

³ Пак там, арх. ед. 1308.

⁴ Й. Иванов, Български старини из Македония, С., 1908, стр. 175—181.

⁵ Архив на БАН, ф. № 9, арх. ед. 363, л. 17.

⁶ Пак там.

нас не само като автограф на първия български историк, но и послужи като ключ, за да се установи предполагаемият оригинал — черновка на Паисиевата история, който се намери в библиотеката на българския Зографски манастир и в 1914 г. биде издаден от проф. Й. Иванов с подробното му описание и факсимиле от ръкописа.¹

В подкрепа на това, че Златарски по-късно споделя мнението на Й. Иванов относно Зографския ръкопис, говорят и някои поправки в лекциите му. Например изразът „Нашата историческа литература все още не притежава изданието на Паисиевия труд в този вид, в какъвто си го представяше и за какъвто говореше г. Дринов“ е поправен по-късно така: „Нашата историческа литература все още в онова време не притежаваше изданието на Паисиевия труд в този вид, в какъвто си го представяше и за какъвто говореше г. Дринов...“² Очевидно е, че Златарски не само безрезервно приема становището на Й. Иванов, но и счита, че обнародваният от него текст удовлетворява напълно потребността от критическо издание. Естествено при това положение той решава да изостави започнатата преди години работа.

Известно е, че въпросът, дали Зографският ръкопис е първообраз на „История славеноболгарская“, остана задълго спорен в нашата наука. Преди няколко години аз подкрепих становището на Й. Иванов с някои нови доказателства.³ В негова подкрепа бе и едно собственоръчно писмо на Паисий от 12 август 1773 г., за което съобщи професорът от Скопския университет Х. Поленакович.⁴ При все че доводите бяха твърде сериозни, все пак останаха известни съмнения. В една бележка, обнародвана във вестник „Народна култура“, Б. Ст. Ангелов отново подчерта своето резервирано отношение, без обаче да го обоснове.⁵ Не считам за нужно да се връщам към този въпрос, тъй като случаите, които посочих, са неопровержимо доказателство за първоначалния характер на Зографския текст. Не е възможно да бъде обяснено по друг начин съществуването единствено в него на думи, изрази и пасажи, срещащи се в изворите.

Когато преглеждаме историята на въпроса за критическото издание, не можем да отменим и работата на друг наш виден учен — Боян Пенев. През целия си живот забележителният литературен историк на Възраждането проявява най-жив интерес към Паисиевото дело. През 1910 г. той подготвя една великолепа историко-литературна студия за Паисий. Тук той се изказва твърде скептично по въпроса за критическото издание. След като разглежда изданието на Ал. Теодоров-Балан, Б. Пенев заключава: „Тъй че едно научно-критическо издание, в същинската смисъл на думата, и до днес липсува. Едва ли ще бъде възможно да се сдобием с такова издание, докато не се намери първообразът на Паисиевата история. В своя сборник от материали „Български старини из Македония“ Й. Иванов съобщава, че е открил този първообраз, ала доводите, които изтъква, не са достатъчно убедителни.“⁶

Виждаме, че и Б. Пенев не приема тезата на Й. Иванов. Това свое становище той поддържа до края на живота си. През 1918 г. във второто допълнено и поправено издание на студията за Паисий привежда редица аргументи,

¹ Българска историческа библиотека, II, 1929, т. I, стр. 6.

² Архив на БАН, ф. № 9, арх. ед. 363, л. 17.

³ И л. Т о д о р о в, Към въпроса за първообраза на Паисиевата история, Бълг. език, 1967, кн. I, стр. 3—12.

⁴ Х. П о л е н а к о в и ч, Неколико непознатих података о Пајсију Хиландарском, Хиландарски зборник, I, Издаје Српска академија наука и уметности, Београд, 1966, стр. 175—176.

⁵ Б. С т. А н г е л о в, Зографският препис на „История славеноболгарская“, Народна култура, бр. 29, 19 юли 1969.

⁶ Б. П е н е в, Паисий Хиландарски, С., 1910. стр. 754.

с които цели да опровергае доказателствата на Й. Иванов. Ако разгледаме внимателно цитатите от Паисиевата история, които се срещат в това второ издание, ще видим, че те не съответствуват на нито един от известните преписи. В бележките към текста срещаме твърде заинтригуващо съобщение: „Цитатите из Славянобългарската история са взети от един текст, който ще бъде издаден по-късно и който е приготвен от нас чрез съпоставяне на най-старите преписи и главните източници, от които се е ползувал Паисий. За основа е взет Котленският (поп Стойковият) препис, за който положително се знае, че е сторен направо от Паисиевия оригинал. Както е известно, в преписите изобилствуват неясноти, обикновено пунктуацията е съвсем неправилна и често не може да се разбере де започва отделната мисъл и де свършва (както например в текста, издаден от Й. Иванов); само чрез сравнение на познатите стари преписи и чрез филологическа критика може да се уясни онова, което е искал да каже Паисий. Намерението ни е да дадем един текст, нагоден специално за литературни цели — да изтъкнем точно мисълта на Паисия, да установим всяко отделно изречение, да поставим навред препинателните знаци.“¹

Този приготвен от Б. Пенев текст се намира в неговия архив.² В същност това е почти готово за печат критическо издание на Паисиевата история. Б. Пенев е преписал Софрониевия препис от 1765 г. без тези части, с които е допълнено изданието на Й. Иванов. Към преписания текст и към обнародваните части в изданието от 1914 г.³ са нанесени разночетенията на Зографския текст, на Лазаровия и Тошковичевия препис (първоначално по изданието на Ал. Теодоров-Балан, а после и по ръкописа). В началото, на първите няколко страници, е започната съпоставка и със Самоковския препис. На места отделни думи и изрази са съпоставени и с основния Паисиев извор — Мавро Орбини. Нанесени са и препинателните знаци. Освен това, без да се привеждат разночетения, понякога са правени несъществени езикови изменения. Твърде често се срещат подчертани букви или цели думи, без да може да се разбере какво е имал пред вид Б. Пенев, като ги е отбелязвал. Малкият ъ, употребяван от Софроний в края на думите, навсякъде е заменен с ъ. Ударенията не са означени.

Главният недостатък на това издание е неубедителният избор на основния текст. Доводът, че единствено за Софрониевия препис от 1765 г. се знае с положителност, че е правен по Паисиевия оригинал, не е достатъчен, тъй като това не изключва възможността в него да са внесени съществени изменения. В случая е необходимо да се вземе за основа на изданието преписът, който стои най-близо до окончателния авторски текст на произведението. Въпросът за избора на основния текст може да бъде решен правилно само след като се изследва историята на текста.⁴ А това Б. Пенев не е направил. Може би сам той е бил разколебан в качествата на подготвяното издание и затова не се е решил да го публикува.

След Б. Пенев никой не предприема конкретна работа върху критическото издание на „История славеноболгарская“. През 30-те години друг наш изтъкнат учен — Ст. Романски — работи с някои преписи на Паисиевата история, без обаче да си поставя задача да подготви критическо издание. Неговата цел е била друга: да направи обстойна езикова характеристика на Втория Софрониев препис от 1781 г. в съпоставка със Зографския първо-

¹ Б. Пенев, Паиси Хилендарски, С., 1918, стр. 105.

² Архив на БАН, ф. № 37, Б. Пенев, № 586.

³ Екземплярът, върху който са нанесени разночетенията, се пази в архива на Б. Пенев, арх. ед. 587.

⁴ Вж. Д. С. Лихачев, Текстология, Москва—Ленинград, 1962, стр. 493.

образ, Първия Софрониев препис и Тошковичевия препис. Тази недовършена студия се намира в неговия архив.¹ Все пак Ст. Романски взема отношение и по въпроса за критическото издание. В своята работа той е оставил следната бележка: „При едно сравнение на Зографската черновка и котленските преписи, особено със стария и останалите по-стари преписи, може лесно да се възстанови (истинският) чист оригинал, който трябва да влезе в основата на едно добро издание на Паисиевата „История славеноболгарская...“² Интересното в това изказване е, че Ст. Романски приема становището на Й. Иванов, без обаче да смята, че неговото издание удовлетворява потребността от един критически текст на „История славеноболгарская“.

През 1938 г. Ст. Романски обнародва успоредно двата Софрониеви преписа.³ Това е едно изискано, снабдено с обширен увод и особено ценен речник издание, но неговата задача е твърде специфична: да представи сходствата и различията между двата Софрониеви преписа; на тази задача е подчинен и подборът на разночетенията.

След Ст. Романски интересът към критическото издание на Паисиевата история задълго заглъхва. Той се възобновява едва в началото на 60-те години във връзка с 200-годишнината от създаването ѝ. Въпросът за едно критическо издание отново се поставя на дневен ред в нашата наука. В увода към публикацията на Никифоровия препис Б. Ст. Ангелов, един от най-добрите познавачи на преписите на Паисиевата история, писа: „Тая задача и днес стои пред българската филологическа наука за изпълнение. Може само да се съжالياва, по думите на Ив. Д. Шишманов, че и „досега не се яви ни един любител“, който да стори това важно дело. Трябва да се надяваме, че то ще бъде изпълнено сега, в условията на нашата постоянно възрастваща социалистическа култура, като ценен принос във връзка с юбилейната 1962 г.“⁴

Необходимостта от критическо издание бе подчертана и на научната сесия, организирана от БАН по случай 200-годишнината от написването на „История славеноболгарская“. В доклада си „Паисий и българската наука“ Ал. Бурмов заяви: „Всичко това налага да се пристъпи незабавно към ново научно-критическо издание на „История славеноболгарская“, като се вземат пред вид всички налични преписи, преправки и издания.“⁵

Както е известно, и този път не се предприе нищо конкретно за подготовката на това толкова важно издание, пак „не се яви ни един любител“, който да се заеме с изпълнението на тази задача. Защо се получава така, че близо деветдесет години все се поставя въпросът за критическото издание на „История славеноболгарская“ и все остава неразрешен? Основните причини според мене се заключават в липсата на ясна теоретическа постановка и в недоизяснеността на някои важни моменти от историята на текста. Настоящата работа има за задача да реши тези предварителни въпроси.

Преди всичко — защо е нужно критическо издание на „История славеноболгарская“? Не можем ли да се задоволим със съществуващите издания на отделни преписи — Тошковичевия, Никифоровия, двата Софрониеви, Рилската преправка и Зографския първообраз? В същност наличието на няколко издания, при все че свидетелствува за определен интерес към производението, съдържа един съществен недостатък: към кое от тези издания да

¹ Архивът на Ст. Романски все още не е обработен. Въпросната работа се съхранява в Архива на БАН, ф. № 130, арх. ед. 63.

² Архив на БАН, ф. 130, арх. ед. 63, л. 54^б.

³ Ст. Романски, Нов Софрониев препис на Паисиевата история от 1781 г., съпоставен с преписа от 1765 г., С., 1938.

⁴ Паисий Хилендарски, История славеноболгарская, Никифоров препис от 1772 г. Подготвил за печат Б. Ст. Ангелов, С., 1961, стр. 10.

⁵ Литературен фронт, бр. 49, 6 дек. 1962.

се обърне изследователят на Паисиевото дело, към кое от тях да се насочи масовият читател? Очевидна е необходимостта от един научно установен или, както обикновено се нарича, критически текст на „История славеноболгарская“, който по възможност най-пълно да съответствува на творческите намерения на Паисий, на неговата последна авторска воля. Засега тази потребност се задоволява от изданието на Й. Иванов¹: то стои в основата и на научните изследвания, и на масовите издания. Придружено с едно ценно изследване, оформено с висока филологическа култура, то и днес, повече от петдесет години след излизането му, не е загубило своята стойност. Текстът е подготвен прецизно — при печатането строго е запазен не само езикът, но и правописът; мислите са разграничени посредством добавени в скоби точки, последвани от главни букви, а за прегледност са оформени в абзаци; на отделни места са направени съпоставки с други преписи — Първия Софрониев, Самоковския, Тошковичевия; под линия са означени неволните грешки в ръкописа, които при печатането са изправени по смисъл или като са взети пред вид другите преписи. Но все пак то си остава издание от типа на дипломатическите, издание на един ръкопис, а не на текста на произведението. Твърде съществен негов недостатък е немотивираното добавяне на липсващите части по Първия Софрониев препис (стр. 27—31, 69—70, 74—85). Обстоятелството, че той е най-стар и за него се знае, че е правен непосредствено по оригинала, все още не е достатъчно основание. Необходимо би било да се докаже, че този препис стои най-близо в текстово отношение до първообраза.

Известно е, че след завършването на работата над Зографския ръкопис в окончателния текст на произведението са внесени някои допълнителни изменения. Йордан Иванов убедително обоснова хипотезата, че преди да тръгне да разпространява своята история, Паисий е възложил на граматик-преписвач да препише начисто готовия вече текст.² В подкрепа на тази хипотеза е и един от новите документи, открити от Х. Поленакович — писмото на Теодор до някой архимандрит, където се съобщава за друго произведение на Паисий, което той дал за преписване на Теодор.³ Възможно е чрез анализ на общите различия на останалите преписи⁴ спрямо Зографския текст да се

¹ Й. Иванов, История славеноболгарская, собрана и нареждана Паисием неро-монахом в лето 1762, С., 1914, LXVI, 91 стр.

² Й. Иванов, История славеноболгарская, стр. XLVIII-L.

³ Х. Поленакович, цит. съч., стр. 177—178.

⁴ Според текстологическите проучвания, които съм извършил, досега известните преписи на „История славеноболгарская“ се разпределят в дванадесет редакции: Основна редакция, Софрониева редакция, Поп Пунчова редакция, Компилативна редакция на Паисий Рилски, Габровска компилативна редакция, Компилативна редакция на Тодор Пирдопски, Старозагорска редакция, Компилативна редакция на П. Р. Славейков, Свищовска редакция на Василия Станкович, Редакция на Хр. Павлович, Павликянска редакция на дон Едуардо, Хилендарска редакция. Мотивировката на тази класификация, съставът и особеностите на отделните редакции ще бъдат предмет на специална работа. Засега е важно да се има пред вид, че в случая не е необходимо да се използват всички запазени преписи, а само принадлежащите към Основната редакция на произведението: Първият Софрониев препис (НБКМ № 368), Жеравненският препис (с неизвестно местонахождение); части от него обнародва Г. Раковски, Няколко речи о Асеню Первому, великому царю болгарскому и сину му Асеню Второму, Београд, 1860, стр. 20, 44—48, 64, 118; началото му е преписано от В. Априлов и изпратено на Ю. И. Венелин и сега се намира като приложение към Венелиновия препис, съхраняван в Държавната библиотека „В. И. Ленин“ в Москва, рък, сбирка на бившия Румянцевски музей, № 1022; извадки от Жеравненския препис има и в архива на В. И. Григорович, който също се съхранява в Държавната библиотека „В. И. Ленин“, ф. 86, № 2.23; те са публикувани от Б. Ст. Ангелов, „История славеноболгарская“ и руската славистична наука до Освобождението, сб. Славянска филология, т. IV, С., 1963, стр. 214—217), Самоковският препис (Църковен историко-археологически музей при Св. Синод, № 137), Никифоровият препис (Архив на БАН, № 1, 29), Лазаровият препис (НБКМ № 776), Цариградският препис (от него е известна само главата за българските светии, обнародвана в сп. Български църковен преглед, I, 1895, кн. 2, стр. 17—51; кн. 3, стр. 20—26), Тошковичевият

добие представа за облика на този общ посредник, който обикновено се нарича оригинал или чист екземпляр на „История славеноболгарская“. От характера на различията се вижда, че голяма част от тях не могат да имат авторски произход: някои са безсмислици, появили се в резултат на неправилно прочитане на текста в първообраза, други са произлезли от неразбиране на смисъла, трети са направени по невнимание в процеса на преписването и т. н. За съзнателна авторска намеса може да се говори в редки случаи. Един от тях е допълнението за годините, през които е царувал Иван Асен II. В първообраза е оставено празно място, а във всички останали преписи се съобщава, че той е царувал петдесет години. По същия начин е попълнена и друга празнота в първообраза. На л. 10^a Паисий говори за силата на българите, основавайки се на Цезар Бароний: Такви били испрво болгари крепки и силни на бран(.) В прва часть Барониа на листе ...болгари страшни въсему мирѣ малъ народъ но непобедимъ.¹ Във всички останали преписи на това място стои цифрата 567. Друг случай на несъмнена авторска намеса представя добавката в края на главата „Събраніе историческое ѿ народѣ болгарстемъ“. В първообраза последното изречение от тази глава е: Последи зели србие таѣ земля ѿ грци и паки болгари ѿсобѣбили и до Шишмана. В останалите преписи: И тако били болгари на двое раздѣлени: въ Терново ц(а)рь називал се, а въ Шхрид краль. Тако били на двое раздѣлени ѿт Смилица ц(а)ря до последнаго ц(а)ря Шишмана и краля Взкашина. Еше въ време Константина ц(а)ря пришель сербски краль Милотинъ и оузель паки таѣ земля ѿт греци, ѿт Шипь до Серезь, и паки били болгари раздѣлени.²

Намесата на Паисий в работата на преписвача не се изчерпва с посочените примери. В чистия екземпляр са били внесени твърде много съзнателни изменения. Трудно е с положителност да се определи кои от тях са направени от преписвача и кои са дело на самия Паисий, но все пак, струва ми се, един внимателен анализ би могъл да даде резултати в редица случаи. Въпросът е интересен и заслужава специално внимание във връзка с работата върху критическото издание на „История славеноболгарская“.

Една от задачите при подготовката на чистия екземпляр е била да се отстранят допуснатите в първообраза механически грешки. Това е направено твърде грижливо: кратки бо сѣдѣ дни жѣтѣѣ нашего на земли: (3),³ в С₁ ЖСНЛТМ⁴ — сѣтъ; оукорототи (4), в С₁ ЖСНЛТМ — оукротити; читата (4), в С₁ ЖСНЛТМ — читати; предословіе (5), в С₁ ЖСНЛТМ — предисловіе; въмъ потребно (5), в С₁ ЖСНЛТМ — вамъ; грѣгъ (6), в С

препис (намира се в училище „Хр. Ботев“ в Калофер), Московския препис (Държавен исторически музей в Москва, сбирка на Чертков, № 310) и преписът на Бодянки (непълен: съдържа главите за светиите, славянските учители и Послесловието; намира се в Държавната библиотека „В. И. Ленин“, архив Бодянки, ф. 36, № V. 20).

¹ Текстът навсякъде се предава без ударения и други надредни знаци.

² Цитира се по Първия Софрониев препис според изданието на Ст. Романски.

³ Цифрата в скоби означава страницата от изданието на Й. Иванов.

⁴ Съкратени означения на преписите от Основната редакция: С₁ — Първи Софрониев, Ж — Жеравненски, С — Самоковски, Н — Никифоров, Л — Лазаров, Ц — Цариградски, Т — Тошковичев, М — Московски, Б — Бодянки. Преписите, които не са означени (в случая ЦБ), не съдържат съответния текст.

ЖСНЛТМ—грекъ; тръги отъ нѣхъ (14), в С₁СНЛТМ — дръги; и ѡбили его въ сви принципї и господїи (20), в С₁СНЛТМ—съ; по немъ несталъ Кръвъ (22), в С₁СНЛТМ — насталь и т. н.

Характерна особеност на внесените в чистия екземпляр изменения е тенденцията към засилване на черковнославянските елементи в езика. Тази тенденция личи и във фонетиката (разширена употреба на ѣ и ѡ в м. е; смекчаване на твърдите звукове: земля в м. земля, погъбляеть в м. погъблаеть; йотация: некоѡ в м. некоа, ѡзыкъ в м. азикъ; при рефлексите на групи ѣр, ѣл—ръ, лъ между съгласни: грекъ, греци, гречески в м. грѣкъ, грци, грѣчески; перво, первомъ, исперво, први в м. прво, прѣвомъ, испрѣво, први; столпъ в м. стлпъ, наполнити в м. наплънити), и в лексиката (читайте и знайте да не бивате ѡ дръги родове и ѡзици подметаеми ї ѡкораеми (5), в С₁ЖСНЛТМ — бѣдите, подсмеваеми; но се ѡчатъ четати и дѣмати по грчки (5), в С₁ЖСНЛТМ — говорити; оу много їстории рѣкопїсни и щамби (7—8), в С₁ЖСНЛТМ — печатни; различнї исторїи рѣкописни и щамби (8) в С₁ЖСНЛТМ — печатни, ѡставил монашество (18—19), в С₁СНЛТМ — иночество; име мѡ было монаше(с)ко (19), в С₁СЛТМ — иноческое), и в морфологията (отбягване на множествената форма на -е при съществителните имена: болгари в м. болгаре, арнаѣти в м. арнаѣте; отстраняване на единствената членна форма, срещаща се в първообраза: въ монастиръ в м. въ монастиро; поправки на падежни окончания; местоимения, вси, всѡ, всѡка, всѡки, все, всего, всехъ, всѡкою в м. сви, сва свака, свакою, сваки, све, всего, свехъ; егѡ, емъ в м. го, мѡ; поправки на глаголни окончания), и в синтаксиса (правилна употреба на падежи след предлози: в ономъ монастире в м. в ѡни монастиръ, отстраняване на удвоеното допълнение, изразено чрез съществително и винително местоимение: натакнали главъ его на вила в м. натакнали ѡ глава Нїкїфорова на вила; засилена употреба на съюза и).

В чистия екземпляр са внесени и някои съзнателни смислови изменения. Освен посочените примери, които свидетелствуват за несъмнена авторска намеса, могат да бъдат отбелязани и следните по-интересни случаи: и хвалишь чѡжди ѡзыкъ (7), в С₁ЖЛТМ — и хвалишь се сас чѡжди ѡзыкъ; їдатель чѡжди ѡзыкъ ї ѡбичаи а на свои хѡлатъ (7), в С₁ЖСНЛТМ — идатель чѡжди ѡзыкъ и ѡбичае а на свои ѡзыкъ хѡлатъ; въ то време чловѣци ѡ страха ї ѡжаса тѣрскаго бѣгали (7), в С₁ЖСНЛТМ — въ то врѣме чловѣци ѡ страха и нѡжда и ѡжаса тѣрскаго бѣгали; тои богопротивнї Невротъ испрѣво съзвалъ свои чловеци що били на земли (9), в С₁СНЛТМ — тои богопротивенъ Невротъ исперво созвалъ чловѣци що были на земли; ѡнъ побегналъ ѡни го гонили (13), в С₁СНЛТМ — ѡнъ побегаль да бы оутекаль ѡни гѡ гонили; и изгналъ ѡтамо грчки народъ (14), в С₁СНЛТМ — и изгналъ тамо греци; и билъ славѣнъ въ бранехъ Батоѡ краль и страшенъ на ѡкрестнаѡ кралевства ѡко же рекохомъ за много време два цра римски (16), в С₁СЛТМ след това е добавено: данъ емъ да ѡли; Кръновъ дворъ (23), в С₁СНЛТМ — Кръновъ домъ; и приишелъ ѡ Трновъ Д(а)видъ патриархъ и два барона болгарски Богданъ и Миробизо принели ключи ѡ тридесеть и петъ градовъ болгарскихъ (34), в С₁СНЛТМ — боляри.

Трябва обаче да се подчертае, че в чистия екземпляр преобладават несъзнателните изменения. При все че Паисий живо се е интересувал и даже се е намесвал в работата на преписвача, встрани от неговия поглед са останали редица неволни изменения, извършени при преписването. В това, разбира се, няма нищо странно. Днес дори и най-прецизният автор, който преглежда внимателно коректурите на своята книга, неизбежно пропуска да забележи някои от грешките, направени от съвременния преписвач — печатаря, при все че те са често пъти очевидни.

Най-често срещан тип несъзнателни изменения са пропуските на отделни думи и изрази. Един от най-интересните сред тази група примери е пропускът на сведението за третия поход на Алексий срещу Асен и Петър. Този случай представя една твърде често срещана грешка при преписването — прескачане между еднакви или сродни думи¹:

Зографски текст

Егда слишалъ Алеѣиа то побитѣе вои(н)ское палъ ва ѿчааніе и послалъ възискати миръ съ Асѣна и Петра но не полѣчилъ(.) Ѡнъ паки послалъ воиска на Асена множество но пакѣ ѿна воиска побили болгари и възели въ пленъ Алеѣиа дѣка Аспида три генерали грческие л. 34^a) Паки Алексиа црѣ послалъ четвртаа воиска на пра Асѣна с некоего генерала Ісака стократора. (стр. 38)

Останалите преписи²

Егда слишал Алеѣиа то побитѣе воинское, палъ въ ѿтчааніе и послалъ възискати миръ съ Асѣны и Петра, нь не полѣчил. Ѡнъ паки послалъ воиска нь(sic) Асѣна множество, нь паки Алеѣиа ц(а)рѣ послалъ четвртаа воиска на ц(а)ря Асѣна с некоего генерала Исака стократора. (стр. 57)

Интересно е, че преписвачът на Самоковския препис поп Алекси е забелязал грешката и се е опитал да я отстрани, добавяйки по смисъл вместо пропуснатия израз думите: и побежден былъ ѿ Асѣна. В Софрониевата редакция от 1781 г. също е направен опит да се поправи текстът. Но в нито един препис на „История славеноболгарская“ не се среща сведението за пленяването на тримата гръцки генерали, което Паисий заема от своя основен извор — историята на Мавро Орбини.³

Аналогичен е случаят със съобщението за идването на Паисий в Света гора през 1745 г. Известно е, че то се среща единствено в първообраза. Йордан Иванов предполага, че Паисий от смирение не е позволил то да бъде включено в чистия екземпляр.⁴ Според мене по-приемливо е този факт да бъде обяснен също като резултат от прескачане между еднакви думи. В подкрепа на това обяснение е и текстът на Самоковския препис. Тук е запазена думата пришедъ, която липсва в останалите преписи:

¹ Вж. Д. С. Лихачев, Текстология, стр. 66—68.

² Цитира се по Първия препис според изданието на Ст. Романски.

³ Вж. стр. 320 на руското издание от 1722 г.

⁴ Й. Иванов, История славеноболгарская, стр. L.

Зографски текст	Самоковски препис	Останалите преписи ¹
събрано и нареждено Паисіемъ іеромонахомъ бившаго и пришедъша ва стые гори Адонскіе ѿ епархіи Самоковскіе въ лето а ѷме и събравшаго історію.	собрано и нареждено Паисіемъ іеромонахо ^м бившаго и пришедъ во Стеы гори Адонскіа ѿ епархіи Самоковскіа во лѣто	собрано и нарeдено Паисіе ^м іеромонах ^ѡ , бившаго во стѣи гори Адонскіа, ѿ епархіи Самоковскіа, въ лѣто
сію в лѣто. а ѷѣв на ползѣ. родѣ болгарскомѣ (стр. 5)	а ѷѣв на ползѣ родѣ болгарскомѣ (л. 36)	а ѷѣв на ползѣ родѣ болгарскомѣ (стр. 23)

Съществуват и други подобни примери. Но особено често са пропускани отделни думи. Това също е една характерна грешка в работата на преписвачите. Ето няколко примера: вънезапѣ изнемогоша смириша се падоша погибоша исчезоша (3—4), в С₁ЖСНЛТМ — погибоша липсва; за толѣко лета црсвѣвали (6), в С₁ЖСНЛТМ — лета липсва; и послѣшали его сви чловѣци и почели творити стлпѣ(9), в С₁СНЛТМ — и почели липсва; но били сврепи и диви бестрашни и силни на бранѣ люти како лѣвоуе (12), в С₁СНЛТМ — люти липсва; ѡни го гонили и постигли при Едрене(13), в С₁СНЛТМ — и постигли липсва; тиа петъ цари наи ра(з)пространили и разширили землю болгаромъ (14), в С₁СНЛТМ — и разширили липсва; било на небѣсѣи страшно знамение (23), в С₁СНЛТМ — страшно липсва; ѡни же видели то чѣдо и много се ѿ нихъ ѡбратїли къ Хрстѣ (25), в С₁СНЛТМ — то чѣдо липсва.

Редица от грешките в чистия екземпляр се дължат на неправилно прочитане и разбиране на текста в първообраза. Показателен в това отношение е следният пасаж от разказа за Суботин:

Зографски текст	Останалите преписи ²
По немъ. насталь. на царство. Сѣботинъ. но неблагополѣче(нъ). Пр(и) немъ. царство. бо(л)гарьское. ѡдолено. и покорено било. под грческое. (стр. 31)	По немъ насталь на ц(а)рство Сѣботинъ, но небл(а)гополѣчень. Прїемъ ц(а)рство болгарское ѡдолено и покорено било под грческое (стр. 46)

В Самоковския препис формата за сегашно страдателно причастие прїемъ е заменена с минало свършено време на преизказно наклонение прїалъ, но въпреки това безсмислицата не е отстранена. Грешката се дължи на неяснота в първообраза. Тук думите са написани два пъти: първия път правилно — при немъ, но малко неясно и вероятно затова зачертани, а втория път с пропусната буква: пр(и) немъ.³ Впрочем с не помалко основание тук би могло да се прочете и при (н)емъ.

¹ Цитира се по Тошковичевия препис според изданието на А. Теодоров-Балан; в Първия Софрониев препис редът на последните няколко думи е променен.

² Цитира се по Първия Софрониев препис според изданието на Ст. Романски.

³ Вж. Й. Иванов, История славеноболгарская, табл. III.

Резултат от неправилно прочитане е и следната грешка:

Зографски текст

тако Іванъ Шишманъ и два брата егѡ Страшимиръ. и Асѣнъ били се крѣпко съ Мѡрата и ѡдолели въ то време тѡрцехъ и Мѡрата и побили воиска Мѡратова множество (стр. 55)

Останалите преписи¹

Тако Іванъ Шишманъ и два брата его, Страшимиръ и Асѣнъ, били са крѣпко с Мѡрата и ѡдолели въ то време тѡрци и Мѡрата, и то било воиска Мѡратова множество (стр. 83)

Очевидно появилото се тук преосмисляне се дължи на графическата близост на думата побили с то било. Буква п, която Паисий редовно пише с по-дълга хоризонтална чертица, е могла лесно да се вземе за употребяваното от него трикрачно т. В резултат на това се е получило ненужно повторение на срещащото се по-горе в текста известие, че Муратовата войска е била многобройна.

Могат да бъдат посочени редица подобни преосмисляния: тако ѡ свего народа славѣнскаго нај силнї и чеснї били (6), в С₁ЖСНЛТМ — своего; пришель Таганъ оу Цариградъ прї Копронима съ всеми своими болари (20), в С₁СНЛТМ — болгари; Телерикъ поразмелъ зацо хотели болъгари да поставатъ дрѡгаго црѡ писалъ црю Копронимѡ (21), в С₁СНЛТМ — послалъ и пр.

Твърде често се стига и до явни безсмислици: на долгое время писаниѡ ѡ сих ѡставиша (3), в С₁ЖСНЛТМ — ѡт; хоцещи ли видѣти аки на позорище (3), в С₁ЖСНЛТМ — вѣдети; или се срамишъ предъ мѡдри и трговци (6), в С₁ЖСНЛТМ — премѡдри; ѡни се множили и силили и ѡдолевали много крати грцехъ (13), в С₁СНЛТМ — силни и т. н.

След като чистият екземпляр, или оригиналът, е бил завършен, Паисий се е заел с разпространението на своята история. От приписката, която Софроний е оставил в първия си препис, е известно, че към края на 1764 г. той е пристигнал в Котел. Но едва ли това е първото селище, в което Паисий е занесъл своята книга. Трябва да се предполага, че в разстояние на две-три години, от 1762 до края на 1764 г., той е имал възможност да посети и други населени места. Непосредствени преписи от това време обаче досега не са открити.

Анализът на разночетенията между преписите от Основната редакция показва, че съществуват две генеалогически групи. Първата група включва Самоковския, Никифоровия и Цариградския препис, а втората — всички останали. Отличителна особеност на преписите от първата група е по-голямата близост до първообраза. Тази близост не може да бъде резултат от непосредствена връзка, тъй като те обикновено съдържат общите отклонения, които се срещат в останалите преписи, и следователно са свързани с чистия екземпляр. Това добре се вижда от разгледаните дотук примери. Но съществуват и редица случаи, в които преписите от първата група стоят по-близо до Зографския текст.

³ Цитира се по Първия Софрониев препис според изданието на Ст. Романски; в Т—и то были; в М—и то была; в СН изразът е пропуснат; в Л грешката е поправена.

Зографски текст	Първа група ¹	Втора група ²
и били славни и чѣенї по сва земля (стр. 6).	и били славни и чѣени по вса земля (л. 4 ^б)	и били славни и чюдни по все земли (стр. 7)
Но бгъ милосрдї видѣлъ безмїе и прѣлъсть чловѣчаскю како се трѣдагъ залѣдѣ и възбранїлъ имъ не богопротивитї се и прелашатї се въсѣе (стр. 10)	Но бгъ милосерди виделъ безмїе и прелстъ члвѣческю, како се трѣдатъ залѣдѣ забранилъ имъ бгѣ не противити сѣ и прелшати сѣ всѣе (л. 9 ^б)	Нь б(о)гъ милосерди видѣлъ безмїе и прельсть ч(е)л(овѣ)ч(е)скою, како се трѣдѣтъ въсѣе, и възбранилъ имъ не б(о)гопротивити се и прельшати се въсѣе (стр. 14)
На негово племе и родъ палъ и разделил се. нашъ славенски ѣзыкъ и звалъ се Моховъ родъ и ѣзыкъ. То ѣ родъ и ѣзыкъ пошли на полѣношна сѣверна страна (стр. 11)	На негово племе палъ и разделил сѣ нашъ славенски ѣзыкъ и звал сѣ Мосхосовъ родъ. То и родъ и ѣзыкъ пошли на полѣношна страна (л. 11 ^а)	На негово плѣме и родъ палъ и раздѣлил се нашъ словѣнски ѣзык и звал се Мосхосовъ род и ѣзыкъ. Поишле на полѣношна и северна страна (стр. 15)
ѣни болгари имѣли намерение и съгласие да тражатъ добра и питома земля (стр. 11)	ѣни болгарї зговорили сѣ да тражатъ добра и питома земля (л. 12 ^б)	ѣниѣ болгари имѣли намеренїе да идатъ да тражатъ добра и питома земля (стр. 17)
и населили по тѣѣ страни и епархїи народъ болгарски (стр. 14)	и населили по тѣѣ страны и епархїи народъ болгарски (л. 16 ^а)	и населили по тѣѣ мѣста і епархїи народъ болгарски (21)
Крѣнъ же подвигалъ своѣ воиска пришелъ на Месабриѣ (стр. 23)	Крѣнъ же подвигналъ своѣ воиска, пришелъ на Месембриѣ (л. 30 ^а)	Крѣнъ же подвигналъ своѣ воиска на Месембриѣ (стр. 34)

Единственото възможно обяснение в случая е, че Самоковският и Цариградският препис не са генеалогически свързани с екземпляра, който Паисий занася към края на 1764 г. в Котел. Не може да има съмнение обаче, че архетипът на втората група се намира в непосредствена генеалогическа връзка с архетипа на първата група. Тъй като по-близка до първообраза е първата група, следва да се приеме, че нейният архетип е послужил за основа на екземпляра, от който е преписвал поп Стойко през 1765 г., т. е. архетипа на втората група. С други думи: Паисий е притежавал два оригинала; първият е правен по Зографския първообраз, а вторият — по първия чист екземпляр.

¹ Цитира се по Самоковския препис. Взет е пред вид и правеният по него Никифоров препис. Цариградският препис в случая не може да бъде използван, тъй като от него е известна само главата за българските светини, която липсва в Зографския ръкопис. При съпоставката на Цариградския препис с останалите преписи от Основната редакция се вижда ясно, че той принадлежи към първата група, без това да е резултат от непосредствена генеалогическа връзка със Самоковския или Никифоровия препис.

² Цитира се по Софрониевия препис от 1765 г. според изданието на Ст. Романски. Взети са пред вид и останалите преписи: Лазаровият, Московският и Тошковичевият, а там, където е възможно — Жеравненският и преписът на Бодянски, текстовете на които са известни частично.

Тезата за двата оригинала не е нова. Пръв изказа такова предположение Б. Ст. Ангелов. Той стигна до тази мисъл в резултат на съпоставката между Никифоровия препис, първообраза и Първия Софрониев препис. „Не може да се каже — заключава Б. Ст. Ангелов, — че Софроний и поп Алекси (а следователно и Никифор) са преписвали от един и същ ръкопис, разнасян от Паисий из нашата страна, макар и двамата да свидетелствуват, че техните преписи имат пряка връзка с Паисий. Безспорно Паисий е имал окончателен препис на своята история, написан ясно и четливо, който е давал за преписване. Един такъв препис без съмнение е Софрониевият от 1765 г. Но дали само един препис е имал Паисий?“¹

Макар и странна на пръв поглед, тази теза е напълно приемлива. Направеният в Света гора оригинал е могъл да бъде заменен с нов по различни причини: възможно е той да е бил изхабен или повреден, може да се е намерил по-добър краснописец, който се е заел да направи по-хубав препис, може би Паисий просто е пожелал да има още един екземпляр от своята книга и т. н. Във всеки случай трябва определено да се каже, че възникването на втория оригинал не е предизвикано от желанието да се внесат съществени промени в текста на „История славеноболгарская“. Общото впечатление е, че измененията са твърде несъществени, най-често несъзнателни. Все пак и тук има случаи, при които може да се говори за намеса на Паисий. Например:

Зографски текст	Първа група	Втора група
напаль. на срацинїи. крепко. и ѡбилъ ѿ нихъ двадесетъ. и две. хїлади (стр. 18)	напаль на срацины крепко и ѡбилъ ѿ нихъ двадесетъ и две хїлади (л. 22 ^б)	напаль на срацини крѣпко и ѡбилъ ѿ нихъ двадесетъ и четири хїлади (стр. 27)
имеѣли престоль въ Видинъ и въ Свищовъ по краи Дѡнавъ (стр. 16)	имеѣли прстоль въ Видинъ и во Свищовъ по краи Дѡнавъ (л. 18 ^б)	И имеѣли престоль въ Видинъ и въ Свищовъ по краи Дѡнавъ и въ Никополю (стр. 23)

Трябва да се отбележи, че във втория оригинал също са направени някои изменения по посока към правилния черковнославянски език. Тези изменения са най-често поправки на падежни и глаголни окончания, замяна на отделни думи, правилна употреба на падежи след предлози и пр. С една дума, продължена е тенденцията, която се забелязва при първия оригинал.

Критическото издание на „История славеноболгарская“ би трябвало да се основава именно на този втори оригинал. С него са свързани повечето преписи от Основната редакция, а чрез тях (по-специално чрез Първия Софрониев) — и по-голямата част от всички останали преписи и преработки. Главният довод в случая е, че тъкмо този текст въплъщава последната воля на Паисий, тъкмо в него откриваме последните следи на авторската намеса.

Да се възстанови вторият оригинал такъв, какъвто е бил в действителност, не представлява особена трудност, тъй като разполагаме с няколко сравнително точни преписа. Но в случая задачата е далеч по-сложна. Видяхме, че в първия оригинал, а чрез него и във втория са проникнали голям брой несъзнателни изменения: пропуски на отделни думи и изрази, преосмисляния, явни безсмислици. Без съмнение те ще трябва да бъдат отстранени:

¹ Паисий Хилендарски, История славеноболгарская, Никифоров препис от 1772 г., стр. 24.

се възстанови правилният текст по първообраза. Но как да се постъпи в случаите, когато са налице съзнателни изменения на текста, без да сме уверени, че са направени от автора, или при езиковите изменения, за които е вероятно, че са дело на друго лице? Ако тези изменения са внесени без знанието на Паисий и ние ги оставим в текста, нарушаваме авторската воля. Но може би Паисий е дал пълномощия на преписвача не просто да препише, а в известна степен и да редактира произведението, може би се е съгласил с внесените промени — все пак той е разнасял книгата из страната именно в този вид. Ако и тук се върнем към първообраза, не рискуваме ли да стигнем до един текст, почти идентичен с него, текст, който в същност не е живял, не се е разпространявал? Въпросите са твърде сложни и едва ли може да се стигне до убедителен отговор. В текстологията при аналогични случаи обикновено е прието да се придържаме към основния текст, като внасяме поправки само в случаите на явни грешки и несъобразности или доказана принудителна намеса на други лица. Очевидно и в нашия случай ще трябва да се ръководим от този принцип.

Ако вторият оригинал беше запазен, ние бихме отстранили грешките в него според предшестващите източници и това вече щеше да бъде един критически текст. Но сега се налага да поставим в основата на изданието някой от реално съществуващите преписи: Софрониевия, Лазаровия, Тошковичевия или Московския (преписът на Бодянски отпада, тъй като съдържа незначителна част от произведението, а Жеравненският препис е известен само от частичните публикации и извадки). Изборът на основния текст е един от най-важните и отговорни моменти в работата над критическото издание. Той не бива да се основава на формални признаци, а да се прави след внимателно и задълбочено изследване историята на текста. В случая ще трябва детайлно да се проучат взаимоотношенията и особеностите на преписите и да се избере този от тях, който стои най-близо в текстово отношение до втория оригинал, т. е. преписът, съдържащ най-малко индивидуални отклонения спрямо останалите (механическите грешки няма да се вземат пред вид, тъй като тях винаги можем да отстраним).

Обемът на работата не позволява тук да бъде разгледан и решен този проблем. Впрочем това е вече задача на бъдещото издание. Засега е важно да се изяснят някои други предварителни въпроси. Например — как ще бъде предаван текстът, до каква степен ще трябва да се запазят особеностите на езика, правописа и графиката. Решението на тези въпроси зависи от предназначението на изданието. Видяхме, че още Б. Пенев застъпва гледище за едно диференцирано издание, нагодено специално за литературни цели. В последно време в съветската текстология също се подчертава необходимостта от такава диференцираност.¹ Естествено при нашите възможности ние не винаги можем да си позволим да подготвяме отделни издания за езиковеди, литературоведи и историци. Но в случая смятам за уместно да се проведе такова разграничение. Още повече, че съществува изданието на Йордан Иванов, от което всеки изследовател на Паисиевия език и правопис би могъл да се ползува.

Разбира се, в бъдещото критическо издание, адресирано до литературоведите и историците, езикът на произведението не бива да се накърнява. Става дума главно за опростяване на графиката и правописа в случаите, когато те не изразяват езикови явления: изоставяне на надредни знаци и точки между отделните думи, разкриване на съкращения, уеднаквяване на знаците за някои звукове (у вм. у, ъ, оу; и вм. и, ї; о вм. о, ѡ; я вм. ѣ), ѱ, отстраняване на ѱ в краесловието и пр. И без друго в научната литература, включително и

¹ Д. С. Лихачев, Текстология, стр. 468—472.

в някои езиковедски изследвания, като се цитира Паисиевата история по изданието на Йордан Иванов, твърде често се прибегва до нормализация в една или друга степен. Вместо всеки да извършва тази сложна работа сам, при което е възможно да бъдат допускани грешки, по-рационално би било тя да влезе в задачите на критическото издание. Естествено нормализацията ще трябва да се проведе много внимателно, в нея не бива да съществуват противоречия. Основният принцип трябва да бъде максимално доближаване до съвременната графическа система при пълно запазване на езиковите особености. Нужно е предварително да се установят точни правила за предаване на текста, които могат да бъдат изработени с помощта на езиковедите.

Твърде сложен е и въпросът с вариантите (разночетенията), които ще включва критическото издание. Очевидно, ако то бъде предназначено само за литературоведи и историци, не е необходимо да се привеждат графически, правописни и пунктуационни разночетения. Впрочем това е само въпрос на обема. Сложността идва от обхвата — кои преписи да бъдат използвани в разночетенията. В случай, че искаме да дадем представа за цялостната история на текста, ще трябва да включим всички или почти всички преписи и преработки (с изключение на буквалните копия, правени по запазени преписи). Но практически това е невъзможно, тъй като измененията в повечето редакции са твърде съществени и многобройни. Целесъобразно би било да се дават разночетения само по преписите от Основната редакция, а главните различия на всички останали редакции да бъдат разгледани в специален дял на коментара.

Несъмнено при подготовката на критическото издание ще се явят и редица други усложнения. Задачата на настоящата работа не е да предреша всички възможни въпроси, които биха възникнали в процеса на работата, нито да начертае определена програма за осъществяване на изданието, а само да предложи една посока, в която да се решат централните проблеми: изборът на основния текст, измененията, които ще бъдат внесени в него, подборът на разночетенията и принципите на предаване на текста. Добре би било, ако по тези въпроси се стигне до едно по-широко предварително обсъждане. От това бъдещото критическо издание само би спечелило — то ще се яви именно в такъв вид, в какъвто най-добре ще служи на специалистите.

АСЕН РАЗЦВЕТНИКОВ — ОТ „ЧЕРВЕН СМЯХ“ ДО „НОВ ПЪТ“

Любомир Стаматов

Името на този поет обикновено се свързва с така наречената „септемврийска поезия“ у нас, а представата за неговото творчество — с първата му стихосбирка „Жертвени клади“. Той е известен и като автор на една поема — „Двойник“, и книга със стихове — „Планински вечери“, които се възприемат като резултат от неговото откъсване от революционното движение на времето и затваряне в света на самотата и социалната индиферентност. Но това са, така да се каже, полюсните представи за А. Разцветников, христоматийни истини за неговия дълъг и труден път на развитие. Преди да се изяви като певец на жертвите на Септемврийското въстание през 1923 г., той участва активно в борбите на работниците, преминава и през школата на партийния литературен печат.

Роден и израснал на село (Драганово, Горнооряховско), Разцветников отрано вкусва от горчивия хляб на работника, отрано е принуден да се грижи сам за своето съществуване. През този период (от завършване на гимназията — 1916 г. до септември 1923 г.), който ние условно ще наречем „От „Червен смях“ до „Нов път“ — той прави и своите първи по-значителни опити в областта на поезията. Неговото осъществяване като поет, започнало преди участието му в сп. „Нов път“, не е добре проучено и обяснено. За сътрудничеството му в „Червен смях“ (1919—1923), литературната притурка на в. „Работнически вестник“ (1922—1923) и другите партийни издания обикновено само се споменава, без да се проследят мъчителните търсения на твореца и бавното му откъсване от влиянието на Хр. Смирненски. А периодът до „Нов път“ е интересен, защото през тези години Разцветников постепенно се изгражда като комунист и автор със свой облик. Голяма роля в това отношение изиграват няколко важни събития в неговата жизнена и творческа биография: участието в Общата транспортна стачка (1919—1920), идването в София и сътрудничеството в литературните издания на партията. Те очертават главните насоки на неговото бъдещо развитие, определят обхвата на гражданските му и творчески вълнения и търсения.

*

Пътят на Разцветников до септември 1923 г. е изпълнен не само с романтиката и благородните стремежи на младостта, но и с горчиви разочарования от живота. Действителността безстрастно опровергава красивите мечти на юношата, като му показва своята сивота и пошлост. Още в гимназията той си задава въпроса:

И днес къде? Безцелно аз блуждая
на болний свят по прашните поля...¹

Отговор на този въпрос Разцветников продължава да търси и след завършване на средното си образование през лятото на 1916 г. Би желал да следва, но университетът е затворен и осъществяването на още една мечта се отлага за неопределено време. Войната се изправя като неумолима преграда по пътя на благородните стремежи на младия човек.

Прекарал близо една година без работа на село, той е мобилизиран и зачислен на „котлова храна“ в телеграфната рота в София. Държавата бърза да се „погрижи“ и за неговото бъдеще, като му осигури място „злачно и упокойно“ — т. е. изпращане на фронта и сигурна смърт. Но за бъдещия поет службата завършва относително благополучно — след няколко месеца безсмислено маршируване по прашните казармени плацове той е уволнен по сериозни здравословни причини (затъмнение на белите дробове) и се връща в родния си край. Интересът към книгите, заниманията с поезията сега са заменени от една голяма грижа — търсенето на работа. Кратката практика в телеграфната рота му помага да постъпи като телеграфист на гара Г. Оряховица.

Случаят завежда А. Разцветников в будна работническа среда, където съществуват революционни традиции. В големия железопътен възел Г. Оряховица има изградена здрава партийна организация, работниците непрекъснато водят борба за подобряване на своето тежко материално положение. В Калтинец, където са живеели най-много железничари, партийната група и транспортният съюз всеки четвъртък свикват публични събрания, на които изнасят доклади най-видни партийни и профсъюзни дейтели. Тук активна агитаторска и пропагандаторска дейност развива смелият комунистически трибун Харалампи Стоянов. Младият телеграфист бързо се ориентира в политическата обстановка и скоро застава на страната на организирания работници, членове на БРСДП (т. с.). В началото на 1919 г. той е приет за член на партията и с радост отбелязва в едно свое писмо: „Аз напоследък заряхах всякакви езици и се отдадох на болшеvizъм, па да видим къде ще му излезе края.“

Влизането в партията е изключително важно събитие в живота на бъдещия поет, което ще определи за дълго време както неговите граждански прояви, така също и творческите му търсения, тематични интереси и предпочитания. Животът му придобива нов смисъл и той започва да съзнава, че не си струва човек да се занимава с дребни работи „в тия революционни времена“. На какво се дължи този прелом в душата на младия човек, как да си обясним бързото идейно израстване на чувствителния, леко сантиментален младеж, който до вчера въздишаше за миналото: „Как хороши, как свежи были розы?“

През 1917—1918 г. над планетата преминава като вихър революционният вятър на Октомври. Той събужда за нов живот надеждите на милионите отрудени хора за скорошно освобождение, ражда вярата в победата на „световната революция“. Както е известно, в нашата страна под прякото влияние на Октомврийската революция избухва така нареченото Войнишко въстание от септември 1918 г. То разкрива какви неподозирани сили дремят в недра на народа. Въпреки че е жестоко потушено и не успява, става ясно с какви средства и как трябва да се воюва за освобождението от робството на капитала. Заедно с това повсеместните протестни акции в страната за спиране на войната, женските бунтове, бягството на войниците от фронта

¹ Д. М и н е в, Открити ранни стихотворения от Асен Разцветников, Език и литература, год. XXII, 1967, кн. 1.

и последвалата втора национална катастрофа спомагат още повече за бързото революционизиране на широките народни маси. По това време активна дейност развива и БРСДП (т. с.), която през 1919 г. е преименувана на БКП и за първи път от създаването си поставя в своята програма - максимум като задача номер едно непосредственото завземане на властта от пролетариата в съюз с бедните селяни.

Асен Разцветников израства и укрепва идейно именно в този период на бурен революционен кипеж, на болшевизация на партията. Вярното социално чувство, на което той не е бил чужд и по-рано, му помага правилно да разбере историческия размах на борбата. И той следи с интерес както победния ход на „червените борци“ в Русия, така също и борбите на работниците в Унгария, Бавария, на спартакистите в Берлин. Историческата обстановка е такава, че се създава впечатление за приближаването на „дванадесетия кобен час“ на капитализма, че е дошъл мигът на пълната и окончателна победа. И „червеният тесняк“, който завършва писмата си с „комунистически поздрав“, се включва активно в политическия живот. Той става един от основателите на партийната група в своето родно село Драганово, след като на едно събрание на анархистите разкритикува тяхната програма и тактика на борба. В историята на Драгановската партийна организация А. Коларов (Разцветников) е сочен като един от нейните ръководители и най-активни членове през периода 1919—1923 г. Той организира и младежите на село, устройва събрания и вечеринки, превзема събранията на различните буржоазни фракции, като ги превръща в партийни митинги. Плахостта и свитостта са отстъпили място на революционния кипеж, на революционния устрем. Прогресивните идеи на времето са завладели неговото съзнание и той им служи с присъщата си всеотдайност и искреност.

Положението на железничарските работници става особено тежко през лятото и есента на 1919 г. Те засилват своята борческа активност и в началото на следвоенния революционен подем излизат на предно място в борбите на българския пролетариат. И затова, когато в страната избухва Общата транспортна стачка (25. XII. 1919), сигнал за нея дават железничарите от гара Г. Оряховица. Младият телеграфист се оказва в епицентъра на борбата. В навечерието на стачката той произнася пред работниците пламенна реч, като заявява, че „единственият изход от нашето положение е смелата и решителна акция“. Избран за член на стачния комитет, Разцветников призовава железничарите към безкомпромисна борба. През дните на известната Калтинска република той редактира бюлетина на комитета, произнася речи, ръководи самодеен хор и пише сатирични стихове. Някои бивши участници в стачката още помнят неговите стихове за тогавашния министър на транспорта Турлаков:

Сурва, сурва година
по Турлакова гърбина.
Със тоягата, със кривака —
по гърбината на Турлака.

Героичната борба на стачниците, тяхната твърдост и себеотрицание вбесяват правителството и то издава прословутия указ № 58 от 10 януари 1920 г., съгласно който всички участници в стачката биват арестувани и под конвой закарани в търновските казарми. Тук стачката продължава с нови сили до 19 февруари и след 55-дневна борба е прекратена, без да успее. Но впечатлението от нея е зашеметяващо. Тя изиграва огромна роля за революционизирането на съзнанието на работническата класа у нас. По думите на Г. Дими-

тров „Общата транспортна стачка е цяла епоха в освободителното движение на българския пролетариат“¹.

В казармата Разцветников понася с твърда воля трудностите, запазва бодър своя дух, закален в класовите битки с врага. К. Зидаров, който също е от Драганово, описва подробно своята първа среща с поета в Търново: „Беше доста слаб, дори бледен, но очите му горяха с някакъв трескав пламък. Пушаше духовитости, иронизираше непрекъснато себе си и другарите си, разказваше комични случки и събития, станали през време на стачката, и сам се заливаше от смях заедно с ония, които го слушаха. Никакво униние, никаква печал, че стачката е потушена. . . Някаква непобедима вяра излъчваше този млад, слаб човек и никой не можеше да го наддума и да убие вярата му в туй, което вярва.“²

Споменът на К. Зидаров е ценен за нас, защото той разкрива един от най-трудните и героични моменти от живота на поета. Момент, когато е крепнела вярата му, закалявал се е духът му. Пред нас израства образът на борец-революционер: горд, уверен, с трескави очи и огнен поглед, логичен, ироничен. Тази характеристика на младия Разцветников трудно може да се свърже с по-късната представа за него, но тя е безспорно вярна. Издигнат на гребена на революционната вълна, той е чувствувал у себе си духовни и физически сили да участва докрай в борбата, водена в името на най-прогресивния идеал — освобождението на човечеството от игото на капитала. Участието в тази борба става за него синоним на щастие, извор на лично удовлетворение.

Но Разцветников е сложна личност, склонна не само към високи революционни пориви, но и към състояния на вгълбеност и съзерцателност, към по-комплексни емоционални преживявания. Това не е толкова противоречие, колкото доказателство за неговия богат вътрешен мир.

По време на ареста в търновската казарма А. Разцветников има щастливата възможност да се запознае по-пълно с творчеството на Д. Дебелянов. В ръцете му попада първото издание на стиховете на трагично загиналия поет. Той поглъща стиховете му „като меден въздух, който идеше от един далечен, прекрасен и недостъпен за мене свят. Въздействието им върху мене беше дълбоко и неизлично. . . Смятам, че общението ми с поезията на Дебелянов засили и укрепил вкуса ми към стихотворенията с фабула, т. е. стихотворения, които съдържат, както се казва, една повест в себе си.“³

Това самопризнание на Разцветников ще ни помогне по-добре да разберем неговата поезия, да оперираме по-сигурно при разкриване особеностите на неговия стил, начин на композиране, на транспониране в стихове на жизнения материал. И ако се вгледаме по-внимателно в стихотворенията му от периода непосредствено преди въстанието и особено в „Жертвени клади“, ще видим, че в най-сполучливите творби обикновено има фабула, „една повест в себе си“, която той разказва с помощта на поетически художествени средства. Тази особеност в неговата поезия бе забелязана на времето си още от Мл. Иванов (Г. Цанев), който в своята рецензия за „Жертвени клади“⁴ посочи, че Разцветников винаги разказва нещо в своите стихове, но разказва поетично. Въпросът е интересен и заслужава по-специално внимание и ние ще се спрем по-подробно на него, когато стане дума за характерните черти на поета. Тук посочихме само като факт запознаването му с поезията на Дебелянов, който може да бъде полезен за литературния изследовател.

¹ Съч., т. V, стр. 342.

² К. Зидаров, Асен Разцветников. — Литературен фронт, год. XXIII, 1967, бр. 47 от 16 ноември.

³ Дебелянов лист, 1946 г.

⁴ Вж. Асен Разцветников. Нов път, год. I, 1924, кн. 15.

Въздействието на Дебелянов се засилва и от контраста между реалността (живота в казармата) и красотата на един непознат поетичен свят. Зад високия казармен зид е напирала пролетта, все повече е синеело небето, а нощем над старинния град са горели едри копнежни звезди. В такива мигове изповедната поезия на „безволевиет владетел на спомените“ наистина е била като меден въздух за младия човек, преминал през стачната борба и затворен в казармата, за да бъде „вразумен“.

След известен престой в т. нар. стачен полк в Търново А. Разцветников е изпратен по етапен ред в V пионерна дружина — Русе, сега вече на действителна военна служба. Буржоазната власт оставя в казармата онези „непокорни глави“, които отказват да подпишат декларации за примирение, за връщане на работа. Започват трудните дни на военния живот. В своите писма до Райна Савова,¹ неговата позната от Драганово, Разцветников описва еднообразието и тъпотата на военната казарма: „От ранна утрин до късна вечер ходим по учение и пренасяме складове от дрехи, обуца, понтони, каруци, ръждясали желяза и пр. И затворен тук сред стените, които слухтят со невидими уши и чиито прозорци блестят со блясъка на хиляди изпитателни погледи, аз живея сянката на някакъв незнаен и отдавна погребан живот. Ни ден, ни нощ, само полусветло и мъртво небе, по което безсмислено блуждаят спомените на минали надежди и желаня.“²

Но макар и затворен зад стените на казармата, той с неотслабващ интерес следи борбите на международния пролетариат, като отбелязва, че и до него достигат воплите, що Дунава влачи от бреговете на Тиса (намек за Унгарската съветска република и нейния разгром), че вижда величествения блясък на червената буря, вилнееща по двете посоки на небосклона. Той свежда чело и се покланя и на северозапад към Дюселдорф и Есен, където „скъпи мъртъвци постилат пътя на бъдещето“. В края на това писмо (от 16. IV. 1920 г.) Разцветников цитира последната строфа от своето стихотворение „На червените борци“:

Поклон, поклон, титани, пред устрема върховен,
Пред знамето червено, победно що се вей!
Поклон, творци велики на подвига чутовен,
Що светло и всевечно в душите ще живеи.

След края на цитата стои лаконичната забележка: „Чети бялата страница на сп. „Ново време“³. И наистина стихотворението е отпечатано в списанието, но цензурата е „опасала“ съдържанието, като е оставила да се чете само заглавието. Така започва сътрудничеството на младия поет в тогавашния литературен и партиен печат.

В казармата Разцветников укрепва още повече идейно, живо се интересува от най-важните политически събития в страната. От 31 май до 2 юни (1920) в София се провежда II конгрес на БКП (т. с.) и той, жаден за повече подробности, упреква Р. С., която живее в столицата, че не е ходила на конгреса: „Да бъдеш в София и да не отидеш на конгреса, за който хората от провинцията похабиха толкоз бохчи и кошници, това е цяло престъпление!“⁴ Разцветников е щастлив, че живее в епоха, „за каквато едно време, когато

¹ Тези писма, плод на близо 20-годишна дружба, сега се пазят в личния архив на Р. С. Те са около 70 на брой. Една част от тях бяха публикувани в сп. Септември, год. XX, 1967, кн. 11, а друга част от мен (Л. Ст.) в сп. Литературна мисъл, год. XIV, 1970, кн. 6, с разрешение на притежателката им.

² Септември, год. XX, 1967, кн. 11.

³ Ново време, год. XIX, 1920, бр. 15.

⁴ Септември, год. XX, 1967, кн. 11.

учехме историята на Френската революция, сме мечтали като за нещо безкрайно, далечно и невъзможно. Жалко само, че събитията вървят тъй бавно, а аз толкова много енергия пиля на всяка стъпка, че едва ли ще доживея най-важното“ (цитатът е от посоченото по-горе писмо). Но от това неговата вяра не помръква и той се надява, че „то ще бъде, ще бъде — вярвай ми, дано само нашите славни червеноармейци смогнат да одерат кожата на полските шляхтаджии. Тогава чорапът ще почне да се разплита по-бърже и ще дойде и нашият ред“ (от същото писмо).

Разцветников вече не е сантименталният юноша, който не вижда път в живота и въздиша тъжно за отминалите дни. Нови въпроси вълнуват неговото съзнание, нови теми нахлуват и в плахите му поетически опити. Ориентиран добре в сложната политическа обстановка, участвувал непосредствено в социалните борби на работническата класа у нас, той започва правилно да разбира една от отличителните черти на времето, в което живее. Става дума за отмирането на култа към „личността-герой“, характерен за началния период от борбите на работническата класа у нас. (Пенчо Славейков изгради в своята поезия образа на гордата, нравствено извисена, но самотна личност, откъсната от социалните проблеми на своето време.) Следвоенният революционен подем ражда нов герой — закърмен в класовите борби и въплътен в себе си силата на масите, на колектива. „Наистина — пише Разцветников на Р. С. — твърде трудно е в тия тъй чудно променливи времена да се запази докрай една постоянна поезия и мъчно може човек, възпитан в култа към личността-герой, да схване в многоликата пъстрота на тълпите съвършения и символичен образ на масите-герои.“¹ (Веднага ни идва на ум известният стих на Смирненски: „В тълпите смълчана е буря велика/стопено е слънцето в тях“ — с по-късна дата, но със същото ясно разбиране на образа на този „новий Прометей“.)

Че това не е била само негова (на Разцветников) субективна преценка, свидетелствува и едно изключително характерно, темпераментно писмо на Д. Найденов до поета. Ще си позволя да го цитирам цялото, защото то разкрива основни страни от новото, колективистично съзнание на времето и подсказва за въздействието, което този талантлив журналист и прекрасен комунист би могъл да окаже на Разцветников; „Енгелс казваше, нали помниш: анархистите вярват в силата на думите, а марксистите — в силата на силата. А ние сме марксиста, това е едничкото ни щастие и безкрайна гордост: ние вярваме в силата и само в силата. И моят лозунг днес е само този: господи, дай ми сила, сила да презирам и сила да умра!

Но Хенри (на латински) — ние още я нямаме напълно. Ние се родихме и растохме в най-дребнамото време на историята и сега изведнъж се иска от нас да бъдем герои! Никога никое поколение не е било подлагано на такова преображение, на такъв грамаден растеж в толкова късо време. И пак това поколение порасте много и даде вече много герои. (Чак сега ние видяхме как се създават героите — не личностите герои, разбира се, а масите герои.) Но още е нужно, още, още, нагоре, свят почва да се вие, но нищо, да не гледаме надолу.“²

И Д. Найденов изповядва и защитава една нова концепция за съвременния герой — масите, като разкрива вярно преображенията, на които е било подложено неговото поколение, показва грамадния му растеж в идейно отношение, изключително бързото му революционизиране под влияние на грандиозните събития на епохата.

¹ Септември, год. XX, 1967, кн. 11.

² ЦДИА, ф. 142, оп. 1, а. е. 68, л. 10—11. Писмото на Д. Н. носи дата 31 май 1920 г., Търново.

Дружбата между двамата приятели (Разцветников и Д. Найденов) датира още от ученическите им години и в нея има много светли и чисти страници. Отначало ги сближава общият интерес към света на литературата и изкуството, недоволството от устройството на света. В едно от ранните си писма до поета Д. Найденов прозорливо пише, че „днес светът, рахатлъкът, яденето и пиенето, жените, парите, славата, всичко принадлежи на коварните“, и изказва съгласието си с него, че „враговете са коварни, подли, вероломни, пъстри, сганни“¹.

В архива на поета се пазят 18 писма на Найденов до него от периода март 1918 до 1920 г., които са непосредствен документ за вълненията и преживяванията на младите хора от това време. Трябва само да се съжалява, че не са се запазили и писмата на Разцветников, за да се възстанови ценното епистоларно наследство на двамата приятели, а заедно с това да се даде и попълнен отговор на въпросите за идейното съдържание на нашия поет.

Безспорно е обаче, в това аз съм дълбоко убеден, че Д. Найденов е повлиял положително, укрепвал е вярата на Разцветников в идния ден, съветвал го е в много случаи и му е препоръчвал марксистическа литература (свидетелства за това се съдържат в някои от неговите писма), горещо го поздравява за „влизането в текето“ (в партията), подкрепя първите му опити в областта на поезията, като го насочва към партийния печат, където той вече е сътрудничел. През 1919—1920 г. Д. Найденов се обръща в писмата си до своя приятел неизменно с думите „тясночервений тесняк“ и завършва „със съветски поздрав“. В тях той прави верен политически анализ на международните и вътрешни събития, мечтае за деня, когато по калдъръмените улици на Търново ще преминат червеноармейците от конницата на прославения Будьони за ужас на буржоазията и всеобща радост на всички бедни и онеправдани. Тези писма са прекрасна школа, извор на вяра и вдъхновение за младия поет и „червен тесняк“.

В началото на юни 1920 г. войникът от стачния полк А. Коларов постъпва на лечение в дивизионната болница — Русе като гръдоболен. Животът му е в опасност, но младостта надвива коварната болест. През юли той отново е уволнен и се завръща в родното си село Драганово. Само две години са минали от първото му излизане от казармата, пак по болест, през 1918 г. Но те са така богати на събития, че представляват изключително важен момент. За две години от сантименталния и чувствителен юноша израства закален борец на партията, преминал през огъня на стачната борба, укрепнал идейно, с верен поглед за историческите събития на епохата. Неговият път е вече определен — това е пътят на редовия член на партията, на бореца комунист, който е готов да отдаде всичките си сили, който жадува да доживее до най-важното — до победата.

През пролетта на 1920 г. Разцветников написва първото си революционно стихотворение „На червените борци“. По всяка вероятност това става, когато той е в казармата — Търново или Русе, — откъдето го изпраща в редакцията на сп. „Ново време“. Както вече посочихме, от него е отпечатано само заглавието, всичко друго е зачеркнато. Една година по-късно то бива отпечатано изцяло в сп. „Червен смях“². Това оставя впечатлението, че е написано под влияние на широко популярното стихотворение на Хр. Смирненски „Червените ескадрони“, излязло по-рано на страниците на същото списание.³ В същност „На червените борци“ има самостоятелен характер дотол-

¹ ЦДИА, ф. 142, оп. 1, а. е. 68, л. 2; писмото е от 2. V. 1918 г., Русе.

² Червен смях, год. II, 1921, бр. 13 от 31 март.

³ Пак там, год. I, 1920, бр. 35 от 17 септември.

кова, доколкото може да се говори за самостоятелност при един автор, който все още прави опити в областта на поезията.

Това стихотворение е израз на мислите и чувствата, които са вълнували Разцветников през последните една-две години. В много свои писма той с радостна възбуда пише за борбите на германските и унгарските трудещи се, за победния ход на Червената армия. Той е следял събитията и е вярвал, че идва и редът на България, нека само да дойдат „болшевиките у нас“. В стихотворението намират отражение тези надежди и настроения, които са били характерни и за болшинството от народа, за съзнателната част на работническата класа у нас. Още в първата строфа младият поет вярно характеризира подвига на червените борци, палнали „пожара на дългочакан ден,“ и изразява възхищението си от този подвиг:

И днес светът немее, учуден и покъртен,
пред вас, чада велики на севера студен.

Разцветников (Фей) добросъвестно, описателно изброява победите на червените борци, като проследява техния устремен марш от Нарва до Лена. Заедно с това той разкрива революционизирането на международния пролетариат под въздействието на тези победи, вярата в идния ден и готовността за борба. В „На червените борци“ е дадена правилна оценка на историческата мисия на Октомврийската революция, показана е нейната огромна революционизираща роля в борбите на работническата класа, на народите от цял свят. Отражена е и вярата, че идва и „нашият ден“, че пълната победа е близка.

Заедно с това ясно прозират художествените недостатъци на творбата: излишно описателство, приповдигнатост на чувствата, което не е намерило по-пълно поетическо покритие, абстрактност на образите и т. н. Тези слабости не са във вина само на автора, но и на нашата пролетарска поезия, която до появата на Смирненски твърде общо и художествено непълноценно разработва темата за Октомврийската революция. И понеже, когато става дума за ранния Разцветников, почти винаги се говори за влияние от един или друг автор, необходимо е едно уточняване. Мисля, че в случая не става дума за подобно влияние, а за някои по-обща особености в стила и езика на нашата пролетарска поезия до Смирненски, в чийто многогласен, но нестроен хор безспорно се е вслушвал и Разцветников.

Така в поетическите му опити се появява нов мотив — мотивът за революционните борби на пролетариата. Налице са предпоставките за бързото израстване на един млад поет: сурова закалка през дните на стачката, верен политически поглед и, разбира се, талант, който трябва да се развива и да зрее. Но Разцветников се осъществява доста дълго като творец, докато намери свой глас в поезията, свой личен поетически изказ на мислите и чувствата, които вълнуват неговото честно и предано на делото сърце.

През есента на 1920 г. се сбъдва мечтата му да следва във висше учебно заведение и той е вече студент в Историко-филологическия факултет на Софийския университет. Той идва в София като убеден комунист, който е преминал през горнилото на борбата, издържал е успешно трудната проверка на верността си към най-прогресивните идеи на времето. И затова чувствава като свои братя всички жилави роби на труда независимо от това, къде ги среща по своя път — дали в полето или със сини блузи в града. След време с право може да се каже, че:

Своята загубена родина
с възторжен взор и тука аз открих...

С такова съзнание започва и неговото активно сътрудничество в партийния литературен печат по това време. Какво му предлага той?

След първите опити за сътрудничество в сп. „Ново време“, което като орган на БКП (т. с.) отделя внимание и на въпросите на пролетарската литература, Разцветников обръща поглед към сп. „Червен смях“. То започва да излиза в края на 1919 г. като издание на партията под редакторството на Кр. Кюлявков и Хр. Ясенов и си поставя за задача да обедини около себе си млади сили най-вече в областта на хумора и сатирата. В скоро време като сътрудник е привлечен един неуморим хуморист — Ведбал. Както пише Минко Николов, „със спечелването на Смирненски за редовен сътрудник „Червен смях“ удържа двойна победа... Новото списание си подси-гурява най-талантливия и най-плодовития участник“¹. Смирненски създава традицията в това замислено като хумористично издание списание да се печата и революционна лирика. Така „Червен смях“ успява бързо да се превърне в истинска трибуна за младата пролетарска поезия, като създава възможност за изява на нейните най-талантливи представители. Това става в един преходен за нашата литература момент, когато историята подлага на сурова преоценка старите естетически стойности и расте кълнът на новото.

Литературният живот у нас след разгрома на Владайското въстание и последвалата втора национална катастрофа е почти замрял. Старите национални идеали се оказват фалшиви и погребани от времето. Модерните в началото на века литературни течения, като символизма и индивидуализма, прехвърлят своя зенит и навлизат в периода на безплодни търсения и лутания. Нов вятър вее над планетата и безмилостно помита старите скрижали. Все повече и повече се засилва впечатлението от победния ход на революцията в Русия. На борба се надига целият международен пролетариат, вдъхновен от подвига на руските работници и селяни. Всичко това оказва неотразимо въздействие върху умовете на хората, които все по-ясно започват да виждат единствения изход от безпросветната нощ на капитализма — борбата до победен край. Представа за това време, за атмосферата на надежди и очаквания да се случи нещо грандиозно, както и за литературния живот, дава Г. Цанев в своя литературно-критически очерк за Н. Фурнаджиев. Цанев подробно анализира и процесите в литературата у нас непосредствено след победата на Октомврийската революция, Владайското въстание и втората национална катастрофа, като нахвърля нейната противоречива картина.² Той посочва и най-новаторската ѝ черта — принципа на колектива, за първи път с висока художественост въплътен в нашата поезия от Смирненски.

Така се създава благотворна атмосфера за разгръщането на млади таланти, способни да предадат в своето творчество новия идеал на епохата — социализма, да изобразят новия герой — работника комунист, да дадат израз на новата вяра — победата над капитализма. Най-завършен художествен израз на тези възжелания на епохата, както вече посочихме, става поезията на Хр. Смирненски, „слънчевото дете“ на нашата литература, който слага началото на социалистическия реализъм.

¹ Минко Николов, Избрани произведения в два тома, С., 1968 г., БП; т.1, стр. 219.

² Г. Цанев, Никола Фурнаджиев, Бълг. писател, 1963, стр. 5—38.

Студентът от Историко-филологическия факултет Асен Коларов започва все по-често да се появява на страниците на сп. „Червен смях“. Засега той все още се подписва с псевдонима Хенри Фей или само с едната част от него (Хенри, Фей). Той не се чувства новак в списанието, защото още преди да стане студент, е отпечатал две „импресии“, изпратени от казармата. В тях се осмиват спекулантите (героят носи характерната фамилия Шкембев), които трудно заспиват от преяждане, или журналистите от в. „Народ“, орган на широките социалисти. Разцветников има стара сметка с широките социалисти, чийто нрав познава още от гара Г. Оряховица, и никога няма да прости тяхното предателство към делото на работническата класа. За привличането на Хенри Фей в „Червен смях“ заслуга има и Д. Найденов, който вече е печатал в списанието под псевдоним Дмитрий Цензор.

Фей започва да сътрудничи най-напред с хумористични и сатирични творби, които обикновено са на злободневни политически теми. Такъв е в общи линии отначало и характерът на списанието. Неговите първи редактори Кр. Кюлявков и Хр. Ясенов обръщат по-голямо внимание на материалите, които осмиват и разобличават различни страни от живота в тогавашното буржазно общество. Печатат се многобройни хумористични стихотворения, фейлетони, кратки антрефилета, сценки, фарсове и др. Списанието е богато илюстрирано с много карикатури, рисунки от Кр. Кюлявков, Ал. Жендов и др. И ето че по неговите страници започва да се среща и един нов псевдоним: Хенри Фей. В същност за Разцветников този псевдоним не е нов. Той, така да се каже, идва с него в „Червен смях“, защото още преди две-три години го виждаме да се подписва така в някои свои писма. А Д. Найденов го нарича гальовно Анри.

В практиката на Разцветников като хуморист има един случай, за който се споменава само в справочника „Български писатели. Библиография. Биографии“ (1961) от Г. Константинов, Цв. Минков и Ст. Великов.“ Там се посочва, че той е сътрудничел на сп. „Българан“. И наистина в един от неговите броеве¹ е отпечатано стихотворението „Мартенски скици“ (Из „Зелени песни“) от Анри. Предполагаме, че то е на Разцветников, защото по това време той се подписва с този псевдоним, който е българска транскрипция на латинското Непгу. Стихотворението съдържа известни социални елементи: обща оскъдица, липса на хляб и т. н. За отбелязване е, че в следващите броеве на „Българан“, в неговата традиционна поща, редакцията на списанието отговаря на Анри, че стиховете му няма да бъдат поместени, но кани автора да изпрати други. Твърде вероятно е Разцветников да е изпращал свои творби по пощата, когато е бил войник в София, без да има смелост да отиде лично в редакцията. Епизодичното сътрудничество остава без значение за по-нататъшното развитие на Разцветников като поет. Наистина по време на Общата транспортна стачка (1919—1920) той пише хуморески, но те са без художествена стойност и са предназначени само за деня. За нас е важно да знаем, че той в една или друга степен е чувствувал влечение към хумора и не случайно започва сътрудничеството си в „Червен смях“ именно с такива творби. Но не трябва и да се забравя, че това е отговаряло и на общия облик на списанието, въпреки че след като Д. Полянов става негов главен редактор, тук започват да се поместват и лирични произведения.

Още от първите хумористични произведения на Хенри Фей личи, че техният автор има верен поглед за най-важните събития на деня. Главна тема

¹ Българан, год. I, 1917, бр. 49 от 31 март.

на изобличение са въпроси от политическия живот в страната: общоделството на широките социалисти с буржоазията, компромисите, които те правят, само и само да се докопат до властта:

Бяха пищни соарета,
срещи и банкети,
бе заплати, пътни, дневни
и различни „пети“.

(„Песен“)

Хенри Фей прави вярна характеристика на боричкането за власт, така характерно за дребнобуржоазните партии в страната по онова време, осмива тяхното зле прикрито с демагогски фрази желание да управляват в коалиция с някои от големите буржоазни партии. Но той не изпуска от своя прицел и разните там радикали, демократи и прочие, които по време на управлението на Земеделския съюз са попритеснени, но не и обезсилени и не са се отказали от явните си намерения отново да седнат на държавната трапеза. Затова демаскира тяхното двуличие и демагогия, стремежа им да се изкарат невинни:

Тлъсти, важни и надути
либералските хайдути
след тридневни конферанси
и окултни пасианси
се провикнаха на глас:

„Ний сме честни либерали,
нивга нищо не сме крали“.

(„Стара песен на нов глас“)

Отново се срещаме с политическия хумор, така характерен за „Червен смях“. Разбира се, стиховете на Хенри Фей са повече поезия на момента, при това до известна степен лишени от тънката ирония и артистичното изящество на Хр. Смирненски. При Фей преобладават повече преките характеристики и разобличението, като често пъти явленията и нещата се назовават с техните истински имена. Но нашият хуморист е доста активен и не отминава брой, без да помести в него било хумористично стихотворение, било някоя кратка изобличителна бележка. В този тон са и стихотворения като „Послание до всички българи“, „Резолюция“ и др.

На страниците на „Червен смях“ твърде чест обект на осмиване е тогавашният министър-председател Александър Стамболийски. Тук има доста престаравания и това е доказателство за известно „тесняшко“ отношение към въпроса за съюза със сдружените земеделци. И Фей посвещава две-три стихотворения на политиката на Земеделския съюз: „Радиотелеграма“, „Аз“, „Мартенски скици“.

Интерес представлява и „Ода на Ас. Цанков“, в която е използвана ритмиката на известната ода на Ив. Вазов „Левски“. Със средствата на пародията хумористът показва безсилието на тогавашния общоделски деец Асен Цанков, брат на Александър Цанков, да унищожи болшевизма у нас. В „одата“ има и точни попадения. Авторът иронично нарича страната ни „тол-коз либерална, светла и свободна“.

Разцветников правилно се ориентира и в международните събития. Той сполучливо пародира жалките молби на изгонения белогвардейски барон Врангел към европейската реакция:

Край Босфора шум се вдига,
плач и жални викове —
ето Врангел там пристига
и съюзници зове:

Помощ, скоро, европейци!
Де сте, орляци безброй?
Тия червеногвардейци
ни съсипаха от бой!

Отново е използвана пародията, този път върху друго Вазово стихотворение — „Край Босфора шум се вдига“.

Както е известно, нашата марксистическа литературна критика на времето не можа да оцени напълно и по достойнство творчеството на Иван Вазов. Той често бе наричан „буржоазен поет“, „певец на охолното еснафство“ (Г. Бакалов) и т. н. Това особено силно проличава, когато се чествува 50-годишният му юбилей. В партийния литературен печат се появяват статии, карикатури, стихотворения, чрез които се отрича значението на по-голямата част от неговото творчество за нашата литература. Хенри Фей също написва стихотворение — „Иван Вазову“, в което личат недостатъците на едно тесняшко трактуване. Вазов е отречен, като е разглеждан и оценяван само като поет-шовинист и певец на буржоазията. Стихотворението е повече риторика, отколкото поезия и свидетелствува за „школовката“, която неговият автор е преминал вече в сп. „Червен смях“.

Стихотворният хумор на Хенри Фей в това списание (а той печата изключително в него) не е на особено високо равнище. В повечето случаи липсват ония компоненти на хумора, които пораждат смеха — вицът, анекдотът, неочакваните сравнения, щастливите хрумвания, каламбурът и т. н. Стиховете на младия и неопитен хуморист оставят впечатление за умозрителност и преднамереност. Сравнени с най-хубавите хумористични стихотворения на Смирненски например, те показват известна подражателност и унифицираност в подхода към различните теми, нещо характерно за творбите на млади, но недостатъчно изявени още автори.

Но ако в художествено отношение много от хумористичните стихотворения на Фей имат доста недостатъци, то може да се каже, че на времето си те все пак са притежавали известна въздействена сила, тъй като са били посветени на актуални проблеми. А Разцветников правилно се е ориентирал в политическия живот на момента и е умее да откликне веднага, за да изобличи задкулисните комбинации на буржоазните партии или да осмее тяхната мнима любов към народа. Неговото участие на страниците на списанието е повече проява на съзнателен член на партията, отколкото творческа изява.

За отзивчивостта и готовността му да реагира на всяко по-значително събитие, да осмива и жигосва героите на деня свидетелствува и неговата хумористична проза. Тя е още едно доказателство за идейното израстване и укрепване на младия автор, за умението му да намери вярна политическа квалификация на много от събитията на деня. Наистина и тук той не постига никакви по-значителни резултати, още повече, че прозата никога не е била негова стихия.

Опитите му в областта на прозата — кратки информации с коментар, фейлетони, антрефилета и др. — не се отличават значително от другите материали в списанието (като изключим фейлетоните на Хр. Смирненски). Те са посветени изключително на злобата на деня, свързани са с конкретни политически личности или събития. Това е показателно като проява на граж-

данската смелост на автора, на неговата обществена активност и доблест. И сега, както при хумористичните стихотворения, обект на осмиване са богаташите и техните гузни съвести, спекулациите и алчността на търговците, политическата корупция сред буржоазията, с една дума, „прелестите“ на тогавашния живот. Фей следи внимателно проявите на различните партии и често разкрива и показва в хумористичен план техните машинации. Той иронизира неспособността на социалдемократите да организират работническия пролетариат („Как общоделците отпразнуваха Първи май“), разобличава опашатите лъжи на техния в. „Народ“, който напразно се мъчи да представи широките социалисти като водачи на работническото движение у нас. Показано е и предателството на социалдемократическата партия към интересите на работническата класа („Конгресът на мъртвите или злочестите джандари“). Водачите на тази партия — Янко Сакъзов, Кр. Пастухов, К. Лулчев и др. — са представени като демагози, които на думи кокетират с името на К. Маркс, а на дело търсят съюз с едрата буржоазия, за да могат да участват в подялбата на лъвския пай от властта. Колко добре е познавал и правилно се е ориентирал в политическата обстановка по това време Фей, свидетелствуват две кратки, но много съдържателни антрефилета: „Защо буржоазните вестници носят сегашните си заглавия“ и „Общоделска азбука“. В. „Мир“ се нарича така, „за да напомня, че народняците първи започнаха през 1912 г. войната на Балканите“, а в. „Народ“ — „за да може човек изведнъж да се сети с кого нямат нищо общо общоделските джандари“.

Ние вече имахме възможност да се запознаем с ярко отрицателното отношение на Разцветников към социалдемократията — не само у нас, но и в чужбина, — изразено в едно от неговите писма. И сега той не оставя на мира тази „хидра“ и съставя „общоделска азбука“, където всяка буква е свързана с името на някой от злополучните лидери на международната социалдемократия, които по време на Първата световна война предадоха интересите на работническото, като гласуваха за военните кредити. По тази „азбука“ читателите на списанието могат да се запознаят с политици, които се опитват да тласнат работническото движение по лъжливите пътища на ревизионизма и догматизма, като го залъгват със сладки приказки за парламентарни победи.

В своята хумористична проза Хенри Фей опровергава платените лъжи на жълтата преса за положението в Съветска Русия, измислиците за самозапалвания и самоизяждания, които уж се ширели там. Сп. „Червен смях“ заедно с другите органи на БКП, като сп. „Ново време“ и в. „Работнически вестник“, не оставя без отговор нито едно изопачение на героичната борба на съветските народи, на победния ход на революцията в тази страна.

Съзнателен комунист, Разцветников разбира, че са необходими и лични жертви, за да остане човек верен на своя идеал. Във фейлетона „Защо не мога да се прославя аз, бедният Хенри“ се отхвърля с възмущение даже мисълта за предателство към интересите на партията. Авторът на фейлетона с ирония отбелязва, че може да се „прослави“, но само ако стане предател, например ако отиде във в. „Мир“ и напише поема „Мусолинояда“ или за Ат. Буров (банкер и буржоазен политик). Но той не може да не бъде комунист: „Аз обичам да отивам всяка вечер в клуба — изповядва авторът — и без туй равновесието ми е разрушено... Пък и имам си спомени... Спомени от Пастухово време, от търновската казарма, от Вазовия юбилей, от площад Позитано...“ Тези „спомени“ са свързани с неговото участие в борбите на работническата класа у нас. Пастуховото време, за което говори Разцветников, му подсказва за предателството на широките социалисти през лятото на 1919 г., когато в страната е била създадена изключително благоприятна обстановка за про-

веждането на обща стачка. Споменът от търновската казарма го връща към месеците след разгрома на транспортната стачка, когато участниците в нея са били арестувани и мобилизирани във войската. По време на Вазовия юбилей (1920) комсомолците от университета организират протестна демонстрация, която е била разгонена от полицията. А площад „Позитано“ по това време е място, където столичните работници и комунисти са провеждали политически акции. Ето защо не може да се „прослави“ бедният Хенри, не може да не бъде комунист. И през този период той остава верен на своя идеал, на своите „спомени“ от участието в борбата.

Прозата на Разцветников от периода на „Червен смях“ (1919—1923), когато той е най-активен сътрудник на списанието, е бойка и настъпателна. Младият хуморист се движи в среда, където се коментират най-важните политически събития и той с готовност се откликва на много от тях с кратки бележки или фейлетони. Негов приятел и съветник е Д. Найденов, израснал като блестящ журналист-комунист. Освен това в „Червен смях“ Разцветников се запознава по-отблизо и с Хр. Смирненски, певица на пролетарската революция у нас, ненадминатия майстор на политическия фейлетон. Дружбата със Смирненски е от особено значение за творческото израстване на Разцветников и ние по-нататък ще се спрем по-подробно на нея.

Какви са постиженията на хумориста Хенри Фей най-вече в „Червен смях“, оставя ли той някои по-значителни творби? Трябва да признаем, че неговите стихотворения, фейлетони, хумористични разкази и други не излизат извън руслото на средното равнище. В повечето случаи това са работи, които са писани по повелята на деня и не съдържат по-значителни художествени обобщения. Затова малко от тях запазват значението, което са имали тогава. Донякъде това се отнася до стихотворенията „Ода на Ас. Цанков“, „Общоделски интернационал“, „Стара песен на нов глас“. По-слаби са хумористичните му творби в проза, в които той не успява да създаде някакви художествени ценности. Но за времето неговите фейлетони, политически бележки, антрефилета са изиграли своята роля, като са разкривали много отрицателни черти от политическия живот в страната. Те са проява на гражданската смелост на автора, на непримиримостта му към порядките на едно общество, което никога не е подбирало средствата по пътя на осъществяването на своята цел. И хумористът Хенри Фей безпощадно разобличава морала на това общество, като му противопоставя новия морал на комуниста, който не иска да се „прослави“, а желае да остане верен на другарите си, на клуба, на „спомените“ от близкото минало. Това той потвърждава по безспорен начин в своята „септемврийска поезия“. А когато се откъсва от комунистическото движение, не изпада в ренегатска злоба, не хули своите бивши съидейници и по този начин запазва чиста своята съвест.

Ако трябва да говорим за влияние на Смирненски върху Разцветников в областта на хумора, то това влияние се забелязва повече при стихотворенията. Ние вече посочихме някои недостатъци на Хенри Фей — липсата на артистична лекота, на онова естествено предразположение към политическия хумор, което е така характерно за Смирненски. В спомените си за Разцветников някои изтъкват (К. Зидаров, А. Каралийчев, Г. Константинов) неговото чувство за хумор. Но мисля, че по-вярно е другото: способността му да спори, да полемизира, да отстоява своето мнение, като го защитава убедително. Натура емоционална, у която често пъти поривите на сърцето заглушават трезвите преценки на ума, Разцветников търси разнообразни средства, за да изкаже по-убедително своето отношение, своята позиция. И това е едно от истинските достойнства на Хенри Фей. Той продължава да воюва с перото си на хуморист на страниците на „Червен смях“ и другите издания, защото

е непримирим, неотстъпчив, опознал добре природата на класовия враг, защото е имал възможност непосредствено да се сблъска с него. Може би за някои е малко трудно да свържат представата за хумориста Фей с образа на нежния, влюбен в звездната вечер, поет. Но нека не забравяме, че като творец Разцветников изминава доста дълъг път на съзряване и развитие. Та той започва да пише стихове почти едновременно със Смирненски, даже и по-рано. Първите му по-сериозни опити в областта на поезията са още от 1912—1913 г. Но липсата на активна литературна среда, която да стимулира интереса му към поезията, си казва думата. Периодът на плахи опити продължава повече от седем-осем години. След като идва в София, младият поет изведнъж попада сред така мечтаната литературна атмосфера. Но и сега той се осъществява бавно и мъчително като поет. Отначало опитва перото си в хумора, като съзнателно се поставя в служба на интересите на деня, на актуалните събития от политическия живот. Посочихме вече, че това не му носи някакъв особен успех. Причините са по-сложни и те не се отнасят само до липсата на по-разнообразни търсения, на поетически открития. Разцветников все още не е намерил своята тема, въпреки че показва една подчертана активност в литературния живот. Безспорно интересно е да се проследи и една друга линия в неговото развитие като творец — опитите му в областта на революционната поезия. Защото е важно да видим как израства поетът Асен Разцветников, през какви влияния преминават тези опити, за да стигне до първите оригинални стихотворения.

2. РАЖДАНЕТО НА ПОЕТА АСЕН РАЗЦВЕТНИКОВ

Оформянето на дадена творческа личност винаги е представлявало твърде голям интерес за литературния историк, особено когато за това съществуват повече данни. В широкия поток на литературата има творци, които някак по-бавно и по-трудно изявяват себе си, дълго търсят своето „ла“ в света на художественото. При тях натрупването на жизнени впечатления и творчески опит отнема повече време, твърде бавно изкристализират образите, идеите. Затова трябва винаги да се съобразяваме с индивидуалитета на отделната творческа личност.

Както вече посочихме, Разцветников написва първото си стихотворение с революционна тематика — „На червените борци“ — през лятото на 1920 г. и го изпраща в сп. „Ново време“. Но цензурата разрешава отпечатването само на заглавието му заедно с подписа на автора — Фей — един от неговите псевдоними. Вече като студент в София той започва да сътрудничи на „Червен смях“ главно с хумористични творби. Заедно с това младият поет продължава опитите си и в областта на революционната лирика, но дълго не може да намери себе си, като остава под влияние на бурно развиващия се талант на Смирненски, което засяга не само темите, но и образната система на Разцветников. Почти всички, които са писали за този период от развитието на поета, посочват това влияние, без обаче да се спират по-подробно на него. А за да се обясни то, необходимо е по-последователно да се проследи как се е осъществявал Разцветников като поет, какви теми и образи са вълнували неговото въображение, какво е подхранвало поетическото му съзнание. Може би тогава по-добре ще се разбере, че влиянието на Смирненски идва не само по линията на творческото въздействие, но и от факта, че и двамата разработват — Смирненски със замаха на поет-новатор — близки по съдържание теми. (Това се отнася и за други автори от този период, сътрудници на „Чер-

вен смях“: Цв. Ив. Хр. Чачановски, Ася Захарчик, Д. Белоречки, Ив.Сарафов, останали в сферата на епигонството.)

През лятото и есента на 1920 г. Разцветников продължава да се вълнува от такива грандиозни събития като победния ход на революцията в Съветска Русия, борбите на работниците в Унгария, на спартакистите в Берлин и др. В своите писма той говори за воплите на Тиса, които Дунава влачи към Черно море, за жестокото потушаване на Унгарската съветска република. Съвсем естествено е у него да заговори поетът, който, отправил поздрав към червените борци, сега обръща поглед към събитията в Унгария от 1919 г. Така се появява стихотворението „Унгария“, израз на неговото съчувствие към страданията на участниците в Унгарската революция.

В първата част на това стихотворение са показани, твърде декларативно обаче, жестокостите, вършени от белите банди на адмирал Хорти. Във въображението на автора те израстват като гигантска клада, на която загиват най-светлите чада на цял един народ. Началните строфи напомнят повече за Вазовата традиция, която иде от „Епопея на забравените“. Стихът е патетичен, но образите са твърде абстрактни и шаблонни. Авторът постига и някои по-силни обобщения:

Там няма светъл лъч на радост и отрада,
там всеки звук е стон и всяка песен — плач!
Там всяка морна нощ е кървава засада
и всеки блеснал ден — безмилостен палач!...

По-нататък конкретното пресъздаване на страданията отстъпва място на едно по-сгъстено предаване на настроението на мъка и безнадеждност. Пое-тът прави опити да изгради психологически вярна картина на страданията, с което загатва за неразкритите още възможности на своя талант. Макар и с познати изразни средства — „спомени умрели“, „безутешна песен“, „безбрежна пустиня“, „пазви безответни“, той постига по-голямо внушение.

В третата част на „Унгария“ отново срещаме шаблонни натуралистични образи — „в ноктите на бандата коварна/жадна за безумна мъст и кръв“ и призови на вяра в крайната победа — „братя, повдигнете си челата/скоро пак зора ще зазори!“. Те свидетелствуват за изкуствена приповдигнатост на чувствата, за известно изсилване в подбора на изразните средства. Колко несамостоятелен е още Разцветников при разработването на мотиви, свързани с революционните борби на пролетариата. В най-добрия случай ще срещнем две-три щастливи попадения, някои по-самостоятелни образи, които подсказват за съществуването на потенциални творчески възможности. Но това е още недостатъчно, за да се открие един нов поет.

От такъв характер са и другите стихотворения, печатани в „Червен смях“ — „В нощта“, „Пламъци“ или в неделната литературна притурка на в. „Работнически вестник“ — „В зори“, „Нощ“. И в тях има революционни призови, клетвени думи, омраза към класовия враг, но липсва най-важното — собствен поетичен глас. В творби като „В нощта“, „В зори“, „Нощ“ се чувства съвсем определено влиянието на Смирненски, което често достига до подражание. Това подражание не засяга само поетическата идея на стихотворението, но опира и до лексиката, до образната система. Разцветников използва много от образите, характерни за поезията на Смирненски, но при него те не звучат убедително, може би защото му липсва органическо предразположение към творби от този тип. Например „В зори“:

Ранила рано в звездни нощи сред теменужена мъгла,
далеч зад черните баири зората огнен щит кове...

.....
А скоро утрото победно, извило строен слънчев стан,
от нишки синкава стомана и жълто злато изкован...

Разцветников е все още Хенри Фей в творчеството си. Но той продължава да се отзовава честно на всички по-важни събития, като много от неговите стихове съдържат революционен призив и вяра в победата на светлата зора на бъдещето. Така например в „Пламъци“, написано във връзка с подпалването на партийния дом през 1921 г. от реакционни и фашизирани елементи, поетът издига глас за твърдост в борбата — „Братя, да бъдем от камък!“. Но и тук той остава в сянката на Смирненски:

А там, под златний свод на своите дворци
тираните след пир здрависват „златний ден“... и т. н.

Откъде идва това несъответствие между искрената вяра и убедеността в един идеал и неспособността на автора да го изкаже в завършени художествени форми? От една страна, от несамостоятелността на Разцветников като творец. Но има и нещо друго, което е по-трудно да се дефинира. Разцветников не е в такава степен „дете на големия град“, както Смирненски, за да може да почувствува мрачната поезия на „каменния град“. Нито селянин вече, нито гражданин още, той е раздвоен във възприемането на действителността въпреки твърдостта на идейните си убеждения. Разцветников носи нежно и чувствително сърце, той е повече меланхолична и мечтателна натура, отколкото борец; нему допада повече тихата съзерцателност, отколкото вулканичното избухване на чувствата. И в тази връзка би могло да се каже, че отначало, докато намери своя глас, стиховете му с революционна тематика са повече една красива поза, искрена, но все пак поза. Той се опитва да следва Смирненски, опива се от революционната устременост и романтичната приповдигнатост на неговата поезия, но когато се опитва да го следва, стига само до подражанието.

Това подражание в теми и образи забавя значително неговото развитие като поет. Несъмнен факт е, че Смирненски, като всеки голям творец, създаде епигони в нашата пролетарска поезия. Списанията и вестниците на партията по негово време се пълнят със стихове „а ла“ Смирненски, лишени от творческата мощ на неговата поезия. Не случайно Цв. Ив. Хр. Чачановски става синоним на безкрило подражание, на липсата на какъвто и да било личен тон в стиховете. Д. И. Полянов, който е главен редактор на „Червен смях“, също налага един стил на писане, вече отживял своето време. Много от неговите „Червенушки“ и стихотворения-датници са лишени от творческо въображение и оригиналност. Това са чувствували мнозина от сътрудниците на списанието. Ангел Каралийчев пише между другото следното на Разцветников: „Време е да разбереш веднъж завинаги, че или ще пишеш като М. Морянин [Д. И. Полянов], съобразявайки [се] с психологическите идиотически максими на Чер. Казбич, или трябва да се откажеш от сладката надежда да станеш „поне партиен поет“¹.

Ето колко причини — от обективен и субективен характер — са забавяли развитието на Разцветников като поет.

През годините на следването си в Историко-филологическия факултет той не само активно сътрудничи на литературните издания на партията, но е и деен партиец. В своите спомени Г. Константинов го рисува като страстен комунист, който постоянно полемизира, призовава. Той разпространява в

¹ Писмото е от 17. VII. 1923 г. и се пази в архива на поета: ф. 142, оп. 1, а. е. 66, л. 107—108; ЦДИА, София.

„Работнически вестник“ и неговата неделна литературна притурка сред студентите.¹

А. Каралийчев, който също е познавал Разцветников през тези години (и двамата като студенти са сътрудничели на „Червен смях“), го описва много живо и пластично: „Тогава Асен беше юноша, студент в университета, носеше риза с отворена яка, чанта с книги, нямаше ги още черните му мустаци, гледаше човека втренчено право в очите, обмисляше думите си, преди да ги изговори, гласът му беше галещ и мелодичен и крачеше нехайно, като размахваше ръцете си, сякаш маршируваше. Неразделни другари му бяха доктор Сава Попаврамов и високонадареният търновчанин Димитър Найденов — журналист и тънък познавач на литературата.“²

Убеден комунист, страстен привърженик на идеята за революционната борба, Разцветников използва всички средства за защита на тази идея. В неговата публицистична статия „Нашият празник“ („Червен смях“), посветена на Първи май, отново чувствуваме огненото дихание на това революционно време. Тя е написана темпераментно, с характерните за тогавашната публицистика образи и сравнения. Началото ѝ напомня известното стихотворение на Смирненски „Работникът“. Каменните улици на градовете изтръпват под маршовата стъпка на работниците, които са създатели на благата, а тънат в глад. Авторът на статията отново издига лозунга: „Да бъдем силни, братя!“. Той е уверен в историческата мисия, която е определена на пролетариата: „Миналото и бъдещето ни гледат в очакване. Смъртта и животът се сплитат над нас. Страшна и величествена се издига жертвената клада... Треперете, синове на тъмнината и разврата! Ние идем и нашите знамена победно плющят и вещаят края на кървавото ви царство!“. Отново, както и в стихотворението „Унгария“, срещаме образа „жертвени клади“, който покъсно ще даде заглавието на най-характерната стихосбирка на А. Разцветников.

През март 1923 г. излиза стихосбирката на Хр. Смирненски „Да бъде ден!“, посрещната с възторг от почитателите на революционно-пролетарската поезия у нас. Г. Бакалов намира най-силните и страстни думи, за да извести за появата на „поета на огнените гриви“. С излизането на тази книга в литературния живот става обективен факт появата на нов метод на изображение — социалистическия реализъм. Заслугата на Смирненски е и в това, че той пръв издигна пролетарската поезия на нивото на една социална поезия. Той възпя героизма, величието на подвига и безсмъртието на бореца — работник и комунист.

Разцветников израства идейно и творчески под влияние на революционната поезия на Смирненски, на неговата естетическа система. В този дух се оформят представите и изискванията му за целите и задачите на поезията. В един „Послеслов към една ученическа тетрадка стихове на Камен Зидаров...“³ (от 20. IX. 1922 г.) Разцветников недвусмислено подчертава: „Поезията не трябва да бъде люлка (поне днес — за бъдещето не говоря), а камбана, която да буди, боен марш, под чийто тактови удари да маршируват ония, които носят на челата си червената звезда на свободата и избавлението.“ Определил точно целите на поезията в този революционен момент, той решително се обявява срещу онези стохоплетци, които „не намират нито един светъл сюжет в една епоха, над чийто жертвени клади се издигат челата на десетки хиляди най-светли синове на човечеството“. За него стихосбирката на

¹ Литературна мисъл, год. XII, 1968, кн. I.

² А. Каралийчев, Спомени, 1967, С., НК, стр. 206.

³ Асен Разцветников, Избрани произведения в три тома; С., БП, 1963, т. III, стр. 223—224.

Смирненски е прекрасна и той съветва младия поет (К. Зидаров) да се откаже от бледите луни и нощи в своите стихове.

Този „послеслов“ е красноречиво доказателство за отношението на Разцветников към поезията, за разбирането на нейните задачи и цели в дадения исторически момент. Показателна е и оценката, която той дава на „Да бъде ден!“, като я нарича „прекрасна“.

И Разцветников се стреми да отстоява в творчеството си тази нова естетическа платформа, това ново светоусещане за действителността. Все още я няма „буйната ватага от талантиливи младежи“ (Г. Бакалов), станали известни по-късно като „септемврийски поети“, но кълнът на новото се чувствува. Поезията на Смирненски е разкрила неподозираните възможности на пролетарското изкуство, неговата жизненост и перспективност. Разцветников застава решително на страната на тази поезия, без все още да може да ѝ служи пълноценно с творчеството си. Но и при него е започнал процесът на избистряне, забелязват се първите признаци на откривателство в стиховете му. Доказателство за това са някои от творбите, публикувани в започналата да излиза през 1922 г. неделна литературна притурка на в. „Работнически вестник“.

Едни от най-актуалните сътрудници тук са Хр. Смирненски, Кр. Кюлявков, Г. Бакалов и, разбира се, Разцветников. Когато през есента на 1922 г. излиза неговото стихотворение „Младежка песен“ (по-късно печатано с друго заглавие — „Ний“), на всички прави силно впечатление трагизмът на стиховете:

И винаги първият удар улучва ония от нас,
които са първи по храброст и сила в най-тежкия час.

Като цяло „Младежка песен“ не е доказателство, че нейният автор е намерил вече себе си като творец, но някои образи и поетически обобщения (като цитираните два стиха) подсказват за съществуването на динамични творчески процеси, които вещаят вече нещо ново. И Разцветников оправдава очакванията, че ще се развие нататък като самостоятелен поет, че ще открие своя творческа територия, за да я засели с нови образи и идеи.

Г. Цанев с право посочва, че стихотворението „Новата голгота“ е „първата творба, с която Асен Разцветников обърна внимание върху себе си и с която един нов псевдоним влезе трайно в българската литература“¹. С „Новата голгота“ (по-късно преименувана на „Предтечи. 1918“) Разцветников най-после попада на своя тема и разкрива специфичните черти на творческата си индивидуалност: „баладичен стил, сюжетност, психологическо проникване, измерен тон, мелодична оркестрация на стиха“ (Г. Цанев).

Как се ражда идеята за написването на това оригинално стихотворение? Известно е, че Разцветников не е бил на фронта, за да има непосредствени впечатления от събитията, които изобразява. Искам да посоча нещо друго, което ми направи впечатление при преглеждането на литературната притурка на в. „Работнически вестник“. Стихотворението „Новата голгота“ излиза на 2.XII. 1922 г. в № 23 на притурката. Два броя по-рано в нея са публикувани няколко спомена от войната. Такъв характер има дописката „Убийци“ от М. П., в която подробно е описан разстрелът на войник, дезертирал от фронта. Присъствуват войници, офицери и поп. Ето как авторът на дописката предава последните мигове преди това убийство: „Свещеникът заговори за разкаяние. Осъденият продума: Никому зло не съм сторил. Аз съм невинен. Ще трябва да умра, защото не исках да съм убийца... Другари, отмъстете за мен!“ В съ-

¹ Предговор към Избрани произведения в три тома на А. Разцветников, БП, С., 1963, стр. 5.

щия брой, в друга дописка — „Какво преживяхме на фронта“ от П. Ис. — се описва разстрелването на един подофицер, вързан на кол. Авторът на дописката нарича това „Нова голгота“, като има пред вид невинните жертви, паднали от ръката на братоубиеца. И най-после въздействие би могло да окаже и стихотворението на Д. И. Полянов „Бялата грамада“, което също навява спомени за подобни разстрели, за убити войници „със подлий Темидин куршум“.

Както се вижда, подтикът за написването на стихотворението и някои подробности около съдържанието му са могли да бъдат получени от поместените в бр. 21 на притурката дописки и „Бялата грамада“ на Полянов. Творческото въображение на поета е извършило останалата работа. То е изяснило художествената идея, моделирало е строфите, определило е ритъма, намерило е точните образи, като ги е подчинило на основния поетически замисъл. Разцветников успява да постави това в оригинална художествена рамка, да разкрие по своему безсмислената жестокост на разстрелите по фронта.

В стихотворението „Новата голгота“ е създадена особена атмосфера на напрегнато и тревожно очакване да се случи нещо жестоко и невъзвратимо. Още в първата строфа поетът ни подготвя психологически за предстоящото престъпление. Чрез точно намерени за целта метафори — нощ на лунни измами, трептене на ужаса — той създава усещане за полъха на смъртта. Сякаш над нас минава нейната ледена сянка. Всяка следваща строфа от стихотворението разкрива нов момент от подготвяното престъпление. И тъпата безнадеждност в душите на войниците, и тримата осъдени до кола за разстрел израстват пред нас с почти физическа осезаемост — толкова голяма е силата на поетическото внушение. Разцветников щрихира сполучливо и грузната съвест на черния свещеник (сякаш чер бръмбар), който плахо пристъпва към осъдените, за да ги примири със смъртта. Но уплашен от проклятието им, той сякаш вижда сянката на Христос и се стъписва назад. Откъде иде тук силата на поетическото внушение? Най-вече по пътя на вярното пресъздаване на преживяванията на осъдените, на психологически проникновеното разкриване на техните мисли и чувства. Създава се впечатлението, че всичко е видно през очите на жертвите, оттам и тази особена атмосфера на обреченост и безизходност. Подготвил ни психологически за предстоящата кървава разправа, поетът още веднъж прекъсва своя разказ, за да създаде осезаемия образ на ужаса, за да уплътни още повече усещането за предстоящата жестокост:

И стана тихо, тихо, сякаш вредом
застинаха сребристите лъчи,
нощта се сви, задъхана и бледа...

Картината на разстрела, която е кулминационната точка в развитието на ужаса, е предадена само с два реда, но те са една сгъстена, експресивна представа за престъплението:

„Другари... Огън!“ трепет непривичен
и смесиха се кървав стон и гръм.

(В първата редакция на стихотворението от притурката на „Работнически вестник“ след петия куплет има още една строфа, в която осъдените на смърт говорят за своя идеал, осъзнали смисъла на подвига си. В следващите редакции тази строфа липсва и с това творбата е спечелила не само в композиционно отношение, като е станала по-стегната, но е избягнато разностилието, тъй като тук личат следите от по-първите опити на Разцветников в революционната поезия.)

Една от особеностите на „Новата голгота“ е баладичната атмосфера, в която е потопен разказът за разстрела. Това ще стане един от отличителните белези на поезията на Разцветников. Образът на Христос например не е проява на мистицизъм, а израз на милосърдието и състраданието на автора към загиналите. Поетът не разказва безпристрастно за това убийство, а неговото сърце се облива в кръв. Когато по-късно той преименува стихотворението на „Предтечи — 1918“, още по-ясно проличава основната идея на творбата.

С „Новата голгота“ Разцветников сякаш разкъсва завесата пред своето творчество, като успява да се освободи от явното влияние на Смирненски, за да тръгне по свой път на развитие. Разбира се, това не става като с някаква магическа пръчка. Той още не е установен като творец със своя поетика. За това свидетелствува фактът, че след създаването на такова оригинално произведение като „Новата голгота“ той пише стихотворението „Разбунтуваните“ по подражание на Е. Верхарен, в което изневерява на намерения личен тон. Едно доказателство за дългото и трудно узряване на неговия талант.

Противно на установената традиция за бързото развитие на поетите-лирици, за тяхното ранно творческо съзряване в годините на първата младост Разцветников е по-различен. Тук не става дума за липсата на талант, а за особеностите на този талант. Колкото и да е верен на идеалите на времето, на революционните борби на работническата класа, той е с по-друга закваска — патриархално-романтичен, до известна степен сантиментален и болезнено-впечатлителен. Умен и прозорлив по своя духовен склад, вдъхновен и бодър в убежденията си, той носи по-нежно, по-романтично сърце. Неговата душа в детските му години е запленена от народната песен. Действителността не щади чувствителното му сърце и му поднася безброй разочарования и огорчения. Сърцето и умът започват да воюват помежду си — романтичният младеж и съзнателният комунист често са в конфликт. Затова може би така дълго Разцветников търси своята тема, своята творческа територия. Нему като че ли допада повече жертвеността, трагизмът на борбата, отколкото героизмът. Той като че ли повече се вдъхновява от идеята за страданието в тази борба, въпреки гръмките призови — да бъдем силни, да бъдем бодри! Разцветников повече чувства трепетите на мъката, отколкото изблиците на радостта, на усещането за щастие. Той пише като че ли с ранено сърце, като обречен, а не като победител. При него по-често се опоектизира жертвоготовността (особено в периода след Септемврийското въстание), което не е израз на слабост, а на вътрешно душевно устройство, на специфично възприемане на действителността, особеност на неговата духовна психограма.

3. „В ДУШАТА МИ ТВОЯТА ПЕСЕН ЗВУЧИ...“

Проследявайки творческото оформяне на Разцветников като поет, ние често посочвахме безспорното влияние на Смирненски. За съвременниците то е било явно. За нас е интересно да бъдат изяснени, доколкото има данни за това, взаимоотношенията между певеца на пролетарската революция и Хенри Фей, тяхното познанство и личните им контакти.

От спомени на съвременници и събрата по перо (А. Каралийчев, Ив. Мешков и др.) знаем, че двамата са се познавали добре и често са били заедно — в партийния дом, в редакциите на „Червен смях“ или притурката на „Работнически вестник“. Събирали са се и в дома на Г. Цанев, за да обсъдят нова творба на някой млад поет. Така например там е била разгледана младежката поема на А. Каралийчев „Мауна Лоа“, която по-

късно Смирненски и Разцветников продават заедно на един митинг. (По спомени на А. Каралийчев.)

Когато излиза стихосбирката на Смирненски „Да бъде ден!“, Разцветников я оценява като прекрасна и я сочи за пример на истинска поезия. В сборника „Спомени за Христо Смирненски“ (1955) се намира интересно свидетелство за любовта на Хенри Фей към творчеството на поета: „Между най-пламенните рецитатори на Христовите стихотворения тогава беше и поетът Асен Разцветников. През лятото на 1922 г. в клуба „Георги Кирков“ имаше младежка сбирка на другарите от цялата страна... На сцената в традиционната червена рубашка Разцветников пламенно рецитираше стихотворението „Москва“ от Смирненски.“¹ Този спомен е ново потвърждение на възхищението на Разцветников от своя по-млад събрат, утвърдил се вече като „певец на огнените гриви“.

Дружбата между двамата се подхранва и от общите идеали в борбата и поезията. Те се срещат на митинги и събрания, по редакции и артистични кафенета и тези срещи са оказвали несъмнено въздействие върху по-нататъшното оформяне на творческата личност на Разцветников. Наистина, както вече посочихме, отначало той се намира под неотразимото влияние на Смирненски, но постепенно в стиховете му зазвучават оригинални нотки и той започва да намира все по-сигурно свои изразни средства и форми, за да осъществява себе си като творец.

Разцветников с тревога е следял развитието на болестта у Смирненски, искрено е страдал и му е съчувствувал, защото и той се е смятал за белязан от „стръвна орисница“. Когато Смирненски ляга тежко болен, той го посещава в Горна баня, за да му вдъхне вяра и бодрост. Но смъртта отнема едно от най-прекрасните дарования в нашата поезия. Загубата на любимия пролетарски поет покрусява всички. В партийните издания се появяват проникнати от скръб и болка некролози за неговата ранна смърт. Отпечатани са и много стихотворения, в които авторите се опитват да пресъздадат образа на „слънчевото дете“. Д. Осинин — „Син на града“, Цв. Чачановски — „На Хр. Смирненски“, В. Ч. — „На певеца-борец“, А. Каралийчев и др.

На 16 юли 1923 г. излиза стихотворението на Разцветников „След погребението. На Хр. Смирненски“². То веднага става широко популярно, защото неговият автор е успял да даде най-пълнен и верен израз на мъката от ранната смърт на поета. По този начин Разцветников свързва името си със Смирненски не само като продължител на неговите традиции в пролетарската поезия, но и като автор на оригинално стихотворение за него.

„След погребението“ с право може да се нарече втора, решителна крачка в творческото развитие на нашия поет, която той прави след написването на „Новата голгота“. И тук Разцветников остава верен на изповедния тон в своите стихове, и тук създава природна картина, която хармонира с основното скръбно настроение — мъката от смъртта на любимия поет. За Смирненски скръбят всички работници „с сиви рубашки и мрачни лица“. От голямото страдание избликват искрени въпроси, които терзаят до дъно душата:

Ах, кой пак за подвиг и бран ще ни стопли?

Ах, кой ще посипе стоцветни лъчи?

В тези въпроси-възклицания се съдържа и признателност, и оценка, и тревога за бъдещето на пролетарската поезия. Разцветников изповядва верността си към тази поезия, готовността си да продължи нейните традиции според силите си:

¹ Вж. посочения сборник: С. Станчев, Спомени за Хр. Смирненски, стр. 117.

² Младеж, год. III, бр. 6.

В душата ми сбират се сълзи и вопли,
в душата ми твоята песен звучи.

Това признание показва колко високо е ценял той поезията на Смирненски, с каква всеотдайност се е обрекъл да бъде певец на борбата, готов да падне „разбит и ранен“.

В сп. „Младеж“ липсват последните четири строфи на стихотворението, така както ни е познато сега (те са прибавени в първото издание на „Жертвени кладни“). В тях е изградена поетична представа за бъдещето със символи, които са характерни за романтичната мекота на поезията на Разцветников. Борците за светлото бъдеще, „преминали смели последния вал“:

Ще хванат там златната приказна птичка
на клонче от захарен светъл кристал.

В тези образи проличават особеностите на поетическото виждане на Разцветников. Неговите видения имат по-камерни измерения, въпреки че и те са романтично обогрени, потопени в онази атмосфера на красивата мечта за бъдещето, която е била характерна за неговото време. И докато Смирненски си представяше бъдещето като ураган от искри, когато земята ще ври, ще гори, то Разцветников в съответствие със своето душевно устройство изгражда образа на това бъдеще в по-съзерцателен план, с по-безплътни символи. При Смирненски образите имат космически измерения, те са видени в планетарен мащаб („Руският Прометей“, „Северният Спартак“). Разцветников е по-малко мащабен, по-крехък, без дързостта и творческата смелост на поета революционер и новатор. Въпреки това и в неговото творчество има революционна устремност, нов идеал и нов герой, предадени в съответствие с личния му поетически натюрел. В стиховете на Разцветников се чувствува осезателно присъствието на баладични елементи. Явен е и стремежът за по-пълно пресъздаване душевността на лирическия герой, по-силно подчертана сюжетност, нещо, което е характерно за Смирненски в неговия последен цикъл „Зимни вечери“.

В пролетарско-революционната поезия у нас навлиза един друг поет, който се отличава значително от своите съвременници, но заедно с това продължава най-хубавото от традициите на Смирненски, въпреки че не притежава неговия огнен патос и вихрено въображение.

Творческият път на Разцветников до Септемврийското въстание не блести с голям брой поетически открития. Тук не става дума за издадени книги, а за отделни стихотворения. Сред тях, както вече посочихме, се открояват най-вече „Младежка песен“, „Новата голгота“ и „След погребението“. Но ние се спряхме и на останалите му опити, за да видим не само сполуките, не само явните постижения, но и несполуките. Освен това годините 1920—1923 са важни и за идейното израстване на Разцветников. Именно през тези години той се движи най-плътено в редовете на борците-комунисти, пропагандира тяхната идеология не само със средствата на писаното слово, но и като неуморим агитатор и полемист. Няколкомесечният му престой в Австрия и Германия (от есента на 1921 до лятото на 1922 г.) му помага да види още по-добре борбата на работническата класа и в другите страни.

В месеците преди Септемврийското въстание през 1923 г. Разцветников е вече вътрешно подготвен да служи на делото на революцията. Заедно с това той е укрепнал и като творец, неговото самочувствие на поет е пораснало значително. А доверието, което му се оказва, като го сочат за приемник на Смирненски, още повече го задължава и вдъхновява. Защото мястото на Смирненски в пролетарската поезия чака поета, който да го заеме по достойнство и призвание.

ТЕОДОР ДРАЙЗЪР И АМЕРИКА

Павлина Пиринска

Навършва се столетие от рождението на Теодор Драйзър — една от най-крупните и ярки фигури на американската литература през двадесетия век, роден през 1871 г. в гр. Тера Хота, Индиана. През 1844 г., на 23-годишна възраст, баща му като много други емигрира от Германия, за да избегне военна служба. През следващите години вълната от немски емигранти се засилва и поради неуспеха на революцията от 1848 г. емигрират много немски социалисти, които допринасят за разпространението на марксистическите идеи в САЩ. Но бащата на Драйзър, набожен католик, не е от тях. Той пристига в Америка с мечти за нови големи перспективи в живота и след женитбата си за красивата дъщеря на моравски фермер се премества в Индиана. До 1870 г. младото семейство има вече осем деца и преуспява, докато един ден мелницата, която бащата построява, изгаря до основи. Теодор се ражда година по-късно. Баща му е на 50 години, с разклатено здраве и вече никога няма да завоюва стабилно материално положение.

Юношеството на Драйзър е хроника на бедността и постепенното разпадане на семейството, след като баща му, в стремежа си да засили властта над децата и да ги предпази от лоши пътища, се отдава на католическата религия до фанатизъм. Майка му прави всичко възможно да запази целостта на семейството и започва да приема пансионери, докато съпругът ѝ търси работа в по-обещаващи градове. Семейството често се мести от град на град, преследвано от кредитори, и през тези неволи Драйзър е стоплян от славянската непосредственост на майка си, от любовта и великодушието ѝ, от нейната жизненост въпреки всички превратности. Той израства мечтателно момче със сърце, отворено за чудесата на живота и природата в околностите на провинциалните градове, в които живеят, и за Чикаго, където семейството живее за известно време. По-късно, на петнадесет години, се отправя за Чикаго сам. Дотогава той получава образование на обикновено американско дете. Родителите му говорят немски и английски със силен акцент. Една от сестрите му въстава против строгостта на бащата и бедността в къщи, избягва с женен мъж, за да се върне измамена и очакваща дете. Любимият му брат Пол излежава наказание за фалшификация. По-късно, когато Пол постига успех като композитор на популярни песни, той подпомага донякъде нуждаещото се семейство, като ги настанява да живеят в дом, нает от любовницата му. Оказва се, че тя е поддържала публичен дом, и майка му побързва да откъсне децата си от опасната среда.

Цялата тази атмосфера е от съществено значение за разбиране на Драйзър като творец, защото той винаги черпи от извора на своите преживявания, като търпеливо ги вплита в кратките си разкази и романи, докато те придобиват

бият правдоподобие на живота. Преди да напише първата си сериозна творба „Сестра Кари“, той има зад гърба си натрупан нелек житейски опит: бил е мияч на съдове в западнал гръцки ресторант, експедитор, чиновник в канцелария за недвижимо имущество, карал е камион с мръсно бельо за пране и събирал вноски по изплащане на предмети към мебелна компания. На последната си работа той задържа 25 долара за себе си, за да си купи палто, на което хвърлил голям мерак. (Като Марк Твен Драйзър остава завинаги много чувствителен спрямо облеклото и подробните описания на дрехите, които героите му носят, показват колко много той е считал дрехите за символ на социално положение.) Унижението и срамът, които изпитва 19-годишният Драйзър, когато го хващат, са толкова силни, че по-късно описва това преживяване като момент, отбелязващ началото на възмъжаването му. Освен това Драйзър учи една година в щатския университет в Индиана, за което му помага негова бивша учителка от гимназията. Един ден тя нахълтва в канцеларията, където той работи като експедитор, и настоява да постъпи в колеж със спестени от нея пари, тъй като е дълбоко поразена от съчиненията му и дълбоката му чувствителност на художник. През тази година получава повърхностни познания по естествените науки, математика и английски език, но не може да почувствува, че оправдава средствата, вложени за него. Сред студентите се чувствува чужд, но от значение е това, че усвоява тяхната реч и цялата атмосфера в колежа.

Това, което го привлича като магнит, е журналистиката и след няколко неуспехи, най-после 21-годишен, той постъпва в един вестник в Чикаго.

Веднъж започнал репортьорската си дейност, Драйзър проявява повече склонност към разказа, в чийто център е човешката съдба, отколкото към строго предаване на новините. По това време Чикаго процъфтява като център на месарската индустрия и е столица на житната борса. Строят се големи красиви къщи, в които новозабогателият елит дава увеселения, жадно проследявани чрез булевардните вестници от продавачки в магазини, чиновници и млади фабрични работници. Всички те мечтаят да преуспеят някой ден и самите да навлязат в този живот на разкош и великолепие. Въображението на Драйзър особено много се разпалва от тези ярки личности, които движат и разтърсват света, истински американски крале — банкери, милионери, администратори. (Не би ли било възможно и той да се ожени за богата наследница?) От редакторските стаи, в които последователно работи, Драйзър наблюдава големия спектакъл на този вечно движещ се град, който строи, работи и се развива бързо и енергично. В редакциите на вестниците се разнасят клюки за политици и богаташи, разказват се потресаещи истории за бордеите и за хора, изгубили играта в живота, но всичко това не намира достъп във вестниците. Той се мести от град на град, заема различни служби, набира жизнен опит, сприятелява се с опитни писатели преживели, много, и с редактори, които му симпатизират и дават съвети.

Докато работи в някакъв вестник в Толедо, Драйзър установява трайна дружба с Артур Хенри. След това заминава за Кливленд и оттам за Бафалоу и Питсбърг, откъдето пътят му неизбежно го отвежда към Ню Йорк, за да опита там щастието си в борбата за слава и успех. Ню Йорк е най-големият и най-трудният от всички градове. Брат му Пол и две от сестрите му са също там, но той се страхува — градът е толкова „огромен и могъщ, и страшен“ и все пак „толкова разнообразен и примамлив“. Драйзър вижда, че разликата между бедни и богати е най-голяма тук и че в града съществува атмосфера на „коравосърдечие, безразличие и разочарование“. Всичко това по-късно ще залегне в няколко от биографиите му, най-безпощадно откровената от които „Зора“ излиза през 1931 г. Най-после намира постоянна ра-

бота в „Ню Йорк Уърлд“, собственост на Джоузеф Пулицър, издателя милионер, чийто живот е истинска история за човек, преуспял в битката за съществуване. Една от тези истории, които будеха почит в американската читателска публика. Оттогава минава много време и сега читателите се отнасят цинично към тези „велики“ мъже, защото са научили много повече от преди за безскрупулните похвати, необходими за постигането на тези блестящи върхове. Пулицър идва от Унгария и на 30 години става един от най-богатите издатели в страната. Помнят го като човек, който поощрява развитието на американската литература, тъй като оставя завещание от два милиона и половина за годишни награди на най-добрия роман, стихосбирка, пиеса, биография и история на годината, присъждани от професорска комисия от Колумбийския университет. Вестникът, който Пулицър издава обаче, се причислява към жълтата, булевардна преса, разпространяваща сензационни и скандални истории, отделни новини, ловко извъртяни, за да служат на идеята за свещеността на частната инициатива. За съжаление работническата класа чете именно този вид вестници, тъй като другите не поместват фотоснимки и изглеждат така явно предназначени за по-добре подготвени и образовани читатели. Припомняйки си този период, Драйзър, за когото репортьорството тогава му е изглеждало просто игра, започва да разбира колко губелно може да бъде влиянието на вестниците в тяхната зависимост от финансовите интереси и от страха да не се публикува нещо, което би обезпокоило религиозните фанатици и „моралистите“. Но най-вече Драйзър разбира „безсрамното им предателство спрямо обикновения човек“ и същевременно вижда, че те притежават власт и посредством лъжи, измами и преструвки го подтикват към действия в негова вреда, водещи към неговата гибел. „Службогонството в „Ню Йорк Уърлд“ е ожесточено — „всеки за себе си“. Няма и следа от другарството между журналистите от Средния Запад, където по-опитните помагаха и насърчаваха по-младите като Драйзър.

Той започва да търси друга работа. Предполага, че може да намери подходящо място в някое списание. Но когато прелиства списанията, изложени по будките, той вижда един свят, където животът в САЩ е представен в приятна светлина, без и намек за копторите на миньорите-емигранти, които Драйзър вижда в Питсбърг например, или за отритнатите, забравени от обществото хора, за безработните по пейките в парковете на Ню Йорк или за тези, които работят при нехигиенични условия, много часове за малко пари във фабриките за облекло. Той чувства, че не може да пише такива слънчеви, с приповдигнат тон статии. Брат му Пол го спасява, като му намира редакторска длъжност в едно музикално списание. Тъкмо по това време Драйзър предлага заглавието и написва текста на популярната песен „На бреговете на р. Уобъш, далеч, далеч оттук“, с музика, съчинена от брат му, която се смята за класическа песен от градския фолклор. Не след дълго Драйзър напуска списанието. Очевидно той е човек „с труден характер“. Мрачен, потиснат, вгълбен в себе си, често рязък, на няколко пъти близо до самоубийство. Но въпреки всичко това Драйзър наблюдава живота проникателно, продължава да натрупва впечатления и винаги дълбоко се трогва от съдбата на тези, покрай които животът преминава и оставя с осуетени надежди, тези, които той нарича жертви на случайните жестоки удари на съдбата. Започва да упражнява професията си на журналист, без да е назначен щатно в някой вестник или списание, и до 1900 г. успява да продаде над сто статии, интервюта и есета на различни списания в града. На 27 години той вече е спестил пари, за да се ожени за Сели Уайт, с която го свързва петгодишен годеж. Той се увлича в нея през репортьорските си дни в Сент Луис. Бракът не се оказва щастлив. Драйзър още при самата женитба разбира, че са чакали твърде дълго. В про-

дължение на много години живеят разделени, тъй като тя отказва развод, и едва след смъртта ѝ той успява да оформи отношенията си с втората си жена Елена.

Около 1900 г. той вече е написал първия си роман, насърчаван от стария си колега и приятел Артур Хенри, и през ноември същата година бива публикуван. Но едва що-излязъл, романът „Сестра Кари“ е забранен. Всички екземпляри се изземват, тъй като в последния момент г-н Дабълдей, издател на Драйзър, се изплашва от риска, който фирмата поема с романа. Вероятно слухът е преувеличен, но се говорело, че когато Драйзър дал ръкописа на жена си да го прочете, тя припаднала. Толкова смели, в разрез с общоприетите морални норми неща се казвали в него. Между малцината поддръжници на Драйзър най-известен е писателят Франк Норис, тогава редактор на фирмата Дабълдей. Той счита „Сестра Кари“ за гениална творба и в действителност единствено по негова препоръка романът се печата изобщо. В по-голямата си част критиците, на които Дабълдей се съгласява да даде екземпляри от книгата за оценка, рязко и категорично заклеят романа. Драйзър е син на емигрант, дават да се подразбере или открито заявяват те, възпитан в чужда атмосфера, без чувство за американските традиции. Той е просто един нарушител на свещената територия на американските писатели, които са джентълмени и добре образовани, или ако не са нито едното, нито другото, то поне са от здрав американски произход. Не, Драйзър не е в състояние да оцени хубавите страни на американския живот. При това езикът му е тежък, изреченията тромави. После думите и фразите, които той толкова често употребява, са взети от живата реч на обикновените хора — работници и чиновници.

Но преди всичко скандалната история, послужила за сюжет на романа, е отклонение от моралните норми на американския живот: девойка „живее в грях“, като влиза в незаконна връзка с двама мъже, единият от които е женен! И кой е наказан накрая? Не тя, а любовникът ѝ Хърстууд, който завършва със самоубийство. Една от общоприетите представи за провинциалните момичета като Кари, които заливат Чикаго по това време, е, че те, заслепени от блясъка на витрините и от стремежа си за охолен живот, лесно се отдават на мъже като Друе. Позволява им се да изживеят удоволствията си, но накрая неизбежно пропадат на дъното на обществото, отхвърлени и нещастни. Така обикновено са представени те в много разкази и романи в началото на века. А героинята на Драйзер завършва като звезда на Бродуей, чието име блести в светлинните реклами.

Днес скандалът, който романът на Драйзър предизвикал на времето си, може да изглежда смешен, като се има пред вид какво е позволено да се пише в съвременния американски роман, но тогава е времето на викторианските дребнобуржоазни морални традиции и съществуват многобройни възбрани, които определят какво е допустимо да се печата. Марк Твен, сам ограничен от тази традиция, дава следното определение какъв трябва да бъде писателят в есето си „Бележки върху художествената проза“: „Съществува само един експерт, който е в състояние да изучава душата и живота на един народ и вярно да ги отрази — това е роденият писател. Този специалист се среща толкова рядко, че и в най-многолюдната страна едва ли биха се намерили петнадесет видни, общопризнати компетентни писатели по едно и също време. Този роден експерт не е в състояние да пише, докато не е абсорбирал живота в продължение на 25 години. Колко от неговата компетентност произтича от съзнателните му „наблюдения“? Частта е толкова малка, че почти не оказва никакво влияние в неговата подготовка. Почти целият капитал на писателя се състои в бавното натрупване на несъзнателни наблюдения — в абсорбирането на жизнения материал.“ Драйзър „изпълнява“ точно предписанието

на Марк Твен. Всичко, което несъзнателно възприема от американския живот, се прецежда в произведенията му. Както казва един от биографите му, Драйзър притежава „удивително око“. Той никога не води бележки, всяко впечатление става частица от самия него. Драйзър притежава и нещо повече — състрадание и жалост към хората, особено към бедните и нещастните. Както Уитман, самият Драйзър е герой на романа, защото той сам е бил там, той също е страдал. Когато започва да описва падението на Хърстууд във втората част на романа, той оставя ръкописа настрана. Последният му акт — на самоубийството — е твърде болезнен за Драйзър, за да го предаде така, както той чувства, че трябва да бъде написан.

Едва десет години след първото ѝ отпечатване „Сестра Кари“ излиза по книжарниците. По това време в тази бързо развиваща се страна тя не се счита за такова нарушение на американския морал, тъй като пропастта между действителния живот и реалистичната литература бе започнала постепенно да се затваря. След язвителното отхвърляне на първия му роман за няколко години Драйзър се оттегля от писателското поприще, но когато отново се завръща, той не прави никакви отстъпки в изкуството си. В „Джени Герхарт“, издадена през 1911 г., се разказва отново за млада жена, чийто живот не влиза в традиционните рамки. През следващата година излиза „Финансист“, а две години по-късно „Титанът“ — двата първи тома от „Трилогия на желанието“. В тях се проследява кариерата на един милионер и средствата, които използва, за да натрупа богатството си. „Геният“ излиза през 1915 г. Героят на книгата е художник и отчасти романът има автобиографичен характер. През 1925 г. Драйзър написва най-големия си роман „Американска трагедия“, чийто главен герой — Клайд Грифит, — подмамен от фалшивите стойности, които обществото му предлага, завършва жизнения си път на електрическият стол. След смъртта на Драйзър през 1945 г., посмъртно се публикуват „Опората“ (1946), която има за сюжет историята на едно квакерско семейство и разпадането му, и третият том от трилогията за магната Франк Копърууд, озаглавен „Стоикът“. Още с публикуването първите пет романа на Драйзър биват забранени в няколко града едновременно и за успех може да се счита фактът, че от тях бива запретен само един в Бостън.

Докато творчеството на Драйзър се възприема така зле от официалните среди, в страната се публикуват романи, чието появяване широко се акламира и които се разпродават в милиони екземпляри. Интересно е да се види какви произведения пишат съвременниците на Драйзър. Джиин Стретън Портър (1863—1924), също от щат Индиана, е любима писателка. Един от най-популярните ѝ романи „Фрекълз“ (1904) има за сюжет съдбата на едно момче, което смята, че е сираче, но в края на романа бива намерено от богатия си баща. Това е обичайната история на издигане от крайна бедност в щастлив, охолан живот. В „Момчето от Лимбърлост“, продължение на първия роман, главна героиня е Елеонора, приятелка на Фрекълз. Тя получава висшето си образование, за което жадува, издържайки се, като продава колекции от редки молци.

Друг любимец е Буут Таркигтън (1869—1946). Два от романите му спечелват така силно желаната литературна награда „Пулицър“. В единия от тях „Алиса Адамз“ (1922) се разказва за една девойка, която се разочарова от годеника си, когато забелязва антипатиите му към нейното незабележително семейство. Другият роман е „Прекрасните Амберсоновци“ — сага за няколко поколения на богато семейство от Индиана и неговия упадък. Първият му роман излиза една година преди „Сестра Кари“. Негов главен герой е редактор на вестник, който се бори против политическата корупция. През 1898 г. романът му за Англия от XVI в. „Когато рицарството процъфтяваше“ е бестселър.

През цялата си четиридесетгодишна писателска дейност Драйзър не получава нито веднъж наградата „Пулицър“. Но когато през 1930 г. Синклер Луис получава Нобеловата награда за литература, първият американец, на когото се оказва тази чест, в речта си при приемането ѝ скромно заявява, че не той, а Драйзър би трябвало да получи това високо отличие, защото е най-големият художник в американската литература през ХХ в.

Драйзър продължава да пише романите си, без да накърни писателската си чест, и е готов да се откаже от признание и популярност, но не и да се подчини на вкусовете на враждебно настроените критици и на така наречените пазители на морала на нацията. Той много добре знае какво е приемливо. Ето как Драйзър обрисова политиката на женското списание с голям тираж, в което е главен редактор: „Ние харесваме реализма, но трябва да му се придаде достатъчно силен оттенък на идеализъм, за да има той оптимистично звучене. Нашето поле на действие се ограничава от същите изисквания, които ръководят един добре регулиран дом. Ние не можем да приемаме разкази, които имат за предмет фалшиви или неморални взаимоотношения или от които се извлича погрешна поука, или пък третират деградиращи човека явления, като пиянството например. Отговорът за нас е хубавата страна на нещата — идеалистичната.“ С тези думи той обобщава съществуващите вкусове и дава на своя издател това, което се изисква от него като редактор и което му носи 10 000 долара заплата годишно. За пръв път в живота си той се радва на нещо като финансова сигурност и власт. Под негово ръководство работят 40 души.

След като напуска списанието поради служебен скандал, той взема съдбоносното решение да се отдаде изцяло на писателска дейност. През следващите шест години написва седем романа. „Джени Герхарт“ се смята за най-хубавото произведение за емигрантско семейство в американската литература. Много други са писали на тази тема, но нито един не притежава способността на Драйзър да опише съдбата на пришълеца. Историята на семейство Герхарт, бащата и майката емигранти от Германия, е типична за милионите унгарци, италианци, поляци, българи, чехи и словаци, които прииждат в САЩ по това време и се заселват в индустриалните центрове на страната. Семейство Герхарт живее в Средния Запад, гр. Кълабъс, Охайо, град, който Драйзър никога не е виждал, но той така добре познава атмосферата в тази част на страната, че описанието му на града звучи много правдоподобно, както описанията на всички градове в неговите творби. Бедността преследва семейството като бич и децата биват изпращани да събират въглища край железопътните линии, нещо, което децата на семейство Драйзър също са били принуждавани да вършат. Вниманието на сенатора Брендър е привлечено от осемнадесетгодишната Джени, която помага на майка си в прането, и той започва да подпомага нуждаещото се семейство. Не след дълго той се влюбва в Джени заради „природната ѝ доброта и красота“, а тя в него от благодарност към добрия човек, принадлежащ към истински американски свят, видния законодател, който благоволява да ги забележи. Сенаторът е изключително радостен, когато научава, че Джени ще му роди дете, и решава да се ожени за нея. Но във Вашингтон, където отива по работа, той внезапно умира от сърдечен удар. Джени ражда детето и се грижи за него с много топлина и нежност. Светът може да отхвърля Джени като пропаднала жена, но Драйзър я представя с цялата красота на майчинството ѝ. Както според Уитман, така и според Драйзър в самата природа няма нищо срамно и нечисто. Освен това Драйзър ни напомня, че много малко е нужно, за да може Джени да се радва на уважение и добро място в обществото. След като прочита Томас Харди, съдбоносното подреждане на обстоятелствата става често срещана тема в ро-

маните му. След това Джени отива в Кливленд да си търси работа и като прислужничка в един богат дом среща красивия властен Лестър Кейн, който веднага силно се влюбва в нея. Тя се отзовава на нуждата му от нея, както някога на Брендър, и когато той я прави своя метреса, тя живее само за него. Връзката им продължава да бъде щастлива даже след като Джени му разкрива, че има дъщеря — Веста — и тя идва да живее с нея. Когато семейството на Лестър научава за любовницата му, те настояват той да се ожени за жена от техния кръг. Въпреки че Лестър се съпротивява, накрая е принуден да направи това след смъртта на баща си, тъй като има опасност да бъде лишен от наследство. Когато научава за неговите неприятности, Джени настоява той да я остави. С нежелание Лестър се оженва за Лети Пейс Джералд, привлекателна вдовица от „доброто“ общество. Няколко години по-късно той заболява тежко. Жена му е в чужбина и той повиква Джени, която нежно се грижи за него. Преди да умре, той ѝ признава, че тя е била единствената жена за него и че е направил голяма грешка, задето се е разделил с нея.

Въпреки цялото му богатство животът му е останал празен. „Човекът сам не означава нищо“, казва той в отчаяние. В последните силни сцени около погребението и по изпращането на останките на Кейн в родния му град Джени е само една сянка. Тя не може да се присъедини към семейството и приятелите му. До самия край истинската жена в живота на Кейн е парий за неговия свят, толкова далечен от нейния собствен свят. В романа си Драйзър посочва, че колкото и Съединените щати да се препоръчват за безкласова страна, обществото е дълбоко разделено на класи. Хората от света на Кейн никога няма да приемат Джени. За тях тя завинаги ще бъде само прислужничка от чужд произход. След смъртта на Лестър Джени понася друг удар. От коремен тиф умира малката ѝ дъщеричка Веста. Сега тя е съвсем сама. Осиновява две деца, на които отдава цялата си неизчерпаема любов. Към края на романа Джени е на 40 години, зряла жена, с проникновено разбиране за живота. Това личи по въпроса, който кротко задава: „Имаше ли нещо друго по-важно от добротата — сърдечната доброта?“ Въпреки това тя все още се пита: „Сляп случай ли беше това, или съществуваше някакъв напътстващ разум, . . . бог?“, изразявайки по този начин мъчителния въпрос на Драйзър към живота. Чрез нейната способност на всеотдайна любов („тя притежаваше нещо, което загатваше за богатствата на любовта ѝ“) Драйзър поднася своята дан към любимата си майка, чийто живот е бил толкова тежък. „Добродетелта“ — разсъждава той, имайки пред вид жени като Джени и майка си, е това качество на великодушие, което предлага себе си с готовност в служба на природата и тъй като същността му е такава, обществото го смята за недостойно.“

Образът на стария Герхарт — бащата, от друга страна, обърканият, смутен самотен вдовец, ненавиждащ безпомощността си и чиито деца едно по едно го напускат, е закъснялото разбиране на Драйзър за болката на собствения му баща, който до края на живота си остава чужденец в новоизбраната родина. Ако не беше напускал Германия, може би той пак би останал беден, но поне човешкото му достойнство щеше да бъде пощадено. Драйзър показва трудното приспособяване на емигрантите, дълбоко залегналото разбиране у тези хора, че те са просто граждани от втора категория на една страна, която в действителност принадлежи на хората от кръга на Брендър и Кейн. Но не всичко е наред и в света на тези, които се чувствуват пълноценни граждани на страната.

Чрез Лестър се запознаваме с едно богато семейство от второ поколение. Лестър е скептикът, който отрича своя свят и каноните му, отказва да се подчини на правилото „всеки за себе си“ и изобщо да изпълнява изискванията на буржоазния свят. Той се скарва с брат си, който приема и се приспособява

към установения ред. В стремежа си да намери истинското, той се насочва към Джени и бива наказан. Бунтът му срещу буржоазните стойности напомня бунта на младежта от средната класа в наше време. Колко ясно Драйзър прозря заблудите и слабостите на богатите семейства в Америка, самите те жертва на системата, която поддържат.

„Джени Герхарт“ завоюва голям успех и няколко изтъкнати литературни критици, като Х. Л. Менкен и Флойд Дел, самият той известен писател, подкрепят Драйзър.

След като изгражда двата си първи романа върху съдбата на две жени от скромен произход, сега вниманието на Драйзър се насочва към друга тема — човека, който безмилостно си извоюва място във висшето общество. Още в Чикаго като репортьор въображението му бива привлечено от историите на големия успех на кралете на месната индустрия Армър и Фийлд, на земеделските машини Маккормик, на железопътните магнати като Пулман. Не го привлича милионерът от типа на Рокфелер и неговите подобни — въздържани, консервативни, редовни посетители на църква. Неговият милионер ще бъде комарджия, спекулант, човек, поемащ големи рискове, магнетична личност, на чийто чар не могат да устоят нито мъже, нито жени, този тип милионер, който намира благодатна почва за развитие в преуспяваща Америка.

Идеален образец за всепобеждаващия си герой Драйзър намира в Чарлс Яаркис, филаделфийски финансист, който още като младеж на 25 години организира собствена банкова къща (към 1862 г.) и само за шест години успява да оглави финансовите дела на града. През 1912 г. излиза романът „Финансистът“, в който се описват ранните години на Франк Копърууд във Филаделфия. Драйзър го представя като хубаво момче с приятна усмивка, който рано научава един от уроците на живота. Този урок отразява възгледите на Драйзър, възприети от трудовете на Спенсър с основния принцип за оцеляване на най-жизнеспособния индивид, приложен към Дарвиновата теория, обясняващ поведението на човека. На път от училище за в къщи Франк се спира да наблюдава една малка драма, разиграваша се в аквариума на витрината на магазин за животни. В аквариума има рак и сепия и Франк наблюдава как с всеки изминат дан сепията става все по-малка и по-малка. Гледката прави силно впечатление на момчето и то никога не забравя поуката от урока, а именно — силните поглъщат слабите.

Франк се ражда към средата на 30-те години на XIX в. и кариерата му съвпада с икономическото развитие на САЩ преди гражданската война до края на века, когато те навлизат в стадия на монополистическия капитализъм. Баща му е дребен банков чиновник и парите и печеленето на пари го увличат още от ранна възраст. Той напуска училище и полетява към върховете на успеха като комета, след като получава наследство от 25 000 долара от чичо си, които той превръща в милиони. Започва кариерата си на финансист, като дава пари на заем на правителството по време на гражданската война. След един крах на борсата Франк изгубва състоянието си и е изпратен в затвора, тъй като не е в състояние да възстанови градски средства, с които е играел на борсата. Нито за момент обаче той не губи вяра в „щастливата си звезда“ и в края на първия том на трилогията, след сполучлив удар на борсата, се отправя победоносно към Чикаго. С него е Ейлиин Бетлър, дъщеря на филаделфийски политик, в която Франк е влюбен пламенно, а тя от своя страна „е привлечена от него, както планетите се привличат от слънцето“. Личното възхищение на Драйзър от Франк личи от описания като следното: „Чудни очи, меки, понякога блестят като езера от топлота и човешко разбиране. За миг могат да добият твърд блясък и да пръснат светкавици. Измамни очи, неразгадаеми, но еднакво изкусителни и за мъже, и за жени от всички слоеве и съсловия на живота.“

Ейлин му остава предана докрай, въпреки, че на път за Чикаго се съмнява във верността му. „Ако някога ме изоставиш“, казва тя, „ще пропадна, ще видиш!“ В края на краищата той така лесно изостави жена си и двете си деца заради нея. Но в момента и за известно време през чикагската им одисея тя може да е сигурна в него. Очите му блестят от възхищение, когато погледът му се спре на златисто-червеникавата ѝ коса, от ирландската ѝ енергия и жизненост. По време на приемите, които дават на чикагското общество в приказно красивата си къща, той е изпълнен с гордост от сияйната ѝ красота, наблюдавайки я сред гостите в изящните ѝ парижки тоалети. Едва пристигнал в Чикаго, и той е вече във вихъра на търговски сделки — осигурява привилегии за разширяване на транспортна система в бързо растящия град, обединява корпорация след корпорация, маневрира, спекулира, бори се с конкурентите си.

Драйзър продължава да илюстрира влиянието на Спенсер върху себе си — при описание на индустриалните магнати той използва образи на животни. Те са „с очи и челюсти на зверове, вариращи от тези на тигри, рисове и мечки до тези на търпеливи мастифи и намръщени булдози“, докато самият Франк е „като вълк, който, дебнейки под блестящите студени звезди на нощта, надниква в скромните домове на простите хора и си прави сметка какво ще спечели от тяхното наведение и непоквареност“.

Всички тези богаташи приличат на хищници в американския град, който представлява съвременна джунгла. Франк трупа богатства и същевременно купува скъпи антики и богато изработени гоблени по време на честите си пътувания в Европа. Като типичен американски милионер той плякосва културните ценности на Европа, както някога богатите търговци от Ренесанса ограбваха Изтока. С непрекъснатото си издигане в обществото Франк започва да разбира, че Ейлин никога не може да стане елегантната домакиня, която той иска да вижда в съпругата си. Грубата ѝ красота престава да му въздействува, той отново търси други жени и след много изневери се увлича страстно в Бърнис Флеминг, осемнадесетгодишна девойка, жестока и себична като него, с целия префинен вкус, който липсва на Ейлин. Междувременно Ейлин пропада, както сама предвиждаше. Започва да пие и да му изневерява с други мъже, опитвайки се напразно да възбуди ревност у мъжа си.

В сцените на ярост и безсилие Драйзър успешно изгражда образа на влюбена жена, изцяло отдадена на страстта си. Какво значение има цялото богатство около нея, за какво ѝ са съкровищата на изкуствата, когато тя е сама и съществуването ѝ се е превърнало в жива смърт.

Третият том от „Трилогия на желанието“ — „Стоикът“ — проследява кариерата на Франк в Лондон, където се включва в грандиозния проект за разширяване на лондонското метро. Бърнис, който той представя за своя племенница, е до него. Той е започнал да зависи от нея благодарение на мъдростта и финеса ѝ, но това звучи неубедително, тъй като Драйзър не успява да изгради образа на такъв тип жена. Копърууд умира по време на внезапно пътуване до Ню Йорк, богатството му се разпилява на всички страни, така че не остават даже достатъчно средства за построяването на болницата, с която искаше да увековечи името си. Бърнис заминава за Индия да изучава философия и романът някак си се разпада, така както и целият шум и ярост около кариерата на свръхчовека Копърууд заглъхват в безсмислен стон. Ползата от всичко това е толкова малка. Той осъществява много замисли и може би подобрява транспортната система на Чикаго, но колко много енергия отива напразно в цялата тази анархия. Чрез Копърууд и аферите му Драйзър успява да охарактеризира времето на прерастването на американския капитализъм в монополистически и финансов. На читателя прави впечатление огромната загуба на енергия, време и талант.

Само година след публикуването на „Титанът“ Драйзър написва полу-автобиографичния си роман „Геният“. Думата гений се поставя в кавички, тъй като художникът Евгени Уитла (забелязваме, че името е славянско) не успява да разгърне напълно таланта си. Той е разкъсван от вътрешно напрежение и противоречиви тенденции, които не може да контролира и които в повечето случаи не може да разбере. Напуска малкото си родно градче в Илинойс и заминава за Чикаго. Тук той работи, а вечер посещава художествено училище и развива художническия си талант, който проявява още като дете. Сгодява се за Анджеа Блу и заминава за Ню Йорк, където става известен илюстратор. След няколко любовни приключения той се оженва за Анжеа, но бракът не е сполучлив. Отначало отхвърлен, по-късно абсолютният реализъм на картините му привлича вниманието на критиците, но от силна преумора Уитла получава нервно разстройство. След известен период на приспособяване към обстановката той постига голям успех като художествен директор на голяма издателска фирма. Междувременно се влюбва в богатата наследница Сюзан Дейл. Майка ѝ слага край на любовната история, като използвайки влиянието си, довежда до уволнението му. Анджеа умира при раждане и разкайващият се художник посвещава изцяло живота си на малката си дъщеря и на изкуството.

Като роман „Геният“ е неуспех, тъй като Драйзър не съумява да контролира биографичния материал, но е ценен с това, че в него Драйзър излага възгледите си за изкуството и взаимоотношението между художник и общество. Две платна, които Евгени Уитла рисува, са много силни. Едното, озаглавено „Шест часа“, показва множество работнички от Ню Йорк, изпълнили улиците на града. Другата картина се нарича „Локомотиви, влизащи в двора за товарене“, която пресъздава поезията на труда. Връзката на Драйзър и Уитман още веднъж проличава при обрисувването на Уитла като художник, който вижда драматичното в обикновеното и го пресъздава. Когато романът излиза, срещу него надават вой фарисеите и той като „Сестра Кари“ бива забранен. На Драйзър отново се напомня, че една от темите, които той развива при отразяването на живота такъв, какъвто го вижда — в този случай силното желание към полигамия, особено при мъжете — е твърде шокираща истина, за да се приеме от читателите. Още веднъж голямото различие между това, което се случва в живота, и това, как трябва да се отрази то в литературата, пречи на Драйзър да изяви истинската си художническа същност. Протест срещу възбраната на романа организират по-младите писатели, също търсещи свобода от цензурата, която потиска стремежа им към реализъм, писатели, чиито имена ще се чуят през следващите години. Едуин Арлингтън Робинсън, Уила Кейтър, Еми Лоуел, Роберт Фрост и Езра Паунд са едни от тези, които подкрепят Драйзър. Шърууд Андерсън, също голям привърженик на изкуството на Драйзър, най-добре описва ролята му като пионер в американската литература: „Писателите в Америка, които вървят след Драйзър, ще трябва да свършат много работа, каквато той никога не е вършил. Пътят им ще е дълъг, но благодарение на него тези, които го следват, няма да излязат на пътя, минаващ през пустинята на пуританското отрицание, път, който Драйзър извървя сам.“ Едва през 1923 г. „Геният“ излиза по книжарниците осем години след издаването му и тогава той е вече съвсем приемлив. Днес обаче романът представлява интерес само за изследователите на американската литература.

Трябваше да минат десет години, преди Драйзър да напише най-голямото си произведение „Американска трагедия“, в което той отново взема за главен герой обикновения човек. В основата на сюжета на „Американска трагедия“, роман за престъплението и наказанието, лежи веруюто на Драйзър: „Аз ни-

кога не бих могъл и не бих искал да стигна до положение, когато ще съм в състояние да изоставя чувствителната и търсеща личност в трогателната ѝ борба с природата, с нейните огромни желания и жалки възможности.“

Клайд е син на улични проповедници-евангелисти в Канзас сити, които живеят в бедност и разнасят учението на Христос. Клайд изгаря от срам пред погледите на минувачите по време на проповедите и пеенето на религиозни химни по ъглите на улиците. Когато започва работа като пиколо в един от хотелите на града, в съзнанието му непрекъснато се натрапва разликата между нравите в света и принципите на неговото възпитание. Защото красивите неща, всички тези желани от него неща, не се печелят от хора, които почитат и се страхуват от бога като родителите му. Откакто се помни, те винаги са били крайно бедни. Златните правила, на които са го учили в училище и в къщи — смиреност и покорност, — не са правилата, от които в действителност се ръководи светът. Рязкото противоречие между максимите, на които се учат американските деца, и действителната конкуренция, която срещат, когато излязат в живота, е силно изразено чрез реакцията на Клайд при съприкосновението му с истината.

Хотелът, богатите редовни посетители, жените в скъпи кожи и скъпоценности го заслепяват. Винаги са го учили, че пари се печелят с честен труд, а само за една дребна услуга на богат клиент получава бакшиш и над най-смелите си очаквания. В романа хотелът се използва като традиционна метафора за света с примамливите възможности на богатите. Клайд започва да излиза с другите пикола и автомобилът, който навлиза в живота на следвоенна Америка, е причина за първото му нещастие. При една разходка с кола момчетата прегазват дете и за да избегне арест, Клайд набързо се сбогува с родителите си, избягва в Чикаго и си намира работа в клуб на богати хора. Тук той среща чичо си, собственик на фабрика в Ню Йорк, за когото Клайд е слушал много. Чичото харесва хубавия, учтив, очевидно добре възпитан двадесетгодишен младеж и му предлага да го вземе със себе си на Изток. Клайд започва работа във фабриката, която произвежда модните по това време бели колосани яки. Интересно е да се отбележи, че Драйвър избира именно този вид производство за чичото — бели яки, носени от менажери, служещи и администратори. Младежи като Клайд най-вече се стремят и досега продължават да се стремят да се присъединят към така наречената класа на белите яки. Да изкарват прехраната си с физически труд е отредено за невежите и бедните. Последните никога не са били герои в холивудските филми, които са пленявали и продължават да пленяват американската младеж.

Клайд се надява да бъде приет в обществения живот на семейство Грифитс, но връзките му с него остават съвсем ограничени. Братовчед му Джералд го ненавижда, счита го за човек, непринадлежащ към собствената му социална класа, представител на бедното коляно на фамилията. Държан настрана от богатите си роднини, в самотата си Клайд силно се увлича в едно от момчетата във фабриката Роберта Елдън и те постепенно стигат до близост. Точно когато започва да бъде включван в увеселенията, уреждани от децата на богатското съсловие, и да се надява на брак с богатата наследница Сондра Финчли, приятелката му Роберта му съобщава, че е бременна. Изпаднал в безизходно положение, единствения начин да осигури бъдещето си Клайд вижда в премахването на Роберта. С намерение да я убие, той я отвежда в отдалечено курортно място край едно езеро. Когато са вече в лодката, която възнамерява да обърне и по този начин да удави Роберта, Клайд изгубва смелост. Лодката се обръща съвсем случайно и тогава, вместо да се опита да я спаси, той изплува, а нея оставя на съдбата. Роберта не е физически силна

като него да доплува до брега и се удавя. Тъй като Клайд не е ловък убиец, той оставя много следи и полицията го залавя без усилие. Процесът, неумелата му самозащита го правят съвсем уязвим и в действителност ускоряват произнасянето на смъртна присъда. Въпреки самоотвержените усилия на майка му да го спаси Клайд отива на електрическия стол. Подобно на „Титана“ една трета от „Американска трагедия“, която представлява старателното предаване на процеса за убийство, носи документален характер.

През 20-те години вниманието на американската общественост бива погълнато от редица процеси на заплетени убийства, които стават история в правосъдието. Някои от тях са използвани за сюжети на потресаещи филми. В романа си Драйзър рязко осъжда правната система на САЩ като класова система. Сондра Финчли не е призована да свидетелствува. Прокурорът пренебрегва всички показания, сочещи невинността на Клайд. Той е беден младеж и може да бъде пожертвуван безнаказано. Освен това щатският прокурор преследва свои политически амбиции и една смъртна присъда ще му донесе популярността, от която той се нуждае при изборите. Съдбата на Клайд е обвинението на Драйзър над едно самодоволно, лицемерно общество, осъждащо го на смърт, задето се е опитал да постигне целите, които то самото го е учило високо да цени.

Драйзър посещава Съветския съюз през 1927 г. и написва книгата „Драйзър вижда Русия“, която излиза през следващата година. В нея той поставя някои въпроси за начина на живот при социализма, но в основата на разсъжденията си одобрява това, което вижда там. Както на много други, посетили Съветския съюз по това време, на Драйзър прави огромно впечатление непоколебимата вяра на съветските хора в изграждането на един нов свят. Но това, което той никога няма да забрави, е, че „чрез комунизма е възможно да се премахне ужасното чувство на социална неправда, която ме е преследвала през моя собствен живот и откакто станах достатъчно голям, за да разбера какво значи социална неправда“.

Само година по-късно (през 1929 г.) борсовата катастрофа донесе нечувани нещастия на страната. Около 18 милиона души остават без работа. Цялата икономическа система замира. Растящото социално съзнание на Драйзър го води до политически заключения, които той изразява в книгата си „Америка заслужава да се спаси“, публикувана през 1941 г. В нея той изразява вярата си в социализма за разлика от предишното му убеждение, че животът е игра на случая, а човекът се носи по море от загадъчни, необясними сили изцяло под тяхна власт. Ето защо в романите му често се повтарят образи, свързани с вода и глаголи като „нося се“ във връзка с действията на главните му герои.

През последните години на живота си Драйзър се убеждава, че социалното неравенство в САЩ (по-голямо, отколкото в която и да е друга страна) показва капитализма като враг и унищожител на личността и че срещу него може и трябва да се води борба. По време на страшната мизерия през 30-те години пише памфлети и развива активна дейност в защита на работническата класа. През този критичен период Драйзър чувства, че дългът на писателя изисква от него да напусне работния кабинет и да се включи в открита борба. През 1931 г. Драйзър става председател на Националния комитет за защита на политическите затворници, включен е в комитета за разследване тероризирането на профсъюзните дейци сред миньорите в щат Кентъки, присъединява гласа си в защита на Том Мууни, арестуван въз основа на измислено обвинение в убийство на полицаи по време на стачка в Калифорния.

Драйзър пише памфлети като „Индивидуализмът и джунглата“, в които обвинява частната собственост за „огромната вреда“, която е нанесла на аме-

риканския народ. Той отрича капиталистическата система, която дава право на всяка алчна, безскрупулна личност да упражнява власт над другите, докато тези, които не притежават коварство и жажда за власт, стават бедняци. Не съдбата, твърди сега Драйзър, а социалната система носи нещастията на хората и той продължава да пише и да говори на публични събрания в този дух. През тези именно години той прегръща делото на социализма, което, заявява той, „намира въодушевената подкрепа на милиони хора, между които броя и себе си“. Отделната личност винаги е била в центъра на вниманието му и сега той се убеждава, че само при социализма тя ще намери предпоставките за пълното си и хармонично развитие. Тогава именно той взема едно от най-важните решения в живота си. Около 6 месеца преди смъртта си той подава заявление да бъде приет за член на Американската комунистическа партия, скромно изразявайки желанието си да се присъедини към редовете на партията с единствено подходящата програма за премахването на социалните злини в САЩ.

Друг важен дял от творчеството на Драйзър е от автобиографичен характер — „Пътешественик на 40 години“ (1931), „Книга за самия мен“, издадена през 1922 г., и „Зора“ (1931). Всички тези книги носят очарованието на безпределната му честност. В тях той разкрива много за самия себе си независимо от това, колко вредни могат да се окажат те за репутацията му. Книгите са ценни не само поради това, че ни въвеждат във вътрешния мир на един голям художник, но заради дълбоките му прозрения в американската действителност.

Към края на живота си Драйзър живее в Калифорния. Писмото, което пише от Холивуд до Джеймс Феръл, автор на забележителна трилогия за Чикаго през 30-те години, представя твърде точно Драйзър като човек. То разкрива и другарското отношение, разбирането и подкрепата на големия писател към по-младите творци, които се борят да запазят чистотата на своето изкуство, както той прави през целия си живот.

Холивуд, Калифорния
5. XI. 1943 г.

Драги г-н Феръл,

Приятно ми беше да получа писмото Ви и напълно съм съгласен с Вас относно това, което казвате за тесногръдието. Че то заема такава голяма част от познатия ни свят. А когато навлезе в литературата, живописата и музиката и къде ли не, то за тези, които работят в тези области и успеят да привлекат изобщо някакво внимание, започва истинска беда. Защото желанието на тесногръдия човек, разбира се, е да си изгради дребна слава за сметка на истинския ху дожник независимо от това, кой може да е той. Изобщо много рано в творческата и дейност открих, че спрямо него или тях не може нищо да се направи.

Те вилнееха ли, вилнееха. Някои, разбира се, с течение на времето измираха. Други бяха освобождавани от работа, за да ги заместят нови, ако не по-лоши авторитети направо от гимназиите или провинцията или и двете категории. И често, в моя собствен опит, съм се учудвал от дребнавостта на оплакванията им и от свирепостта на нападките им. Но аз надживях всичко това — не им обръщах повече внимание и ги наблюдавах как, като бавно движеща се процесия, потъваха в сенките на небитието и изчезваха.

Някои, което е истина, бяха способни и ценни, но не бих искал да ги назова, защото не ми се слушат повече крясъци. Да се пише е достатъчно трудно.

Ето защо горе главата. Вие ще ги надживеете и няма да бъде необходимо да изпращате цветя. Както знаете, аз харесвам творбите Ви. Ако някога наминете насам, елате да се видим.

Със сърдечен поздрав, Теодор Драйзър

СССР

„НОВЫЙ МИР“, 1, 3/1971, Г.

Анкетата на тема „Науката за литературата днес“, която започна сп. „Новый мир“ през 1970 г., продължава в кн. 1 и 3, 1971 г.

Възможност за богати размисли предлага една от последните работи на акад. Н. Конрад „Октомври и филологическите науки“, в която се разкриват разбиранията му за историята на съвременната литературоведческа мисъл и нейните днешни задачи. Като прави преглед на развоя на следоктомврийската литература, ученият подчертава, че не само темата на литературното произведение трябва да отговаря на идеологията на новосъздадената пролетарска литература, а и формата и самите творчески похвати са от съществено значение. По-нататък в статията се изтъква, че в обстановката на революционни настроения продължава да съществува с пълна жизненост и цялата дотогавашна литература. Център на пропаганда на новите идеи става Руската асоциация на пролетарските писатели. За своето време тя изиграва много голяма роля за литературоведческата мисъл. Най-влиятелни са културно-историческата и психологическата школа. „Съвсем противоположна беше школата, получила наименованието „формалистична“ — продължава акад. Конрад. „Това беше високообразована, научно активна младеж, излизаща от демократични, но не от революционни слоеве на старата руска интелигенция; тяхната критика беше насочена както срещу дореволюционния, така и срещу следоктомврийския облик на социологическата школа; ... в основата лежеше мисълта, че литературата е дълбоко специфично явление, непринadleжащо нито към идеологията, нито към психологията.“ След това ученият подчертава, че се е създала необходимост от установяване на ново, свое отношение към цялата дотогавашна литература. При усвояване на литературното наследство литературоведите възприели формулата: „критическо отношение към литературното наследство“.

Дълбоко било осъзнато, че всеки писател от голям мащаб и високо равнище принадлежи не само на своята класа, но и на своя народ, тъй като изразява изцяло тенденциите на времето си. „Така въпросът на „културното наследство“ в областта на литературата

бил решен и опасността да се изпадне в нихилистично отношение към ценностите, създадени от творческия гений на човечеството, т. е. опасността от творческо подивяване предотвратена.“ Наложила се формулата: „култура социалистическа по съдържание, национална по форма“. Тя се разпространила и в литературата. „Социалистическият реализъм станал общ за всички литератури на СССР“ — отбелязва акад. Конрад. И по-нататък: „Комуникативните отношения с литературите на несоциалистическите страни се оказаха трудни. За да не се достигне до духовно, културно осакатяване, трябваше да се пристъпи към тези литератури чрез концепциите на съвременността и хуманизма. Да се търси човешкото у човека и преди всичко етическото начало в него.“

На края на статията авторът обръща внимание върху новите тенденции в художествената литература и преди всичко върху грижливото отношение към езика. „В. Виноградов се стреми да построи теория за поетическата реч, т. е. специфичен език за художествената литература на структурална основа. По този начин литературознанието се приближава към границите на семиотиката.“

В статията „Отивам към милионите“ на В. Шкловски е подчертана необходимостта от съединяване на истинското литературознание с киното и телевизията. „Киното много се отличава от литературата. Законите на литературното произведение не могат да бъдат пренесени непосредствено в кинематографичното произведение. Ние взимаме само събитийната част на произведението, т. е. разказваме произшествия, даваме вестникарска хроника, добре изиграна, ... а в същност не само събитийната част показва замисъла на писателя.“ „Нашето литературознание трябва да научи човека да се наслаждава на истинското изкуство. Художественото образование на милионите, тези, които ще възприемат изкуството, е една от най-важните задачи на нашата наука. Тя не трябва да си губи усилията в книгите за ограничения брой читатели, ако иска да служи на общото дело“ — завършва статията си Шкловски.

В бр. 1 е поместена и статията на Вл. Огнев „У нашите приятели“. От огромния поток преводна литература е отделено особено внимание на литературата на четири социалистически страни: България, Унгария, Полша и Югославия. В статията се

изтъква, че изкуството на социалистическите страни, носещо редица особености на национално своеобразие, особени традиции и различия в културното развитие, притежава не по-малко и цял ред общи характерни черти, определящи общността на идеологията, на новите социалистически отношения между хората, между човека и обществото. Авторът засяга такива въпроси: Как се развива критиката, теорията, прозата, поезията в тези страни? В какво съотношение се намират проблемите на живота и изкуството? Какви тенденции съпътствуват днес развитието на отделните жанрове? Какво ново се е появило в литературата на социалистическите страни в областта на съдържанието, формата, стила, отделните течения?

Девизът „Хуманизмът — агония или възраждане?“, под който преминала традиционната среща на писателите в Югославия, му се сторил смешен. В песимистичните реферати на западните интелектуалци и югославските писатели хуманизмът се свежда до „едно от изживяващите себе си наивни илюзии, литературна религия за атеисти, която пречи да се видят човекът и светът такива, каквито са“. „Но хуманизмът е жив и ще живее, докато на земята има понятия любов, свобода и справедливост, докато има вяра в човека и знания за човека, докато човек се чувства част от човешкото общество“ — заявява Огнев.

След това авторът отбелязва изменението на характерните черти на романа в българската литература. За пример взема книгата на Блага Димитрова „Страшния съд“. Той смята, че не е съвсем правилно отнасянето на романа към есеистичната литература с намален сюжет. Това според автора е „случай на раждане на нова форма в романа, нова именно за българската проза, тъй като близки образци съществуват в руската и западноевропейската литература“. Тази новост се забелязва още в „Пътуване към себе си“. В „Страшния съд“ „виждаме синтез от лиризм, монологизъм на авторските идеи и условен сюжет на пътешествие. Авторката строи романа като съвкупност от асоциативни новели или изказвания, разкривайки афоризъм, лежащ в началото на фрагмента“. Вл. Огнев изтъква, че „изменението на жанра не е резултат от индивидуалните усилия на авторката. Този процес се усеща и в поезията на К. Павлов, в новелите на Ивайло Петров, у Г. Мишев, Дора Габе, в „разоковаността“ на критическите статии на Ефрем Каранфилов“. „Новата форма никога не идва сама и не скъсва с традициите“ — подчертава Огнев. Той е на мнение, че този процес е особено нагледен в областта на идеологическото и философско „зареждане“ на такъв „лек“ жанр като детективския и дава за пример Богомил Райнов. „Райнов е достигнал до мисълта, че съвременният детективски жанр не може да бъде само средство за гимнастика на мозъка, „шахматна

задача“, той трябва да е наситен със съдби и характери“, читателят трябва да дойде до определени нравствени и идейни изводи. Райновското в този жанр е анализ на състоянието на героя, поставен насила в необичайно положение.“

Отделяйки особено внимание на състоянието на съвременната унгарска поезия и проза, Огнев изгражда обаятелния образ на човека и твореца Дюла Йиеш, най-крупния поет на Унгария. Според автора няма непосредствена връзка между младите писатели и Йиеш, „но е добре, че има човешка връзка“. „Благодарение на него се оформиха много млади талантлив поети, неговото величие и широта се дължи на обстоятелството, че той символизира направлението, което издигна селската поезия на световно равнище.“

Авторът прави и обзор на съвременната полска критика, спира вниманието си върху книги и имена, характеризиращи състоянието ѝ.

В раздела „Ехото на голямата война“ Огнев изтъква, че „главният ракурс на съвременния разказ в Югославия е морално-етичният. Писателите се интересуват от вътрешната същност на героя, от връзката между външния и духовния му живот. Голямо място заемат вечните проблеми и техните конкретно-исторически прояви.“

В кн. 3 продължава разговорът за литературната наука. А. Янов в статията си „Работническата тема“ прави интересни социологически бележки върху периоди, обхващащи широк диапазон от време. Той е на мнение, че проблемите от историята на светската индустрия по необходимост се преплитат с проблемите от историята на литературната критика, на „социологията на литературата — с резултатите от конкретните социални изследвания в промишлеността. Критиката се съпоставя не само с литературата, но и с науката, с действителността“. Той прави „опит да съди за работническата тема в литературата в перспективата на нейната история и средствата на социологическия ѝ анализ“. Цялата статия е изпълнена с цитати от изказвания на участници във всесъюзната дискусия за работническата тема. В сп. „Дружба народов“ (1970, бр. 3) Гранин пише: „Нашата наука за работника се нуждае от типове, от характери. Такива у нас в последно време не се появяват. В литературата за селото, в детската литература ги има, а в литературата, посветена на работника, такива постижения, такива типове и характери нямаме.“ И по-нататък: „Що се касае до количеството, то е забележително. Но количествената страна не е решаваща в литературата. Най-ярките книги в последните години обикновено не са свързани с тази тема. За работническата класа се пише много, но в много случаи — лошо. Днешната индустриална проза е незначителна по мащаби, по колизия, по асо-

циации, по характер — это в какво се състои общата тревога. Янов изтъква, че не случайно не може да се отрече ролята на „селските“ писатели, защото те поставиха главните социални и нравствени проблеми на времето именно при селската тематика. Анашенков във „Вопросы литературы“ (1970, бр. 6), анализирайки опита от развитието на селската проза, се опита да конструира модел за прогноза за бъдещото развитие на индустриалната проза.

Янов изтъква, че всесъюзната дискусия има безспорна заслуга при противопоставянето на титаничната сложност на новите исторически задачи и незначителността на много книги, посветени на индустриалната проблематика. Гражданска съвест и загриженост изразяват думите на Моев, цитирани от автора: „Писателят психолог на обществото започна да ни дава много малко сведения за задълбоченото виждане на съвременния човек, на съвременния работник.“ А в думите на друг участник в дискусията е синтезиран въпрос към писателите: „Къде е този герой, по когото човек да се равнява и да му е по-леко да излезе на правия път, герой, на когото да вярвам, когото да разбирам. Такъв герой е необходим. Необходим е като въздух и вода. Ние го чакаме.“ Леярът В. Закандаев направо заявява на писателите, че „в произведенията им се възпяват само ентусиазмът, мускулите и лопатата. Къде са произведенията за съвременните работници, управляващи сложна техника и автоматични процеси на производството, де е работникът, който по своето образование и интелектуално равнище значително е израснал?“

Изникналите по време на дискусията въпроси: как е свързана моралната проблематика на труда с изискванията на новия, съвременен герой на индустриалната проза? От какво е обусловена художествената и социална незначителност на съвременните образци? Какъв е социално-генетическият генезис на съвременните нейни герои? — търсят своя отговор. „Нима не е функция на критиката, не е нейн граждански дълг да постави пред писателите изискването да обяснят стихийния процес на миграция от някои райони, консерватизма на други, причината за дефицита на работнически кадри“ — се казва по-нататък в статията. Ирония, примесена с горчивина, крие цитираният откъс от Власенко: „Когато се появи нова интересна книга за съвременността, не знаеш на какво повече да се радваш — на успеха на нашето изкуство, на надареността на автора или на богатството и многоплановостта на социалистическата действителност. Разказът за героя звучи „като вдъхновена песен“. „Всичко говори за удовлетвореност и дълбоко спокойствие. Власенко създава илюзорен свят на риторична метафизика, която няма нищо общо с живота, с дискусията. В тази „метафизична действителност няма място за противоре-

чия, колизии, конфликти. И няма нужда те да имат място в литературата — остро отбелязва Янов и продължава: ако се явяват, то естествено те са измислени от отделни несъзнателни литератори, непознаващи действителността на Власенко.“

Авторът загрижено отбелязва, че съвременната критика не дава обяснение, остава в сянка „втората ключова фигура“ в романа — отрицателния герой. Той смята, че съществуването му трябва да се обясни не риторически, а логически и исторически. „Нима наистина няма отрицателни герои, нима няма драматични колизии и тези герои са измислени в хода на неудачни „лабораторни експерименти“? Напротив, не съществува този идиличен свят, който по недоразумение някои от нашите критици наричат „живот“. „Живот“, където прогресът израства като метафизично цвете под метафизично слънце“ — язвително подчертава Янов. След това той отбелязва, че в новата книга на Власенко доминират конфликти, свързани с всевъзможни аварии, катастрофи, бури, щурмовщини, стихийни бедствия. В някои работи съществува литературен парадокс: положителният герой има за какво да воюва, но няма с кого.

На края на статията Янов посочва прогнозирането на нов тип конфликт между „рационалния човек“ и този, който условно може да бъде наречен „етичен човек“.

Дискусията за работническата тема отбелязва, че обръщането на индустриалната проза към моралните явления е властно изискване на времето. Именно нравственият анализ заедно със социологическите и психологически изследвания ще стане може би ядро на днешната индустриална проза. Дискусията в противовес на „метафизичната критика“ на псевдоиндустриалната проза откри новия потенциален герой, когото нарича „етичен герой“.

А. Х.

ПОЛША

TWÓRCZOŚĆ (Варшава), кн. 4,5, 1971

В двете разглеждани от нас книжки на сп. „Твурчошч“ безспорно най-интересни са студиите на Северин Поляк (Seweryn Pollak) „Въздушни граници“ (бр. 4) и на Ева Биенковска (Ewa Bielikowska) „Трагедия и трагически мит във философията на Paul Ricœur“ (бр. 4).

Студията на Поляк е посветена на проблема за границата между литературната проза и поезията. Авторът цитира в началото думите на големия полски поет Циприан

Норвид, написани още през 1867 г.: „Прозата никога не е съществувала и да се твърди, че тя съществува, е нелепост!“ Поляк си поставя за задача да докаже правотата на това становище.

Свикнали сме — казва той — да приемаме, че съществува определена специфика на двата вида литература, че те се отличават с различно „емоционално напрежение“. Най-остро разграничение между прозата и поезията прави Сартр. Според него общото между тях е само словото, но отношението към словото е различно в прозата и поезията. Поезията не си служи с думи, а служи на тях. Поетите според Сартр не назовават света, защото „да назоваваш означава постоянно да жертвуваш наименованието в полза на назовавания предмет“. Поетът подхожда към думите като към предмети, а не като към знаци. „Амбивалентността на знака — пише Сартр — предоставя свобода да минаваме през него като през стъкло и да търсим зад него определения предмет, или да насочим вниманието си само върху знака и да го третираме като действителен предмет. Човекът, който говори, е от едната страна на думите, близо до вещите, поетът е от отвъдната страна. За първия думите са опитомени, за втория те остават в дивото си състояние...“ Бидейки „вън от думите“, „вън от езика“, поетът третира езика като „капан за хващане на бягащата действителност“. Като създава с думите метафори, той умножава словото, реализира сякаш мечтата на Пикасо да се изработи такава кибритена кутия, която да е едновременно и прилеп, без да престава да бъде кутия.

За разлика от поета прозаикът е според Сартр говорещ човек, а прозата — рационално отношение към света.

Авторът на студията изтъква в заключение, че разсъжденията на Сартр могат да бъдат непосредствено изведени от класическите поетики, макар че мотивировката е в случая друга. Подобни схващания са напълно естествени за един французин, възпитан от каноните на Хорациевата „Ars poetica“. Но Поляк изразява съмнение относно правотата на такова рязко разграничение на мисленето и виждането у прозаика и у поета. Той привежда и становището на автора на великолепната, както я нарича, книга „Проблеми на поетиката на Достоевски“ — Михаил Бахтин, който разглежда думата не като предмет, а като подвижна, променлива среда на диалогичното общуване. За Бахтин стилистиката трябва да се опира не толкова върху лингвистиката, колкото върху металингвистиката. Последната не откъсва думата от текста, а я изучава в сферата на диалогичното общуване, т.е. в сферата на автентичния живот на думата, която никога не е подчинена само на едно съзнание, на един глас. В противовес на прозата, която е според Бахтин винаги полифонична, поезията изисква „еднородство“

на всички думи. Докато в поетиката на класицизма — продължава Поляк — думата съществува като ничия, като принадлежаща само на общ поетически лексикон, романтизмът открива непосредственото слово. За романтика е характерно непосредственото, наситено с емоции изказване, неизстудено, по думите на Бахтин, с пречупването чрез чужд словесен пласт. С течение на времето в поезията навлизат все повече елементи на прозата, а, от друга страна, поетическият „моноглас“, явил се в романтичната „изповед на детето на века“, навлиза в прозата и става един от съществените ѝ фактори. От момента, когато прозата престава да бъде полифонична конструкция, която представя цялата сложност на света, а се превръща в запис на психическите състояния на автора, границата между прозата и поезията, между третирането на думата като знак и думата като вещ започва да изчезва. Литературата на символизма е била също насочена към поетическото мислене и това е повлияло и върху прозата. Като пример Поляк сочи творчеството на Борис Пастернак. Пастернак пренася от поезията в прозата „предметната метафора“ и „контактните“ асоциации. В печатаните през 1935 г. в „Slavische Rundschau“ „Бележки върху прозата на поета Пастернак“ Роман Якобсон смята това за особено явление в прозата. Но подобно неепическо, емоционално отношение се явява все по-често в съвременната проза, заличавайки най-съществените граници между нея и поезията. Поляк привежда като доказателство един откъс от романа на съвременния полски писател от младото поколение Едвард Стахура (Edward Stachura) „Цялата пъстрота“, където словото не само че третира като предмет (отличителна черта на поезията!), а нещо повече — този предмет се превръща в символ.

В скицата си „Романът и поезията“ Мишел Бютор изрично подчертава — напомня Поляк, — че поетът, за да постигне „вълшебните си кристализации“, употребява всекидневните думи и затова поезията „спасява говоримия език“. Когато поезията се изолира от този език, тя се намира в навечерието на една литературна революция. Бютор разглежда въпроса за възобновяването на думата в сюрреалистичната поетика, в която се обновяват не само комбинации от думи, но и от цели изречения, създава се нова концепция за диалог, в която „цели пространства от баналността и всекидневната реалност се преобразяват от светлината на поетическите форми и засияват с неочакван блясък“.

Следователно Бютор заема по въпроса за границата между поезията и прозата становище, коренно противопоставено на Сартр, и се доближава до Норвид. Той твърди, че в прозата на големите писатели-прозаици намираме необикновено богати „залежи от поезията“. Според самия Борис Пастернак

днешният творец излиза от чисто естетически кръг, когато търси изразни средства и търсенето на думата става за него „почти морален проблем“. Във времето — пише Поляк, — когато на обикновената говорима дума „започва да липсва гаранция“, когато човек е обхванат от страх, че ако думите загубят своя смисъл — всичко ще почне да губи смисъла си, поетът им връща този смисъл. Но понятието „поет“ в тази обстановка не означава вече „създател на определени форми“, а „този, който с възобновеното и възродено слово крепи света като древен Антей“. Защото творбите на изкуството не говорят само за собственото си раждане, както мисли Якобсон, но и за раждането на света, който те пресъздават все отново. Всеки опит за създаване на митове и за бягство от митовете, което според Поляк е пак потвърждение на тези митове, е основен компонент на литературата. Всеки опит за ново виждане е наименование на непонятното. Както в архаичните митове, то защитава човека срещу страха от неизвестното. Сигурно не е поезия и няма нищо общо с поезията — заключава Поляк — фотографската снимка на всекидневното, която деформира подвижната и сложната действителност. Само една творба, която „отстранява излишното, разсейващото“, има значение за творческото виждане на света. В съвременната проза, където фабулата играе второстепенна роля, ритъмът се оформява все по-ярко, защото той е израз на вътрешното вълнение на поета, появяват се образно-понятийни съкращения, асоциации, по-рано свойствени предимно на поезията. Понякога се минава дори към метричен ритъм. В края на краищата за поетичността на една творба е решителна вътрешната ѝ структура и вътрешният зависим от нея ритъм. Като погледнем въпроса по този начин, стигаме до убеждението, че „границата между поезията и прозата не подлежи на никакви дипломатически договори, тя е подвижна и постоянно се мени“.

Друг кръг въпроси поставя студията на Ева Бйенковска „Трагедия и трагически мит във философията на Пол Рикьор“, в която се разглеждат трудовете на съвременния френски философ и теоретик на културата. Рикьор търси същината, есенцията на трагизма и ги намира в гръцката драма и старозаветния разказ за Йов. Прословутата антична гръцка умереност, търсенето на златната среда, които ние свикнахме да смятаме за израз на леко постигнатото щастие и хармония, е според Рикьор само предпазна мярка срещу жестоката ревност и завистта на боговете, страх от техния гняв. Трагичният образ на човека, създаден от гръцката антична драма, е обратна страна на трагичния образ на боговете — опит да се обясни злото в света. Трагедията е по принцип едно пътешествие до онзи край, където се появява основното зло, проникнало всич-

ките форми на битието като мъчителна, неразрешима загадка. В мита за Прометей това, което е добро за човека, се оказва зло от гледището на божествения метафизичен ред. На човешката непримиримост и липса на мярка отговаря липсата на мярка у боговете. Героичната заслепеност се среща със слепотата на наказващия удар. В трагедията съществува обща съдба на хората и боговете. Вината пада винаги върху двете страни — и едната, и другата подлежат на просмукалото света зло. Открадването на огъня е благодат за човечеството. Но тази благодат е една кражба. Приемайки единия аспект на подвига, трябва да се съгласим и с другия. Всеки избор съдържа в себе си и онази част, която не сме избирали, но която е неизбежна. Трагичният герой с много мъка се добира до знанието, че тайната на света е лошият бог. Тук трагизмът стига върха си. По-нататък се налага вече отделянето на положителното начало от демоничното. За гръцката култура това извършва Платон, но той по този начин прави гръцкия античен свят по-беден, отколкото е бил в действителност. Това е разбрал най-добре Ницше. В Платоновата философия той тъкмо затова вижда страхливо бягство от изводите, до които довежда самият живот и които посмя да направи гръцката трагедия. В „Раждането на трагедията“ Ницше обвинява Сократ и Платон, че не са се решили да се натоварят с цялата тежест на опита, от който се е родило гръцкото изкуство. Гръцката трагедия, както и библейският разказ за Йов даряват на хората „ново зрение“. В тях изпитаното зло достига върха, след който трябва „или да се върнем към естетическата красота на песента, или да преминем към есхатологичната надежда“. Страданието не може вече да се схваща само като наказание. И античната трагедия, и юдейският мит ни учат, че нашата свобода е свобода, свързана със света, враснала в този свят, обременена от всички минали наши и чужди решения.

Като по-интересни материали могат да бъдат посочени освен разгледаните досега статията на критика Тадеуш Древновски за трагично загиналия голям полски новелист Тадеуш Боровски и есе, посветено на естетическите възгледи на Станислав Виткевич.

Рубриката „Книга на месеца“ (кн. 4) приветствува появата на книгата на Веслав Мишливски (Wiesław Myśliwski) „Палатата“. Романът на Мишливски е един непрекъснат монолог на героя, чиято „обществена душа“ е демонстрирана от автора като универсална душа, оформила се под влиянието на историческия опит на човечеството. В този монолог централно място заема въпросът за винаги съществуващата противопоставеност на общественото положение на слугата и на господаря в многобройните ѝ конкретни исторически форми. В „Палатата“ конкретизацията е конвенционална, символична. Съще-

ственото при нея е преминаването на героя от положението на потиснатия и онеправдан до положението на упражняващ власт, притежаващ привилегии и пълна свобода да задоволява собствените си нужди. Този път не е прост. Авторът показва колко е лесно да преминеш от робството към самоволието, от състоянието на потискан до положението на потисник, от невъзможността да задоволяваш личните си нужди до злоупотребите в тази област. На такива опасности е изложен „новият човек“, който в новата общественно-историческа обстановка се възкачва по стълбицата на обществената йерархия.

Рубриката „Книга на месеца“ (кн. 5) е посветена на сборника от очерци, озаглавен „Нели. За колегите ми и за себе си“ от Тадеуш Бреза (Tadeusz Breza), известен у нас с романите „Бронзова врата“ и „Учреждение“. Рецензентката Хелена Загорска убедително разкрива като основа тенденция, все по-ясно изявяваща се в творчеството на Бреза, считан от някои критици за скептик и студен изобличител на официалните системи, търсенето на безспорен авторитет, нуждата от окончателното избиране на определен мироглед и пълното ангажиране в осъществяването на неговите повели. В очерците си Бреза проследява съдбата на редица западни съвременни мислители, които е трябвало да водят отчаяна борба за правото си към свободното изказване на своите мисли. Според Бреза успяват не тези, които отхвърлят всякакви компромиси, а тези, които умеят, както кълновете на едно растение, поникващо под камък, да заобикалят този камък и да се появят „от друга страна“, без да се саможертвуват напразно в осъдените на гибел опити да пробият камъка. Загорска изтъква, че авторът на тази книга е събрал в съзнанието си опита на един народ, в чиято история има десетки години робство, който е преживял две световни войни и тоталитаристичните режими. Бреза още от началото на писателския си път — изтъква рецензентката — е имал съзнанието, че най-лесно е да избереш кариерата на „примадонната на интелекта“. В полемиката с Пол Валери Бреза разчиства сметките сам със себе си, защото Валери като обожател на абсолютното съзнание, логичната мисъл, абсолютното познание и пълното съвършенство е бил за Бреза голямо изкушение. Бреза отхвърля мита за съвършеното познание, съвършеното творчество, съвършената личност. Той се опитва да намери авторитетите не в отвлечените понятия, а сред хората. Пред него се издига могъщ и завладяващ го авторитет — авторитетът на освобождаващите се народни маси. Балзак му се вижда сега велик преди всичко затова, че „се е вълнувал от най-популярните стойности“, че „се е оставил да бъде увлечен от всички тогавашни човешки страсти“, „имал вяра в човека и утвърждаващо отношение към света“. Бреза —

заклучава Загорска — все по-ясно се очертава като писател, разпънат между жаждата за авторитет и невъзможността да възприеме един авторитет за по-дълго време, между желанието да живее и да действа в света, който осигурява на всеки свободата и влечението да се потапя в света на системите, учрежденията, заповедите и забраните, сред които човешката мисъл трябва да си пробива път и по необходимост излиза деформирана, както онези кълнове, които поникват изпод камъка.

В рубриката „На хоризонта“ привлича вниманието ни статията на критика Йежи Квятковски „Условия за възраждането на литературата“.

Според Квятковски положението на полската съвременна литература не е цъфтящо. Всичко по-ценно, което излиза, е дело на по-старото поколение писатели. Най-голямото събитие е било напоследък обнародването на „Писма“ от Станислав Бжозовски и на „Дневници от времето на войната“ на Зофия Налковска — две книги „иззад гроба“. Полската литература загуби Мария Домбровска и Витолд Гомбрович, поетите Юлиан Пшибош; Пейпер, Вежински, Стерн. „По-ясно, откогато и да било преди — пише Квятковски, — си даваме днес сметка каква скъпоценност представлява големият писател и как трябва да умеем да го пазим и уважаваме“, защото „писателите не могат да бъдат фабрикувани“. Големите писатели израстват с години върху благоприятната почва на добре организираното учебно дело, университетското обучение, достигнало висок научен уровень, културата, която поддържа тесни връзки с целия свят. За развитието на големите писатели трябва да има подходящ климат. Трудно е да се изброят всички условия за неговото създаване, но много лесно е да се каже как се създава „антиклиматът“ по отношение на литературното творчество. Създават го многобройните „табу“ — забраните, груповщината, отричането на всяко новаторство като вреден „модернизъм“, липсата на интерес към чуждите литератури, третирането на писателя предимно като публицист и обществен деятел. Според Квятковски голямата литература най-често се създава от „хора, овладяни от една велика мисъл“, която те искат да проумеят докрай, затворени в себе си, не за да се потопят в собствения си егоизъм, а за да проучат колкото се може по-дълбоко и по-пълно единствената и неизчерпаема тема, по отношение на която нищо не може да замести литературата — човешката психика. Това са писатели, които „пишат с кръвта си“, понякога жестоко безмилостни към себе си, най-дълбоко ангажирани „светци на литературата“. Там, където не съществува нито в обществото, нито сред самите писатели — завършва Квятковски — разбиране за това, какво значи да пожертваш всичко за творческото си дело, да „направиш скок

в изключителното, крайното“, там ще трябва още дълго да се чака появата на великата литература.

В.С.м.-П.

Ф Р А Н Ц И Я

„LITTERATURE“, Париж, кн. 1, 1971

Добре известното френско издателство Ларус е предприело от февруари 1971 г. издаването на ново тримесечно списание „Литература“. Редакционният комитет на списанието е съставен от професорите при Парижкия университет VIII (Венсен) Жан Белмен-Ноел, Клод Дюше, Пиер Кюенц, Жан Льовайан. Последният е главен секретар на списанието.

С кратка встъпителна статия редакцията определя назначението и целите, които си поставя това ново периодично издание. Не може вече да се вярва, че познанието на литературата се свежда до определяне на редица външни, чисто исторически или обстоятелствени каузалности, които дори в най-добрия от случаите утежняват още примамката за позитивистично обяснение. Не може да се вярва също, че литературата съдържа единствено в себе своя собствен принцип на разбиране: литературното познание ще се намира занаят в тясна връзка с другите модерни науки за знаковете. Без съмнение не се касае само да се разглеждат литературните системи, тяхното функциониране и тяхната структура. Един текст не е тотално съкращаем: винаги има един остатък, изискване на други четива и един въпрос, който поверява на литературното произведение двойкия му характер на обект и на сюжет. Без да търсим някакво изкуствено единство на метод, което прогресът на обществените науки би поставял непрекъснато в действие, ние искаме да се поставим в това място на междудисциплини (*interdisciplinarité*) без устойчиви граници, в точките, където се учленяват познанието на литературата и обществените науки, като се умножават съпоставянията между литературните студии и съседните области — лингвистика, социология, история, психоанализа, семиология... За да бъде очевидно, че теоретичното разсъждение запазва тясна връзка с произведенията, по-голямата част от публикуваните тук статии ще представлява пряк анализ на текстове.

„Списанието не би отговорило никак на назначението си, ако не си поставя за цел да направи не само известни отчети и резултати, но също така да разгледа състоянието на някои текущи трудове, изследва-

ния във Франция и в чужбина, дело на групи, които включват преподаватели и учещи се от различни дисциплини. Ние ще публикуваме също досиета от „критически работи“, посветени на някои крупни съчинения, които предлагат гледища, концепции или разсъждения, способни да дадат тласък за нови издирвания. Една редовна рубрика от кратки аналитични отчети, включваща преглед на стотина списания за литература и обществени науки, ще осведомява нашите читатели върху най-новото и актуално в областта на литературните изследвания.“

„Бихме желали да предложим по този начин място на съпоставяне и на сътрудничество за всички ония, които в своята практика се сблъскват с проблемите на литературата в тяхната теоретическа и педагогическа форма и които виждат във формулирането на тези проблеми една от своите най-спешни задачи.“

Първият брой на „Литература“ се открива с интересния критически очерк на Клод Дюше, озаглавен „За една социокритика или вариации върху едно начало (инципит)“. „Терминът социокритика — пише авторът — почва да се среща тук и там.“ И той се пита: „Дали се касае до обикновен ономастичен кърпеж, за да се означае наново „позитивистичната“ критика (обяснение на дървото чрез гората), или до прикриване на известна марксистка критика (диалектика на дървото и на гората)? Дали се касае до удобно и синтетично наименование, което покрива различни опити, предприети от Лукач, Ауербах, Голдман или, от друга страна, от формалистите? Дали се касае по-скоро за някаква специфика, която се утвърждава или се търси в сливането на няколко течения (марксистки и структуралисти), за среща относно един общ проект на дисциплини, които са изработили всяка една в свой смисъл собствена методология: лексикология, стилистика, семантика, семиология и също социология, история на идеите и на манталитетите, психоанализа, антропология? В такъв случай какъв би бил проектът и върху какво?... Може би социокритиката — казва Дюше — има по-малко нужда от нови концепции, колкото от точни приложения. Едно междинно положение изглежда открито за нея и не от нея, между социологията на творчеството, свързана с името на Люсиен Голдман, и социологията на четенето, от която Бордо и Лиеж са направили своя специалност и с която се занимават също социолози на литературната продукция като П. Бурдиьо и Ж. Кл. Парсон.“

„Това междинно положение (*entre-deux*), добавя същият автор, аз ще нарека текст, за да бъде кратък, и без да влизам в текущите дебати, ще представя социокритиката като социология на текстове, един начин на четене на текста.“

В своите разсъждения Клод Дюше се позовава на различни специалисти — езиковеди, социолози и пр., и след като привежда редица оценки, близки или противоположни от Мишел Крузе, Ролан Лъоруа, Мишел Фуко и Жерар Адад, приема един еклектичен поглед върху дефиницията и същността на социокритиката. Очеркът на Клод Дюше има и програмен характер, определящ физиономията и даващ насока на списанието, което ще представлява занапред съединителен център на съвременните модерни науки: от лингвистиката с нейните разклонения до социологията и психоанализата.

В съдържанието на тази първа книжка на „Литература“ фигурират редица интересни статии. Статията на Франс Верние „Дисфункционалността на нормите на разказа в „Кандид“ има за предмет функционирането, а не същността на литературния факт. Авторът казва „Занимали сме се тук с две степени на функциониране: това, което съответствува на господстващата през XVIII в. идеология, и функционирането, което по маниер съответствува на една възходяща, макар и не на власт, идеология — тази на революционната буржоазия. Накрая авторът отбелязва: „Но ние не сме проследили тук една трета степен на дисфункционалност, която минава вече втората и съответствува — винаги с оглед на многобройните медиации — на интересите на народните маси, които буржоазията ще използва за своята „Революция“, което обещава да бъде предмет на бъдещи студии.“

„Сюрреалистичното творчество и идеологията“ е насловът на статията на Жан Декотиний, в която са приведени известен брой извори, обогатили текста на автора с интересни внушения и оценки, които позволяват на интересувания се да се насочи към тия извори, щом пожелае една по-широка информация и позадълбочена трактовка на проблема за идеологията на сюрреализма. В заключението си Декотиний пише: „Каквото и отношение да се приеме спрямо това движение, не трябва да се изпускат из пред вид неговите твърде тесни критерии, както и твърде късите му перспективи.“ Сам Андре Брьотон го е формулирал ясно: „В своя произход сюрреализмът се представя като кодификация на едно духовно състояние, което се изявява спорадично през всички епохи и във всички страни.“

„Смъртта, любовта, животът“, предложени за един разбор, на Мишел Лоне ни въвежда чрез подробен анализ в поетическия свят на Пол Елюар, главно на неговия „Феникс“.

Жак Дюбоа ни въвежда в изобилното и разнообразно творчество на Жорж Сименон, слабо изследвано досега от критиката. Статията е озаглавена „Сименон и отклонението“. „Терминът „*déviante*“, който е послужил за означаване на централното действие в романите му — пише ав-

торът, — е взет от социолозите. Отклонител е той, който практически или идеологически нарушава нормите на групата, към която принадлежи, и което предизвиква по този начин враждебната реакция на мнозинството от групата.“ Дюбоа анализира няколко от романите на Сименон и прави психологически разрез на героите му в „Убиецът“, „Бягството на господин Монд“, „Бургмestърът от Фюрн“, „Човекът, който гледаше, като минават влаковете“ и др.

Изхождайки от съчинението на Л. Версини „Лакло и традицията“. Опит върху изворите и техниката на „Опасни връзки“, Морис Ръоланс предлага интересни размисли върху структурата на прочутия роман на Лакло, позовавайки се на редица мнения във връзка с трактуваната от него теза, като цитира между тях схващането на нашия сънародник Цветан Тодоров в издадената на френски книга „Литература и знаковане“.

Роже Файол, специалист по Сент-Бъов, в един солидно документиран етюд излага „Методите на критиката на Сент-Бъов и техните приложения“. Авторът разглежда концепциите на знаменития критик по отношение на литературната история и критика. Сент-Бъов според него се изявява като моралист и политик. Редакцията на списанието съпровожда етюда на Роже Файол с една забележка, в която между другото се казва: „Струва ни се, че анализите на Роже Файол могат да открият път към едно необходимо размишление върху идеологията на критиката.“

Пиер Барбери разглежда в доста подробна статия под наслов „По повод на Лукс: истинската сила на нещата“ идеологията на „Възмездия“ от Виктор Юго. Според Барбери истинският интерес и ефикасност на „Възмездия“ лежат без съмнение не в тяхната идеология, а другаде.

В една възпоменателна бележка по повод смъртта на Люсиен Голдман Леенхардт очертава неговата фигура, като казва: „Познавам малко хора в днешно време така дълбоко хуманисти като Голдман. Дисциплината, която Голдман нарече „социология на литературата“ — пише Леенхардт, — скъса както с литературната история, така и със социологическия позитивизъм, който се изчерпваше със статистики, съвсем безпомощни да хванат същността на литературата.“

Клод Фриу посвещава съдържателна статия на съветския литературовед и критик Михаил Бахтин във връзка с преведения неотдавна на френски език негов труд „Проблеми на поетиката на Достоевски“. Във връзка с метода на Бахтин Клод Фриу цитира и теоретичния опит на Цветан Тодоров „Категориите на литературния очерк“. Формалистите във Франция издигнаха в знаме литературната теория на Михаил Бахтин и Клод Фриу, приветствайки в лицето на съветския учен един боец от пред-

ната линия, пише: „В областта на критиката едно засилване на техницизма, насърчавано от текущите „семиологични“ абстракции в чужбина, продължава да отбягва проблемите на „многогласното“ (plurivoque) виждане на света, повдигнати от Бахтин. В същност — добавя френският автор — Бахтин е един от тези, които поставят въпроса за подема наново на диалектичката мисъл в СССР отдето неговата изключителна актуалност и значение.“

Една кратка статия на Симон Габе, озаглавена „Рабле: от 30-те години до 1970“, показва известно възвръщане на интереса във Франция към автора на „Гаргантюя и Пантагрюел“ по повод книгите на Мишел Божур („Играта на Рабле“, 1969), на Жан Пари („Рабле в бъдеще“, 1970) и на преведеното наскоро съчинение на Михаил Бахтин „Творчеството на Франсуа Рабле и народната култура в средните векове и през Ренесанса“ (1970).

Броят на „Литература“ завършва с библиографски бележки от Клод Дюше, съдържащи подробни литературни обзори на документация. Н. Д.

„LES TEMPS MODERNES“, кн 2, 1971

„Ле Тан модерн“ е ежемесечно списание за политика, философия и естетика. Основано е през 1945 г.; в дирекционния му комитет влизат Ж.-П. Сартр, С. дьо Бувоар, Ж. Пуйон и др. Между материалите, поместени в първите три книжки на тази година, заслужава да се отбележи статията на Пьер Бурдийо „Естетична нагласа и артистична компетентност“, отпечатана в кн. 2. П. Б. разглежда от социологична гледна точка творческия процес и процеса на естетическото възприемане. Особено в схващането на П. Б. е, че той разглежда артистите като отделна, автономна социална категория, принадлежаща към господстващите класи. Друга характерна черта на подхода на П. Б. е неговият конвенционализъм, произтичащ от утвърдението на абсолютната арбитражност на естетическия факт и от отричането на всякакъв универсален, общочовешки елемент в изкуството.

В началото на статията си П. Б. се спира на въпроса за границата между естетическото и утилитаристично възприемане на даден предмет. Като изхожда от мисълта, че естетическото възприемане предполага схващането на предмета предимно като форма, а не като съдържание, П. Б. счита, че границата между естетическото и практичното е арбитражна, т. е. зависи от дадени конкретни конвенционални норми, характеризиращи определена социална и историческа ситуация. Естетическото възприемане е социален факт, който не е свързан с „природата на нещата“ или с „човешката природа“ и не може да бъде изведен от никакъв физически или

биологичен принцип: естетическото възприемане се подчинява не на логическа (т. е. универсална), а на социологическа (историческа) необходимост. Естествено, налагането на арбитражни норми става само благодарение на това, че тяхната арбитражност не е осъзната като такава, а като „законност“. Да се подчертае ролята на социалните условия за зараждането на идеала за естетически вкус е необходимо, тъй като пълното определение на естетическото изключва съзнанието за тези условия. Процесът на автономизация на изкуството съвпада със създаването на една определена социална прослойка от артисти, все повече и повече склонни да не признават в своята област други правила, освен тези на чисто артистичната традиция, която представлява за тях опорната точка, даваща им правото да освободат своите произведения от всякаква социална опека и контрол от страна на църквата или на политическата власт. По такъв начин постепенното изграждане на една сравнително автономна социална категория от интелектуалци и артисти се съпътства от експлицитирането и систематизирането на принципите на един чисто артистичен кодекс: да се утвърди приоритетът на начина на казането пред казаното, на формата пред назначението; да се пожертвува „сюжетът“ заради начина на неговото третиране — всичко това означава в крайна сметка да се утвърди специфичността и незаменимостта на художника, като се постави ударението върху най-специфичния и уникален аспект на акта на художественото творчество. Истинският сюжет на художественото произведение не е нищо друго освен артистичния начин на възприемане на света, т. е. самия художник, неговия стил и похвати — безспорни белези на майсторството, с което той владее своето изкуство. Така че утвърждаването на примата на формата пред функцията, на начина на представянето пред обекта на представянето е най-специфичният израз на изискването за автономия на артистите като социална категория и на тяхната претенция да владеят и налагат принципите на една чисто артистична законност както в областта на продукцията, така и в областта на консумацията на художествената творба. Защото колкото повече творбата заявява за своята автономност, толкова по-чисто естетически начин на възприемане тя изисква: пример за това е постимпресионистичната живопис. С абстрактното изкуство художественото произведение утвърждава, без отсенки и изключения своята претенция да наложи на възприемащия чистите норми на своето сътворяване. С други думи, изкуството заради самото изкуство е изкуство за артиста, т. е. за артистите. Обратно, когато артистите се намират в отношение на строга подчиненост спрямо публиката си (например във Флоренция през XIV и XV в.),

разликите в стиловете на различните произведения могат да се сведат изцяло до разликите между светоусещанията, характерни за различните социални категории ценители на изкуството, т. е. за различните фракции на господстващите класи: в този случай се оказва не толкова важно кой рисува, а за кого рисува. Но колкото повече съсловието на артистите разширява своята автономия и общественият му статут се издига, толкова повече то се стреми да се обособи като отделна, подчинена част от господстващата класа. Чистото изкуство се явява именно този символичен реванш на артиста над буржоата-филистер, когото той „изключва“ от изкуството; по същите причини идва и вътре в самото съсловие на артистите презрението на авангарда спрямо буржоазното изкуство. От друга страна, триумфът на артиста в своята собствена област — изкуството — се изкупува със загуба в икономическата област: това противоречие поражда двойствения образ на буржоата в авангардното изкуство — този трудно намиращ се клиент, едновременно презиран и търсен; същото противоречие обуславя и образа на артиста — принц на духа, правещ търговия от своите най-интимни чувства (откъдето и симпатията към образа на декларация, бохема, клоуна, актьора, разорения благородник, проститутката). Едновременно с това ясно е, че доминиращите части от господстващата класа считат чистото и неутилитарно възприемане на произведенията на изкуството за елемент от атрибутите на своето обществено положение; ето защо те намират чрез посмъртната благосклонност, която те оказват на артиста-авангардист и на неговите крайности, подбиващи буржоазния строй, един начин да надхвърлят символично границите на буржоазното битие посредством имагинерната си идентификация със скандалното съществуване на артиста. Това става възможно, тъй като символичното отрицание на буржоата може да се превърне в обект на символична консумация за самия буржоа: „неутрализацията“, която е резултат на чистото възприемане, изисквано от „чистото“ изкуство, предпазва възприемачия със самата си същност срещу такива наивни преживявания като възмущението и бунта; като пример за това П. Б. дава всеобщото признание, което е получила картината на Пикасо „Гуерника“. В заключение П. Б. отбелязва, че отдалечаването на естетата спрямо произведението е от всички начини на възприемане на изкуството най-способно да изпълни социално-различителна функция (тъй като качеството на начина на естетическо възприемане определя социалното качество на възприемачия): това се дължи на факта, че нагласата, на която господстващите класи признават абсолютното превъзходство и способност да осъществи идеала за „чистото“ възприемане, предполага, за да се развие,

такива социални условия, върху които тези класи притежават скрития монопол. Поради това господстващите класи се оказват предразположени да узаконят символично разликата между класите, като замаскират несимволичната база на тези символични различия: произведението на изкуството като символична (а не икономическа) ценност съществува само за този, който притежава средствата да го направи свое чрез разчитане, т. е. за притежателя на исторически създалия се ход, който е обществено признат като условие за символичното усвояване на произведенията на изкуството, съществуващи в определен исторически момент в дадено общество. Що се отнася до тези, които нямат средствата да постигнат едно „чисто“ възприемане, те ангажират нагласата, която има за основа тяхната всекидневна практика, осъждайки се по такъв начин на една утилитарна естетика, която не е нищо друго освен едно измерение на тяхната класова етика.

„LA NOUVELLE CRITIQUE“ кн. 2, 1971

Във февруарската книжка на списанието „Ла Нувел Критик“ е публикувана статията на Катрин Клод „Срещане с действителността или Смъртта на Вазир Мухтар от Юри Тинянов“. Авторката припомня заслугите на Тинянов като теоретик на литературата и намира, че неговите достойнства като писател-новатор заслужават също така най-високо признание. За доказателство на това си твърдение К. К. привежда един убедителен анализ на романа „Смъртта на Вазир Мухтар“. В този исторически роман са разказани последните години от живота на руския писател Грибоедов: след неуспеха на декабристите Грибоедов, който е измежду заподозрените, успява да се спаси от последвалите репресии и да си издействува дипломатически пост в Персия. Тук Грибоедов се проявява като много ловък политик; но успехът му е краткотраен, тъй като при смутове той бива убит от бунтовниците. К. К. вижда в това произведение един от първите образци на материалистически литературен стил. Под това авторката разбира наличието в романа на „система от диференциални отношения както в малките, така и в големите отрязъци от романа“. Като пример за такова отношение К. К. посочва отношението между Грибоедов и неговия слуга Сашка (който му е незаконороден брат): Сашка е даден едновременно като двойник и антипод на Грибоедов, т. е. като образ, който е тъждествен и противоположен на главния герой. Между тези два сходни и противостоящи образа се поражда цяла серия от съпоставки и отлики: така е и с останалите герои. По същия начин функционерът и интригантът, където всеки по-съществен пасаж се повтаря, след малко или много страници, с известна

разлика. Така в романа се оказва цяла серия от „движещи се огледала, при което действителността се съзира през множеството подобни, но не еднакви отблясъци, схваната в нейното движение и многообразие“. Този похват позволява на произведението да съществува само през конкретното и да се освободи от субективността. В романа „никъде няма да срещнем фраза като: „той си спомняше за Персия“. Вместо нея по времето, когато Грибоедов се намира в Москва, четем: „Камбаните се издигаха към небето. Те приличаха на минарета.“ Именно в разликите между всички тези диференциални отрязъци се съдържа смисълът на цялото. Тинянов създава стил „точен като този на Волтер и който при все това извайва, с взаимно коннотиращите се думи, едно искрящо поетично поле“. По този начин „романът се освобождава от идеалистическата логика на тъждеството и целенасочеността“. По-нататък К. К. отбелязва, че такъв роман изисква диалектично прочитане: линейното протичане, което е субективно, би отминало настрана от смисъла. Разглеждан в своята цялост, романът се оказва един сноп от отношения, в които текстът влиза с извънтекстовата действителност. Основното отношение според К. К. е отношението към историята. Под това авторката разбира наличието на известна аналогия между 1927 г. (т. е. времето, когато Тинянов пише своя роман) и 1828—1829 г. (т. е. времето, към което се отнасят разказваните събития), а също така и на аналогия между Тинянов и Грибоедов (т. е. писателя — главния герой). Също както разказваните в романа събития са доминирани от едва отминалите събития през 1825 г., така и времето, през което романът е написан, е отбелязано от историческата 1917 г. „Декември 1825 г. ... представлява първата пукнатина в руския царизъм; това е едно поражение, което открива цял век революционни борби, които... водят до Октомври. Обективно 1825 г. представлява велик преломен момент; но субективно (за самите декабристи) това е тежък период на лични разочарования.“ С други думи, романът подсказва разликата между субективната и обективната оценка, като „отдалечава“ субективното начало, без обаче да го заличава. К. К. набляга на това, че правилното прочитане на романа е в схващането на отношението между субективното и обективното начало, а не в привилегироването на едното за сметка на другото. Именно затова, според К. К., Тинянов разглежда своята собствена епоха през тази на декабристите: това му позволява да забрави ангажирания в събитията субект и „да скъса с цял век романтично-субективистична литература, при която оценката се свежда до отзвука на събитията върху личността на пишещия“. Романът на Тинянов надхвърля „личните огорчения и представлява хладнокръвна и

наред с това изгаряща среща с действителността, лишена от всякаква патетика“. „Чрез откъсването от самия себе си — което е несъмнено единствената подходяща позиция, когато се разглежда историята — Тинянов достига в своя роман това, което е може би същността на една марксистическа етика.“ Все в тази връзка (т. е. в светлината на отношението между субективното и обективното) К. К. разглежда и някои по-частични въпроси. Такъв е въпросът за отношението към литературата. В романа Пушкин и Грибоедов са два образа, отнасящи се един спрямо друг, както славата към неудачата. Защо въпреки таланта си Грибоедов се оказва приживе един неудачник в литературното поприще? Отговорът, който според К. К. е подсказан от самия роман, се крие в това, че Грибоедов за разлика от Пушкин не познава народа. Докато Пушкин обновява руската литература, като внася в нея теми, каквито тя не е познавала преди това, и като представя в нея народа, Грибоедов в личния си живот има противоречиво отношение към хората от народа: те го плашат и озадачават; за него е трудно да ги разбере. Именно в отношението към народа се крие признанието на писателя от поколенията: това е според К. К. смисълът на опозицията Пушкин — Грибоедов. Друг въпрос, който романът разглежда, е въпросът за силата и безсилието на словото. Като дипломат Грибоедов изглежда този, който умее чрез силата на своето слово да повлияе върху една реална ситуация, чиито обективни данни остават непроменени. Но в крайна сметка могъществото на това слово се оказва само илюзия. Най-сетне романът поставя и въпроса за смъртта, т. е. за преходността на индивида пред историята. В заключение К. К. пише следното „Тъкмо защото по всички линии „Смъртта на Вазир. Мухтар“ представлява среща с действителността... този роман внася според нас в руската и западноевропейската литература онази трансформация, чрез която се проявяват великите произведения, и поставя съветската литература на висотата на изискванията на Октомврийската революция.“

„CRITIQUE“, кн. 3, 1971

Между материалите, поместени в мартенската книжка на сп. „Критик“, особено внимание заслужава статията на Жан Рикарду, озаглавена „Пламтящата фикция“. Жан Рикарду принадлежи към едно от направленията във френския структурализъм (групата Тел Кел); известен е като един от теоретичите и привържениците на антиромана. Статията, за която става дума тук, излага именно някои основни положения от теорията на антиромана, като ги илюстрира с конкретни примери от последния роман на Ален Роб-Грийе „Проект за революция в Ню Йорк“. Мислите, развити

от Ж. Р., представляват материал за дискусия, тъй като навсякъде в своята статия той изхожда от негласното, но спорно допусчане, че именно антироманът е норма на всяка проза. Основното твърдение на Ж. Р. е, че текстът на „Проект за революция в Ню Йорк“ представлява описание на начина, по който той трябва да се чете: в самото начало е загатнат „конфликтът“ на романа, т. е. колебанието между непрекъснатата и прекъснатата четимост на текста (т. е. между еднослойността или многослойността на интригата). От тази неустановеност произтичат множеството възможни схващания на текста — белег, който според Ж. Р. прави от романа на Роб-Грийе една пламтяща фикция... „От една страна, тя осветява похватите, които я осъществяват; от друга страна, тя се изчерпва в процеса на това осветяване.“ От горното Ж. Р. извежда следствието, че, фикцията в антиромана и по-специално в разглеждания роман не е едно съдържание, което съществува преди разказа и което може да се вмества в различни калъпи; напротив, тя изхожда от процеса на повествованието и способствува той да бъде описан. „Фикцията (т. е. разказът) е най-често фикция на своето разказване.“ Така че, стремейки се да изясни в своята собствена област явленията, които я образуват, фикцията умножава аналогичните съответствия: „в известен смисъл фикцията се оказва една огромна метафора на своето собствено създаване“. Ето защо не е необходимо да се различава между тематика и техника (т. е. между форма и съдържание): в разглеждания роман образите „пожар“, „разрушение“, „изтезания“, „революция“ образуват една привилегирована тематика именно защото тези образи, загатващи по аналогия за постоянното нарушаване на непрекъснатата четимост на текста, показват функционирането, на което фикцията е подчинена. А как се организира самият текст? Според Ж. Р. разказът зависи от началните думи на текста, които му дават „тласък“ и го пораждат. Така например в разглеждания роман генериращо било понятието *червено*, което, като се повтаряло по-нататък или пък като се превръщало в противоположното си понятие — *черно*, — пораждало организацията на романа. Същото според Ж. Р. важи и за комбинаториката на епизодите. — По-нататък Ж. Р. изказва мисълта, че щом като литературното произведение отразява само своето собствено изграждане, то отправя не към действителността, а към литературата изобщо. „Това, което една част от съвременната литература ни показва по безспорен начин, е идеята, че в разказа фикцията съвсем не повтаря някакво реално всекидневие, а се развива според особени специфични закономерности.“ Ето защо, според Ж. Р., да се спомене в заглавието на романа за революция (т. е. както е в раз-

глеждания роман на Роб-Грийе) означава да се намекне за начина на изграждане на текста (а не за действителна революция), за общата кръговост в развитието на текста (етимологичното значение на думата революция е: затворена крива, орбита). „Към догмите, пречещи на прочитането на един повествователен текст, се числи и вярата в митическата възможност за един линеен, естествен, невинен разказ. Разглеждани като цяло, романите на Роб-Грийе могат да бъдат схванати като едно постоянно и систематично подриване на този упорит предразсъдък.“ С други думи, романите на Роб-Грийе са революционни в смисъл, че показват и осмиват стереотипите на традиционния роман.

Хр. Т.

Г Д Р

NDL — NEUE DEUTSCHE LITERATUR
Берлин, кн. 1—4, 1971

„Нойе дойче литератур“ навлиза в своята деветнайсета годишнина. Публикуват се разнообразни материали — от академични студии и публицистични статии до рецензии, отзиви, информации и съобщения. Най-значително по обем място заемат белетристичните и поетичните творби.

През тази година списанието открива рубриката „Литературата в социалистическата епоха“, в която се публикуват статии, интервюта, есета и други материали във връзка с посочената тема. Някои от по-интересните материали в тази рубрика ще разгледаме отделно.

Кн. 1 публикува отговорите на редица изтъкнати писатели от ГДР на въпроси, зададени от московското списание „Вопросы литературы“. Темата е „Личен опит, обществени цели и планове“. В разговора участват автори като Фолкер Браун, Хелмут Хауптман, Стефан Хермлин, Хенрик Кайш, Георг Маурер, Ерик Нойч, Ервин Щритматер, Криста Волф и др. — отговорите им представляват кратки есета върху ролята на изкуството и литературата в нашата епоха.

Публикувани са също телевизионната пиеса на Райнер Керндъл „Зимен романс“, поетичният цикъл на Хелмут Прайслер „Партитури“ и откъс от книгата на Анемари Ланге „Берлин по времето на Бебел и Бисмарк“, озаглавен „Чудесните времена...“, в който се обрисова състоянието на литературата и изкуството в Германия преди едно столетие.

В кн. 2 е отпечатана втора глава от още непубликувания роман на Макс Валтер Шулиц „Мостът“, който се очаква с интерес.

Кн. 3 е посветена на стогодишнината от рождението на Хайнрих Ман.

С уводната статия от редакцията „Хайнрих Ман и нашето съвремие“ се открива поредицата от интересни материали, повечето публикувани за първи път, посветени на годишнината. Между тях могат да се отбележат спомените на Марта Фойхтвангер, озаглавени „Така видях Хайнрих Ман“, писмата на Хайнрих Ман до френския критик и германист Феликс Берто (Felix Bertaux) от периода 1922—1928 г. Обширната статия на Еберхард Хилшер „Силата на доброто у Хайнрих Ман“ е посветена на педагогическите мотиви в творчеството на писателя.

Кн. 4 е посветена на двадесет и петата годишнина от основаването на Германската единна социалистическа партия и се открива със стихотворение на Йоханес Р. Бехер.

В споменатата рубрика „Литературата в социалистическата епоха“ привлича вниманието статията на проф. д-р Щеенбек, председател на научноизследователския съвет на ГДР „Затворческото начало в природонаучното изследване и някои негови връзки с изкуството“, публикувана в кн. 1.

„Изкуството и науката представляват крайно различни прояви на човешкия дух, но още в своя произход те имат много общи белези. Най-малкото и двете представляват в основата си едно творческо търсене на новото.“

Разглеждайки произхода и формите на художествената дейност, авторът стига до заключението, че „зад всяко художествено постижение винаги е било налице някакво съзнателно намерение. От ловните сцени в пещерната живопис от каменната епоха, през превъзнасянето на бога през средновековието, възхвалата на князете-меценати през ренесанса и барока до апотеоза на войната, властта и богатството изкуството винаги е изпълнявало обществена функция и е имало свой поръчител (Auftraggeber)“. Подобни черти открива авторът и в сферата на научната дейност. Той е на мнение, че както художникът, така и научният работник се ръководят преди всичко от мотивите на материалното си съществуване и създават блага, за да осигурят на първо място „насъщия си хляб“. Също и в този факт авторът намира някои сродни черти между научната и художествената дейност. „Никой човешки дух не е от само себе си така богат, за да издържи без външни подбуди“, твърди проф. д-р Щеенбек, като схваща тези подбуди под формата на „поръчка“. И понеже както артистът, така и изследователят не стоят нито „извън“, нито „над“ обществото, а в него те се нуждаят да видят как продуктът на тяхната дейност оказва въздействие върху обществото и го променя.

Освен констатираните общи черти между изкуството и науката съществуват дълбоки и принципни различия. Най-важното от тях е обстоятелството, че „изкуството ни показва света, пречупен през темперамента на художника; неговият личен стил, неговият почерк са немислими извън творбата; неговите оценки и представи, неговата борба за лична позиция, неговият житейски опит проникват в темите и композицията на творбите му, достигат до нашите възприятия, предизвикват нашето възхищение или възмущение и ни подтикват към заемане на лично становище и определяне на лично мнение под формата на одобрение или отхвърляне на творбата, на нейната форма и съдържание.

Науката обаче с оглед на задачите, които си поставя, може да бъде приета като неиндивидуална, безлична (unpersönliche) дейност. Нейната цел е обективното познание, на което се дава израз, ирелевантен по отношение на човешките симпатии или антипатии. Затова науката познава само безличните, неиндивидуални оценки, като „вярно“, „невярно“ и евентуално „недоказано“, но не и „правдиво“, „лъжливо“ или „неизразително“, каквито оценки са напълно възможни за една художествена творба.

Авторът заключава, че навярно в никоя друга творческа дейност взаимовръзката между човек и творба не е толкова тясна, както в изкуството, и никъде разединеността между личност и обект не е така пълна, както в естествените науки (и математиката).

Разглеждайки ролята на колективния труд в научната дейност и възможностите, които той дава на творческата личност да изяви най-добре своите способности, макар и резултатът в последна сметка да остава неиндивидуален, колективен, авторът е на мнение, че подобна форма на съвместна творческа дейност ще си пробие път за в бъдеще и в художественото творчество. Въпреки това редица отлики между научния и артистичния труд ще продължат да съществуват, защото произлизат от спецификата на самата дейност. Така например една художествена творба не търпи по-нататъшни изменения след нейното завършване (или в много ограничени случаи), докато едни научни резултати, научни постановки и схващания са подложени на постоянни поправки, допълнения и цялостни изменения. Или художествената творба „не старее“, докато научната теория се „износва“ и отстъпва място на нови, по-близки до истината схващания.

Разглеждайки изчерпателно въпроса, „как се извършват“ научните изследвания, авторът се спира и на проблемите, „какво се изследва“ в науката и „заради какво се извършват“ тези изследвания.

Тук той опонира на някои буржоазни схващания за „елитарна наука“ и „елитарна

култура“, които изискват изследванията (както и художествените занимания) да се извършват без оглед, в чии ръце попадат постигнатите резултати и за какво се използват. Авторът напомня трагедията в Хиросима и предупреждава за отговорността на научния работник (а също и на художника) пред човечеството.

Говорейки за бъдещето, авторът счита, че науката може да предвиди бъдещите форми на обществен, икономически и научен живот по аргументиран, научен начин, но тя не е в състояние — поради своята специфика — да направи своите изследвания достояние за широката публика, да съобщи на хората резултатите от своите предвиждания и по този начин да им даде нужната увереност в бъдещето и оттам в настоящия им живот. Това може да стори изкуството и тук авторът вижда предназначението на художествената дейност през следващите десетилетия. Така ще се постигне най-висшата форма на взаимовръзка между научната и художествената творческа дейност.

В рубриката „Литературата в социалистическата епоха“ е публикувана в кн. 2 на списанието и статията на Юрген Кучински „Научният работник и художествената литература“.

Освен като „обикновен“ читател, търсещ художествена наслада в произведението на изкуството, научният работник се отнася към него и по начин, който превръща артистичната творба в подтик за неговата научна дейност и най-вече в неocenim „извор на познание“.

Като най-убедителен пример, подкрепящ това твърдение, авторът на статията посочва работата на Маркс и Енгелс над литературни текстове, от които са почерпили факти и различни сведения за своите научни трудове. Така например, за да напише „Произход на семейството, частната собственост и държавата“, Енгелс е проучил бита, държавното устройство и икономическите отношения на древните народи, ползувайки като извор на познание „Илиадата“ на Омир, както и някои произведения на Цезар и Тацит.

Освен примера на Маркс и Енгелс авторът разглежда опита и на някои други учени в тази насока, като юриста Йохан Бахофен, историка Якоб Буркхард и френския историк, литературен критик и философ от XIX в. Иполит Тен. Цитират се обширни пасажии от труда на последния „История на английската литература“, в които Тен изтъква необходимостта за историците да проучват задълбочено литературните паметници на миналото.

Авторът обаче прави сравнение между отношението на Буркхард и Тен, от една страна, и това на Маркс и Енгелс към художествените паметници. Той счита, че първите се ползват от „изворите на познание“ механически, недиалектично, без необходи-

мото познание за развитието и историческата променчивост на света, което е тяхна методологическа грешка.

В статията се разглежда и въпросът за възприемането, рецепцията на света в художественото произведение. Посочва се, че някои световно известни писатели на миналото, макар и да застъпват по същество реакционни позиции, благодарение на своя реалистичен метод пресъздават относително правдиво света и с това позволяват на учения-марксист да проникне в закономерностите на изобразяваната действителност, без да се влияе от идейните подбуди и стремежи на писателя. Така ученият трябва да черпи от художественото произведение не концепции и философски постановки, а житейски материал, който да освети от марксистско гледище.

В. К.

Г Ф Р

СП. „EUPHORION“ (Хайделберг), кн. 3—4, 1970

В тази книжка на „Еуфорион“ са включени някои интересни за отбелязване материали и изследвания. Ценен принос е докладът на Фридрих Вилхелм (Мюнхен) — „Томас Ман за своята индийска легенда“. Във връзка с известни предположения за влиянието на Гьотевата трилогия „Париа“ върху създаването на индийската новела на Т. Ман „Разменените глави“ авторът на статията печата едно непубликувано писмо на Т. Ман до големия индолог Хайнрих Цимер от юни 1941 г., въз основа на което прави изненадващи съпоставки. Според него Томас Ман, който е сроден по дух с Гьоте, възприема бързо и леко отношението, което Гьоте е имал спрямо Индия. Не трябва да се забравя, че Гьоте е набирал своя материал за „Париа“ в течение на 40 години. Не без значение е било за големия писател и казионното отношение към Индия като резерват на стара и нова романтика, вдъхновявала Новалис, въздействувала на Шопенхауер и Вагнер. Обаче Томас Ман, както и Гьоте внасят собствени елементи в индийския сюжет. Като използва южноиндийски мотиви, Гьоте влага в тях идеята за освобождението, липсваща в първообраза, докато Т. Ман се вдъхновява от санскритски разкази, предадени в едно научно изследване на индолога Х. Цимер. Той си служи с първичия образ на индийските разкази като с една екзотична дреха, в която влага свое лично съдържание. Индийската новела според автора е едно иронично-психологично художест-

вено произведение с подчертано пародичен характер. Освен от цитираното изследване на Цимер Т. Ман е черпил материал и от неговия голям труд върху индийския мит „Мая“ (1936). Х. Цимер с дълбокото си познание на санскритската култура е съумял върно да предаде индийския дух. Този богат материал бива разработен с виртуозна техника от Томас Ман. Изследователят би могъл да направи немалко паралели между двете произведения: така например цитатът на Цимер за мъдрия Рампрасад (18 в.) се явява в иронизираща форма като изказване на Камадамана. Самият Томас Ман оценява своята индийска новела като поетично произведение, а не като научен принос. И в това си писмо до Цимер той иска да изрази своята радост и задоволство, че е могъл да изпълни един дълг, а именно да осветли поетично, с всичките си възможности като художник ценното научно изследване на големия немски индолог.

Авторът на статията дава цитат и от друго писмо на Томас Ман до Агнеса Е. Майер, в което големият писател споделя радостта си от успеха на индийската си новела, оценена високо от индуса Шридаман. Шест години по-късно (1947) в друго писмо до Агнеса Майер Томас Ман изказва желанието си да напише средновековна легенда, която заедно с индийската новела и историята на Мойсей (озаглавена „Законът“) да бъде третата част от неговите „Trois contes“. Това намерение бива осъществено в легендата „Избраният“ (1951), като авторът прави съпоставки на тази творба с легендата на Флобер за милосърдния св. Жюлиен. Така духът на Флобер бива отразен отчасти в творчеството на Томас Ман, а индийската новела като брънка от тази трилогия печели още повече като първопричина за тази литературна зависимост.

В кн. 3—4 на „Еуфорион“ привлича вниманието и студията на Мариана Кестинг (Кьоли) Брехт и Дидро или „Изкуственият рай на Просвещението“. Авторката ни запознава с творчеството на Бертолт Брехт от периода на неговата емиграция (1937), когато той създава своите големи теоретични съчинения при задълбоченото изследване на Шилеровата естетика и драматургията на Лесинг. За автора е без съмнение, че Брехт е използвал със същата интензивност и съчиненията на Дени Дидро — по-специално неговите схващания за театъра. Съгласуването на Брехтовата теория за театъра с тази на Дидро е така принципно, че може би е оправдано да се причисли Брехт към второто Просвещение, свързано органически с първото. Авторът прави кратък анализ на философските концепции на Дидро, като изтъква, че в същност с идеята за обективизиране на нашето познание чрез подражаване на природата се слага основата на субективната естетика. В редица свои произведения Дид-

ро в действителност не описва реалния свят, а този, който е създаден от твореца-художник съобразно изискванията на неговия дух и вкус. Той притежава и по-висши ценности и нему е възложена функцията да възпитава човечеството в областта на изкуствата — театър, музика, живопис. Така Дидро отделя изкуството от природата, но виждайки в художника неин интерпретатор, той в същност е предтеча на реализма в изкуството. Авторът отбелязва, че подобни концепции се откриват през нашето столетие и в естетическите студии на Брехт. Младият Брехт е започнал своя път в изкуството като застъпник на радикалната опозиция не само срещу съществуващите обществени отношения, но и срещу тяхната реализация в изкуството. С еднакъв порив той порицава в своите естетически коментари както идеализиращата класика, така и идеализиращия експресионизъм, а най-вече натурализма, внушаващ на зрителя само една илюзия за реалност. Относно отношението между материя и форма той казва: „Не е възможно да се вмести в традиционните форми на драматургията новото съдържание на индустриално-капиталистическата епоха. Може ли да се говори за пари и парични стойности във формата на ямб?“ За самия Брехт „Капиталът“ на К. Маркс е имал решаващо значение за оформяне на неговия мироглед, за социалното съдържание в неговите теории за театъра. За Брехт обществените отношения се усложняват дотолкова, че простото фотографическо отражение на реалността не казва нищо за самата нея. Предметизирането на човешките отношения изместват същинската реалност във функционална. Налага се да се построи един модел, чрез който да се прозре в непроницаемата обществена реалност на индустриално-капиталистическото общество. Реализмът на това изкуствено построение на социалната действителност ще бъде гарантиран само при един научно обоснован, изграден на марксистически принципи анализ на същата действителност. Брехт се счита призван да интерпретира като драматург тази реалност, базирайки се на Марксовото учение. Понякога Брехт смесва понятията за реалност и природа, като авторът на студията прави паралели между него и Дидро именно на тази плоскост. И двамата писатели прокламират нуждата от изкуство, което майсторски да изобрази природата, нуждата от въображението на художника и на философа, занимаващи се с реалността и създаващи втора реалност. Авторът отъждествява Брехтовия театър с лаборатория, където бъдещото общество критикува начините на общуване в съвременното общество, давайки същевременно и модел за бъдещо обществено поведение. Така театърът е и модел за обществена реалност и нейно експериментално поле. Сцена, реалност и фантазия в тяхното хармонично съчетание ще представят една нова

реалност, която, както и при Дидро, ще бъде моделът за бъдещото общество. Връзката между Дидро и Брехт се проявява и в еднаквите изисквания, които те имат към актьорите — изкуственото доусъвършенстване и съзнание, че играят театър, като Брехт добавя и социал-критично поведение спрямо представяното действие. В това отношение Брехт далеч надминава Дидро, като изисква действието да бъде представено на зрителя по начин, който да предизвика в него критичен рефлекс, анализ и размишления. Както при Дидро, така и при Брехт целта на сценичното изкуство е да превъзпита зрителя, да го научи да наблюдава и преценява. Чрез своите философски концепции за природата и реалността те и двамата се стремят с помощта на поетичното превъплъщение да изградят идеала на бъдещия човек.

Подзаглавието „Неуморимите сметачи на Кафка“ Юрген Борн (Амхерст Масачузет) разглежда една от особеностите, характерни за душевния мир на героите на Франц Кафка. Това е нуждата, стремежът им да обмислят, да пресмятат, да правят баланса на настоящия момент. Авторът се спира на героите в романите „Процесът“ и „Замъкът“ и на разказа за Посейдон (с твърде много автобиографични елементи). Той търси преди всичко психологичната причина за тази особеност в духовния образ на самия писател. Подкрепен с данни от дневниците и писмата на Кафка, авторът прави своите изводи. Така героят на романа „Процесът“ (1914) Йозеф К. търси да разреши възникналия в съзнанието му проблем за съществуващата в него вина и произлизащите от нея последици, като свежда въпроса до една сделка, в която мисълта за личната полза и пресметливия разум трябва да играят решаваща роля. В развоя на въображаемия процес, с раздвояването на личността, така типично за героите на Кафка, тази пресметливост изчезва. Също в романа „Замъкът“ героят земемер иска да разреши със средствата, които му предлага неговата професия — в случая изчисленията, недоразумението, на което смята, че е станал жертва. Общото според автора в цитираните герои е нескончаемите им размишления, това непрекъснато „загубване в самия себе си“, в обмисляне на всички, дори и най-дребни обстоятелства. Така авторът стига и до биографията на самия Кафка. Още като юноша, видно от негови автобиографични очерци, писателят е виждал в предварителното пресмятане и съобразяване на всички възможни ситуации един изход да се вземе точното и правилно решение. Неговият страх от риска, нерешителността му, нуждата от сигурност и пречупена в ранно детство воля предизвикват тази пресметливост, която е най-тежкото, в моменти непосилно, духовно бреме на писателя, съпътствувало го през целия му живот. Едно от най-тра-

гичните негови самообвинения в дневника му е насочено срещу това свойство: „... тези тежки предварителни размишления, избягващи всякакъв риск, водят до едно предизвикано решение. Човек трябва да се пази от тях, той трябва да се стреми да опознае себе си, а не да предвиди и пресметне онава, което ще стане...“ Тази психична особеност на писателя се отразява в творбите му като способност на героите да осъществяват в себе си духовните противоречия на една вътрешно раздвоена личност. Дори и признанието на Кафка, че развоят на човешките отношения не може да бъде предвиден, че поведението и връзките между индивидите не подлежат на предварително определяне, не слага край на тази мъчителна необходимост от „смятане“. Според автора на статията Кафка е съумял да предаде с голяма сила негативното, характерното за неговата епоха и в „пресметливия герой“ той вижда типа на подчинения на сметката индивид.

Ще споменем и студията на Уве - К. Кетелзен (Кил) „Историческото съзнание като литературна структура. Разказът на А. Штифтер от революционното време (1848 — 52) Гранит“. Адалберт Штифтер е роден в 1805 г. в Молдавия, а починал през 1868 г. в Линц. Той е отбелязан в световната литература като най-големия майстор на разказа в Австрия, като писател-художник, в чието творчество е изразен най-характерно бидермайеровият стил. Този стил, отличаващ се с една непретенциозна гражданска поезия, е създаден в периода след патриотичните течения на гражданските освободителни борби и се явява като предтеча на немския реализъм. Негови изтъкнати представители са Грилпарцер, Штифтер, Ленау, Уланд, Мьорике. Авторът на цитираната статия взима за основа на своето изследване сборника разкази на Штифтер под заглавието „Пъстри камъни“, по-специално разказа „Гранит“ (1848—52). Бурните политически събития през тази епоха, именно революцията от 1848 г., разтърсват дълбоко А. Штифтер, изявен вече като представител на гражданската класика. Тези събития обаче не се отразяват в творчеството му като исторически факти, а намират своето превъплъщение в нови морални категории, метод, присъщ на широка група писатели от тази епоха. Ако приемем консервативното схващане на литературната теория на XIX в., твърди авторът, за пълното отделяне на политиката от литературата, а оттам и отричане на връзката между общество и литература, цялата постановка на въпроса би била ирелевантна. Но при следвоенната ситуация Штифтер става обект на коренно различно литературно изследване, което оправдава трактовката на въпроса в хармония с методите на литературната социология — за органична връзка меж-

ду литература и действителност. Авторът подчертава, че така и понятието за формата излиза вече извън общоприетите рамки на литературната наука като точна нагласа на конструктивните елементи на едно художествено произведение, а играе централна роля: тя се прелива и отъждествява със съдържанието.

Темата на разказа „Гранит“ — разрушаването на утвърдения обществен ред и неговото възстановяване — се разкрива чрез една структурна схема, представена по два начина, преливащи се функционално един в друг, или по-точно формата се отъждествява със съдържанието. Нещастieto на юношата, герой на разказа, се състои в разрушаването на установения около него обществен ред. То разтърсва дълбоко неговата душевност и заплашва дори съществуването му. Штифтер си служи с един интересен стилистичен похват — той представя и подчертава преди разкриване на трагедията на момчето съществуващия и утвърден жизнен ред посредством един символ. Това е големият гранитен блок, стоящ от незапомнени времена пред бащиния му дом. Разбитият светоглед на юношата се манифестира чрез мълчание, което показва неспособността му да се приобщи към новата, заобикаляща го действителност. Този елемент ни напомня духа на Ренесанса и европейския хуманизъм, който е издигал езика и общуването чрез езика като единствено средство за приобщаване, за вживяване на човека в световния мир. Но както разрухата на съществуващия ред се конкретизира от Штифтер в чистия, млад човек, така пък оздравителният процес се осъществява чрез фигурата на дядото, който се явява пълна негова противоположност. Той го привлича преди всичко с нежното си обръщение, със слова, валидни за цялото човечество и стремящи се да издигнат едно

стъпало по-горе нравственото му съзнание. Така външното действие, историята на внука, се прелива в своята тематика и структура във вътрешното действие, което представлява разказът на дядото. Според автора забележителна в произведението е ролята на разговора, чрез който възстановяват в съзнанието си общоприетия ред. Те пътуват през една местност и назовават имената на планините, върховете, реките. Външно погледнато, този разговор е лишен от всякакъв смисъл, но вътрешно той има своето дълбоко съдържание и значение. Дядо и внук просто, както казва авторът на студията, репетират дали нещата съществуват в познатия им обичаен ред или дали имената на предметите все още им подхождат. Те искат да подредят пак нещата чрез изброяване на установените за тях имена и понятия. Запазването на реда като средство за преодоляване сътресенията на времето, превръщане на хаоса в спокойствие и красота, насочването на духа към човечното, към трайното и сърдечното, това са били хуманните задачи на творците на изкуството в онази бурна епоха.

След големия успех на неговите „Студии“ двата му романа „Късно лято“ (педагогически роман) и „Витико“ (исторически роман) са подложени на критика и в края на миналия век писателят бива забравен. Едва след 1900 г. Штифтер е отново оценен като един от най-големите майстори на немския разказ, а романът „Късно лято“ е признат за художествено произведение с големи педагогически и стилистични качества. Привидната идилия на неговия бидермайеров стил се тълкува сега от немската литературна наука като резултат на самоовладяването на един дълбоко художествен, страстен и трагичен характер.

Д. И.

НИКОЛА ВАПЦАРОВ. НОВИ ИЗСЛЕДВАНИЯ

Изд. БАН, 1970, 201 стр.

Авторският колектив е млад и очевидно ще покаже интересите на едно ново поколение литературни работници към наследството на Вапцаров. В същност, откривайки първите страници на книгата, ние не можем да не помислим с огорчение, че по-старшото поколение в литературната критика, същото, което утвърди поета Вапцаров, още не е изпълнило дълга си към него, че нямаше да навреди на българската общественост и култура един том пак нови изследвания, но от учени, които вече са говорили за Вапцаров, но биха могли да кажат още, че време е вече тридесетгодишният им интерес към него, проявяван в някои изследвания и повече юбилейни доклади, да се излее в дългоочакваните монографии, литературни портрети, проблемни трудове и т. н. Но да оставим задачите на авторите, чиито имена не фигурират в сборника на БАН. и да видим какво са направили новите изследователи.

Преди всичко добре е, че Вапцаров се възприема отново като автор, чието творчество не е веднъж завинаги решен въпрос. Литературно-критическото усвояване на голямото му поетическо дело продължава.

Естествено новите изследвачи имат пред вид достиженията на вапцароведението у нас: извършена е основната общооценъчна работа по творчеството на поета, определено е мястото му в развитието на българската литература. Проучено е в главни линии идейно-тематичното богатство на поезията му, особеностите на поетиката му. Изследванията на Т. Павлов, Г. Цанев, П. Зарев, А. Тодоров, П. Данчев, Б. Ничев, Г. Караславов, Хр. Радевски и др. представиха Вапцаров като поет и революционер, утвърдиха го като интересна за литературознанието ни фигура, набелязаха важни проблеми в творчеството му. Опити за по-цялостно обхващане на житейския и творческия път на поета направиха в литературно-критическите си очерци Ел. Димитрова, П. Пондев, П. Русев. Извънредно богатство за литературната ни наука представлява събраният богат мемоарен материал — сборникът на БАН от 1953 г., книгите на Ел.

Вапцарова, Б. Вапцарова, Р. Вапцарова, Г. Караславов. С една дума, новите изследователи на Вапцаров имат улесненията, с които разполагат продължителите на едно дело. И техните затруднения също: да не повтарят казаното, да открият белите полета, да детайлизират набелязаното, да стигнат по-голяма дълбочина и по-широк обхват на изследователското дирене. И ако в поместените статии е налице добро познаване достиженията на литературната ни наука по отношение на Вапцаров, то в същото време явен е стремежът да не се повтарят, а продължат усилията на първите му изследвачи. Стремеж, реализиран в различна степен от различните автори.

Интересува ни наистина тенденцията към проблемно обогатяване на изследванията, показана в сборника, но да отбележим най-напред и видимото желание и в методологическо отношение работите да се освободят от характерни слабости, допускани в подхода към творчеството на Вапцаров. Тук напълно се избягва уклонът към биографичност в характеристиката на поета, уклон, който в крайностите си довежда до разглеждане на Вапцаровата поезия само като словесна илюстрация на живота му, като документация на делата му. Наистина такъв подход пределно улеснява „изследвателя“. Вапцаров е ярка личност, между поезия и живот у него няма противоречия — използването на биографични факти за доказване класовостта, хуманизма, оптимизма и т. н. на неговото творчество, за високото оценяване на поезията му е начин съблазнителен и редовно водещ до опростителство. Може би е излишно да се похвалват научни изследователи, че са избягнали един толкова явно псевдонаучен похват, но ако погледнем морето „изследвания“, в които Вапцаров е работник — значи поезията му е класова, следи събитията в Испания — значи е поет-интернационалист, мечтае за бъдещето — значи поезията му е „обвеяна“ от социалистическа романтика и т. н., ще оценим малката победа на разглежданите автори в полза на научността. До голяма степен същите автори преодоляват и друга напасть на вапцароведението — бих я нарекла — емоционалната аргументация. И допълващата я фразеология. Минали от популяризаторските материали в „изследователските“, тия неканени (или добре поканени) гостенки не

донесоха желаното освежаване на научното изследване, а с патоса на възклицателните знаци запълниха липсата на научни доказателства. И по-нататък — новите изследвачи на Вапцаров решително се отказват да разглеждат творчеството му като комплекс от слагаемите хуманизъм, партийност, народност, романтика, оптимизъм и др. В преобладаващото число работи поезията на Вапцаров е взета като органично цяло, чиято характеристика се търси без болезнени разкъсвания, чиято идейно-естетическа цялост се доказва чрез всеки частен проблем.

В сборника преобладават проблемните изследвания. Статията на Н. Георгиев е измежду най-доброто. Макар названието на работата му — „Певец на великия двубой“, да припомня позната тема, в изложението няма да намерим варианти на вече казаното. Авторът нашироко подхваща и убедително довежда до изводите характеристиката на Вапцаровата поезия чрез остроконфликтната ѝ основа. В изследването на Н. Георгиев поезията на Вапцаров е показана в нейното действие, в нейното драматично движение от отрицанието към утвърдението. И в следенето на вярно открития нерв, в обхващането на „двубоя“ в неговите социални, нравствени, естетически аспекти авторът съумява да обедини редица въпроси от Вапцаровото творчество, които неведнъж сме навързвали механично. Една малка извадка от статията дава точна представа, в каква насока се движи авторската мисъл: „Воюваща във всеки стих, във всеки житейски и стилъв жест, лириката на Вапцаров „сплита ръце“ едва ли не с всички възможни точки на умирация свят — с неговите нечовешки условия за живот и труд, с неговите жестоки закони на социално безправие, с неговите колкото фалшиви, толкова и безмилостни нравствени норми, с чувствата на себичност, песимизъм и отчужденост, поражани от неговата нездрава атмосфера, с изкуствеността и фалша на неговото изкуство. Ето защо тази лирика трябва да бъде определена като връхна точка в развоя на нашата борческо-пролетарска поезия не само заради новия исторически момент, отразен в нея, не само заради непрегнатото чувство на борба и живота предчувствие на победата и не само заради конкретната поетическа изразност, събрала плодовете на подказаната от Смирненски и Гео Милев развойна тенденция. С една дума, лириката на Вапцаров заслужава подобно определение не само заради интензивността, напрегнатостта на борбата в нея и чрез нея, но и заради екстензивността, широтата на тази борба. Защото никога до Вапцаров капиталистическият свят не е бил отричан в такава непосредна и широкообхватна разностранност. Борческото начало на българската лирика живее пълнокръвно и тук, за да се увенчае с величието на една лите-

ратура от нов тип — литературата на социалистическия реализъм.“

Да се изтъква новаторството на Вапцаров в една или друга насока е очевидна положителна тенденция в сборника като цяло. В нейния дух и също добре аргументирана е тезата на П. Тотев за „огняроинтелигента“ (в статията със същото заглавие). Към характеристиката на творческата индивидуалност на поета и едновременно към характеристиката на лирическият му герой се отнася проблемът за отношението поет-общество-народ-класа. Лирическият герой на поета представя този проблем във вид, който обикновено е характеризирани от критиката като „близост с работническата класа“ или дори „пълно сливане с борческия пролетариат“. Поставяйки посочения проблем в центъра на своето изследване, П. Тотев се заема да намери по-точното решение. И той се движи в посоката, в която през 1964 г. П. Зарев стигна до твърдението, че Вапцаров е „ново битие — едновременно и интелигент, и трудов човек“. Вапцаровата концепция за класата, видяна от П. Тотев в поезията му, е отрицание на елитаризма, но също и на теориите за „разтварянето“ на личността в класата. Лирическият герой е носител на новото самосъзнание на пролетариата в новия етап на работническото движение. „Вапцаров е нещо ново — пише авторът. — Едно ново понятие, което се нуждае от нова дума — огняроинтелигент. И тази дума е неологизъм не само в българския език.“ Можем да укорим автора заради някои публицистични елементи в научното изложение, но темпераментното отстояване на изложеното становище притежава убедителност.

Статията на М. Цанева открива новаторството на Вапцаров и в друг аспект — в разширяване границите на понятието „интимно“. Интимното в творчеството на Вапцаров не е въпрос, който да е привличал неговите изследователи. От разглеждането му не се е очаквало много. У Вапцаров като правило е подчертавана обществената насоченост, гражданската актуалност, ангажираността в класовите сътолковения на епохата. Наистина казвано е, че тази гражданска, класова, революционна поезия „звучи интимно, „звучи“ задушевно... Сега в статията на М. Цанева обществено и интимно в поезията на Вапцаров се претеглят отново. Корена на съотношението интимност—гражданственост М. Цанева намира в сливането на автора с лирическият герой. Така особената характеристика на интимното у този изтъкнат поет-гражданин се разглежда като естетически резултат от единството на живот и поезия. „Именно това единство между живот и поезия, изразено в художественото отъждествяване на автор и основен герой, предопределя в поезията на Вапцаров дълбоко личното пресъздаване на обществените проблеми, интимното изживяване на

темата за борбата и героичната смърт.“ Тръгнала от корена на една Вапцарова особеност, авторката избягва насилственото деление на творбите — граждански и интимни, показва още веднъж здравето сцепление на идейно-емоционалния вапцаровски свят. В съпоставки с Ботев, Вазов, Смирненски откроява специфичността в художествената изява на вапцаровската гражданственост, обогатява творческата му характеристика с качеството „интимно“.

Положителен стремеж в „Новите изследвания“ е да се очертае творчеството на Вапцаров като етап от развитието на литературата ни. Всички достижения на Вапцаров са видени в сравнителен план, литературните паралели в сборника са чести. Но пряко задача да сравнят Вапцаров като литературна величина с неговите най-близки предходници и съвременници си поставят Е. Константинова („Н. Й. Вапцаров и развитието на пролетарската ни поезия“) и Ив. Сарандев („В творческия свят на Н. Вапцаров“). Да не говорим колко важна е темата на тия изследвания, свързана и с творческата характеристика на Вапцаров, и с опознаването на момент от националния ни литературен процес. В хода на своята работа Е. Константинова окачествява Вапцаров като „най-самобитния, най-самостоятелния от пролетарските поети на тридесетте години и в същото време — най-близкостоящия до Смирненски по мащаби на таланта си и по богатство на преживяванията си“. Вярна в характеристиките на поезията от тридесетте години, в наблюденията си над някои приносни моменти на Вапцаровата поезия, статията оставя впечатления за частичност и недостатъчна обосновааност на паралела. Поцеленасочено същият паралел е проведен в статията на Ив. Сарандев. Авторът тръгва от преодоляването на лявосектантския уклон в пролетарската ни поезия, проследявайки търсенията и достиженията на поетите от тридесетте години, и вижда творчеството на Вапцаров като връхна точка на един литературен процес. В съпоставките авторът съумява да намери точната стойност на литературните факти от оная епоха и не допуска подценяване на близките Вапцарови предходници. Новаторството на Вапцаров е определено и като синтез от достиженията на пролетарската ни поезия от тоя период. Свързано е и с новия етап на пролетарското движение. За поезията на Вапцаров Сарандев пише: „Политическият смисъл на тази поезия отразяваше завършека на идейната и практическата подготовка на социалистическата революция у нас, а нейният естетически смисъл бележеше нов момент в националната ни пролетарска поезия.“ Авторът разглежда специфичната вапцаровска трактовка на героичното, конкретността на изображението. В тази работа се отделя и повече внимание на твърде модерния проблем за човека в епохата на техни-

цизма, за отношението човек — машина. Като проблем в творчеството на Вапцаров това отношение беше показано от Б. Ничев в статията му „Идеен свят и художествен стил в поезията на Вапцаров“, 1959 г., и за съжаление обикновено е засягано мимоходом. Сарандев го разглежда като страна в творчеството на поета, която му придава очевидна съвременност.

За определяне мястото на Вапцаров в развитието на българската литература оказва се, малко неочаквано, че трябва да имаме пред вид и неговия опит в драмата. Статията на К. Бъклова не надценява драматургическото дело на поета, но като представя неговата работа в общата картина на усилията за създаване на българска социалистическа драматургия през 30-те години, ненадрапливо доказва, че Вапцаров е един от пионерите в тази област. Впрочем статията има по-голям обхват — въобще интересите на Вапцаров към театъра — и е първото обстояйно изследване на близостта на Вапцаров с драматическото изкуство. Тук са посочени индивидуалните творчески предразположения на поета към драматичното, проявени в поезията му. Намерени са много биографични сведения за активен интерес към театъра. Към творческата характеристика на пролетарския ни поет се прибавя и твърдението, че с единствената си пиеса „Деветата вълна“ той е създател на първата социалистическа драма у нас.

Особен принос в изследването на литературните връзки на Вапцаров сборникът не дава. Както досега в многото статии, и тук тоя тип въпроси са занемарени. Повдига ги единствено работата на Б. Вапцарова (Хр. Дудевски в статията си „Между две редакции“ се посвещава на твърде частен въпрос). Б. Вапцарова избира формата на мемоар, подкрепен с документи, за да разкаже за интереса на Вапцаров към някои съветски писатели, да свърже историята на „Селска хроника“ с отношението на поета към съветската култура и съветската държава. За статията се оказва полезно търсенето на точна документална аргументация за личните впечатления на авторката.

В тома са поместени три изследвания, които третират въпроса за хуманизма на Вапцаровото творчество — трите работи са твърде различни. Статията на Ел. Димитрова „Двама хуманисти“ съпоставя Йовков и Вапцаров по характерен белег на творчеството им. Неведнъж писала за Вапцаров, авторката тук дава превес на наблюденията си върху Йовков. Вапцаров присъствува по-скоро като опонент на Йовковия тип хуманизъм. Това до известна степен отклонява статията от тематичното определение на сборника. Но смуцава по-скоро друго — авторката не е посочила достатъчно основания за избрания паралел. Може би такива паралели имат смислово оправдание, ако послужваха за начало на по-големи

обобщения по отношение на различните методи художествено изображение. Приемем ли статията като част от едно по-широко изследване, ще оценим стойността на верните наблюдения. Статията на д-р Кр. Генов, озаглавена „С крилата на пролетарския хуманизъм и социалистическата романтика“, вече безспорно е насочена към Вапцаров. Обаче не излиза от кръга на казаното за Вапцаровия хуманизъм. Авторът лансира своята идея за „приложението на романтически естетически принципи като формираща, типологическа доминанта“ и оттам — за „социалистически романтизъм“ в творчеството на Вапцаров. Не смятам, че постига убедителност. Третата статия — „Вапцаров — предвестник на новия тип хуманизъм“, ясно изразява още една характерна черта на сборника — осъзнатата задача да се види Вапцаров не само като факт в развитието на националната ни литература, а и като участник в световния литературен процес. Тази задача, която е от новите пред литературната ни наука, решават според възможностите си участниците в сборника и неведнъж фигурата на поета се откроява на световния литературен фон. Но казано е далеч не всичко необходимо. Не бива да е тайна за нас, че международната популярност на Вапцаров се налага чрез прякото въздействие на поезията му и героичния му живот, а далеч не чрез полагащото му се литературно-критично оценяване на творчеството му и от чуждестранната литературна наука. Дадените високи оценки (като тази на Куазимодо) в чуждестранното литературознание са все още инцидентни, представянията на Вапцаров от чуждестранната литературна критика са предимно популяризаторски. Така че да се „включи“ Вапцаров в световната литература, си остава задача на нашата литературна наука и тя не бива да изостава. В разглеждания том В. Смоховска пряко се насочва към измерване приноса на Вапцаров в „голямата“ литература. Авторката проследява в мащабите на едно сбито изложение развитието на хуманизма в световната литература и доказва, че в условията на изострените конфликти на модерната цивилизация Вапцаровото творчество е носител на нов тип хуманизъм.

Сборника „Никола Вапцаров. Нови изследвания“ Литературният институт подготви по случай 60-годишнината на поета-революционер. Може би само емоционалният завършек на тома със своеобразния „спомен“ на Св. Игов издава тържествения повод. А включените статии доказват не мимолетен юбилеен интерес — издават упорито, сериозно насочване към проблемите на Вапцаровото творчество.

Катя Янева

„БРАИЛА И БЪЛГАРСКОТО КУЛТУРНО-НАЦИОНАЛНО ВЪЗРАЖДАНЕ“ от НИКОЛАЙ ЖЕЧЕВ.

Издателство на БАН, 1970 г., 238 стр.

През 1861 г. излиза брошурата на Раковски „Преселение в Русия или руската убийствена политика за българите“. Прозорливият възрожденски трибун е разтревожен и смутен — преселническите движения от България в Русия, Влашко и в други страни заплашват от обезлюдяване значителна част от българските земи, улесняват заселването им с чуждестранни народности, поставят на изпитание националните чувства на колонистите. По различно време, особено през XVIII и първата половина на XIX в., в Браила, Гюргево, Букурещ, Плоещ, Одеса и в други градове и села във България се установяват компактни български колонии, някои от които развиват богата културна, обществена и икономическа дейност. Трудно ни е да си представим българската литература, публицистика, история без приноса на многобройната българска емиграция, съсредоточена в Румъния, Русия, Сърбия. Никой не е отричал голямата ѝ роля в революционните и просветни борби през Възраждането. Твърде малко е направено обаче за проучването на обществения живот, бита, културата на тези български колонии, за опазването на духовните и материални ценности, с които те са „легитимирали“ националния си характер.

Книгата на Н. Жечев „Браила и българското културно-национално възраждане“ със своята проблематика, с интересните си обобщения и догадки ни връща не само към миналото на една от нашите колонии във Влашко. Тя ни дава основание да бъдем и оптимисти, въпреки че сме отдалечени със столетие от важни политически и културни събития в живота на българската емиграция, не още всички следи към тях са заличени.

„...През 60-те години на миналия век — отбелязва Н. Жечев в началото на своя труд — Браила е културната столица на многобройната българска емиграция във Влашко и Молдова“ (стр. 9). Във всяка част на своята книга въпреки недостатъчния фактически материал авторът се стреми да докаже и утвърди тази своя концепция. Той започва с любопитни данни за заселването на българите в Браила, за народностния и икономическия облик на този крайдунавски град, за неговата атмосфера. Непринудено читателят заживява с житейските и национални тревоги на българските колонисти, с тяхната предприемчивост и патриотизъм.

Както във всяко селище в България през Възраждането, така и тук училищното образование занимава всички. Въпросите за училището, за българския език и култура са свързани с големия проблем за опазването на националното съзнание. Затова авторът на монографията отделя специално внимание на образователното дело в Браила — от частните училища на Г. С. Раковски и на Н. Стефанов през 1842 г. до откриването на редовно българско училище през 1861 г. С данни от архивни документи и от периодичния печат Н. Жечев проследява неговата дейност, по-съществените му прояви, посочва изтъкнати негови дейци — Д. Войников, В. Друмев, Т. Пеев. Браилските българи са заинтересувани тяхното училище да стане притегателен център за българските младежи не само от града и Влашко, но и от България. Затова през 1865 г. Натанаил Охридски предлага то да се превърне в пансион. Независимо че тази находлива идея не се осъществява поради финансови затруднения, тя има свои горещи поддръжници в лицето на някои училищни настоятели и учители. Писма на Т. Пеев до М. Добринов и В. Д. Стоянов потвърждават, че хрумването на Натанаил Охридски занимава дълго време родолюбивата браилска общественост.

Въпреки оскъдните данни за образователното дело на българите в Браила Н. Жечев е набелязал основните моменти в историята му. Наистина той би могъл да даде някои допълнителни подробности за педагогическата дейност и възгледи на В. Друмев и Т. Пеев, тъй като схващанията им за характера на образователния процес намират отражение и в програмата на браилското българско училище. В случая авторът само загатва за някои стран и от възгледите им, без да ги свърже по-тясно с онези педагогически принципи, които се утвърждават в практиката на училищните дейци в Браила.

Театралната дейност в България започва с училищни диалози и сценки. Идването на Войников в Браила разнообразява програмата на годишните училищни изпити. Диалозите, които „изнасят“ неговите ученици, допадат на публиката и той създава театрална труппа, която изнася с успех някои от неговите драми — „Райна княгиня“, „Покръщението на Преславския двор“, „Велислава“. Чрез отзивите за тези представления в периодичния печат, както и чрез мемоарите на съвременници Н. Жечев „показва“ общественото въздействие на Войниковите драми, огромната роля, която те играят за укрепването и опазването на самобитния национален дух. С оглед на това той посочва и връзките на браилската театрална труппа с трупата на Й. Караджале, с популярни румънски артисти като Мило, Фани Тардини. Подпомагайки безкористно Войников и неговите сътрудници, те са показвали фактически отношението на демокра-

тичната румънска общественост към родолюбивите прояви на българската емиграция в Браила.

Н. Жечев е отбелязал кои български и румънски пиеси са били представяни пред браилска публика, какъв е бил техният граждански резонанс, оценките, които се дават за тях в периодичния печат. Репертоарът на драмите, играни в Браила, би могъл според нас да се попълни с едноактната пиеса „Даскал Генко“. Директори на браилското българско училище преди Пеев са Д. Войников и В. Друмев, дейци с изявени драматургически наклонности. С идването си в Браила Войников създава „неписан закон“ при тържествени случаи да се представят нравоучителни диалози или патриотични драматични творби. Този „закон“ поставя авторитета на Т. Пеев на изпитание. И той прави първата стъпка като драматург — през 1875 г. написва комедията „Даскал Генко“, която и досега се пази в архива му, съхраняван в Българската академия на науките (АБАН, ф. 22, арх. ед. 50). Липсват данни за представянето на тази драма пред българската колония в Браила. Нейният педагогически характер обаче ни кара да вярваме, че тя е играна на училищното тържество през 1875 г. Пак в Браила Т. Пеев написва и друга своя драматична творба — „Фудулеску, прокопцаният зет на хаджи Стефания“, която доскоро се приписваше на Друмев. Тя е била вероятно предназначена за Театралното дружество в града, основано през 1876 г. Не е изключено Пеев да е бил и един от инициаторите за създаването му. Драмите „Даскал Генко“ и „Фудулеску“ подсказват, че средата, в която попада Т. Пеев, пробужда творческите му интереси, разкрива възможностите му като драматург.

Културният живот на българите в Браила е разнообразен — през 1866 г. те създават свое читалище. През 1869 г. тук е основано и Българското книжовно дружество, което осмисля някои от родолюбивите изяви на българската емиграция в града. Н. Жечев не си поставя за задача да проследи историята на Книжовното дружество. Пестеливо, но съдържателно той насочва към основни моменти от неговата дейност мястото му в живота на браилските българи.

В Браила Ботев издава „Дума на българските емигранти“, Войников — „Дунавска зора“. С тези два популярни вестника не се изчерпва броят на българските периодични издания, излизащи тук. Н. Жечев илюстрира обстойно оживената журналистическа дейност, която кипи в Браила. В печатницата на Хр. Ваклидов, на Д. Паничков се печатат вестниците „Българска пчела“, „Възраждане“, „Хитър Петър“, „Михал“, „Гражданин“... В Браила излиза и органът на Българското книжовно дружество — „Периодическо списание“. Тук през 1862 г. Ив. Касабов има намерение да издава полити-

чески вестник, Хр. Ваклидов — търговския румъно-френски вестник „Danubiul“, Б. Запрянов — „един белетристичен лист под име „Читалище“. Н. Жечев е пропуснал да отбележи само излезлия в няколко броя в „Юнак“, чиито най-вероятни редактори са Т. Пеев и Ив. Драсов.

Браилските българи се интересуват от всяка новопоявила се българска книга. За „Месецослова...“ на Х. К. С. Николов те записват 162 екземпляра, за научно-популярната книжка на Каравелов „За въздухът и за неговото влияние на животните и на растенията“ — 402 броя. По данни от архиви, периодични издания и книги Н. Жечев установява какви вестници и списания са получавани в Браила, с какви чувства се посрещат от българските колонисти, на кои училища в България са изпращани някои от тях.

С големите културни и обществени наклонности на браилчани авторът на монографията свързва и интереса им към картините с тематика от историческото минало, създаването на филхармоничното дружество „Муза“, чествуванията, които се правят по случай годишнини от смъртта на Раковски, Н. Войводов и Цв. Павлович, основаването на женското дружество в града през 1870 г.

В последната част на труда, в известна степен откъснато от основната му задача и цел, се проследява участието на браилските българи в църковно-националните борби.

Н. Жечев е историк с живо чувство към възрожденското ни минало, с верен усет за неговите събития и дейци. Това той потвърди и с монографията си „Браила и българското културно-национално възраждане“. Неголяма по обем, тя красноречиво говори за огромните му усилия да открие, изучи и обобщи съдържателни данни от многобройни документи, свързани с културния и просветен живот на българите в Браила, да ни „приблужи“ към онова време, когато Войников представя „Райна, българска княгиня“, Ботев издава „Дума на българските емигранти“...

„Книгата е духовно завещани на едно поколение към друго“, писа някога А. И. Херцен. Монографията на Н. Жечев, проследявайки задълбочено и всестранно културните интереси, инициативи, вълнени на част от българската емиграция в Румъния, откроява и внушава онези завети на браилските българи, които винаги ще бъдат съвременни — любознателност и усет към новото в живота, родолюбие и хуманизъм.

Дочо Леков

КОЛОКВИУМЪТ „РОМЕН РОЛАН И ЕВРОПА“

На 23, 24 и 25 май т. г. в Дома на учените във Варна се състоя международен колоквиум „Ромен Ролан и Европа“. За неговата значимост красноречиво говори фактът, че той се проведе под патронажа на председателя на Министерския съвет на НР България Тодор Живков и на министър-председателя на Франция Жак-Шабан Делмас.

В почетния комитет на колоквиума бяха включени такива изтъкнати писатели и учени като Луи Арагон, Леонид Леонов, Филип Ноел Бейкър и Рене Касен, носители на Нобелова награда за мир, Артур Лундквист, Алфред Курела, Джорджо Ла Пира, Людмил Стоянов, Петко Стайнов, Андре Малро.

За да вземат участие, тук пристигнаха от Европа, Азия и Латинска Америка писатели и литературни изследователи на делото на големия хуманист и пацифист Ромен Ролан, между които и Мари Ромен Ролан — съпруга на писателя, продължителка и пазителка на делото му, издателка на 20 тома „Тетрадки Ромен Ролан“.

Колоквиумът започна своята работа с приветствието на др. Тодор Живков, което сякаш свързва голямото дело на Ромен Ролан с днешните проблеми за мир в Европа и света. Прочете се и посланието на Жак-Шабан Делмас. Присъствието на съвременници и почитатели на Ромен Ролан придаде особена атмосфера на колоквиума. Голямо възбуждане събудиха спомените на Пиер Абрахам — сегашен директор на образуваното от Ромен Ролан списание „Европа“. Русин Филипов, който дълги години е поддържал кореспонденция с писателя, разказа за първото си запознанство с неговото творчество в окопите на Първата световна война. Валентин Катаев говори за онези дни, в които Ромен Ролан и Максим Горки се срещат в Москва.

Освен предварително обявените доклади научни съобщения направиха над 30 делегати: Бернар дьо Шатьоле — „Жан Кристоф“ и Европа, Жорж Боневил — Защо Ромен Ролан през 1914 г. избра Европа?, проф. Тамара Янкова — Ромен Ролан и Бетховен, Жан Албертини — Европа и „очарована душа“, д-р Кирил Игнатов — Хума-

низмът на Ромен Ролан, проф. Тома Томов — Ромен Ролан в „Пътуване в себе си“, Радослав Йосипович — Европейско изкуство — „Жан Кристоф“ и много други.

Обстойно бе разгледано влиянието на творчеството и идеите на Ромен Ролан в много европейски страни — Ромен Ролан и Чехословакия (проф. Яромир Ланг), Отзвукът на Ромен Ролановото творчество в Румъния (Аурел Марти), Ромен Ролан и Панаит Истрати (Николае Манолеску), Ромен Ролан и Михай Кароли (Ласло Добуши), Ромен Ролан и Югославия (проф. Елена Мандич Полл), Ромен Ролан и Италия (Тереза Ди Скано).

В основните доклади на Пиер Абрахам, Тамара Мотильова (изследователка на творчеството на Ромен Ролан) и Димитър Братанов (председател на Организационния комитет) по темата на колоквиума Ромен Ролан и Европа, както и в научните съобщения на Ричард Френсис (Великобритания) — Ромен Ролан и идеята за нацията, на проф. Карлос Виера да Карвальо (Португалия) — Ромен Ролан и европейските проблеми, на Светозар Попович (Югославия) — Ромен Ролан и бъдещето на човечеството, на М. Кристолхолм (Франция) — Фашизмът — бич на цивилизацията, на проф. Йозеф Кванил (Чехословакия) — Ромен Ролан и приятелите на Европа, както и в изказванията на проф. Айхан Сонгар от Турция, на известния писател Мартин Ларни от Финландия, на австрийската писателка Андриен Томас Дойч, бе изтъкнато огромното общочовешко дело на Ромен Ролан като писател-реалист, неуморим общественик, смел борец антифашист и интернационалист.

Ромен Ролан е един от най-големите писатели на XX в., станал известен далеч извън пределите на родината си. Крупният белетрист, историк, музикограф и публицист изминава дълъг, сложен и труден път, изпъстрен с различни идейни влияния. Животът и делото на Ромен Ролан са нагледен пример за духовното израстване и социалното осъзнаване и издигане на писателя и общественика до величието на личността. Той е първият от френските писатели, който се опита да прекрачи позициите на критъ-

ческият реализъм и да създаде произведения, проникнати от социалистически идеи. На колоквиума многократно бе подчертано, че в творчеството на Ромен Ролан са отразени всички значителни събития в политическия живот през първите 40 години на нашия век: изострянето на социалните противоречия и подготвянето на Първата световна война („Жан Кристоф“), Първата световна война и народният протест против нея („Над схватката“, „Лилиули“, „Пиер и Люси“, „Клерамбо“, първите три части на „Очарована душа“), Великата октомврийска социалистическа революция и нейното влияние в света, фашизмът и повсеместната антифашистка борба (последните части на „Очарована душа“, „Петнадесет години борба“). Като човек с огромна ерудиция, всеотдайни интереси, будна съвест и неугасваща обич към човека Ромен Ролан не може да гледа равнодушно как старата буржоазна Европа става затвор за човека, как народите гинат в безсмислената световна война, как фашизмът изстребва хиляди невинни хора. „Жан Кристоф“ е дълбоко реалистична картина на империалистическа Европа преди Първата световна война, в която няма място за изкуството, талантът не може да намери признание, защото свободите и правата са потъпкани, а добър прием намират само лицемерието и пошлостта. В началото на века, бе изтъкнато в изказването на Бернар дьо Шатьоле, когато Европа се разкъсва от шовинистически страсти, когато под маската на високопатриотични чувства и национална гордост капиталистическите държави се готвят да скочат като пантери една срещу друга и сцената на народната кръв да постигнат своите завоевателни цели, Ромен Ролан пише, че стара Европа се руши и гине в отровна атмосфера, че няма свобода на мисълта и действието, че егоизмът на управляващите кръгове се налага навсякъде. „Светът умира удавен в своя „благоразумен“ и долен егоизъм. Светът се задушават.“ В десеттомната си епопея „Жан Кристоф“ Ромен Ролан отразява стремежите на интелигенцията в Европа за приятелство и сътрудничество, за братски човешки отношения между френския и германския народ, за дружба между всички народи. Жан Кристоф Крафт, гениален немски музикант и композитор (в когото разпознаваме чертите на Бетховен), Ромен Ролан противопоставя на немската дребнобуржоазна еснафщина и егоизъм, братството на френските интелигенти—на алчните милитаристи и шовинисти. В образа на Жан Кристоф, обрисован с романтична окраска на фона на тогавашното буржоазно общество с неговия фалшив блясък и упадъчно изкуство, големият хуманист възплътява своите идеи за ролята на великата личност, способна да води народите към напредък, Ролан все още иска да вярва, че здравият съюз на интелектуалците ще може да спаси Европа и човечеството от „новата чума — империа-

лизма“. Но верният му поглед върху събитията и прозорливостта му го довеждат до социалистическите идеи. Той разбира, че само борбата, постоянна и неотклонна, ще може да спаси човечеството. Този напредък в позициите на Ромен Ролан е особено изявен в „Очарована душа“. В доклада на Жан Албертини бяха разгледани отразените в романа процеси на поврат в светогледа на младежта и интелигенцията към революционните идеи на епохата. Пред очите ни израства Анет Ривниер — буржоазната девойка, която не може да приеме фалша и безпринципността на своята среда, отвърща се от нея и макар и бавно и мъчително стига до дълбоко осмисления живот на революционерка. Това е един хубав образ на твърда и горда жена, която открито среща всички трудности на тежката борба, спокойна и непоколебима от своята увереност в правдата. Статиите в сборника „Над схватката“ показват Ромен Ролан на още по-високо стъпало и написани по конкретни поводи срещу бесния фашизм, те поразяват със своята сила, гняв и непримиримост.

Основният доклад „Ромен Ролан и Европа“, изнесен от Д. Братанов, който подчертава антимилиитаристичната и антифашистка дейност на Ромен Ролан, предизвика оправдан интерес. Избухването на Първата световна война на 1 август 1914 г. покрусява Ромен Ролан. Той е засегнат в най-съкровено място на сърцето си — настъпва не мечтаното братство между народите, а братоубийствена война. Още в първите дни на войната и след убийството на основателя на Френската обединена социалистическа партия и директор на вестник „Юманите“ Жан Жорес той пише в своя дневник: „Смазан съм. Бих искал да съм мъртъв. Ужасно е да живееш сред това обезумяло човечество и да присъствуваш на пълния крах на цивилизацията. Тази европейска война е най-голямата катастрофа в историята от векове насам, тя разрушава нашите най-свети надежди за човешко братство.“

Голяма антивоенна публицистична дейност развива Ромен Ролан през време на войната. Една след друга излизат статиите му във вестник „Журнал дьо Женев“ (събрани по-късно в сборника „Над схватката“) през 1915 г. От 1916 г. Ромен Ролан сътрудничи на друг женевски вестник „Дьомен“ („Утре“) заедно с Ленин, Луначарски и други болшевици. С голяма вяра в доброто големият пацифист разобличава реакционните кръгове на буржоазията, кървавата шовинистична политика на правителствата за преразделение на света. Пламенните му слова призовават всички честни хора, всички честни интелигенти и общественици да се сплотят за борба срещу войната.

За своята смела антивоенна дейност Ромен Ролан получава много приветствия

от известни научни и литературни дейци като Огюст Роден, Стефан Цвайг, Бернард Шоу, А. В. Луначарски, Хенрих Сенкевич, Алберт Айнщайн. В края на 1916 г. е награден от Шведската академия с Нобелова награда за литературното творчество и за борбата му за мир. Ромен Ролан става по думите на Стефан Цвайг — „съвестта на Европа“.

С жив интерес великият хуманист следи работата на двете антивоенни конференции в Цимервалд (1915) и Кинтал (1916), одобрява Лениновата концепция за превръщане на империалистическата война в гражданска, високо цени работата на Коминтерна, който нарича „най-големия парламент в света“. С голямо уважение по-късно Максим Горки пише: „Ромен Ролан пръв от литераторите в Европа издигна глас против войната, затова мнозина го ненавиждаха. Мене ме удивлява устойчивата твърдост на Ролан към мира и човека. Завиждам на крепката му вяра в силата на любовта.“

Оставайки верен на себе си — да откликва на всяко събитие, засягащо дълбоко съдбините на света, — Ролан незабавно приветствува Февруарската и по-късно Октомврийската революция в Русия. Той се радва да види в новата страна защитник на мира и сигурността на човечеството. Ромен Ролан винаги с любов и интерес следи живота в младата държава, пламенно и навсякъде защитава завоеванията на социалистическата революция.

След войната Европа изглежда спокойна и готова за творчески подем. Но будният ум на големия мислител не може да приеме морала и порядките на победителите. В своя дневник от 1924 г. Ролан, възмутен от подлата роля на Обществото на народите, пише: „Това е един свещен съюз за запазване плячките от победата. Всички позовавания на „божествения дух“ и на хуманитарните трепети на двамата събрата (Англия и Франция) не ще успеят да прикрият аферата.“

С основаването на групата „Кларте“ („Светлина“) заедно с Анри Барбюс, Анатол Франс, Жорж Дюамел и други френски и европейски обществени дейци Ромен Ролан отново е начело на борбата за мирно сътрудничество. Нима е случайно, че на позива на „Кларте“ от 1919 г., публикуван в „Юманите“, към всички прогресивни хора по света откликват Максим Горки, Стефан Цвайг, Айнщайн, Бернард Шоу, Елен Кей, Август Форел, Рабиндранат Тагор, Георг Брандес и много, много други, а Ленин приветствува групата „Кларте“ и ѝ пожелава твърдост и непримиримост.

Над Европа, още неотдъхнала от войната, вече пада кафявата сянка на фашизма. И Ромен Ролан отново е на своя пост. Безброй са статиите и акциите на Ромен Ролан срещу фашизма, в защита на неговите жертви. Дълбоко потресен е от белия терор в България, от зверското потушаване на Сеп-

темврийското антифашистко народно въстание в 1923 г. Той издига глас на протест срещу убийството на Джакомо и Амендола, срещу фашистките мракобесници в европейските страни.

Прозорлив, както винаги, той и този път вижда кой стои зад гърба на фашистите, чии интереси защитават те. На Ганди, по случай посещението му в Италия, пише: „Знаете ли, че походът на фашистите към Рим, който установи властта на Мусолини, бе финансиран от една голяма банка, стремяща се да срази народните маси? Знаете ли, че първата работа на фашистите с идването на власт бе да запалят и да задушат борсата на труда, народните библиотеки и социалистическите общини?“ Способността му на голям аналитик на епохата му помага да си изработи правилно отношение по въпроса за нацията, отношение, което го доведе до интернационализъм на думи и дело. Противопоставяйки се на националистката теза, според която само една страна има изключителна, „предопределена“ задача да господствува и води света, обявявайки се „срещу всеки съюз, в който един съюзник ще се налага на другите“, той е на страната на „всеки съюзник, който ще допринесе за всички други в съюза“. Като патриот Ромен Ролан вярва в „светлината на Запада, чието огнище е Франция“, вярва „в нейната светлина, която тя дължи на Европа“, и като интернационалист призовава за окуражаване на всеки народ, който носи прогрес и е готов и на другите да даде. Той не прави разлика между малки и големи народи — за него всички са еднакво близки с националните си духовни качества и еднакво отговорни пред света за деянията си. „Съюзът, който мечтая и за който работя, е този на цял свят.“ Когато се отказва от най-високата литературна награда в Германия — „Гьоте“, — в статия-отговор на хитлеристкия печат Ромен Ролан пише: „...Аз ще продължа, както през целия си живот, да работя не за егоизма на един отделен народ, а за всички сдружени народи, за интернационала на духовете и народите.“

Поел твърдо пътя на борец за мир, човешки права, народни свободи, Ролан казва за себе си: „Аз целият съм zaangażиран в борбата. Аз няма да бъда войник на тази Европа. Европа, щом ти започваш тази мръсна битка, аз ще бъда против тебе!...“ „Моето отечество не е миналото, а бъдещето.“ Той взема активно участие (а често е и инициатор) във всички крупни международни прояви на антифашистката борба. Много сили отдава за свикването на антивоенните конгреси в Амстердам (1932) и Париж (1935). Спори с опортюнистическите лидери за изграждането на единен фронт на борба, за участие в конгреса в Амстердам през 1937 г., на който по-късно той призовава всички прогресивни сили в света за действие до

победен край. „Нашата първа дума трябва да бъде действието.“

На колоквиума бяха изяснени многобройни факти за връзките на Ромен Ролан с прогресивни дейци. До българските си приятели пише: „Но ако моето име, казвате вие, е знаме за вас, аз държа да знаете точно какво защитава това знаме... Аз трябва да ви кажа, че ако съм пацифист, то също така съм и антифашист и че моят пацифизъм е революционен. Аз призовавам всички свободни хора и всички страни да се обединят срещу фашизма, който заплашва свободата на Европа и се противопоставя бясно на социалния прогрес. Всеки фашизъм се основава на смъртоносната идеология на расизма или на господстващия империализъм, който води към завоевателна война, поробваща други страни и други народи.“

Когато великият български патриот и революционер-интернационалист Г. Димитров е хвърлен в затвора Моабит и изправен да отговаря за мръсните дела и провокации на германските фашисти, Ромен Ролан и Анри Барбюс заедно с Георг Брантинг са начело на световната и културна общественост в борбата за освобождаване на героя.

Който е тръгнал по честен път, не може да не стигне до големите истини на времето, до идеите на социализма и комунизма, до преклонение и защита на Съветския съюз. В писмо до Г. Димитров Ромен Ролан пише: „До последния си дъх аз ще издигам глас в защита на делото на пролетариата, ще се боря за неговата победа в целия свят.“ Още в първите години след Октомврийската революция, когато империалистическите държави се нахвърлят да унищожават страната на социализма, Ромен Ролан заявява: „Аз не ще приема Европа, която не приема без задни мисли СССР“, а в статията „Русия освободена и освободителка“ пише: „Руски братя, вие, които извършихте Великата октомврийска социалистическа революция, ние не само ви приветствуваме, ние ви благодарим, защото вие не само себе си освободихте. Дайте на Европа свобода и правда.“

При разни поводи той не пропуска да изтъкне: „Когато казвам Съветски съюз, аз съвсем нямам пред вид Русия“. „Съветският съюз извоюва сам свободата си срещу цяла Европа.“ „Съветският съюз представлява в моите очи най-жизнената и най-благотворна част на Европа.“ Докрай остава верен защитник на СССР. Ромен Ролан никога не е бил марксист или комунист, но по свой път стига до социалистическите идеи. Наистина колко точна е преценката на Грамши: „Ролан предчувствуваше като художник това, до което Ленин достигна по теоретичен път.“

Много пъти Ромен Ролан сам отбелязва голямото ползотворно влияние, което са му оказали Толстой, Херцен. Обяснимо е взаимното уважение и симпатии на Ромен

Ролан и М. Горки. Спомняйки си за срещата с Ромен Ролан в Москва, големият руски писател казва: „Ромен Ролан като че ли предаде знамето, на което пишеше „Мир, дружба, любов между народите“. В страната на Съветите Ромен Ролан вижда осъществени своите мечти за братство и равенство, за другарска подкрепа. „В тази страна, разсъждава той, всички работят за общото благо, всичко е в името на нещо високо. Жълтата преса лъже и изопачава фактите.“ Големият писател-реалист вижда как в съветското общество се създава новият човек с нов облик, с черти на господар и творец, там техническият прогрес „освобождава човека, той чете, интересува се от културата, има време за духовна храна“. Ромен Ролан се радва искрено на новия живот и новите разбирания на хората в Съветския съюз. „Имам безброй познати в СССР — работници, селяни, интелектуалци, деца, юноши. Те ми разказват своя тежък ден — на полето, в завода, в училище, но въпреки трудностите са доволни, защото всичко, което вършат, е в името на свята цел.“ „При тях винаги намирах високото съзнание за това, което изграждат — не само живота, но и една нова личност с нова душевност, която приема всичко ценно от другите култури и народи. Той ясно вижда у съветските хора тяхната „радост от изграждането на нещо голямо, на един свят, в който никой не се ограничава в лично щастие“. Бъдещето на тази велика нова страна е младежта, бойката, смела, твърда и творческа младеж. „Поздравете — пише Ромен Ролан — от мое име съветската младеж, която ми е много скъпа.“

На разбиранията на Ромен Ролан за ролята на писателя, валидни и днес, също бе обърнато внимание на колоквиума. На въпроса на Максим Горки към интелгенцията на Запад „Кои сте вие, с кого сте вие?“, Ромен Ролан отговаря: „Ние сме тези, които са против войната, та майките да спят спокойно, а децата да не знаят що е война.“ По друг повод той заявява: „Даровитият писател не трябва да се задоволява само да издава своите произведения. Той трябва да обедини всички, които мислят като него. В Европа трябва да се създаде нов, европейски Ваймар. Дано съм жив да видя една европейска и световна съвест.“

При разглеждането на всички страни от многообразното дело на Ромен Ролан се очертаваше мисълта колко голям хуманист, революционер, миролюбец и радетел за всеобщо щастие е големият френски писател, станал гражданин не само на Европа, но и на света, и колко съвременни са проблемите и идеите на неговото творчество и дейност.

И като че ли е трудно да се намерят точни думи за Ромен Ролан от словата на Тодор Живков в специалното му приветствие до колоквиума: „В наше време, когато идеята за гарантиране на мира и развитие

на сътрудничеството между народите на Европа печели все повече привърженици, животът и делото на Ромен Ролан придобиват особено актуалност и значимост, дават увереност и сили на всички, които работват за мир и човешки прогрес.“

Участниците в колоквиума се разделиха с твърдото убеждение, че колкото и силна да е реакцията, при упорита и самоотвержена борба и единство на народите победата ще е на страната на световния прогрес.

И сякаш за да демонстрират своята бойност и вяръност на делото на забележителния хуманист-пацифист и борец, те единодушно изпратиха протестна телеграма до правителството на САЩ за освобождаването на американската патриотка Анжела Дейвис. Колоквиумът „Ромен Ролан и Европа“ действително беше оставил дълбоки следи в душите на участващите в него

и беше повдигнал борческия им дух за бъдещи битки.

А получените приветствия през време на работата на колоквиума от Луи Арагон и Андре Малро от Франция, Константин Федин от СССР, Филип Ноел Бейкър, носител на Нобелова премия за мир, от известния художник и приятел на Ролан Франс Мазерен, от Макс Бауер от ГДР, Ярослав Ивашкевич от Полша, Помпилиу Макавей от Румъния, от д-р Оскар Форел, син на големия учен Август Форел, Джорджо Ла Пира от Италия, Н. Т. Федоренко, гл. редактор на сп. „Иностранная литература“, Илика Накос от Гърция, Пиер Параф, председател на дружеството „Приятели на Анри Барбюс“, и много други показват колко много са съмишлениците, разпространителите и последователите на хуманистичните идеи на Ромен Ролан по целия свят.

Вера Атанасова

ОБСЪЖДАНЕ НА „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“

На 10 юни 1971 г. в Института за литература беше проведено обсъждане на сп. „Литературна мисъл“. Срещата на редакционната колегия с научните сътрудници на института, с видни литературоведи, писатели и най-близки сътрудници на списанието имаше конкретната задача да прецени работата от периода 1969—1970 г. В процеса на оживеното обсъждане прегледът на двугодишния период стана повод да се види по-широко развитието на списанието с оглед неговата специфика.

Размяната на мнения беше открита с доклада на акад. П а н т е л е й З а р е в — главен редактор на „Литературна мисъл“. За периода 1969—1970 г. той говори като за продължение на пътя, по който списанието тръгва от своето основаване. „Литературна мисъл“ беше създадена непосредствено след Априлския пленум на ЦК на БКП и решава проблемите на литературата в една обновена, даваща много възможности за творчество атмосфера. В своето петнадесетгодишно съществуване списанието отстоява партийните, марксистко-ленински позиции в литературознанието. Главният редактор направи преглед на публикациите в списанието от последните две години, като изтъкна тяхната проблемна широкообхватност и висока научна стойност. П. Зарев спомена заглавията на статии, които имат приносен характер в различните области на литературната история, в съвременната проблематика, в решаването на теоретически въпроси. С интересни трудове списанието е отбелязало през отчетния период и две исторически годишнини — 25-годишнината на социалистическата революция в България и 100-годишнината от рождението на В. И. Ленин.

През разглеждания период редакционната колегия е проявявала постоянен стремеж да разшири кръга на своите сътрудници, да привлече повече научни работници за творческа изява на страниците на списанието. Резултатите от този стремеж са на лице — за две години в „Литературна мисъл“ са публикували свои трудове 35 автори из-между сътрудниците на института и 32 автори, привлечени отвън. Редколегията и в бъдеще има задача да продължи разширяването на авторския колектив, без да принизява високите изисквания към представените работи.

Пръв се изказа писателят А н г е л Т о д о р о в . „Убеждението ми е — заяви той, — че списанието успешно изпълнява своите задачи в отстояване партийната линия в областта на литературата.“ Според А. Тодоров правилна е главната насоченост на „Литературна мисъл“ към литературната история. Богатството на нашата литература трябва да се изследва непрекъснато, това е задача от първостепенна важност. Но необходимо е списанието по-широко да изразява интереса си към такива събития от актуалния живот като речта на др. Тодор Живков пред актива на Софийската градска комсомолска организация (една препоръка, към която после се присъедини и Г. Караславов). Става дума да се даде повече място на материали, обсъждащи повдигнатите проблеми.

А. Тодоров постави и един въпрос, на който се спряха после мнозина от изказващите се и по който се оформи едно общо становище — „Литературна мисъл“ да подхваща разглеждането на централни, важни литературоведчески проблеми. Според А. Тодоров един такъв проблем е проблемът

за модернизма като литературно течение. Като реакция на изживения догматичен подход към литературното наследство сега се наблюдава известен либерализъм, амнистиране на модернизма. Списанието трябва да продължи сериозната борба на нашата прогресивна литературна мисъл спрямо модернизма, водена в миналото, като му даде пълно, точно осветление от марксистическо гледище. „Литературна мисъл“ има възможността и задължението да разрешава такива сложни въпроси. В заключение писателят изтъкна: „Списанието е културно направено, много богато по съдържание, обхваща разнообразието на нашата литература. Моята основна оценка е положителна.“

С първите си думи акад. Г е о р г и К а р а с л а в о в също изтъкна значението на „Литературна мисъл“; „Смятам, че списанието е извършило колосална литературно-критическа и литературно-теоретическа работа.“ Караславов отбеляза една много важна страна в работата на редколегиата и специално на главния редактор П. Зарев — уменията да се следва избраната линия, да не се правят погрешни отклонения, да се пресичат проявите на субективизъм, котерийност. В резултат на това извършена е сериозна работа. „Списанието даде огромно количество интересни материали из различните области на литературната наука. Но трайното внимание върху някои възлови въпроси е необходимо.“ Писателят даде една конкретна препоръка, посрещната с одобрение от присъстващите: да се засили интересът на списанието към архивните материали. „Литературна мисъл“ редовно публикува документи, чиято стойност е безсъмнена, дава място и на коментар към тях, обикновено компетентно, обстойно изготвен. Но списанието трябва да получи по-голям бюджет за този род материали — тяхната стойност с течение на времето расте, изгубването им за литературната наука е непростима грешка, а значението им в научната изследователска работа е безспорно. Накрая Г. Караславов подчерта: „Литературна мисъл“ стои на марксистко-ленински позиции и върши извънредно полезна работа сред кръговете, които се интересуват от литературната наука.“

Изказването на чл.-кор. Е м . Г е о р г и е в беше направено в същия дух на по-обща преценка и конкретни препоръки. Според него „Литературна мисъл“ е от списанията с ярко очертан собствен облик. Такова впечатление налага подбора на публикацииите по проблеми и по научни качества. Като научно списание „Литературна мисъл“ е изправено пред същите задачи, пред които стои нашето литературознание. Във връзка с речта на др. Живков ние трябва да поставим акцентите върху литературознанието като обществена наука, да подчертаваме историзма, гносеологизма. Потози начин научните публикации в списа-

нието ще бъдат свързани по-здраво със съвременния литературен живот, ще имат по-силно въздействие върху търсенията на съвременните писатели.“

Ем. Георгиев изрази съгласие с А. Тодоров и Г. Караславов, че списанието може и трябва да отговори на сложни литературоведчески проблеми, да проведе по-широко обсъждане на някои от тях. В този смисъл подчерта значението на проблемите на сравнителното литературознание. Препоръча да им се отдели повече внимание. Одобрено работата по осветляване различните периоди от литературното ни развитие и изтъкна тази полезна дейност на списанието особено като се има пред вид написването на една многотомна история на българската литература.

Решението на ЮНЕСКО да се изследват славянските култури според проф. Ем. Георгиев е повод да се активизира списанието в разработка на славянската проблематика. „Литературна мисъл“ има възможност да изяви българските становища по въпросите на славяноведението, да лансира българските тези по някои спорни моменти.

Убеждението на проф. Ем. Георгиев е, че списание „Литературна мисъл“ може да изпълнява сериозни, отговорни задачи.

Като член на редколегиата акад. П е т ъ р Д и н е к о в обърна внимание върху някои страни от работата на списанието, посочи още възможности за неговото развитие. Преди всичко изтъкна, че профилът на списанието е определен — литературно-научно, но обърнато към по-широка читателска публика. Във връзка с тази характеристика то поставя и разрешава задачи на нашето литературознание. Необходимо е да се помисли обаче за научни списания, които ще бъдат своеобразно допълнение към „Литературна мисъл“ — едно списание за литературна история и друго — по славистика. Тези нови издания ще отговарят на специалните въпроси в своята област, а „Литературна мисъл“ ще се занимава с по-общите. Такъв род по-обща въпроси неведнъж са разисквани на страниците на списанието, но те ще възникват и занапред.

П. Динеков говори за една много важна задача на „Литературна мисъл“ и с него се съгласиха всички присъстващи: списанието трябва да проявява още по-активен интерес към българоведите в чужбина — да ги привлича като сътрудници, да информира за техните изследвания, да ги рецензира.

П. Динеков пожела в списанието да се организират по-често научни дискусии.

Общата мисъл за високата научна стойност на списанието подхвана И в а н Ц в е т к о в : „Литературна мисъл“ — каза той — като литературно научно списание заема важно място в нашия литературен живот. Неговите успехи се дължат до голяма степен на атмосферата, внесена от Април-

ския пленум на партията. Списанието направи много за развитието на нашата литературна наука, като неотменно стоеше на твърди марксистко-ленински позиции и в същото време даваше широко поле за творчески изяви.“ Ив. Цветков смята за заслуга на списанието възбуждането на интерес към специфично литературните въпроси. Заслуга е и израстването на редица литературни работници на неговите страници. Заслуга е редовното рецензиране на литературоведческите трудове. Според Ив. Цветков трябва да се преодолеят някои догматични оценки при разглеждане на миналото, на автори от различни течения. Той възрази на А. Тодоров. Препоръките на Ив. Цветков бяха списанието да центрира вниманието си върху актуални въпроси на литературознанието, да подлага на анализ спорни становища. Пример за такава плодотворна работа дават съветските списания и особено „Вопросы литературы“. Ив. Цветков подкрепи идеята за създаване на нови литературно-научни списания. Предложи и „Литературна мисъл“ да открие рубрика за изследвания по работата на български литературоведи.

Ваня Бояджиева подчерта, че сътрудничеството в списанието е школа за всеки автор. Работата с редакторите винаги е била полезна. От друга страна, списанието дава свобода на творческата мисъл, свобода в най-добрия смисъл на думата. В. Бояджиева предложи да се помисли за нови форми на работа в областта на съвременната литература, за да се избягва дублирането с другите литературни списания. Това търсене на нови форми ще се наложи особено ясно, ако „Литературна мисъл“ стане ежемесечно списание.

Проф. Боню Ангелов подкрепи високата оценка на списанието, съгласи се с изказаните пожелания и даде свои конкретни препоръки. Интересен проблем според него, по който може да се дискутира, е обсъжданят вече в секцията по старобългарска и възрожденска литература проблем за прехода от старобългарска към съвременна литература. Обсъждането в секцията е минало при голям интерес, защитени са оригинални становища.

Б. Ангелов говори и за необходимостта от по-голяма прецизност при публикуването на архивни документи, за повече взискателност в подбора и към коментаторския текст.

Като извод от досегашните изказвания Боян Ничев забеляза, че обсъждането на „Литературна мисъл“ прераства в разговор за нашето литературознание и това е съвсем естествено. Според него сп. „Литературна мисъл“ има своя роля в нашия литературен живот. Конкретно Б. Ничев предложи списанието да прави системен под-

бор на проблеми, върху които се дискутира. Припомни, че предстои чествуване 30-годишнината на революцията и във връзка с това пред списанието стои като задача огромна обобщителна работа.

Становището на Ванда Смоховска е, че списанието би могло да използва по-пълноценно колектива на института. Тя предложи да се посочват проблеми интересни, актуални, върху които да се провеждат разговори. Така проблемите ще бъдат разностранно осветлени, ще се използва колективният ум.

Директорът на Института за литература проф. Стойко Божков, който ръководеше обсъждането, говори за правилната линия на списанието и в литературно-изследователската работа, и в организационно отношение. Той изтъкна, че списанието има свой облик не само в национален, но и в международен мащаб. Интересът към него, както съобщи в доклада си П. Зарев, е явен. Списанието представя в чужбина равнището на литературната мисъл в България.

Според Ст. Божков една от главните бъдещи задачи на списанието е да проучи литературното отражение на работническата класа в условията на развито социалистическо общество.

Изказването на Ст. Божков отново подчерта необходимостта списанието да поставя на широко обсъждане главните методологически въпроси на марксистко-ленинското литературознание. Подкрепи препоръката да се проявява по-голям интерес към българистиката в чужбина. Да се подготви по-широка програма на изследвания по въпросите на славянските култури.

Ст. Божков изтъкна отстояването на научната етика в работата на списанието. Тя се изразява не само в свободата на творческите търсения, но и в създаване на колегиален дух в изследователската работа. Пътят към истината минава през спорове и затова дискусиите в списанието са необходимост.

Обсъждането приключи с думите на главния редактор П. Зарев, който благодари за проявения интерес към работата на списанието. Високата оценка, която беше дадена от всички участници в обсъждането, не значи, че пред списанието няма все още неразрешени задачи. За тяхното решаване са необходими усилията на целия институтски колектив. П. Зарев увери, че редколегията ще разгледа обстойно всички направени препоръки, за да ги използва в бъдещата си работа. Още веднъж, от името на редакцията, апелира към научните сътрудници за активна работа в списанието.

К. Я.

SOMMAIRE

<i>Todor Jivkov à 60 ans</i>	3
„ „ Disciple fidèle de Blagoëv et de Dimitrov	3
*	
Elka Constantinova — Dans le laboratoire créateur de Guéorgui Karaslavov	11
Boris Deltchev — Rencontres et entretiens avec Dimitre Dimov	21
Isaac Passy — De l'essence du ridicule	40
Ditmar Endler (Leipzig) — Des récits de l'époque tardive dans l'œuvre de Ivan Vasov	61
Siméon Hadjikossev — Le surréalisme — forme de l'esthétique et de l'idéologie bourgeoise tardive	74
Ilya Todorov — La question de l'édition critique de l'„Histoire des Slaves bulgares“	93
Liubomir Stamatov — Assène Raztsvetnikov — de la revue „Le Rire rouge“ à la revue „Le Chemin nouveau“	110
Pavlina Pirinska — Thoéodor Dreiser et l'Amérique	133
<i>A travers la presse étrangère</i>	
Lu dans les revues de l'URSS, de Pologne, France, RDA, RFA	146
<i>Revue</i>	
Katia Yanéva — „Vaptzarov. Nouvelles recherches“	163
Dotcho Lékov — „Braïla et la Renaissance nationale-culturelle bulgare“	166
<i>Chronique</i>	
Véra Athanassova — Le Colloque „Romain Rolland et l'Europe“	169
К. У. — Examen de la revue „La Pensée littéraire“	173

СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ, РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАШИ ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА

на редакцията: сп. Литературна мисъл, бул. Витоша 39, София Ц., тел. 88-42-89
 Адреси — на администрацията: Издателство на БАН, София 13, кв. Гео Милев, ул. 36, бл. IV
 тел. 72-44-11. Абонаменти се внасят във всички пощенски станции или по с-ка № 96Т 115 БАН—
 Софийски градски клон

Технически редактор К. Иванова

Коректор М. Икономова

Дадена за набор на 21. VII. 1971 г.

Подписана за печат на 13. X. 1971 г.

Печатни коли 11,13

Издателски коли 13,24

Формат 71×100/16

Тираж 1800

Поръчка 347

Изд. индекс 4518

Годишен абонамент 4 лв.

На печатана в Печатницата на Издателството на БАН

НОВА КНИГА

НА ИЗДАТЕЛСТВОТО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

София 13, кв. Гео Милев, ул. 36

Иван Д. Шишманов

Избрани съчинения. Том трети

СРАВНИТЕЛНА ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ НА XVIII в.

(Английска, френска и немска литература)

Под редакцията на *Георги Димов*

1971, 688 стр., 17 × 25 см

Подвързана, с обложка, 6,96 лв.

