ЛИТЕРАТУРНА ГОДИНА ДЕВЕТНАДЕСЕТА

3

МИСЪЛ • 1975

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

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1975

ГОДИНА ДЕВЕТНАДЕСЕТА

СЪДЪРЖАНИЕ

125 години от рождението на Иван Вазов

Вазов в творчёското развитие на съвременни писатели. Изказвания от Дора Габе, Христо Радевски, Георги Караславов, Атанас Далчев, Емилиян Станев, Николай Хайтов, Павел Матев, Йордан Радичков, Петър Караангов 3
Никола Георгиев — от Хилендар до Шипка 13

*

Петър Динеков — Текстология и литературна история 32
Мария Радонова — Черти на творческия процес у Вапцаров 41
Елена Димитрова — „Записки от „Мъртвия дом“ в творческото развитие на Достоевски 58
Цветанка Атанасова — Светослав Минков и диаболизмът 79
Луко Захариев — Екатерина Ненчева 95

Спомени и съобщения

Петрана Хаджийска — Иван Хаджийски 104
Трифон Банков — Един български разказ от XVIII в. 111

Из чуждестранния печат

По страниците на литературни списания от Полша, Югославия, Франция, САЩ, ГФР 118

Преглед

Александър Атанасов — „Тодор Павлов и проблемите на литературната теория, история и критика“ от Георги Димов 138
Сабина Беляева — „Високо при извора“ от Светлозар Игов 140
Красимир Станчев — „Страници из историята на старобългарската литература“ от Боню Ст. Ангелов 142
Катя Бъклова — „Българският разказ до Първата световна война“ от Михаил Василев 145
Георги Гетов — „Публицистика и критика“ от Тодор Абазов 148
Катя Янева — „Критически записки“ от Наташа Манолова 149
Богдан Богданов — Две книги върху проблеми на византийската литература 152
Любен Блажиев — „Реализм и художественная условность“ от Виктор А. Дмитриев 155

3

СОДЕРЖАНИЕ

125 лет со дня рождения Ивана Вазова

Вазов в творческой биографии современных писателей. Высказывания Доры Габе, Христо Радевского, Георгия Караславова, Атанаса Далчева, Емилияна Станева, Николая Хайтова, Павла Матева, Йордана Радичкова, Петра Караангова 3
Никола Георгиев — От Хилендара до Шипки 13

*

Петр Динеков — Текстология и литературная история 32
Мария Радонова — Некоторые аспекты творческого процесса у Вапцарова 41
Елена Димитрова — „Записки из мертвого дома" в творческом развитии Достоевского 58
Цветанка Атанасова — Светослав Минков и диаболизм 79
Луко Захариев — Екатерина Ненчева 95

Воспоминания и сообщения

Петрана Хаджийска — Иван Хаджийски 104
Трифон Банков — Болгарский рассказ XVIII века 111

Из зарубежной печати

По страницам литературных журналов Польши, Югославии, Франции, США, ФРГ 118

Рецензии и рефераты

Александър Атанасов — Георги Димов: „Тодор Павлов и проблемите на литературната теория, история и критика" 138
Сабина Беляева — Светлозар Игов: „Високо при извора" 140
Красимир Станчев — Боню Ст. Ангелов: „Страници из историята са старобългарската литература" 142
Катя Бъклова — Михаил Василев: „Българският разказ до Първата световна война" 145
Георги Гетов — Тодор Абазов: „Публицистика и критика" 148
Катя Янева — Наташа Манолова: „Критически записки" 149
Богдан Богданов — Две книги о проблемах византийской литературы 152
Любен Блажиев — „Реализм и художественная условность" Виктора А. Дмитриева 155

Редакционен комитет:
ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор
АТАНАС НАТЕВ, ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ,
ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ХРИСТО ЙОРДАНОВ

Измина повече от половин век от смъртта на Иван Вазов. В българската литература навлизаха и навлизат все нови поколения. При навършването на 125 години от рождението на народния поет редакцията на ЛМ се обърна към съвременни български писатели с молба да споделят с читателите на списанието своето днешно възприемане на творчеството на Вазов. Предложени бяха няколко ориентировъчни въпроса:

1. Кои произведения и качества на творчеството на Иван Вазов цените днес, в 1975 г.

2. Бихте ли посочили заглавия на книги от Вазов, които не са надживели своето време?

3. Как се възприемаше Вазов от Вашето поколение при навлизането Ви в литературата?

4. Каква е ролята на Вазовото творчество при формирането Ви като автор?

5. Как преценявате въздействието на Вазов върху бъдещите поколения — житейски и литературни?

ДОРА ГАБЕ (1888): КАКВО НИ ДАДЕ ВАЗОВ

Кой от нас не е закърмен още от дете с:

Малко цвете съм в полето,
аз съм синия синчец. . .

Или със стихотворението:

Оня, който не обича
свойта татковина драга,
той се лош човек нарича. . .

Но в моята памет залегнаха най-дълбоко поемите от „Епопея на забравените". Бях около дванадесетгодишна, когато, скачайки по дългата стръмна стълба на Шуменската девическа гимназия, чувах как сред веселите викове и възгласи на излизащите от класа ученички се носеше над всичко гласът на една ученичка от горните класове:

Нека носим още срама по челото,
синила от бича, следи от теглото. . .

Оттогава минаха над седемдесет години, но и днес не мога, четейки „Епопея на забравените", без вълнение да си спомня гласа на ученичката, когато рецитираше „Опълченците на Шипка", особено края:

И днес йощ Балканът, щом буря захваща,
спомня тоз ден бурен, шуми и препраща
славата му дивна като някой ек,
от урва на урва и от век на век!

Когато четяхме „Под игото“, героите се присаждаха в младите ни души. Цялата ни същност беше станала рожба на Вазов, негов патос, негова обич, негов патриотизъм.

Минаха годините на гимназията, на университета, бяхме под влиянието на европейската култура и литература, но Вазов остана дълбоко закътан в паметта ми. Беше епоха на устрем, с който бързахме да настигаме европейското равнище, да заживеем с новите, съвременни проблеми, да достигаме майсторството на големите световни поети и писатели. Вазов не тръгна по тоя нов път на тогавашната млада българска литература. Отричаха го. Помня как не можех да се съглася с отношението на списание „Мисъл“ към Вазов. Можеха ли да изкоренят заседналите в нашите души дълбоки чувства, расли с героите на „Опълченците на Шипка“? Колкото и да ми доказваха, че лириката на Вазов е вече отживяла, че стихът му е тромав, езикът несъвременен — в мен бе останало от Вазов нещо по-голямо и значително, което не можеше да се изкорени. Усещах, че в мен не е престaвал да звучи чрез гласа на ученичката гласът на Вазов, с топлотата на синовна обич към България, с патоса на епохата, наситена с надежди и очаквания за освобождение, с оптимизма и геройството на нашите възрожденци, с любов към Русия:

Затуй те любим кат баща
и чакаме като Месия

Може би затова и до днес ме привлича героичното и се родиха капитан Райчо, Малкият добруджанец, Вела. Може би!

Когато един ден проф. Иван Шишманов доведе у дома „на чай“ поета Вазов, видях как очите на Боян светнаха. Като че ли посрещаше най-близкия си човек! Тоя ден беше един от щастливите от моето минало, защото разбрах, че Боян Пенев не го подценява като другите писатели около „Мисъл“. Дали това беше влияние на Шишманов? Не зная. Бяхме много млади. Но едно нещо беше ясно за всички ни него ден: Вазов владееше душите ни. Без него бихме били безотечественици. . .

ХРИСТО РАДЕВСКИ (1903):

1. Вазов е онази хубава — и слънчева, и дъждовита — пролет, която осигури културното плодородие на следосвобожденска България. И ако оприличим всяка негова книга на някой ден от тази пролет, не бих могъл да назова нито един от дните, който да не носи белезите на цялата пролет. Тоест нито една книга, в която да не се усеща творческата стихия на поета. Но мога да назова най-паметните дни от тази пролет, сиреч най-хубавите му — според мене — произведения. Това е лириката му, неговата гражданска и патриотична лирика, и стихотворенията му за природата. Сред тях, разбира се, на първо място стои цикълът „Епопея на забравените“. От прозата — най-хубавият и досега български роман „Под игото“, повестта „Чичовци“, голяма част от разказите и пътеписите му.

Не съм възхитен от драмите му, от любовните му стихотворения и писма. Има нещо безпомощно и еснафско в любовните излияния и в белетристичните му произведения, и в лириката му, и в писмата му. И като ги чета, ми става неудобно за този титан на художественото слово, за тоя проникновен познавач на българския душевен свят.

Вазов — това е България, с нейната своеобразна природа и бит, с нейното минало и потенциално бъдеще. Той даде най-пълна картина на националния

ни живот след освобождението ни от османско иго. Но този живот се развива, много неща в него отживяха времето си, умират и се раждат нови. И естествено е, че много Вазови творби, свързани с тогавашните събития, случки и настроения, сега са загубили първоначалното си значение, тъй като мотивите им са вече изчезнали. Зер поетът почина преди повече от половин столетие!

2. Казах вече, че много от неговите произведения — особено от стихотворенията му — са изгубили първоначалното си значение и читателят никога няма да се върне към тях. Но във всяка негова книга ще се намери нещо, което е в съзвучие с днешните ни мисли и настроения. Заглавия чак на книги, които не са надживели своето време, не бих могъл да посоча така уверено, но заглавията на мъртвите стихотворения са твърде много. Излишно е да ги изброявам. Той е създал към 1300 стихотворения, поеми и преводи и голяма част от тях сега не работят. По споменатите по-горе причини. И това е естествено.

3. В литературата дали съм навлязъл — не зная. Но по онова време, когато вече имах силно влечение към тази област и ме вълнуваха обществените въпроси — към Вазова имах раздвоено отношение. Той беше признатият духовен представител на България, него широко печатаха в читанките и христоматиите и изучаваха в училищата. От друга страна, революционната българска общественост — начело с комунистическата партия — имаше критично и почти отрицателно отношение към него. Не можеха да му простят ония произведения — особено стиховете му, — с които се легитимираше като представител на патриотарска България.

И понеже голяма част от интелигенцията беше под влиянието на партията, настроенията срещу поета обхващаха широки кръгове. Тия настроения се увеличаваха още и от представителите и почитателите на Пенча Славейков, който — както е известно — от свои позиции атакуваше Вазова. При това по времето, когато поколението, към което аз принадлежа, имаше вече активно отношение към литературата — на преден план бяха символистите. И ние се увличахме по тяхната изящна противовазовска форма.

Но патриотарските стихове на Вазова бяха, разбира се, наслоения на времето, епидемия, която не отмина и поета. Именно епидемия, а не същина на творческото му битие. И трябва веднага да се отбележи, че Вазов не обмълви нито дума против болшевиките и против Октомврийската социалистическа революция. Събитие, което той доживя и което целият буржоазен печат ругаеше. Толкова силна беше обичта му към Русия и толкова възвишен беше неговият възрожденски демократизъм. Това революционна България навремето не можеше да оцени и доброволно го отстъпваше на ония, на които той не принадлежеше с основната стихия на творчеството си.

Както казах, аз изживях двойнствено отношение към него. Още като ученик почнах да пиша стихове под влиянието на неговата лирика, голяма част от която и досега зная наизуст. Като ученик в горните класове — вече под влиянието на настроението срещу него — се отнасях отрицателно към представителя на официална България, но продължавах да си обичам художника Вазов. И си спомням такъв случай. В Ловешката гимназия. Учителката по литература ни предава урок за него. И заговори за стихотворението „Новото гробище над Сливница“, от което почна да се възхищава. Тогава аз, който бях много стеснителен и на публични диспути не се решавах да излизам, не знам от какъв дявол подбутнат — току се обадих от чина: „Но за коя България скърби Вазов? За царска България. . .“ Учителката ме изгледа, ядоса се и каза: „Като много знаеш, излез та предай урока!“ И аз с целия си акъл се дигнах от чина, отидох до черната дъска и почнах да бръщолевя, че Вазов казва на загиналите, че едничка България била достойна за тях. . . , но това е буржоазна България, а има и друга България, за която поетът не споменава. . . И тъй нататък. . .

Учителката ме послуша, послуша, па отсече: „Я си сядай на мястото, стиг си дрънкал глупости!“

Тогава училищата още не бяха фашизирани. По-късно за такива работи изключваха и нещо повече. Пък и никой учител нямаше да си позволи такъв демократизъм.

И си спомням още, че по онова време между учениците се разпространяваше не помня писмено или печатно, някаква поема против Вазова. От нея съм запомнил само едно четиристишие, което говори за настроенията срещу поета:

Три години да се миеш
на реката Стрема,
ти греха си да измиеш
нема, Вазов, нема.

По-късно обаче, когато фашизмът затъмни нашето небе, когато националната независимост на България беше продадена и гордостта на българина унижена — тогава той, този българин, — именно прогресивният българин — се върна към Вазова. И тъкмо тогава — през време на най-големия фашистки задух — се почувствува възраждането на народния поет. Възраждането му в съзнанието на революционния български читател, който виждаше в неговите произведения своята погазена България. И вече след освобождението от фашизма беше напълно естествено всенародното честуване на поета.

4. Ще повторя — дали съм формиран като автор — не зная. Но като читател Вазов ми е бил винаги настолен писател. Макар че голяма част от произведенията му съм чел още като ученик — и до ден днешен сегиз-тогиз препрочитам нещо от него. Просто чувствувам духовна потребност за това. Както човек чувствува потребност да се види с хора и да отиде из природата. И винаги с възхищение откривам колко съвременен е той. Защото никой не познава така България и българина като него. И ако тоя българин, който той така многостранно и в толкова състояния е описал, преоблечеш в днешни дрехи и го поставиш на днешната му „работна площадка“ или в днешната му среда — ще видиш, че в основата си той почти не се е изменил. Че Вазов е схванал ония трайни черти от душевния живот и от характера му, които най-трудно се поддават на промяна.

Самата образност, разнообразие и удивително многоцветие на Вазовия език приличат на своеобразната, неравна и красива българска природа. И ти се възхищаваш от хубавата гледка — без да забелязваш грапавините по нея. Вазов борави така смело и свободно с българския език, както никой български писател. Като самия народ-езикотворец той пренебрегва много правила на граматиката и се движи по първичните закони на човешкото глаголене, а не по формалните канони на граматиците. Кам да има сега такъв титанически властител над езика, над днешния български език!

И ако дирим разковничето на огромния интерес на читателите към произведенията на писателя и днес — ей тука — в характеристиката на българина и езикотворчеството му — трябва да дирим това разковниче.

5. Мисля, че Вазов е и ще бъде незаменима житейска и литературна школа за ония, които идват след нас. За творците, разбира се, а не за окололитературните явления, за които изкуството е мода.

ГЕОРГИ КАРАСЛАВОВ (1904):

1. На първо място „Под игото“. После — „Немили-недраги“, „Чичовци“, „Митрофан и Дормидолски“. От разказите: „Една българка“, „Дядо Йоцо гледа“, „Иде ли“. От поемите: „Епопея на забравените“, „Грамада“, „В царството на

самодивите“. От пътеписите: „Великата Рилска пустиня“, „В недрата на Родопите“, „Един кът от Стара планина“. Много от лирическите му стихотворения. От драматичните произведения — „Службогонци“. Трудно е да се изброят всички произведения на Вазов, които са на високо идейно-естетическо равнище. Ценя неговия непоклатим реализъм, обичта му към нашата земя, любовта му към руския народ.

2. Те са много — от всички родове и видове на литературното творчество.

3. Вазов беше любим писател на поколението, когато навлизах в литературата. Дори ония, които от сектантски съображения се правеха, че не го признават, и те го четяха с увлечение и наслада.

4. Дванадесетгодишен прочетох „Под игото“. Не би било точно, ако кажа, че ми направи силно впечатление — романът ме порази и покори. Смятам, че ако в литературата ни беше само Вазов, със своите образцови творби от всички родове и видове, пак би имало българска художествена литература.

5. Колкото повече години минават, толкова повече Вазовото въздействие и обаяние върху всички български читатели ще расте.

АТАНАС ДАЛЧЕВ (1904): ВРЪЩАНЕ КЪМ ВАЗОВ

Аз принадлежа към поколението на тия, които не бяха се още достатъчно проникнали от обич към поезията на Вазов, когато попаднаха под очарованието на Пенчо Славейков. Помамени от новите пътища, които ни чертаеше авторът на „Острова на блажените“, ние напуснахме тая поезия, както се напуща родна къща, за да се върнем след години като блудни синове към нея. Затуй и в нашето отношение към Вазов сега неизменно се примесва някакво чувство за виновност. Ние не можем без угризение да вземем негова книга в ръце.

Делото на Вазов мина с удивителна точност трите диалектически стъпала на Хегел. Признато, после отречено, то бе накрая наново утвърдено, но вече преосмислено при една нова обстановка, включено в един нов синтез. Забележителното при това е, че го преутвърдиха не други, а тъкмо тия, които бяха го отрекли: следовниците на Пенчо Славейков, от една страна, от друга — социалистите.

За начало на това ново утвърждение трябва да се смята несъмнено писмото на Гео Милев до брата на поета Борис Вазов. Проповедникът на модернизма у нас, отявленият експресионист искаше разрешение да състави антология от стихотворенията на стария народен поет, на чиято побеляла глава само 4—5 години преди това в една театрална рецензия слагаше „горещ булгур“.

Връщането към Вазов стана на два пъти: първо след Септемврийското въстание, после — след Втората световна война; и двата пъти успоредно с връщането към народа и борбите му.

Стиховете на Полянов, писани през Отечествената война за победите на нашия войник, ни напомниха настойчиво патриотичните стихове на Вазов от времето на Балканската война. Стиховете за Съветската армия-освободителка и нейния подвиг се сляха в съзнанието ни със стиховете на Вазов за Русия и Освобождението. Върнаха се в нашата литература не само тенденциите и насоките, но и темите и езикът му дори. Това не бива да се тълкува само като сходство, основано на еднаквите исторически обстоятелства, то не е отношение само, но и влияние, продължение.

Заблудени от формата на стиха, ние не виждаме достатъчно приноса на Вазов в поемата „Септември“ на Гео Милев: не само образа на поп Андрей, който ни препраща към „Епопея на забравените“, но до голяма степен реториката и стилът. Движението на словото в първата част на „Септември“ иде явно от оня откъс из „Пролога“ в сбирката на Вазов „Сливница“, който Гео Милев беше поместил в своята „Антология на българската поезия“:

. . .Тогава. . .

България — майка на толкоз героя,
България цяла с историята своя,
със своите предания, ядове, беди,
стоманени мишци, бронзови гърди
и сила пет века в мъки калена;
със своята вяра, мисъл вдъхновенна,
въстана ужасна — лвица разярена —
и през гори, урви, през дъжд, сняг, думан,
в борба с урагана — сама ураган —
настръхнала, боса, страшна, дива, кална,
в гнева си отчаян почти идеална,
мина и с развени лъвски знамена
при Сливница спря се като планина.

И в три дни създаде цяла епопея.

А можем ли да се съмняваме във влиянието на Вазов при създаването на тетралогията на Талев?

Присъствието на Вазов ние чувствуваме днес и в белетристиката — с връщането й към народа и народния живот, и в драмата — с историческите сюжети, и в лириката — с темата за родината и стремежа към катадневното, обикновеното. Неговото виждане и неговите интонации откриваме дори там, където най-малко бихме ги очаквали. Когато четем у Вапцаров

Майко, ти не го кори,
че отиде да се бие

ние неволно си спомняме едно от първите стихотворения на Вазов „Волентиринът“:

Не съди го, майко горка,
нито го кълни. . .
че сърцето му от жалост
веке не търпя,
че кръвта му млада с ярост
за бой закипя. . .

Стиховете на Валери Петров в „Меката есен“ за „Полегнала й Тодора“ и вълнението на английските леди при тази песен са в най-хубавия смисъл на думата вазовски, а стихотворения като това за грамофонната плоча, забравена върху радиатора и стопена от топлината, със сюжета, с тона, с финала:

нещо ценно е умряло,
без веднъж да е изсвирено

будят упорито в паметта ни други стихове, които сме чели някога и ха-ха ще си спомним.

Днес Вазов е отново с нас, и ние не мислим да се разделяме вече с него.

ЕМИЛИЯН СТАНЕВ (1907):

1. Целия Вазов ценя. Не мога да отделям от неговата цялостност несполучливите от пълноценните произведения, защото всички са свързани със съдбата и историята на народа. Вазов е най-малко противоречивият поет и писател в нашата литература. В него има разочарования, болка и тъга, но не и противоречия.

2. Има. Любовната му лирика.

3. Глупаво и надменно от страна на някои литературни среди. След Първата световна война имаше увлечения по модерните европейски и руски писатели — явление само по себе си лесно обяснимо, като се има пред вид катастрофално завършената за нас война, след която Вазов беше наречен патриотар, и слабата приемственост, без която не може да има наша културна почва.

4. Вазовото стихотворение „Борът", което чух като дете в първи клас на прогимназията, е фактически най-точната дата за началото на моето литературно леточисление, защото от този ден и аз започнах да пиша стихове. Препрочитам дядо Вазов и сега трябва да призная, че той ме вълнува далеч повече, отколкото ме е вълнувал някога и ме кара да тъгувам за много похабени и може би безвъзвратно загубени наши духовни ценности.

5. Струва ми се, че въздействието на Вазов върху днешната ни младеж (за бъдещите поколения не мога да говоря) е слабо. Съмнявам се, че мнозина го четат и харесват, въпреки че всички знаят да пеят „Тих бял Дунав се вълнува" или гледат на телевизията екранизирани негови произведения. Намирам дори, че някои наши артисти не са вече способни да представят героите от „Хъшове" или „Под игото" така, както ги виждахме някога на сцената от вече покойни наши артисти. Това само по себе си говори достатъчно. . . Но трябва да отбележа друг един факт, а именно, че Димитър Талев, писател, зареден с възрожденски пламък, близък на дядо Вазов, се чете днес и от млади, и от стари. Така, че може би не съм прав по отношение на Вазов, не съм проверявал в библиотеките търсенето на неговите книги. Дано греша, дано нашата младеж не е скъсала с националния ни поет!

НИКОЛАЙ ХАЙТОВ (1919):

1. Най-сочната книга на Вазов е, струва ми се, „Чичовци". Няма друго произведение в българската литература с толкова ярки образи, български и тъй артистично изобразени. Обичам да чета и препрочитам „Епопея на забравените", неговите разкази и пътеписи (особено „В недрата на Родопите"), които се равняват според мене по художествена стойност на неговите най-хубави разкази.

Във Вазовите произведения онова, което най-много ме завладява, е народностният им дух в най-широкия смисъл на думата. Техният български характер и душевност. Ако има писател, който да олицетворява в своето творчество в най-висока степен българския дух, това е именно Вазов.

Той е българин, както се казва, „до мозъка на костите".

2. Щом и сега ги издаваме, то значи, че всичките произведения на Вазов са надживели своето време, т. е. времето на своето съзряване, може би затова, защото и в най-слабите Вазови произведения има нещо „вазовско", което ги прави интересни и все още сочни. Разбира се, в дългото надбягване към бъдещето може някои от тези произведения да отпаднат, като първите стихосбирки на поета, романът „Нова земя" и пр.

3. За първи път аз започнах да се занимавам с литература към преди около 20 години. От моето поколение Вазов се възприемаше тогава (преди 20 години) така, както се възприема и сега. Не забелязвам в това отношение никаква промяна. Моето поколение е закърмено от Вазовата гръд и ще му остане вярно докрай. Нещо повече, лично на мене Вазов ми става все по-мил, може би защото във века на техническата цивилизация, блъскани от вълната на все по-засилва-

щото се уеднаквяване в материалната и духовната сфера, Вазов е оня спасителен остров, където човек може да застане на твърда, самобитна българска почва.

Аз се тревожа от това, че за сегашното младо поколение Вазов не е онова, което е за нас. Разбирам, ние сме по-близко до Вазов и до неговото време, ако щете — физически, до личните и национални проблеми на онова време и затова по-силно изпитваме неговото въздействие, но истина е и това, че през един доста дълъг период от време Вазов беше пренебрегван и в учебните програми, а също и от литературната критика. И тъкмо в този период от време,чини ми се, че се поразхлаби връзката на съвременното младо поколение и Вазовото творчество. Тревожа се от този факт, защото Вазов си остава най-добрата литературна „мая“ за узряването на добри българи и на добри човеци.

4. Аз съм отрасъл с Вазовите произведения и чувствувам, че тази среда силно ми е повлияла за формирането на моя светоглед, на естетическите ми похвати и позиции.

5. Няма никакво съмнение, че Вазов ще продължи да оказва влияние върху литературните поколения в бъдеще, що се отнася до степента на това влияние, тука са необходими няколко уговорки. Необходимо е първо да се каже, че в литературата не всеки от всекиго може да търпи влияние. Вазов е влиял и ще влияе на определени, поддаващи се на неговото влияние творци, поради обща духовна структура, нещо общо в таланта и т. н.

Няма съмнение, че за мнозинството от съвременните по-млади литературни творци Вазов няма онова значение и не оказва онова влияние, което е оказвал на по-предишните литературни поколения. Причината е и във времето, в силно видоизменилите се материална и духовна сфера на живота. За щастие в литературата не количеството, а качеството са решаващи и може да се случи, примерно казано, Вазов след нови петдесет години отсега нататък да повлияе на един силен „вазовски“ талант и да се получи една във вазовски дух силно въздействуваща литература.

Тъй че аз никак не съм сигурен, че Вазовото влияние непременно ще отслабва. Това е една благородна традиция, с непредвидими размери и последици.

Сигурен съм още в едно: като прекалено се отдалечим от Вазов, ние рано или късно с възродена сила ще се върнем към него и към неговото творчество.

ПАВЕЛ МАТЕВ (1924):

1. Наред с имената на други велики български поети името на Иван Вазов е един от най-гордите паспорти на българската художествена писменост и култура. Ние не можем да си представим тази култура без „Епопея на забравените“, без „Под игото“ и „Немили-недраги“, без десетките други творби. Неговото творческо дело се извисява все повече и отдавна се е превърнало в символ на българската хубост и благородство. Защото във Вазовите творения е сбрана цяла България — Балкана и Родопите, Рила и Пирин, Тракия и Мизия, Дунав и Марица. В тях диша незабравимото нейно минало, древните ѝ герои и походи, свети славата на Търновското царство, горят въглените на българското родолюбие. В неговите страници живее огромната панорама на националноосвободителната борба: образите на Раковски, Левски и Ботев, на Паисий, на Волов и Чистеменски влязоха и останаха в нашите представи такива, каквито ги създаде неговият титаничен талант. Галерията Вазови герои, населяващи „Под игото“,

„Немили-недраги“ и „Чичовци“, и сега е главна типологическа характеристика на българите от онова време.

В творчеството на Иван Вазов живеят най-милите паметници на България — бледата Перущица, изпепеленият Батак, каменната Шипка, цялата черна и светла до болка мила наша земя. Творбите на Вазов станаха символ на онази постоянна благодарност, обич и вярност, която нашият народ питае към Русия. Вазов обезсмърти тази любов. Неговият език и до днес е неподражаем, гъвкав и твърд, лиричен и строг. Толкова години вече минаха, а този език не вехне и не старее, а живее и хубавее.

3. Най-напред трябва да видим времето, в което нашето поколение влизаше в литературата. Това беше времето на Деветосептемврийската революция и на годините, които я последваха. Тогава ние влагахме всичко в понятието революция. Ние дирехме главно нейните певци. Но Вазов е едно постоянно присъствие в нашия живот и трябва да кажа, че моето поколение чувствуваше непрекъснато това присъствие. И въпреки че тук-там се прокрадваха възгледи за някакво остаряване, то тези възгледи бяха много скоро превъзмогнати и титанът се изправяше пред нас такъв, какъвто винаги е бил.

5. Той ще пребъде, защото се сбъдна спокойната му вяра — неговите песни се четат и все ще се четат в мирните простори на любезното отечество, където и него, и нас първи път ни е огряла зората; постоянно ще звучи словото му и постоянно ще шета неговата голяма слава. В този смисъл неговото въздействие върху бъдещите поколения — житейски и литературни — ще бъде постоянно.

ЙОРДАН РАДИЧКОВ (1929):

1. „Иде ли?“, „Под игото“, „Една българка“, „Дядо Йоцо гледа“. Героите на Иван Вазов са нещо повече от литературни герои, той ги направи осезаеми до такава степен, че понякога ми се струва, че можеме да ги пипнем с пръст. Те са част от населението, безсмъртни поданици на отечеството ни. Никой още не е населил земята ни тъй богато с литературни образи, както това направи Иван Вазов. И до днес още, когато минавам през Искърския пролом, все чакам да зърна застанал на някоя канара слепият дядо Йоцо, който поздравява Нова България, когато преминавам през Шипка, не ехо от сражения кънти в ушите ми, а отекват Вазови стихове. Иван Вазов не подлежи на оценка, поне аз не се осмелявам да давам оценка, защото това би значело да се заловя да давам оценка на майчиното си мляко.

2. Някои негови книги не си спомням, но мисля, че не заради това, че са слаби; предполагам, че това по-скоро е слабост на паметта ми.

3. За съжаление ние малко говорехме за Иван Вазов, по-могъщо въздействие оказваше Йордан Йовков. Трябваше да мине много време, докато разберем (или поне аз докато разбера), че природата не трябва да се рисува, а тя трябва да бъде измислена, защото всяко истинско творчество е спор и съревнование с природата, и след като бъде измислена една природна картина, тогава вече ние ще трябва да се мъчиме да я сместим сред живата природа. Всичко видимо е строено с колосален замах, но то е подвижно, постоянно изменящо се. Изкуството подражава на този размах и се стреми да направи всяко творение статично, т. е. да му даде безсмъртие. Ето такива смислици и безсмислици витаеха в младите ни глави, от една страна, полуясно, от друга страна, два пъти по-неясно, но ни спасяваше щастието, че всеки от нас бе учил буквар и първа читанка, или още по-точно, спасяваше ни обстоятелството, че всички ние бяхме откърмени с литературата на Иван Вазов.

4. Иван Вазов винаги ме е респектирал, но никога не ме е примамвал да го следвам. Мисля, че колкото и високо да го ценим, същевременно с това ние оставаме малко равнодушни към него. Може би само в историческата драма той има малко последователи. Това ме навежда на мисълта, че ние сме като какавидата, която е станала пеперуда и щом изхвърчи, бърза да забрави пашкула, от който е излязла.

5. Иван Вазов ще има въздействие и върху бъдещите поколения, но, както споменах по-горе, това въздействие ще бъде без опека.

ПЕТЪР КАРААНГОВ (1931):

1. В съзнанието ми, в чувството ми за българската литература, за нейната прелест, за нейното обаяние и звучност творчеството на Иван Вазов присъствува като цяло. Най-хубавите произведения на това творчество и аз, както всички българи, нося в паметта и сърцето си. И моето южно училище под Пирин планина в училищните делници и празници биваше най-често огласяно от Вазовите стихове, от тяхното вълнение, от порива им, от патриотизма им, от онова „О, Шипка! Три деня младите дружини. . .“

Не мога да си представя нито развитието на нашата литература, нито собственото си литературно възпитание и образование без „Епопея на забравените“, „Под игото“, „Немили-недраги“, „Чичовци“, без „Една българка“, „Иде ли?“, „Дядо Йоцо гледа“. . . Трудно ми е да кажа: ето точно тези и тези качества на това творчество ценя. То е един цял свят, по-точно един цялостен свят, който не може да бъде делен на части. Пленява ме трогателната простота на този свят, присъствието на народния живот, на небето и звездите, на цветята и животните на България, на миризмите и звуците на нашата земя във всичките годишни времена, точността на жестовете и думите на хората, които населяват, пленява ме патриотичният порив на това творчество, миризмата на барут и здравец, шумът на планински потоци и бистри студени чешми, възрожденската вяра в съдбата на родината ни, пленява ме простотата на словото, естествеността, с която се свързват и подреждат думите, сочността и прелестта на синтактичните фигури, езиковите изненади. . . Ще си позволя да си припомня Вазовия куплет:

Разбира ли някой колко хубост, мощ
се крий в речта ти гъвкава, звънлива —
от руйни тонове какъв разкош,
какъв размах и изразитост жива?

Жива изразитост, миризма, багра, светлина и истина има в словото на Вазов. В неговото творчество дълбоко ме впечатлява мощното като водопад народностно и национално чувство, отговорността пред народа, пред историята. Могъщо и непоклатимо стои това творчество вътре в цялата наша национална култура. Без него като че бихме се чувствували по-малко българи.

4. Струва ми се, че писателят расте и се оформя като писател върху почвата на цялата литературна традиция, дори и тогава, когато той декларира предпочитанието си към дадени свои учители в литературата.

Известно пряко влияние на творчеството на Вазов върху личните си литературни усилия намирам в поемата си за Братя Миладинови. Но голямото влияние на Вазов върху всеки български автор след него е в общия климат на нашата литература, в нейния народностен порив, в неотделимостта ѝ от народната съдба, в умилението и обичта към българската природа, в преклонението пред простотата на народния живот, пред народната песен, народния празник, поздрав, смях и ридание.

ОТ ХИЛЕНДАР ДО ШИПКА

„Епопея на забравените“ и нравствено-историчните ценности на българското национално възраждане

Никола Георгиев

Когато остават с голи ръце срещу щиковете на врага, бранителите на Шипченския проход —

желязото срещат с железни си гърди.

Желязото се сблъсква в желязо, твърдостта в твърдост. Но колко различна е тяхната привидно еднаква и еднакво назована сила: желязото със своята сурова и бездушна вещност се удря в желязната устойчивост на духа, грубата материя — в окрилената воля. Или, както би казала стилистиката, Вазов е съчетал метонимичната събирателност на оръжията, направени от желязо, с метафорния пренос на желязната устойчивост в света на духа и волята. Желязото се удря в желязо, но тъкмо това голямо сходство ярко подчертава контраста между бездушната маса на насилието и порива към свобода и национално достойнство.

Прозвучал в решителния миг на одата „Опълченците на Шипка“ — в мига между поражението и победата, — тоя стих събира главната идейно-образна насоченост на творбата, тъй както и цялата тази творба, последна подред и в определен смисъл ключова за разбирането на „Епопеята“, събира и увенчава мъчително величавия развой на най-хубавия и национално най-значимия български одаичен цикъл.

Противоборството между железните гърди и железните щикове не е ограничен романтичен миг — то е сложно и двупосочно сплитане, върху чиито везни трептят между поражението и победа а стоте паметни български години, обхванати в „Епопеята“. Ето, дори в началото на нейната последна и победно увенчана творба старопланинският проход многозначително е облъхнат със спомена за един друг проход и друга битка в древността:

едно име ново, голямо, антично,
като Термопили славно, безгранично

В присъщото за одата позоваване на величави имена и събития от миналото споменът за прохода, който тристата Леонидови войни са отстъпили на персийските пълчища едва след гибелта и на последния от тях, идва напълно естествено и дори някак „между другото“. По-нататъшният развой на творбата обаче скоро доказва, че сравнението с Термопилите не е обикновен спътник на одаичната стилистика. Старопланинският проход не е просто свидетел на славен родолюбив подвиг — в него се срещат шумящите вълни на безчисления враг с гранитната устойчивост на шепата опълченци, бесните рояци с юнашкия орляк.

Така аналогията с тристата спартански хоплити, вметната някак незабележимо в началото, се разгръща в идейно-образната тъкан на творбата и точно в композиционния център, когато напливът на поробителя започва да взема превес, определено заговорва за своя смисъл:

Нищо. Те ще паднат, но честно, без страх,
кат шепа спартанци под сганта на Ксеркса. . .

И тоя смисъл става един от стожерите на одата и на цялата „Епопея", от чиято устойчивост решително зависи прозрението ни в националната ни съдба и успехът на народния ни поет в неговото нравствено отговорно, художествено трудно начинание. Защото, ако изходът от Термопилската битка е добре известен (а и самата творба напомня за него), ако падането на заветния хълм става безпощадно неизбежно, както и на толкова предишни пориви от Паисий до Бенковски, и ако бранителите му, виждайки края, се хвърлят срещу врага, за да паднат с „една смърт юнашка и с една победа", какъв е смисълът на тази победа и къде е границата между нея и поражението? И каква нравствена сила, какво художествено равновесие изправя тази заключителна победна ода върху ръба на погрома и победата? И как тази сила застава пред парещия спомен на толковато досегашни погроми?

Дванадесетата, завършила с военна победа творба от „Епопеята" започва с мрачно и настойчиво примирено изживяване на отколешните и неотколешните погроми на българския народ — толкова настойчиво, че утвърдителността му започва вътрешно да се разколебава: „Нека носим йоще срама по челото. . . нека ни отрича историята, века. . . нека Беласица стара и новий Батак. . ." А ето как завършва тя:

И днес йощ балкана щом буря захваща,
спомня тоз ден бурен, шуми и препраща
славата му дивна като някой ек
от урва на урва и от век на век!

Заключителното четиристишие се връща към сегашността на началната част „нека носим *йоще*" — „и днес *йощ* балкана", но с какъв удивителен преход — с прехода от срама към дивната слава, от лютия спомен към героичната легенда на вековете! И което е все така изумително, той протича върху множество общи опорни точки:

и днес *йощ* балкана—→нека носим йоще срама
славата му дивна. . . от *век* на *век*—→нека ни отрича, историята, *века*
спомня тоз ден бурен—→нека *спомен* люти от дни на позор

Наред с противопоставянето си на началото последните четири стиха сплитат в едно мотиви от цялостния път на творбата:

щом *буря* захваща—→*буря* подир *буря*, рояк след рояк
шуми и препраща—→душманските орди, бесни и *шумящи*
като някой *ек*—→топовете *екнат*
от *урва* на *урва*—→гъсти орди лазят по *урвата* дива
славата му *дивна*—→по урвата *дива*

И в цялото това контрастно единство непоклатим и монолитен се издига балканът, спояващ одата, спояващ героите с България и с вечността. . .

Последното четиристишие изплита от одата победен венец — но не венец на леката фраза и леко постигнатата победа. Към тържествената възмогнатост на победното четиристишие тя върви през трагичните провали на миналото, през кървавата битка за прохода, през трепета от новото поражение. Две много сходни, много прости, но сурово звучащи в контекста си думи —„нека" и „нищо" — бележат най-ниските точки на погрома и най-смелото възправяне срещу жестоките истини и полуистини на историята. В първата част отсеченото „нека" удря седем-

кратно, като с камшик, върху най-болните места в нашия труден национален развой, а във втората мъжествено примирената категоричност — „нищо“ — прозвучава в мига, когато поражението надвисва над поредното усилие на българите да отворят нова страница в историята си: „Три дни веч се бият, но помощ не иде. . . Нищо. Те ще паднат, но честно, без страх.“ Пътят от „срама“ към „славата“ се огъва между поражението и победата, което придава на одата много нравствена доблест и художествена убедителност. При това поражението не е еднозначна единица, защото трагичната Беласица и Батак и славните Термопили са не само противопоставени, но и сближени — на основата на загубеното сражение! С тая смела крачка Вазовата ода навлиза както в драматизма, така и в сложната перспективност на националната съдба, за да тръгне към внушението, че грубата маса на желязото може да сломи железните гърди, че насилието може да надделее над правдата, но че победа може да има и в това, което „историята“ оценява като поражение, защото важен е не само външният резултат, но и духовното величие и вътрешната несломимост на победените. Умират ли „с една смърт юнашка“, победените умират и „с една победа“. . . Разбира се, в единството на творбата това внушение нито е така безконфликтно, нито дори е единствено. То ту потъва в бездната на погрома, ту се възмогва в опиянението на победата и в тези извивки носи живото преживяване на всяко падение и полет и противоречивото единство на човешките и историческите ценности. Това доказва развоят на целия цикъл, доказва го и развоят на неговата заключителна ода.

По подобие на ред други големи оди в цикъла „Опълченците на Шипка“ е също триделна: встъпителна част с размисли за историческата ни съдба, средищна част, описваща тридневната битка, и заключително победно четиристишие. Вазовата ода обаче е достатъчно сложна, напрегната, мисловно-емоционално богата, за да остане в границите на този общ композиционен дележ. И наистина вътре във всяка отделна част се сблъскват по две различни събития, състояния или оценки и се обособяват по две контрастно противоположни и художествено „по-дълбочинни“ подчасти. Първите тринадесет стиха на първата част, групирани около мъчително настойчивото „нека“, съживяват живия спомен за най-черните страници на нашето минало. В кулминацията на техните удари обаче, в средата на първата част, прозвучава едно голямо и решително „но“ — „*но* ний знаем, че в нашто недавно свети нещо ново, има нещо славно“ — и мрачният тон на изложението се пречупва в пресния спомен за подвига край връх Шипка. Сходно е положението и във втората част. Нейните първи двадесет и пет стиха описват упорната борба на опълченците, които устояват на ужасните пристъпи и отстояват върха и честта си. И тъкмо в миговете, в които везната на победата трепти между двете страни, тъкмо след обобщителния стих „щурмът е отчаян, отпорът е лют“ прозвучава ново и вече застрашително „но“: „три дни веч се бият, но помощ не иде, от никъде взорът надежда не види“. Сходно е положението и в третата част, чиито четири стиха се делят на две точни половини. Но третата част се подчинява на този принцип малко по-своеобразно, а пък е и твърде далеч в реда на един последователен анализ на творбата.

Началните тринадесет стиха на одата „Опълченците на Шипка“ прекрасно онагледяват специфичната възможност на художествената литература да сгъстява в една точка диаметрално противоположни оценки и многогласието на различни гледни точки. „Нека носим йоще срама. . .“ Какво означават тези думи и последвалите ги още шест сурови „нека“? Примирение или бунт? Истина или лъжа? И чие е твърдението, че свободата ни е дарена? На самите „нас“ или на „другите“?

Помагалата по стилистика от Аристотел до наши дни назовават не една стилова „фигура“, в която изразът казва дословно едно, а означава нещо раз-

лично или противоположно, но нито една от тях не може да покрие сложността и богатството на тези стихове. Началните тринадесет стиха на одата с нищо изрично не отхвърлят жестоките упреци към миналото на българския народ. Ослепената Беласица и заленият с кръв Батак, старите окови и следите от робството са като че ли неоспорима истина. Така е и „нека“ е така. Под това признание обаче напират сили, които, без да го отричат открито, скрито му противопоставят друга гледна точка и друга истина. Хора, които така смело напомнят своите минали погроми, не могат да бъдат духовно разгромени — достойнството си на народ и на човеци те очевидно са запазили. От друга страна, многократното наблягане върху пораженията се обръща срещу собствената си убедителност — в тази прекомерна настойчивост зазвучават нотките на зложелателното преувеличение, на озлобеното клеветничество. Двугласността на оценките се подкрепя и от следния важен белег на началния откъс: носител на нападките са почти изцяло „другите“. В първия стих призивът „нека“ за първи и последен път е насочен към „нас“ („нека носим йоще“), при което и подлогът „ние“ е премълчан — тънкост, която скоро ще разкрие дълбокото си значение. Оттук нататък подлози на изреченията са само други: „спомен“, „историята“, „века“, „нека да ни сочат (неназованите „други“) с присмехи обидни“ и пр. А когато на тринадесетия стих идва рязката промяна, голямото „но“ на прехода, веднага се свързва с появилото се за първи път в пълна и активна форма „ний“: „Но ний знаем, че в нашто недавно. . .“ Ето защо отношението между двете подчасти не се свежда до простото отрицание „другите ни хулят и отричат“, но ние имаме подвига си на Шипка. Първата подчаст не е само клевета, на която втората чрез спомена за Шипка „строшава зъба“. Изразена в словата на българите, тя е мъчително-страстно изживяване на мрачните спомени, чиято истинност те са достатъчно доблестни да не отричат и прикриват. Тя е изстрадано възмущение срещу жестоката орис на един народ. Тя е протест срещу лекотата, с която се сипят върху него „присмехи обидни“. Тя е бунт срещу едностранчивите оценки на „историята“ за същността на поражението и позора — каква по-точно едностранчивост одата ще разкрие по-нататък, а засега с горчивото и гневно наблягане върху старите погроми тя по обратен път внушава, че в истината за Батак и Беласица има и някаква друга — по-дълбока и по-различна истина.

В мрачните тринадесет стиха ударите върху българската памет се сипят с нарастваща сила. Това градационно движение е изявено в техния синтактичен строеж — постъпателното скъсяване на изреченията към края — и в общия им смислов развой от по-конкретните изяви на „срама“ и „теглото“, през по-широкия, хилядолетен замах от Беласица до Батак до най-жестокия за един народ удар: „нека таз свобода да ни бъде дар“. За напоритостта на ударите много допринася и ключовата дума „нека“ — седем пъти тя въвежда изречение подир изречение, удар подир удар. Този начален (анафоричен) повтор носи градационно наслояване и постоянно възвръщане към една и съща изходна точка, но едновременно с това неговата множественост подкопава убедителността му, като го превръща в стремеж да се изчерпят всички — възможни и невъзможни, справедливи и несправедливи обвинения срещу българите. И когато пасажът завърши с последното отсечено „нека“, тоест завърши с думата, с която е започнал, и се затвори в собствения си кръг, тоя стремеж става още по-откровен. Казано е, дори е „надказано“ всичко; това е крайната сила на ударите, това са те, изчерпани до широкия си и все пак ограничен предел, извън който остава ядрото на българското национално достойнство. Този умел полемичен похват окончателно раздвоява насоката на първата подчаст и със заключителното повторение на „нека“ подготвя прехода към противопоставянето във втората.

След като досега „другите“ са изчерпали упреците и обидите си, а гласът на българина наистина или привидно, но винаги мъжествено се е съгласявал

с тях, идва ред и на неговия собствен глас и оценка. Големият преход от приглушеното достойнство към прямото изтъкване на собствения подвиг започва от съпоставката „другите — ние“ и продължава с противопоставянето между външната видимост на събитията и вътрешното самопознание и духовни ценности. Ние знаем нещо, което другите не знаят или не искат да знаят — нещо, което разтупква сърцата ни и ражда в тях големи чувства. Така досегашното противоречие се задълбочава в несъответствието между видимото и съкровеното, между чуждото знание и себепознанието, между присъдите на историята изобщо („нека ни отрича историята, века“) и собствените национално-исторически ценности („и в *нашта* история кат легенда грей“). Така към досега изградения образ на българщината се прибавя още една черта — нежеланието или неспособността да се разтръбяват пред света собствените подвизи и заслуги.

Втората подчаст противопоставя на първата и убедителността на своята причинна аргументираност. Докато в първата упреците и нападките се редят едни подир други, свързани помежду си само от общата си тема, от външната опора на началното „нека“, но не и от някакво причинно, вътрешно обусловено развитие, втората подчаст се разгръща в двойно подчертаната причинна връзка между вътрешното самочувствие и неговата външна първооснова:

Защото там нейде на връх планината,
що небето синьо крепи с раменатa,
издига се някой див, пустинен връх. . .
Защото в балкана има един спомен,
има едно име, що вечно живей. . .
що отговор дава и смива срамът. . .

Казано с понятията на граматиката, първата част се развива паратактично (съчинително), а втората — хипотактично (подчинително). Казано пък с езика на идейно-художествената функционалност, на фона на съединителното напластяване в първата подчаст причинно-следственото обвързване във втората внушава логичността и убедителността на нейната правда — реторическата повторителност отстъпва пред последователния развой на аргументите. В подкрепа на причинното обвързване във втората подчаст идва и обстоятелството, че цялата тя е изплетена от две главни и. . . единадесет подчинени изречения! „Ний знаем, *че*. . .“, „*що* гордо разтупва. . .“, „*защото*. . .“, „едно име, *що* вечно живей“, „*що* отговор дава“ и пр. А лексикално-кореннata връзка между двата основни съюза „защото“ и „що“ допълва със свои средства мисловно-аргументационната връзка на изложението. . .

Двете подчасти са ярко контрастни и в своето образно построение. В първата пораженията се изразяват в метафори с мрак, тъмнина, сянка: „в миналото наше хвърлят своя мрак“, „да висне кат облак в наший кръгозор“. Във втората пък — „свети нещо ново, има нещо славно“, „и в нашта история кат легенда грей“. В първата подчаст метафорнс-пространственото движение е потискащо, в посока от горе на долу: „да висне кат облак“, „хвърлят своя мрак“, „нека носим“. Във втората пък движението е въздигащо и извисяващо: „защото там нейде на връх планината“, „издига се някой див, чутовен връх“, „паметник огромен“. И което е особено показателно за единството на творбата, извисяването не е просто метафора, а е органично свързано с образа на балкана, който споява одата с духа на българското и устойчивото. Така още тук се утвърждава едно основно пространствено-идейно измерение, което по-нататък ще добие още по-ярък облик: турците са *долу*, мътни и шумящи вълни, а опълченците са горе, слени с върха, заедно с който извикват своето „ура“, слени със скалите му, на чиято непоклатимост достойно съперничат.

Двете подчасти са контрастни и по своята насоченост във времето. В най-общи линии първата се отнася към миналото, към „Беласица стара“, „следи от

теглото“, „хомота стар“, а втората към „едно име ново“, „има нещо ново“. Това деление обаче е само начално, защото вододелът между минало, настояще и бъдеще в историчното съзнание далеч не е така прост. Срама по челото, и когато иде от миналото, го носим „йоще“; поражения сме търпели не само в далечното си минало, не само с „Беласица стара“, но и с неотколешния „новий Батак“ (думата „нов“, вижда се, не е „патент“ на втората подчаст). От друга страна, преходът към новото и бъдещето е опрян върху събитие от „нашто недавно“, преминава през сегашността и вече през нея неусетно преминава към бъдния живот на подвига.

(Преплитането на минало, настояще и бъдеще в националния духовен процес се отразява и в следния тънък детайл, в стиха „едно име *ново*, голямо, *антично*“. Не ще и дума, че едно от значенията на „антично“ е „древно“, „старо“ и че то не заглъхва дори под натиска на непосредното съседство с определението „голямо“ и на общата насоченост на пасажа, която осмисля „антично“ в посока към „трайно, величаво, неоспоримо в ценностите си“. Ето защо едно от значенията, макар и неводещо, на този стих е. . . „име ново, голямо, древно“! И тъй като думата „антично“ е първата стъпка към съпоставката с Термопилската битка, умело тушираният оксиморон „старо ново име“ е и стъпка към вярата, че в борбата между истините и клеветите в историята има устойчиви ценности, твърди измерения.)

Преплитането и противопоставянето между двете подчасти Вазов и тук е изразил на основата на общи ключови думи, повторени в противоположен контекст и с противоположен смисъл:

нека *спомен* люти от дни на позор—→балканът има един *спомен*
нека е трагично *името* ни—→има едно *име*, що вечно живей: едно
име ново, голямо, антично
нека ни отрича *историята*—→и в нашта *история* кат легенда грей
нека носим йоще *срама*—→и смива *срама*

При това разностранно преливно противопоставяне между двете подчасти втората не застава до първата като бялото до черното, истината до лъжата, просветлението до мрака. Разколебаването, отрицанието кипи глухо още в първата подчаст и още там подготвя обрата на първото голямо „но“. Самата втора подчаст върви по своя път бавно, с вътрешна увереност, без да бърза да разкрие какво се крие зад недоизречените загатвания „свети нещо ново, има нещо славно“, „там нейде на връх планината“, „издига се някой див чутовен връх“, „има един спомен, има едно име“ — съсредоточена преди всичко върху вътрешното себепознание на българите. И едва след това, в заключителното си двустишие, тя разкрива далечната цел на своя сдържан развой:

що отговор дава и смива срамът
и на клеветата строшава зъбът.

Пътят е извървян и завършекът отвежда смислово-емоционалния развой в посока, противоположна на начално подхванатата. Едва тук — каква сила на националния дух, какъв успех на художественото аргументиране! — творбата заговорва по-откровено за истината и лъжата в нападките върху българите и това поантиращо избухване най-добре внушава неспособността да се говори по-нататък за неправдата със същата горчиво-гневна сдържаност. В същото време обаче, макар и по-рязък спрямо сложната двугласност на първата подчаст и по-определен спрямо недоизречеността на втората, тоя завършек не прекрачва границите на художественото единство, което го е породило, не разрешава спора между истината и лъжата — по-скоро го определя и тепърва го започва. Недоизречеността на втората подчаст продължава да очаква отговор — кое е това име, кой е този чутовен връх, — а цялата първа част поставя и още един въпрос, не така осезателен, но затова пък още по-решителен: откъде иде

силата да се приемат такива сурови обвинения и без да се отхвърлят мигом и изцяло, да бъдат разколебани от някаква по-висша истина и увереност и какво стои зад самочувствието, което така смело се изправя над бездната на най-мрачните погроми. „Що отговор дава и смива срама“ казва предпоследният стих, но сам той, а и цялата първа част не дава отговор на тези въпроси. Сдържаната съсредоточеност и проблемност достигат тук крайния си предел, подготвяйки изблика на широкото възклицание „О, Шипка“ и прехода към живото дело.

След досегашния протяжен развой на мисълта и фразата, след сгъстяването на толкова чувства и проблеми, след забавеното кръжене около името и същността на българския подвиг възклицанието „О, Шипка!“ — определено, кратко, волно — сякаш отприщва преживяването към нещо наистина ново и героично. Смислово-емоционалната тежест на този израз е така голяма, че в епохата на строго графично единство на стиховете Вазов е „дръзнал“ да го обособи на отделен ред, създавайки един от далечните предходници на начупения стих в българската поезия. А с него развоят на одата действително се пречупва в нова насока: вместо досегашната универсалност на вековете и историята идват трите дена на битката, вместо общите измерения на националното пространство — съсредоточаването в един кът от Стара планина, вместо крайните резултати от миналите поражения — кипежът на битката с непосредните лъкатушения между победата и поражението. И докато в първата част минало, настояще и бъдеще се преливат в трудния път на един народ, тук многозначното, но категорично определение „младите дружини“ пряко заговорва за прилива на свежа кръв в неговото изстрадало тяло.

Преходът между първата и втората част е широк и многостранен, но в дълбочината си израства върху общата тема за същността на победата и поражението в националната история и общия конфликтно-съчетателен подход към нея. Тази общност се проявява и очебийно композиционно: и втората част, описанието на битката, се дели на две противопоставни подчасти. Едната (стих 29—53) описва мъжествената защита на прохода, която за шепата храбреци е вече равносилна на духовна победа, а другата (стих 54—93) се наклонява над пропастта на ново катастрофално поражение. С тоя дележ одата вече определено очертава своя труден композиционен път в извивките между поражението и победата, победата и поражението, а с втората част — средищна композиционно, обемно, смислово — тя разгръща, вече сред грохота на битката, заложения преди това проблем за видимостта и същността на историческото явление и спомен.

Описанието на битката започва с пряк сблъсък между противоборстващите страни, постигнат и чрез последователното редуване между тях: опълченците (стих 29—31) — турците (стих 32—39) — опълченците (стих 40—46) — турците (46—50) — опълченците (стих 50—52). Това движение на описателния поглед носи ожесточената напрегнатост на сражението, ударите гръд в гръд, приливите и отливите на атакуващите вълни. При цялата си рязкост обаче преходите от едната към другата страна свързват отделните пасажи в здрави възли — както са сплели ръце и двата противника. Изразът „пристъпи ужасни“ застава на границата между първите два от тях и събира в едно гледната точка на бранителите и действията на нападателите; фанатичното „Аллах“ и героичното „урра“ сияват чрез съседния си контраст следващите два пасажа; „един враг повеч мъртъв да положи“ завършва този „опълченски“ пасаж, а началото на следващия показва плодовете на тая самоотверженост: „турците реват, насипа налитат, и падат, и мрат“; от своя страна този пасаж се свързва с последния преход към опълченците чрез богатия контраст и антитеза между тях: „идат като тигри, бягат като овци“ и „кат левове тичат по страшний редут“.

Тези постъпателни сблъсъци напрегнато скъсяват словесния си обем и завършват с един обобщителен стих, афористично обединяващ в двете си полусшия усилията на нападателите и защитниците:

Щурмът е отчаян, отпорът е лют. . .

С тоя стих завършва и първата част от описанието на битката. (Неговата обобщителна сила се увеличава и от това, че той единствен в цялата ода се присъединява към предходната римова двойка „редут—труд"; и в него, както и във всички други части и подчасти Вазов е използувал завършващото въздействие на мъжките рими.)

Този стих обобщава във външно равновесие силите на защитниците и нападателите, но в дълбокия си смисъл досегашното описание и преди още военната победа дава нравствено право на опълченците. Те, шепата храбреци, млади и като хора, и като вòйни, и като устрем, отстояват напора на „гъстите орди", чийто духовен вдъхновител е Аллах, чието бойно напътствие са обезумелите крясъци на пашата, чиято храброст е в сляпата фанатична ярост, готова да се превърне в животински страх при удара с достоен противник. Оттук вече започва все по-ясно да се налага основният идеен център на одата, отговорът на въпросите, казани и подсказани в първата част; налага се органично, здраво изплетен от всички смислови и образни съставки.

Назовани пет пъти „орди", сравнени със „сганта на Ксеркса", с лазещи вълни, поробителите са не само груба сила, но и безлична маса, лишена от духа и съзнанието на съставящите я индивидуалности. За разлика от тях опълченците действуват както в единството на „младите дружини", „орляка юнашки", така и чрез съзнателната воля на всеки отделен вòйн — „всякой гледа само да бъде напред". (Измежду турците в единствено число се говори само за Сюлейман паша!) И сливането на тези индивидуални воли носи много по-голямо единство от дисциплината на безличната военщина; именно като воюват „без сигнал, без ред", но с въодушевлението от голямата идея, опълченците воюват много по-добре от „истинската" войска. В изтъканата от разколебани и преобърнати „общоприети" оценки Вазова ода този нов „парадокс" допълва борбата за същинската стойност на силата и слабостта, поражението и победата.

Пространствените значения са друг важен фактор в идейно-образното изграждане на творбата. Още в първата част появата на чутовния планински връх пречупва преживяването в нова и по-ведра насока. Във втората част образът на балкана, на върха и низините се разгръща в широка конструктивна мрежа, която и обвързва, и поляризира действията на двете сили. На тиранските орди принадлежи „урвата дива", а на опълченците — върхът, изразител на духовната им извисеност, а и на високата отговорност на делото им:

България цяла сега нази гледа!
Тоя връх висок е: тя ще ни съзре,
ако би бегали; да мрем по-добре!

Общата противопоставка „високо—ниско" добива художествена плът в постепенното образно споряване на опълченците с върха и канарите. Този процес започва с началните стихове на втората част („горските долини трепетно повтарят на боя ревът"), а когато идва метонимичният израз „върхът отговори с други вик: „урра", той вече внушава не само широтата и гръмовността на възгласа, но и сливането на опълченците с непреклонността и националногероичната символика на балкана. По-нататък духовното богатство на тази връзка укрепва върху образната верига между твърдостта на скалите и непреклонната устойчивост на опълченците, противопоставени на бесните турски вълни: „героите наши като скали твърди", „талазите идат", „вълните намират канари тогаз", „но вълни по-нови от орди дивашки. . ." Устойчивостта на борческия дух убедително се слива с

конкретната и народностно задушевна образност на планината, върха, скалите, а хаотичната безличност на врага — с образност, която внушава неговата нравствена малоценност, а и националносимволна отчужденост.

Този пореден контраст — между устойчивостта и вълнообразното приижданe и отдръпване — намира опора и в стиховото, синтактично и интонационно звучене на одата. Дълги и сложни изречения рязко се пресичат от кратки и отсечени изречения, дългите „александрински“ стихове често прекъсват плановото си движение чрез конфликтни несъответствия между синтактично-интонационна и стихова цялост — чрез анжамбмани. Разностранните пречупвания в изказа носят напрегнатата задъханост на битката, прииждането и пречупването на вражия натиск, тъй както и контрастът между словесната сдържаност и словесното изобилие е част от контраста между силата на шепата храбреци и слабостта на безчисления враг.

Контрастът между твърдостта и разплавчатата стихийност се внушава дори от фонологичната противопоставка на техните бойни възгласи. Фаталистичното, вековно омразното „Аллах“ и новото и мъжествено „ура“ са противопоставени в одата по смисъл, по стилова обагреност, а дори и по място в съседните си стихове:

и „Аллах!“ гръмовно въздуха разпра.
Върхът отговори с други вик: „*урра*!“

В същото време тези двусрични думи започват с гласна и завършват с ударено „а“, а в средата си имат двойни сонорни съгласни — „лл“ и „рр“. Много са наистина звуковите общности между тези думи и на тяхната основа по-ярко прозвучава слуховата и артикулационна противопоставност между „л“ и „р“, която в контекста на одата се осмисля и присъединява към общата противопоставеност между силното, напрегнатото и разлатото, мекушавото.

Опрени в балкана и органично слени с канарите му, опълченците продължават още по-нататък образния си развой в духа на планинската гордост и мъжество. Веригата „планина — връх — скали“ естествено приобщава в себе си и „планинския цар“, орела. Двете „орлови“ съпоставки — „и братските орли не летят към тях“, „но вълни по-нови от орди дивашки гълтат, потопяват орляка юнашки“— идват в началото и завършека на втората част, в най-трудните мигове, когато опълченците имат най-голяма нужда от силата на духа си и в най-голяма степен я проявяват.

Освен майсторския образен развой връзката между опълченците и орлите се гради и върху една друга, макар и по-трудно забележима предпоставка. За първи път производна на думата „орел“ се появява със смисъл, стоящ твърде далеч от нейната метафоричност, и по причини, стоящи твърде далеч от подборните закономерности и развойната логика на конкретната художествена система: „българи, *орловци* кат левове тичат по страшний редут“. Обстоятелството, че редом с българските опълченци на Шипка са воювали части от орловския руски полк, е исторически факт, а обстоятелството, че този полк е бил от град Орел и че град Орел носи тъкмо такова име, е вече напълно външно и случайно спрямо задачите на одата. Ала и най-дребната, най-страничната случайност може да бъде приобщена и „активирана“ в творбата на вдъхновения поет. Героичният старопланински контекст и двукратната поява на „орловата“ метафора свързва в нова точка двата славянски народа, а наред с това, раздвоявайки смисъла на „орловци“ между именното му и етимологично значение, го издига от случайно съвпадение в художествена значимост.

(Майсторството на Вазов да включва собствените имена в смисловата система на творбата проличава по обратен път чрез името „Шипка“ — и най-дребна езикова или смислова връзка не пробужда заспалите за българското съзнание из-

ходни, „шипкови“ значения на това име, явно неподходящи за общата насоченост на одата.)

Раздвояването на именната определеност на „орловци“ и едничката поява на името „Шипка“ навежда на друг, решително по-важен въпрос: какво е отношението между историческа фактичност и художествено-условна обобщителност. Вазовата ода е вдъхновен отклик на незабравимо, известно на всеки българин събитие. Нещо повече — тя е и откровено неприкрит негов отклик: името на върха, на военачалниците, на орловския полк, историческата ситуираност — всичко обвързва творбата със строго достоверна точка в българското време и пространство. Дори и „тоз ден бурен“, който балканът помни, е отбелязан с календарна точност в подзаглавието: 11 август 1877 г. И все пак — и все пак тази усилена фактична достоверност, малко присъща на лириката като род, но твърде характерна за историческата ода, бива многостранно раздвоявана и преобразувана в художествена обобщителност и многозначност. Такава, каквато е описана, битката за прохода не може да се проведе никъде и никога. Пространствата се скъсяват и удължават според изискванията на смисловата насоченост, „техниката“ на боя е легендарно окрупнена, реалният пълководец Столетов изрича заповедта и призива си в стила, стиха и образната система на одата. . . Наред с многото преобразования на историческите реалии и фактичност Вазовата ода качествено се отличава и от начините, по които подобно събитие би било описано извън художествената литература. Думата е за постепенното разгръщане на идейния процес, заложен в отделните картини и събития, за сложното и външно неразтълкувано движение между противоречията и превеждането на читателя през огнилото на устремите и пораженията. Думата е за последователното сцепяване на образно-асоциативните вериги, така убедително извършено от Вазов, за изграждането на двата богати смислови и идейни центъра, в чийто конфликт се ражда ненатрапеното, но неотразимо внушение за ценностите в българския национален развой. Благодарение на всички тези и сродните им белези на одата описанието на Шипченското сражение започва да преодолява гравитационната сила на единичността и конкретната фактичност и без да скъсва с нея — напротив, черпейки убедителност от противоборството си с нея, — извежда голямото събитие в света на художествената обобщеност, национална и общочовешка устойчивост — „от век на век“. . .

(Двустранните преходи между историческа фактичност и художествена обобщителност знаменателно протичат дори върху бройните определения „три дена“ и „дванайсетий път“. От една страна, те носят значение за точност и фактичност, подкрепено от историческите данни за събитието, но, от друга страна, „съвпадението“ им с изразите за съдбовния „дванадесети час“ и решителния „трети път“ ги присъединява с ново, коннотативно значение към общата напрегнатост на творбата.)

Както в първата част, където мракът на старите спомени се разкъсва от остротата на първото голямо „но“, така и тук в миговете на най-отчаяния щурм и най-лютия отпор одата се огъва с второ голямо „но“ — назад и надолу към погрома. Външната, физическата победа далеч невинаги увенчава правото дело и доблестния дух — този лайтмотив на цялата „Епопея“ се появява и в нейната последна и победна творба, за да възземе и утвърди нравствено-историчния оптимизъм на Вазов, вярата му в трайните ценности на духовния подвиг и безсмъртието на народа, сред който са се родили. И никак не е парадоксално, а само е страшно и величествено, че именно сред мрака и пожарищата, сред скърцането на бесилките и писъците на невръстните в перущенската църква израства може би първата художествена „оптимистична теория за българския народ“.

Усетът на Вазов за неделимата противопоставност между величието и падението многостранно е въплътен във връзките на двата етапа от описанието на битката. И двата, така противоположни в ред отношения, имат общо начало:

Три дена младите дружини как прохода бранят
Три дни веч се бият. . .

Общото начало сурово контрастира прехода към непосредно следващото го „но" („три дни веч се бият, но помощ не иде"), а успоредно с това подчертава връзката между двете части и драматичната сгъстеност на времето в тези три дена, времето, което одата „моделира" с присъщата на лириката многозначност и противоречивост. Трите дена на битката са описани и като постъпателно развитие, и като сгъстена точка — те са и три дена, и единният „тоз ден бурен", който балканът вечно ще помни, те са движение от полета към ледения лъх на погрома, те са спрелият миг на един вечен двубой. Естествената последователност на изчерпване на оръжията — от патроните до камъните и мъртвите тела — бива и спазвана, и разместване. Още с първите стихове описанието на битката извежда напрежението до краен предел, след което се зареждат още няколко равностойни точки на върховна напрегнатост без някаква единствена и доминираща кулминация — подвигът е масов, подвигът е непрекъснат ,той е във всеки миг на тези три дена, както и те са един вечен кипящ миг.

Историчният оптимизъм на Вазов, с който той така устойчиво изживява сплитането и преходите между срама и славата, не е нито едностранчив, нито пък безстрастен. За него също е ясно, че сраженията се водят не само върху полето на духа и че отстъпването на един проход, загубването на една битка, проваляне на една война удря външния, но исторически значим печат върху делото. В оценката си за българските възрожденски борби творецът на „Епопея на забравените" е достатъчно правдив и доблестен, за да не си затвори очите пред този оценъчен закон, но и достатъчно проникновен и човечен, за да не види жестоката едностранчивост във външните измерения на събитията и да не почне голямата си борба срещу чувството за малоценност у едните и обидното пренебрежение у другите. Затова, дълбоко непоклатим във вярата си, той с гняв преживява всеки триумф на насилието, с гняв изстрадва и всеки погром на слабите — с гняв и дълбоко човечно съчувствие. Сред грохота на битката и извисения тон на одата тази човечност и задушевност огрява най-страшните мигове за опълченците и българското дело — като значителна част от светлината иде и от разликите между двата етапа от описанието на битката.

Докато в първия от тях описанието е по-обективирано и представя битката в дистанция и окрупнен план, във втория гледната му точка се сближава с вижданията, преживяванията и думите на опълченците и на няколко места откровено се кръстосва с тях. Мъжествените и трогателни думи: „Нищо. Те ще паднат, но честно. . ." събират в едно вътрешното решение на героите и речевата позиция на изказа, а думите на опълченците „България цяла сега нази гледа" идват като пряко продължение на изказа, без междинни пояснения (без „вербум дициенди"). В този процес на сближаване съвсем намясто прозвучава странният инак израз „Тогава Столетов, *наший* генерал. . . " — странен, защото дотук за опълченците се е говорило в трето лице — „те", „тях", „техният" — именно „техний генерал" става вече „наший генерал". В първата част на одата лирическият аз се слива с целокупното множество на българите („нека носим йоще"), в първата половина на втората част той се отдръпва в описателна дистанция спрямо младите дружини и тяхната битка, а тук, в миговете на върховно изпитание, всеотдайно се сродява с тях — а чрез себе си и тях с цялата българщина. В това вдъхновено национално споряване се присъединяват от своя страна и опълченците с чувството си за отговорност и обвързаност към отечеството: „България цяла сега нази гледа".

Когато несъответствието между силата на духа и сляпата насилническа маса разкрива същинското си, отдалече подготвяно значение, емоционалната напрегнатост на одата стига до най-патетичната си точка и зазвучава в стил и образи, най-близки до класическата ода: шепата спартанци, пълчищата на Ксеркс, грамадната хекатомба, лавровите венци, с които Столетов призовава опълченците да увенчаят България. . . Това приповдигане на стила и чувството обаче също не е едноизмерно, защото успоредно с него в одата върви и една по-сдържана, по-естествена, на места дори по-грубовата стилова струя. (Дори след „венчаването с лаврови венци" Столетов продължава призива си по-просто и задушевно, а и самата ода сякаш бърза да го окачествти като „думи прости".) Преплитането и взаимното контрастиране на тези две насоки е съзвучно на общото огъване на одата между пропадането и възвисяването, грубата сила и духовността, скромността и величието на младите вòйни. Националната съдба слага отпечатък и върху поетиката на Вазовата ода.

Сродяването с духовното величие на борците се постига и чрез още една голяма съдържателна промяна: докато в първата част от описанието на битката на опълченците и турците е посветено количествено еднакво внимание, във втората на турците са посветени пряко само три-четири стиха — натискът на сляпата сила се пречупва не само духовно, но и описателно в устойчивостта на героите. И докато в първата темата на опълченците и турците се редува в последователни сблъсъци, тук общата картина на битката последователно и плавно преминава в мълчаливото решение на опълченците да се борят със спартанска жертвоготовност, след това в призива на Столетов колкото величествен, толкова и задушевен. След него опълченците посрещат поредния последен пристъп на турците с първото непосредно чувство, че не им остава друго освен „до крак да измрат пред цяла вселена на този славен рът". И в тоя трогателен и възвишен миг те заговарят пряко, човечно (дори с диалектната форма „ако би бегали"), като допускат и веднага отхвърлят възможността да се огънат — дългът към България и нейната история ги свързва неразлъчно със страшния и славен връх. Следва нова картина на ожесточената битка, все по-тясно сближавана с изречените и неизречени мисли на опълченците. И когато се свършват и последните им средства за борба, камъните и дърветата, незнаен опълченец за сетен път се провиква „Грабвайте телата!". Мъртвите и отиващите на смърт се вдигат на последен бой с врага.

„Грабвайте телата" . . . Началната половина от описанието на битката представя опълченците като млади възторжени вòйни, които изправят срещу превъзхождащия ги брой своето духовно превъзходство, а на дисциплинираната военщина — своята нравствена дисциплина. И още тук, сгъстявайки и наслоявайки времето, творбата подсказва, че тяхното оръжие нито е богато, нито е „по правилата" и че освен с куршуми те воюват и с „камъне и дърве". По-нататък безоръжността на опълченците става средищен мотив, пряк и мъчително сетивен израз на борбата между свободолюбивия дух и бездушната маса на насилието, а, от друга страна, още един изразител на сливането на опълченците със старопланинската природа. Духовното излъчване на героите е така силно, че и простите дървета и камъни оживяват в ръцете им, добиват нова сила, нова ценност:

Всяко дърво меч е, всякой камък — бомба,
всяко нещо удар. . .

— и в тези наслоителни успоредици пряко се сроняват с духа на опълченците: „. . . всяко нещо удар, всяка душа плам". Така, одухотворявайки мъртвата материя в ръцете на опълченците и изправяйки живота върху ръба на гибелта, одата стига до най-потресаващата среща между живота и смъртта: „и трупове мъртви хвръкнаха

завчаска, . . „катурят, струпалят като живи пак“! Трезвият разум отхвърля възможността за това „хвръкване“, спомените на участниците отхвърлят историческата правдивост на тази картина, но легендарното изображение на битката, озарението на материята от борческия дух, преходът от живот в смърт и от смърт в живот — цялата ода внушава неотразимата художествена убедителност на суровия апокалипсис „трупове мъртви хвръкнаха завчаска“. Както се вижда от тези откъси, Вазов е изострил обратимостта между живот и смърт дори и с най-дребните стилови акценти. Определението „мъртви“ в израза „трупове мъртви. .. .“ е възможно най-повторителното, най-тавтологичното, то е типичен епитет според една от най-приемливите стилистични концепции за епитета — защото едва ли има нещо по-общо между трупа и мъртвината. Но ето, че и тази удвоена мъртвина оживява под тласъка на подвига: „катурят, струпалят *като живи* пак“. Защитниците на прохода хвърлят срещу врага последното, което им е останало, своята смърт, и тази страховита картина, способна да раздвижи в суеверен трепет дори тъмните души на поробителите, слага отпечатък върху одата, върху „Епопеята“, върху сложното Вазово виждане на нашите възрожденски борби.

„Нищо .Те ще *паднат*, но честно, без страх“, казва в началото си тази част. „Йоще миг — *ще падне* заветният хълм“, казва тя в завършека си. Свързани тялом и духом с планината, опълченците минават през последната спойка с нея: тяхното падане означава падане и на върха. Страшен миг пред нов погром, изживян от одата кратко и с мъжествена сдържаност, в която трепти гордостта от досегашната морална победа и вярата, че рано или късно тиранството ще бъде победено и физически. И наистина в този краен миг на възвисяването и погрома неочаквано настъпва обрат — „Изведнъж Радецки пристигна със гръм“. А преди още да е обяснила същността на този обрат, смисъла на това кратко, отсичащо изречение, творбата „превключва“ към своята трета заключителна част — спомена за битката, бъдещата слава на подвига. Какво е станало с идването на Радецки, как по-точно е продължило и завършило сражението — творбата премълчава. И премълчава го не защото „вече всичко е ясно“ или защото „повече думи са излишни“. Начините за разказване на подобно събитие извън лириката, а и сравнително дългото описание на сражението вътре в самата ода категорично определя този завършек като недоизречен, целенасочено недоизречен. Оттук започват да извират и неговите нови значения — защото в художествената литература значение носи не само казаното, но и отказът да се каже нещо.

Във връхната точка на напрежението рязкото прекъсване на по-нататъшното описание внушава, че творбата е достигнала апогей, отвъд който никаква емоционална, духовна и художествена сила не може да добави и дума повече. Изказът замлъква задъхан, обезсилен от величието на разказа. От друга страна, премълчаването на завършека на битката съсредоточава вниманието върху досегашния ѝ развой, извежда на преден план не толкова резултата, колкото начина на протичането ѝ, извивките между победата и поражението, движещите подбуди, духа и държането на противоборстващите страни. С това премълчаване Вазовата ода окончателно заговорва за своята най-скрита идейна и художествена опорна точка: външните резултати на събитията са важни, понякога и трагично важни:но не по-малко важен е техният скрит ход и духът на техните творци; загубената отделна битка, общият национален погром са неща, които историята съди и ще съди, но нейните присъди винаги ще останат жестоко едностранчиви, ако тя се плъзга върху повърхността на външните резултати и си затваря очите пред скритите същности на събитията, пред духовното величие, с което победените така често посрещат поражението си. Българите са губили немалко битки, поразени са били и във въстанието, което е главна тема на „Епопея на забравените“, биха могли да загубят и Шипченското сражение — грубото насилие е ед-

накво жестоко и на полесражението, и в оценките, които налага на историята. Бори ли се обаче един народ за своите високи идеали доблестно, мъжествено, неговата юначна гибел е равна на най-ценната победа. И не в прибързаното примирение с прибързаните оценки на „историята“ и на „века“, не в усилията, гузни и безнадеждни, да се забравят миналите погроми е пътят на един народ, а в открития поглед към „Беласица стара и новий Батак“ и проникването в духовните и националните същности, скрити зад тяхната мрачна фасада.

Такава увереност, мъчително постигната и страстно изживяна, движи одата „Опълченците на Шипка“ и всички останали творби от „Епопея на забравените“. Тази увереност със скрит гняв се противопоставя на безмилостните удари, които „историята“ и „векът“ сипят върху българите в началото на одата, тази увереност окриля смелия преход към апотеоза на третата, заключителната част. След погледа в миналото, след четирикратните извивки между поражението и победата творбата се връща към изходната си точка. Връща се обжарена от огъня на една страшна битка, умъдрена от ледената жестокост на близкото поражение, опиянена от победата на волята, родолюбието и доблестта. Връща се с думите на мрачната начална част, с опорните образи на описанието на битката и като извлича от тях противоположния им, възвишения им смисъл, свързва в едно миналото, настоящето и прозрението в бъдещето.

Победният завършек на одата е изстрадал искреността и убедителността си в неколкократните последователни срещи, очи в очи, с поражението и победата, постигани чрез вътрешното двуделение на предходните две части: погром-възмогване-възмогване-погром-възмогване. Затова и последната, величаво победна част не изневерява на досегашната композиционна двуделност и пряко съчетаване на противоположностите. Нейните първи два стиха —

И днес йощ балканът, щом буря захваща,
спомня тоз ден бурен, шуми и препраща. . .

отекват като последно ехо от гърма на битката. Близката удвоеност на „буря“ („щом *буря* захваща“ и „спомня тоз ден *бурен*“) носи в себе си прекия спомен за сражението — „Бури подир бури! Рояк след рояк!“, — а образният преход от бурята на битката към могъщото дихание на балкана е последната спойка от единичното сражение към трайната национална ценност. Така и мъжествено суровото начално двустишие, дъхащо на буря, събиращо в себе си миналото и настоящето, преминава към славата на бъдността — преминава органично, убедително и в същото време чрез анжамбманното акцентуване върху предходния, качествено нов в смислово и емоционално отношение израз „славата му дивна“:

славата му дивна като някой ек
от урва на урва и от век на век!

Пътят от мрачната жестокост и прокобност на „урвата *дива*“ към апотеозното безсмъртие на „славата му *дивна*“ е извървян — път, преминал през близостта и противоположността между мрака и светлината, както са близки и противоположни помежду си и думите „дива“ и „дивна“. . .

След задъханите кратки изречения и контрастни полустихове заключителното четиристишие се разлива с тържествена широта и убеденост. След непрекъснатата борба между двоичен (хореен) и троичен (амфибрахичен) ритъм — защото одата е конфликтна дори на ритмично равнище — в заключителната част осезателен превес взема троичността, за да подчертае прехода към новото развитие, към тържествената приповдигнатост на това четиристишие. Голямата национална и човешка победа, която този завършек празнува, поема към бъдните с вярата, че въпреки всичко доблестта, устойчивостта на духа и на идеалите е най-ценното и истински безсмъртно достойнство на човека.

* * *

Одата „Опълченците на Шипка“, дванадесета и последна в цикъла „Епопея на забравените“, описва първата окончателна физическа победа на българите в поредицата на този величествено трагичен цикъл. И смелостта на творбата да застане на ръба на поражението, дори когато описва събитие с победен завършек, е духовен и художествен подвиг — подвиг на честността и прозрението у един много страдал народ. Оттук иде и особената диалектичност в мисловния свят на одата и особеното сплитане между въодушевеност и трагизъм, просветленост и мрачност в нейната емоционална гама. А подобно нещо в творенията, които окачествяваме като оди, рядко се случва. Освен това противникът, с който опълченците воюват — груб, жесток, „дивашки“, бездушен и безличен, — стои много далеч от приповдигнатите измерения на противниковата страна в класическата ода — доколкото там тази страна изобщо е предмет на равностойно внимание. Оттук иде и разностранната стилова двупластовост на одата: кръстосването между високото и низкото, старинната приповдигнатост и грубоватостта, между просторечиви диалектизми и реторично-стиловата строгост, между „дивото“ и „дивното“. И най-сетне самите носители на одаичната величавост са раздвоени между трогателната скромност на своя беден малък народ и чутния подвиг, който те с голи ръце извършват върху билото на Стара планина — те, близките, обикновените български момчета и титаничните, свръхчовешки герои. И както победата им се ражда от поражението, величавостта им — в допира с грубия и безогледен противник, така и описващата ги ода се ражда като ода от елегията, сатирата, инвективата, трагедийността.

С една дума, одата „Опълченците на Шипка“ е значително по-сложна разновидност на този прастар лирически вид. Тя е мисловно и емоционално по-богата, по-противоречива, по-разностранна, а затова и някак по-човечна. Нещо повече — тя утвърждава лирическо-видовия си облик бавно, в обратимо напрежение с останалите лирически струи, така че победата на опълченците се превръща и в победа на нейния литературен вид.

Дванадесета и последна в цикъла „Епопея на забравените“, одата „Опълченците на Шипка“ получава обогатяваща я подкрепа от предхождащите я творби и сама им придава нова, просветлена завършеност. Така различна от тях със своя исторически момент, с победния си край, с колективистичността на главния си герой-тема (другите десет творби са пряко посветени на отделни герои, с чиито имена са и озаглавени), одата „Опълченците на Шипка“ остава вярна на досегашната тематична, идейна и стилова линия. Нейната битка за прохода и честта на България продължава борбата, която българите водят с перо или пушка, с огън или слово в предходните единадесет творби. И както на Шипка, така и там борбата е жестоко неравна. Въстаналите роби се опълчват срещу безчислени орди:

Боят е неравен: двама срещу сто
(„*Братя Жекови*“)

Изпрати сто пушки срещу един роб
и хиляди вълци срещу една чета. . .
Защото числото надви храбростта
(„*Караджата*“)

Борба страховита! в която числото
надви над възторга
(„*1876*“)

Робите се опълчват безоръжни, неорганизирани, без исторически опори срещу една гигантска, безмилостна, вековно утвърждавана машина на насилието:

И — нищожна, тъмна, без крепост, без мощ,
и с голи ръце, и без никой вожд,
без минало славно, без примери славни

(„Кочо“)

Селяните хитри стягаха без глас
черешовий дънер с обръчи железни

(„Каблешков“)

Неравностойни са силите не само върху бранното поле, но и в борбата за духовно и национално възмогване. Братята от Струга, които ратуват за народа си, като събират песните му и защищават езика му, „смеяха, без да ги е страх, с силний да се борят“ — и да станат жертва в пипалата на един колкото силен, толкова и коварен противник. Скромната атонска килийка, жумящата лампа, тъмният и непознат монах — всичко е несъразмерно и потискащо за голямото начинание, споряването между стара и нова България. По своему верен на тази линия остава и образът на Левски — както с чертите на своята безпримерна скромност, така и с някои допълнителни акценти, например: „той беше скиталец и кат дете прост“, „а той, беден, гол, бос“.

И както шепата храбреци не трепват пред наплива на Сюлеймановите пълчища, така и героите на останалите творби се хвърлят в борбата безстрашни и опиянени — силата на духа им е обратно пропорционална на конкретните им и обективни възможности, вярата им в чудото и ценността на подвига расте с обречеността им. Левски е само „дух и огън“, „душа упорна и железен нрав“, Бенковски е демонично вдъхновен, „желязна воля и железни сили“, защитниците на перущенската църквица са горди и непреклонни, до самата си гибел Михаил Жеков „остана корав като камък“. Паисий „работи без отдих, почива без сън“ над страниците на най-ценното българско житие, трескавият кипеж на Раковски изгаря установените прегради на мисълта, историята, социалните закони, науката... А както и в последната творба на цикъла, така и в предходните единадесет силата сложно се сплита със слабостта, славата със срама, възвисяването с падението. В това сплитане е органичното единство на „Опълченците на Шипка“ с останалите творби, в него обаче е и най-съществената разлика между тях — защото във всичките единадесет творби великото начинание завършва с жесток външен провал! Левски увисва на бесилото, Караджата застава под въжето окървавен, огаврен от тълпата, перущенската църквица рухва, братя Жекови загиват от собствените си куршуми, въодушевените средногорци „с тоз дребен стан“ не ще могат „да бутнат страшний великан“, България от преди „сто и двайсет години“ представлява тъжна развалина, която изпълва с гняв и мъка хилендарския монах, братя Миладинови издъхват в тъмницата, огнената пътека на Раковски завършва в буренясал забравен гроб, година „1876“ донася всеобщо крушение, Волов намира закрила от погрома, предателствата и проклятията в мътните води на Янтра.

Какво представлява този погром — позор ли е той или слава? Първата ключова дума в „Опълченците на Шипка“ е „срамът“ („нека носим йоще...“), а последната — „славата“ („славата му дивна като някой ек...“). Това съчетаване, взаимно проникване и преодоляване на противоположностите е присъщо и на останалите единадесет творби, на които „Опълченците на Шипка“ е и продължение, и обобщение. И тъкмо тук, в единството между срамното робско търпение и пламенно избухналия копнеж по свобода, между желязната устойчивост на борците и срамната мекушавост на страха и предателството, между величието на саможертвата и позора на поражението — тъкмо тук се крие дълбоката човечност и художествената сила на релефирането на духовното величие в „Епопея на забравените“.

Темата на срама и падението присъствува във всички творби на цикъла, а в девет от тях тя е назована с най-прякото си име или с черковнославянския му

синоним „стид“. И така е не само в „Паисий“, чието мото още съдържа израза „поради що се срамиш. . . “, а стиховете му — „че е срам за всякой, който се отрича от своя си рода“, „дето се срамите от вашия брат“, „та на вашто племе срам нанася вам, о, безумни люде, а вий сте му срам“. Така е още в „Левски“, „Перущица“, „1876“, „Каблешков“, „Братя Миладинови“, „Братя Жекови“, „Бенковски“.

Темата на срама в „Епопеята“ е колкото противоречива, толкова и многозначна. Срамно е дългото търпение на роба — „от толкоз търпене усетиха срам“ („Каблешков“), срамен е помисълът за отказ от наченатата борба — „и никой от тях за сдаване срамно уста не отвори“, „една жена викна: „Чуйте! Срам!“ и пушна към войската царска“ („Кочо“), срамна е подлостта, срамна е рабската паника, настъпила след погрома — „и паденя бързи, и измени нови, стиден плод на дълго влачени окови, хвърлиха в борбата своя вечен срам“, „издаден не казвам от коя ръка, защото срамът ми изгаря челото“ („1876“), „защото във тез дни на ужас и смърт при многото подлост, предателства, глуми“ („Караджата“). Началните думи на „Опълченците на Шипка“ — „нека носим йоще срама по челото“, „дирите стидни“ — наистина не започват от нищото. . . Тъкмо тази доблест обаче да се подчертаят сенките в действията и бездействието на собствения народ хвърля още по-черна сянка върху „Фенер, по срама си позорно прочут“, върху тираните, убийците, обезчестителите. Позорът на насилието ражда позора на робите, който с цялата откровеност на описанието му се превръща в гневен стон за участта на българите и удар върху потисничеството. Така в същност започва и подкопаването на плоското, едноизмерно разбиране на този важен и страшен мотив в „Епопеята“. Воювайки с него и търсейки сложността на нещата, Вазовият цикъл дори дава глас на най-пошлите, най-верноподанически представи — за да ги отрече и с още по-голяма сила изтъкне величието в падението и поражението. Когато повеждат героя към бесилката —

Караджата гордо, сред смехове груби,
вървеше замислен към позорний стълб. . .

За хулната тълпа на победителите Караджата е посмешище, а бесилката му „позорен стълб“. Позорно е това поражение, както подсказва последната творба от цикъла, и за много от оценките на „сериозната“ история. Грубият присмех на победилото насилие обаче само още по-ярко откроява мъченическото и борческо величие на героя, който и под бесилката продължава да се бори духом и словом и умира със заветните думи „смърт или свобода“. Това преобръщане на оценките протича най-остро в „Левски“, където темата на падението се развива от предателството на позорния поп, минава през предателското безразличие на онези, които „умираха мирни на свойто легло с продадена съвест, с позор на чело“ и завършва с гаврите върху победените борци, които се тресат под бесилката. И зловещият образ на тази бесилка става събирателна точка на драматичната сложност на борбата, смъртта и безсмъртието и на оценките на тези най-същностни точки в битието на един народ и един човек:

О, бесило славно!
По *срам* и по *блясък* ти си с кръста равно!
И смъртта на тебе, о, бесилко свята,
бе *не срам*, *а слава* нова на земята. . .

Раждането на величието от и чрез падението обхваща целия напрегнат свят на „Епопеята“ — от резките контрасти в границите на стиха, през зигзагите в композиционния строеж до най-широките и преки обобщения:

И тази епоха на кръв и на плам. . .
и ще хвърля вечно, като облак чер,

въз нашта история една сянка тайна
от кръв и *позори и слава* безкрайна.
(„*1876*“)

О, движенье *славно*, о *мрачно* движенье,
дни на борба горда, о дни на паденье!
Епопея тъмна, непозната нам,
епопея пълна с *геройство* и *срам*!
(„*Кочо*“)

Обобщения от този род доизясняват и водещата линия в цикъла — от заглавието му до крайната идейно-художествена цел. *Вазовата „Епопея“ е не само на забравените, но и на непознатите.* А непознати са те и защото делата им са сложно противоречиви в резултатите си, и защото прибързаните оценки на отрицателите, едностранчивото нихилистично осветляване на събитията внушава, че за българите ще е по-добре колкото могат по-малко да развързват старите си рани и колкото могат по-бързо да забравят миналото си. Непознати, забравяни, забравени. . . Обществените и идейните условия в следосвобожденска България осмислиха „Епопея на забравените“ като прослава на титанични герои, забравени сред дребните интереси на дребния и едрия капитал — осмислиха я закономерно, справедливо и трайно в съзнанието на идващите поколения. Тая социална конкретизация на творбата е типичен пример за решаващата роля на социалния контекст във възприемането на художествената творба — решаваща, защото в „Епопеята“ това значение не е акцентувано, не е дори и разгърнато. (Да беше така, би се получило нещо с твърде различен идеен и жанров облик, нещо като поантата на „Немили-недраги“ или като много други творби на Вазов от 80-те и 90-те години — но не и одаичният цикъл „Епопея на забравените“.) Успоредно с присъдата върху буржоазната безкрилост и духовна тъпота, която „Епопеята“ косвено подсказва, а наследниците на възрожденските герои открито и социално утвърдиха, Вазовият цикъл широко разгръща темата на „тъмното и непознато“ минало, което със своята сложност и жестока противоречивост поставя на изпитание съзнанието за българската историческа приемственост. И социалният адресат на „Епопеята“, това широко „ние“, от чието име и за което говори Вазов, това „нас“, за което Раковски отвори широк пролом в бъдещето, се очертава не толкова като пошли и гузни неблагодарници, колкото като хора, стъписани пред необхватната сложност на миналото си, сепнати от неговите мрачни страни, удивени от титаничните измерения на отделните герои и масовите пориви. И тъй като забравата е най-безнравственият и най-безнадеждният в случая рефлекс — каквото и да правим, незабравимата 1876 година „ще хвърля вечно, като облак чер, въз нашта история една сянка тайна“, — а духовната капитулация на потомците пред тази тайна е по-страшна и от най-грозните досегашни поражения, народният поет смело се впуска в нейния кървав мрак, за да извлече потулените огън на трайните национални и човешки ценности. Загадъчната стихия на титани от измеренията на Раковски се влива с безграничността си в границите на много контрастния, но единен български национален развой, в борбата със себе си и с поробителя си българинът минава през мъчителни погроми, в които изстрадва като тържество прекършения, но доблестен и несломим порив:

Твойте чеда бяха силни в трудний час,
твойта гибел беше тържество за нас. . .
(„*Кочо*“)

Победното поражение, окървавената и изстрадана победа придават на тези творби облик, който наистина трудно се побира в класическия канон на одата. Разгледани самостоятелно, някои от тях, например „Бенковски“, са много повече балади, отколкото оди. Тези дванадесет творби обаче са свързани не само от общо заглавие и обща развойна нишка — българското възраждане от Паи-

сий до Освободителната война. Свързва ги дълбоката вяра в историческата справедливост и светлия прелом в българската участ. Ако първите единадесет от тях носят оптимистичния трагизъм на внушението, че в този жесток насилнически свят полетът към свобода много често се пречупва в масивните прегради на тиранията, за да укрепне вътрешно и вдъхнови за нови, още по-устремни полети, дванадесетата, след като и тя минава по ръба на новото поражение, доказва, че триумфът на насилието не е вечен и че идва ден, когато правдата печели битката не само върху полето на духа. И както заключителното четиристишие на „Опълченците“ увенчава тази творба със завършек колкото обусловен, толкова и преломен за предходното развитие, така и тя като цяло увенчава цикъла „Епопея на забравените“ със завършек, който духът на другите творби, логиката на историята и нравственият идеализъм на Вазов определят като рязка, но и неизбежна крачка напред. И както одаичното начало си пробива път през труповете на опълченците и надвисващото поражение, така и цялата ода „Опълченците на Шипка“ определя крайния одаичен облик на „Епопеята“ — тая своеобразна художествена цялост, лирическа „легенда на един век и един народ“.

Победата върху скалистия старопланински връх осмисли и извиси столетната борба на българите, а нейното описание се превърна в духовна и художествена победа на наследниците, защото доказа способността им да се вживеят в нея, да я изживеят със сложността ѝ и да я превърнат от „Епопея тъмна, непозната нам“ в светла и съпричастна съставка на своето настояще и бъдеще.

ТЕКСТОЛОГИЯ И ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ

Петър Динеков

Не е необходимо да се доказва връзката между текстология и литературна история. Въпросът е само в какви рамки се разбира и ограничава. Цели дялове от историята на литературата не могат да минат без помощта на текстологията. Такъв е случаят със старобългарската литература, стигнала до нас само в ръкописи, и то в огромното си множество по-късни преписи, в потока на времето претърпели промени, преправки, сериозни накърнения на първоначалния текст и т.н. При това голяма част от тези ръкописи са анонимни, без посочване на място-произход и време. Към това трябва да се прибавят многобройните случаи на смесвания на писателски имена и погрешни приписвания на авторство. Съвършено очевидно е, че в работата на един историк на старата българска литература текстологическото изследване заема голямо място, то е съществена част от литературно-историческото изследване. Преди то да бъде извършено, не може да се предприеме никакво осветляване на епоха и литературен процес, на писателска личност и литературна творба, на идейна насоченост и поетика. Има такива периоди в развитието на литературната историография, когато главните усилия на учените падат върху текстологическите изследвания. (В случая към текстологията трябва да прибавим и палеографията.) Текстологическите изследвания са свързани с упорит труд и с всеотдайност. Те изваждат от мрака цели периоди от историята на средновековната култура, борят се срещу смъртта и забравата, възкръсяват писатели и творби. За съжаление този изнурителен труд невинаги намира нашето признание. С лека ръка ние сме готови да наречем тези учени „педанти“ и „книжни червеи“, да ги оскърбим с пренебрежителни „архиварски“ епитети.[1] А без тяхната работа никакви сериозни научни обобщения не биха могли да бъдат осъществени. Безспорните успехи на историографията на старите славянски литератури в наше време станаха възможни само защото няколко предходни поколения текстолози и палеографи се бяха трудили и правили своите всекидневни открития.

Когато се касае за новата литература, обикновено отношенията между литературна история и текстология се свеждат до чисто практически задачи. Това се вижда добре от честото определение на текстологията като „приложна филология“, като „техника за издаване на текстове“, като дисциплина, родена от практиката — изучаване на ръкописите на писателите във връзка с издаване на техните съчинения. Или, както я определя един съвременен автор: „Основната

---

[1] Трябва да отбележа, че и т. нар. „педанти“ не остават длъжни на своите противници, обвиняват ги в импресионизъм и ги назовават „заплеси, които не заслужават сериозно внимание („не заслуживающие серьезного внимания верхогляды“); вж. В. Н. Перетц. Из лекций по методологии истории русской литературы. Киев, 1914, с. 91—92; срв. също С. А. Райсер. Палеография и текстология нового времени. М., 1970, с. 120.

задача на текстологията се заключава в подготовката и публикацията на доброкачествен в научно отношение текст, който в най-голяма степен изразява истинските идейно-художествени възгледи на автора."[1] Ясно е — практическото приложение излиза на първи план.

Не бива да се отрича или подценява огромната работа, която текстолозите са извършили и продължават да извършват за подготовка на издания, на художествени, научни или философски творби и съчинения. Можем да си послужим с примера на руската и съветската практика — от времето на П. В. Аненков, който подготвя в 1855—1857 г. седемтомното събрание на съчиненията на Пушкин, — до многотомните образцови издания на руски и чужди писатели през последните десетилетия в Съветския съюз. Че текстологията в този случай не представя само сбор от практически правила, но изработва цяла теоретическа система за издаване на писатели (особено на класиците), показва и твърде значителният брой трудове, в които се разглеждат тези въпроси. Още Б. В. Томашевски в своя курс по текстология „Писатель и книга" (1928, II изд. 1959) поставя два основни проблема: „единия свързан с интересите на науката, а другия — с интересите на практиката", т.е. с издаването на писателите, с повишаването на качеството на книгата.[2] Д. С. Лихачов, който определя текстологията като самостоятелна научна дисциплина, не я откъсва от издателската практика; в „Текстология. На материале русской литературы X—XVII в.в." (1962) той отделя обширна глава, посветена на техниката на издание на текстовете (с. 468—537), а в „Текстология. Краткий очерк" (1964) разглежда този проблем в специално приложение. Като признава две основни цели на текстологичните проучвания — едната свързана с литературната наука, а другата — с техниката на изданията, Е. И. Прохоров все пак посвещава своята „Текстология" (1966) изключително на втората, практическата задача, както това се вижда и от подзаглавието „Принципы издания классической литературы". Видният полски литературен историк Конрад Гурски озаглави своя забележителен труд по текстология „Sztuka edytorska" — „Издателско изкуство" (1956). При все че това е един теоретически труд (подзаглавието му е „Zarys teorii"), той е изцяло посветен на едиционните („издателските") проблеми. Наистина авторът предупреждава, че негова тема „не са въпросите на техниката за издаване на книги, а само научни проблеми, които се свързват с подготвянето на правилен текст за печат" (с. 5), но в същност всички теоретически въпроси водят неизбежно към практиката. Издателската практика намира широко място в цяла редица трудове, излезли през последните години в Съветския съюз."[3] Обаче това „практическо" определяне на текстологията не задоволява специалистите.

Отношенията между текстология и литературна история се разкриват не толкова в практическите задачи, които се поставят на текстологията, колкото в онова направление, което я определя като самостоятелна филологическа дисциплина. Д. С. Лихачов отхвърля делението на науките в наше време на помощни и основни — едни, които добиват материал, а други, които го използуват.[4] Изхождайки от особеностите и проблематиката на старата литература, той се противопоставя на схващането, което свежда текстологията до „система от похвати за добиване на първоначалния текст, който следва да бъде издаден". Тази

---

[1] Редактирование отдельных видов литературы. Под редакцией проф. Н. М. Сикорского. М., 1973. с. 266.

[2] Б. В. Томашевский. Писатель и книга. Очерк текстологии. М., 1954. с. 30.

[3] Издание классической литературы. Из опыта „Библиотеки поэта", М., 1963; Принципы издания эпистолярных текстов. Вопросы текстологии. Вып. 3. М., 1966; М. П. Сенкевич. Литературное редактирование научных произведений. М., 1970; Редактирование отдельных видов литературы. Под ред. проф. Н. М. Сикорского. М., 1973, и др.

[4] Д. С. Лихачев. Текстология. На материале русской литературы X—XVII в. М., 1962. с. 3.

система представя само едно от практическите приложения на текстологията. Задачите на текстологията са много по-широки. Лихачов ги формулира по следния начин (с оглед на старата литература): „Текстологията си поставя за цел да изучи историята на текста на паметника във всички етапи от неговото съществуване в ръцете на автора и в ръцете на преписвачите, редакторите, компилаторите, т.е. в цялото протежение, докато се е изменял текстът на паметника.“[1] Лихачов обстойно изяснява тая формулировка, изтъквайки, че историята на текста е широко понятие — тя обхваща не само генеалогията на преписите, но и идеологията на авторите и преписвачите. Историята на текста се превръща в история на създателите на различните преписи и редакции, а също и на техните читатели. „На първо място в текстологията излязоха човекът и обществото в оновa ново тяхно разбиране, което дава историческият материализъм.“[2] По този начин историята на текста се свързва с историята на обществото. Лихачов продължава: „Текстологът е длъжен да бъде историк в най-широкия смисъл на тази дума и историк на текста специално. В никакъв случай не трябва да се правят практически изводи (за издаване на текста, за неговата реконструкция, за класификацията на неговите преписи и т.н.), преди да бъдат изчерпани всички възможности за установяване на конкретната картина, как текстът реално се е изменял, от кого е бил изменян и защо, в какви исторически условия се е създавал авторският текст и са били правени неговите преработки от следващите редактори“. . . „Зад всяко произведение и зад всеки ръкопис авторът е длъжен да вижда живота, който ги е породил, длъжен е да вижда реални хора.“[3] Разбира се, историческият подход не освобождава текстолога от внимателното сравняване на текстовете, създаването на генеалогически таблици и т.н., но с това не се ограничава неговата работа.

Задачата, която се поставя на текстологията, е твърде сложна; тя засяга съдбата на отделния паметник и на неговите редакции и по този начин се доближава до литературната история, до голяма степен се включва в нея.

Онова, което Лихачов изтъква главно с оглед на специфичните особености на старата литература, бива пренесено и развито върху новата литература: „Текстът на произведението може да се изучава за изясняване на неговата история, за правилното и по-дълбоко разбиране (и по-нататъшно изтълкуване) на замисъла на автора, на съдържанието и формата на неговото произведение, за изясняване на творческия метод на писателя, психологията на неговото творчество, техниката на неговата работа и т.н.“[4]

Ето плоскостта, върху която трябва да търсим дълбоката вътрешна връзка между текстология и литературна история. Работата на текстолога става много по-трудна и много по-сложна. Задачите, които се поставят пред него, изискват не само общо филологическо образование, но и литературоведска подготовка. Касае се вече за познаване на цялостното дело на писателя, на литературната епоха и творческите процеси. Правилно известната съветска текстоложка В. С. Нечаева изтъква: „Може би не всеки литературовед-изследовател е длъжен да бъде текстолог, но всеки текстолог е длъжен да бъде литературовед-изследовател, при това изследовател, който изучава определена историческа епоха, творчеството на определен писател.“[5]

Необходимо е, когато сочим близостта между текстология и литературна история и особено увеличаването на ролята на историзма в текстологията, още

---

[1] Д. С. Лихачев. Текстология. 1962, с. 23, 27.
[2] Пак там, с. 24—25.
[3] Пак там, с. 43.
[4] Е. И. Прохоров. Текстология. М., 1966. с. 9—10.
[5] Вопросы текстологии. М., 1957. с. 87.

в самото начало да подчертаем и различаващите ги моменти, специфичните техни особености.

Твърде важни са общите постановки на Лихачов за отношението между текстология и история на литературата. Тяхното сближаване не означава сливане. „Ако историята на литературата се занимава с изучаване процеса на развитието на цялата литература, то текстологията трябва да се занимава с изучаване процеса на развитието на отделните паметници. Историята на текста дава онези „съставни елементи на движението“ (израз на Томашевски), от които се формира историята на литературата.“[1] И още едно съотношение: „Текстологическото изследване — това е фундаментът, на който се строи по-нататъшната литературоведска работа.“[2] Но Лихачов предупреждава, че близостта между текстология и литературна история има своите граници: „При изучаване историята на текста изследователят е длъжен непременно да види зад предела на самия текст всички причини, които обуславят неговите изменения. Ето защо историята на текста е свързана с множество историко-литературни, исторически, историко-битови и други въпроси. Това не значи, че текстологията няма собствен обект на изследване. Един и същи предмет често се явява обект за изучаване на няколко науки. Важен е зрителният ъгъл. Текстологията изучава текста от гледище на неговата история. Почти всичко онова, което изучава историята на литературата, се използува и в историята на текста, но от определено гледище — обяснение на измененията, които се извършват в текста.“[3]

Изхождайки от тези общи положения, можем да потърсим и някои по-конкретни области, в които се проявяват целите и насоките на съвременната текстология и се изразяват отношенията ѝ с литературната история. Ще се опитам да ги свържа с материал и проблеми от историята на българската литература. Разбира се, не може да става и дума за разгърнато решаване на въпросите, а само за набелязване на някои отделни страни. Поради различията, които съществуват в текстологични проучвания на новата и старата литература, налага се разграничение и в разглеждането на проблемите.

По отношение на старобългарската литература днес на текстологията се възлагат задачи, които далеч надхвърлят нейната някогашна функция — да издири и съпостави преписите (в редки случаи автографите), вариантите и редакциите и да подготви най-подходящия текст за печат — основен, критичен или реконструиран. Преди всичко през последните години, главно във връзка с изданията на Климентовите съчинения, сказанието на Черноризец Храбър, Азбучната молитва, беседата на Презвитер Козма, словата на Йоан Екзарх, похвалното слово за Евтимий на Григорий Цамблак и др., се измени нашата представа за разпространението на старата българска литература извън България и особено в Русия. Ще дам само няколко примера. Докато Йорд. Иванов в 1931 г. отбелязва в „Български старини из Македония“ 12 преписа на Климентовото похвално слово за Михаил и Гавриил, то през 1970 г. в т. I от „Събрани съчинения“ на Климент са изброени 156 преписа, от които 126 са руска редакция. Похвалното слово за Илия е познато в 145 преписа (от тях 135 руска редакция), Поучението за Преображение в 120 преписа, Похвалното слово за Възкресение Лазарово в 115 преписа и т.н. К. М. Куев в своята монография „Черноризец Храбър“ (1967) издири и публикува 73 преписа на Сказание за буквите (от тях 63 руска редакция), а в труда си за Азбучната молитва (1974) — 38 преписа (всички в руска редакция). Ю. К. Бегунов установи 25 пълни преписа на беседата на Козма, всички направени в Русия („Козма Пресвитер в славянских литературах“, 1973). Няма да давам повече примери; само ще изтъкна, че много интересно е разпределението

---

[1] Д. С. Лихачев. Текстология. Краткий очерк. М., 1964. с. 7.
[2] Пак там, с. 26.
[3] Пак там, с. 7.

на този огромен брой преписи на старобългарски произведения по векове. Забелязва се например едно такова явление на руска почва — необикновеното нарастване на преписите през XVI—XVII в.: 98 от Похвалното слово за Михаил и Гавриил (от 156 всичко), 103 от Похвалното слово за Илия (от 145), 91 от Поучението за Преображение (от 120), 53 от съчинението на Хръбър (от 73), над 30 от „Азбучната молитва“ (от 38), 15 от беседата на Козма (от 25) и т.н. Очевидно е, че се касае за едно закономерно явление. Тук няма да навлизам в него по същество. Искам само да изтъкна, че на текстологическото изследване в случая се поставя за задача не само да се анализират взаимоотношенията между съществуващите преписи (с оглед на установяване на основен текст за издание), но да се проучи и всеки препис сам за себе си във времето, обстановката и средата, в която се е явил, да се разкрие неговата обусловеност,да се проследи разпространението на литературните творби в различни епохи, а това значи да се навлезе в историята на литературата, да се осветлят литературният и творческият процес, да се обясни цялостно това изключително интересно явление — широкото разпространение на старобългарската литература в средновековна Русия. По този начин историята на текста — главна задача на текстологията — се превръща в история на литературата.

Интерес представя още едно явление — редакционните изменения, които настъпват в отделните преписи. Когато се касае за по-голяма творба, отделните редакции могат да се свеждат до компилации или откъси, които се появяват в различни времена, влизат в състава на други произведения или сборници, проникват в различни литератури. Такъв е случаят например с беседата против богомилите на Презвитер Козма. Историята на нейния текст през вековете се превръща от история на една творба в история на международните връзки на българската литература. Историческата съдба на беседата бе проучена обстойно от Ю. К. Бегунов. Тъкмо такава е задачата на посочения негов труд; в първите редове на своя увод авторът заявява: „Целта на настоящата книга е да се покажат върху примера на едно прозведение на българския писател от X в. Козма Презвитер дълбоките литературни връзки, съществуващи между българската, руската и сръбската литература в първите векове на тяхната история.“ В своя труд Ю. К. Бегунов изхожда от основните текстологически схващания на Д. С. Лихачов и проследява подробно историческата съдба на беседата в три литератури.

Ако специфичните особености на съществуване и разпространение на старобългарската литература дават възможност на литературния историк чрез текстологически изследвания да решава важни въпроси за съдбата на писатели и творби в широките рамки на литературния процес, при новата литература изпъкват на пръв план други проблеми. Тези проблеми се намират преди всичко в кръга на една творба, една писателска личност, едно литературно дело. Устойчивостта на авторския текст, правото на авторско вето спрямо текстови изменения, които могат да дойдат отвън, редуцирането на анонимността разграничават основно стара и нова литература, освен когато се касае за явления, които се намират на границата между двете литератури или на границата между литература и фолклор. Макар че и при новата литература могат да съществуват ръкописни преписи като форма на разпространение (в Русия през първата половина на XIX в. „Горе от ума“ на Грибоедов, у нас стихотворенията на Чинтулов и др.) и разнородни печатни публикации с едно или друго отношение към текста, все пак не върху тях се решава основно проблемът за историческата съдба на една литературна творба; много по-важен извор в случая са критиката и публицистиката, литературните дискусии, тиражите и читателските мнения, данните и оценките в писма и дневници, цензурата и т.н.

Историята на текста при новата литература означава преди всичко история на промените, които внася авторът в различните етапи от създаването и живота на литературната творба. Разбира се, текстологията се занимава и с промените, които идват отвън: от печатари, редактори, коректори, издатели и т.н.; тези промени се третират като грешки, отклонения, покваряване на авторовия текст. Но вътрешната динамика на творбата се разкрива именно в авторските изменения. Историята на текста хвърля светлина върху творческия процес, върху поточното и пълно разбиране на замисъла, идейната насоченост и еволюцията на мирогледа, образите, поетиката, художествения метод и т.н., а това са проблеми, които влизат в литературно-историческото разглеждане. Текстологът борави както с ръкописни, така и с печатни извори; в основата на неговия анализ са автографите — чернови и белови, различните печатни редакции, понякога и чуждите преписи. Дори когато крайната цел е да се подготви основен или окончателен текст за издание, текстологът извършва работа, която има пряко отношение към литературното изследване.

Известният съветски текстолог-пушкинист Сергей М. Бонди, който има огромни заслуги за правилното разчитане на Пушкиновите чернови и който смята, че от цялото литературознание текстологията стои най-близко до точните науки, още в първите две страници на своята книга „Черновики Пушкина“ (1971) изтъква необходимостта от „непосредно художествено чувство, от добре изработен литературен вкус у изследователя, особено когато става дума за ръкописи на голям поет“ (с. 3). . . „Никакви „научно-обективни“ аргументи (исторически, биографични, лингвистични, стилистични и т.н.) не ще могат да опровергаят свидетелството на верния художествен вкус. . . “ (с. 4). Текстологическата работа изисква вътрешно „съпреживяване“, „субективно-естетически критерий“ — по израза на В. В. Виноградов (с. 210). Ето още един момент, който доближава работата на текстолога до литературното изследване. Бонди посочва примера с подправката на Пушкиновата „Русалка“, извършена в края на миналия век неграмотно от някои си генерал Зуев. Подправката обаче заблуждава видни учени тъкмо защото им е липсвал художествен критерий и своеобразна „проверка на практиката“.

Б. В. Томашевски отделя специално внимание на връзката между историята на текста и историята на литературата. Наистина той отбелязва, че историята на текста има ограничена област — преди всичко да изучи изменяемостта, движението, еволюцията на текста. Но достатъчно е да видим проблемите, на които се спира, за да се убедим в близостта на текстологията до задачите на литературната история. Историята на текста е история на художественото произведение. Томашевски набелязва следните стадии: I. Подготовка (замисъл, събиране на материали, планиране); II. Създаване на произведението (чернови наброски, първа редакция); III. Обработка на творбата (работа над „чистия“ текст — беловата, обработка при повторните издания). Към работата на автора се прибавят извънлитературни, странични причинители на промени в текста. В началото на нашия век В. Н. Перетц изтъкна необходимостта от изучаване на творческата история на художественото произведение. След него Н. К. Пиксанов подчертаваше значението на творческата история като основа за разбиране на литературната творба. По този начин, сближавайки се с литературното изследване, текстологията навлезе в изучаването на творческия процес. Тук, разбира се, не бива да забравяме нейната специфична гледна точка.

Изучаването на творческата история не само поставя в тесен досег текстологията с историята на литературата, но дава нов облик на нейните собствени задачи, освобождава я от нейния външен, механичен, „научно-безстрастен“ характер — като сбор от статични правила и похвати. Текстологията се приближава до живата творба, до творческата личност. Литературното произведение

престава да бъде един затворен свят, съществуващ сам за себе си.[1] То е свързано с една личност, с биографията на един писател, с едно цялостно литературно дело, с едно време, с една литературна и обществена среда. Осветлявайки историята на текста като творческа история, текстологът се докосва до проблемите на структурата и композицията, до еволюцията на мирогледа, до езика и стила, до въпросите на поетиката. При това той борави с цялото литературно наследство — ръкописно и печатно, навлиза широко в биографията на писателя, използувайки дневници, писма, спомени, документи.

Тези моменти се откриват във всички етапи и съставки на текстологичното изследване. Това се вижда например много добре при проблемите на атрибуцията (установяване на авторството) и датирането. Съвременната текстология решава тези въпроси в светлината на цялостното дело на писателя. Тя използува както преки, документални доказателства, така и косвени доводи: вътрешна критика на текста. Във вътрешната критика на текста влизат идейният анализ на произведението, вникването в творческата личност, езиковият и стилистическият анализ. На анализа на стила и езика на писателя посвети многобройни изследвания, станали вече класически, В. В. Виноградов. Между тях трябва да бъдат отбелязани особено книгите „О языке художественной литературы" (1959) и „Проблема авторства и теория стилей" (1961).

Заниманията с атрибуцията и датировката като специфично текстологически задачи неизбежно водят и до резултати, които имат пряко отношение към литературната история: по-дълбоко вникване в литературната творба, по-пълно проучване на езика и индивидуално-художествения стил, изясняване случаите на литературни мистификации, подправки и преработки, погрешни приписвания на авторство, псевдоними, анонимни и апокрифни произведения, попълване и оформяне на циклизацията на творбите, уточняване на факти от биографията, личността и развитието на отделния писател и от общото литературно развитие. Тук трябва да прибавя, че и при други моменти на текстологическата работа се решават въпроси на литературната история. Такъв е случаят с критическия апарат и коментара при пълните събрания на съчиненията, научните и академичните издания. Пък и самите събрани и академични издания на отделни писатели оказват неоценима помощ на литературния историк като цяло и специално с онния свои части, където се публикуват писателски писма, дневници, чернови и ръкописни редакции.

Засегнатите тук проблеми могат да бъдат илюстрирани с примери от българската литература през XIX и XX в. Един от най-важните въпроси винаги е бил този за установяване на текста на творби на цяла редица видни български писатели — от Чинтулов и Ботев до Вапцаров и Фурнаджиев. Трябва да се признае, че в това отношение е извършена значителна текстологическа работа — и не само с оглед на издаване, а преди всичко за подготовка на текст, който да бъде стабилна основа за изследване делото на един или друг писател. Ботев е бил обект на най-голямо внимание — и това внимание продължава и до днес. Безспорно едни от най-ценните изследвания в това отношение са написани от Ив. Хаджов.[2] Интересен е случаят с Д. Чинтулов — при него въпросът се усложнява от обстоятелството, че стиховете му са се разпространявали предимно чрез преписи (той е дал за печат само три стихотворения в „Цариградски вестник" през 1849 г.). Тук идва на помощ текстологическото изследване; въпреки извършената работа (главно от В. Пундев и Н. Табаков) все още редица конкретни въпроси чакат своето решение. Сложни въпроси съществуват при

---

[1] Вж. критиката на механичната текстология у Д. С. Лихачев. Текстология, М., 1962, с. 6—20.

[2] Вж. особено Ив. Хаджов. Стихотворенията на Ботева. Т. I. Поправки и преработки. С., 1947; Т. II. Увод, дефинитивен нормализиран текст, езиковолитературен коментар. С., 1948

Петко Славейков. Те не идат — както при всички възрожденски писатели — само от примитивността на печатарската техника (тежки условия, непоследователност, небрежност, печатни грешки, липса на професионален опит), но и от следосвобожденските издания, направени без достатъчна текстоложка работа или при значителна субективна намеса (например в изданието от 1901 г., подготвено от Пенчо Славейков). Въпросът за установяването на текста се поставя дори и при такива писатели като Вазов и Елин Пелин. Вазов твори и печата повече от половин век; през това време се изменя и развива литературният език, а заедно с него и езикът на писателя. Напълно нормално е езикът на Вазов от седемдесетте години на XIX в. да се отличава от езика му след 50 години. Какви трудности за издателя представлява това развитие, проличава много ясно от 22-томното издание, което сега започва в изд. „Български писател". (Трябва да изтъкна, че изд. „Български писател", особено при издаването на българските класици, на практика извършва значителна текстологическа работа.)

Установяването на текста се затруднява особено в случаи, когато в края на живота си авторите са извършили поправки в своите творби — и вместо да бъде подобрен, текстът е покварен, лишен е от първоначалната свежест на емоцията, от образите и асоциациите, създадени от несдържаното младежко въображение. Такива случаи имаме при К. Христов, а в ново време — при Н. Фурнаджиев. Стремейки се към по-голямо идейно изясняване на образите,Фурнаджиев през 1959 г. внесе поправки в стихотворенията си от книгите „Пролетен вятър" и „Дъга". Ще дам пример с многоизвестното стихотворение „Конници". Стиховете:

Конници, конници, конници, кървави конници,
моя родино и пламнало родно небе. . .

във втората редакция звучат:

Конници, конници, конници, кървави конници,
втурнати лудо под нашето родно небе.

Стихът „Там изгоряха селата и пеят бесилките" е поправен: „Там изгоряха селата и *скърцат* бесилките" и т. н. И в двата посочени примера образите са обеднени и принизени. Затова редакторите на четиритомното издание на Н. Фурнаджиев Г. Цанев и Хр. Радевски правилно се върнаха към първата редакция. В същност самият Фурнаджиев скоро разбра погрешната си стъпка и през 1963 г. в редица случаи възстанови първоначалните редакции.

Твърде рано у нас започна изучаването на различните редакции на творбите на отделни писатели — преди всичко за изясняване на твореския замисъл, за изучаване на творческия процес и творческата история, за по-дълбоко вникване в съдържанието, за разкриване на особеностите на поетиката. Без да си поставям за задача да приведа цялата съответна литература, ще отбележа само някои отделни проучвания: изследванията на В. Н. Златарски, Б. Пенев, В. Велчев, Б. Ст. Ангелов, Н. Драгова и други върху Паисиевата „История славеноболгарская"; работите на М. Арнаудов върху Яворовите драми, на С.Султанов върху Йовков; някои проучвания на Т. Боров, П. Русев, Кр. Генов върху текста на Елин Пелин; многобройни работи върху стихотворенията на Ботев (Ив. Хаджов, д-р К. Кръстев, М. Арнаудов, Цв. Унджиева, Ил. Тодоров и др.); студии върху „Под игото" (К. Ничева), Л. Каравелов (Ил. Конев, Цв. Унджиева, П. Тотев,Д. Леков), П. Р. Славейков (Б. Пенев, Г.Цанев, Цв.Македонска, С. Баева, Ел. Диловска), някои статии на Ст. Каролев върху съвременната ни белетристика и др. За да може тази изследователска работа да продължи успешно, необходимо е да се обърне повече внимание на запазването и публикуването на писателските архиви.

Далеч по-сложен е въпросът при проучване на побългаряванията през епохата на Възраждането — не само в белетристиката, но и в поезията (у П. Р. Славей-

ков). Но тук задачите надхвърлят кръга на текстологията и минават в друга важна област на литературното изследване. Сравнително малко са самостоятелните работи върху творческата история, но те излизат до голяма степен извън рамките на „класическата" текстология. Публикуваха богат материал Ив. Д. Шишманов за Ив. Вазов; М. Арнаудов за Яворов; Димо Минев за Йовков и др.

В развитието на българската текстология значително място заема проблемът за атрибуцията. И досега не е решен окончателно спорът за Ботевото и Каравеловото литературно наследство: направени са многобройни изследвания във връзка с „Неизвестни съчинения" на Ботев, издадени от М. Димитров в 1924 г. (М. Димитров, Ив. Клинчаров, Г. Бакалов, Ал. Бурмов, Цв. Унджиева), фейлетоните от рубриката „Знаеш ли ти кои сме?" (М. Димитров, Ал. Бурмов, М. Арнаудов, Цв. Унджиева), публицистиката на Л. Каравелов (М. Димитров, Л. Ерихонов), статиите на Вазов в „Народний глас" (Ем. Стефанов, М. Цанева), драмата на Т. Пеев „Фудулеску" (Д. Леков) и др.

Текстологията и литературната история се докосват при документалните издания (писма, ръкописи, архивни материали, спомени). Тук публикациите са твърде много, но не са подчинени на никаква система. Ролята на център би могъл да играе „Литературният архив", издаван от Института за литература при Българската академия на науките. Тук не говоря за изданията на самите съчинения на писателите. След Освобождението поставя началото на тези издания Зах. Стоянов (със съчиненията на Хр. Ботев и Л. Каравелов). Значителни заслуги след това имат издателствата на Ал. Паскалев, Т. Ф. Чипев, „Хемус", Българската академия на науките и в последните години „Български писател". Заслужава да се отбележи и работата, която се извършва при издаване на научното и философското наследство (издателството на БАН, изд. „Наука и изкуство") и световната художествена класика (изд. „Народна култура). Достиженията не бива да се отричат, но издателската дейност в тази насока е необходимо да бъде поставена на по-здрави основи, съобразена с изискванията на съвременната текстология и с нуждите не само на читателя, но и на литературното изследване.

Тук не засягам два интересни въпроса: текстологията на фолклора и текстологията на превода. В тази област изследванията са оскъдни. Какви интересни въпроси могат да изникнат, дори когато се касае за превода на научни и философски съчинения, показват встъпителните статии на проф. Ц. Торбов към неговия превод на „Критика на чистия разум" и „Критика на практическия разум" на Имануел Кант (1967, 1974). А що се отнася до текстологията на фолклора, достатъчно е да си спомним двата огромни тома на Ст. Веркович „Веда словена" (1874, 1881), чиито епически песни се оказаха мистификация. И тук се постави въпросът за атрибуцията и бе решаван в един дълъг период от славистичната наука.

Приведените български примери потвърждават общите положения от взаимоотношенията между текстология и литературна история. Тук не бих искал да се застъпвам за важното изискване, което бележити учени (В. В. Виноградов, Б. В. Томашевски и др.) поставят пред текстолозите — да имат литературоведска култура. По-скоро бих поставил другия въпрос: необходимостта литературоведите да бъдат запознати с проблемите и принципите на текстологията. Че това не е излишно изискване, показва обстоятелството, че литературоведи и литературни историци често навлизат в текстологията. И това е неизбежно — самият характер на литературното изследване го налага. Текстологията ни учи на уважение към факта и на дисциплина на ума. Тя съвсем не пречи на полета на мисълта; тъкмо обратното — създава здравата почва, върху която трябва да се извърши този полет. Ако приемем, че литературните историци са космонавти, които търсят нови светове в безбрежното космическо пространство на мисълта, то текстологията може би е земната станция, която контролира техния път и ги предпазва от катастрофи.

ЧЕРТИ НА ТВОРЧЕСКИЯ ПРОЦЕС У ВАПЦАРОВ

Мария Радонова

Как е писал Никола Вапцаров стиховете си, които са обикновени като природата и непостижими като нея?Живец от сърцето си ли е вплел поетът в песенната им тъкан, та ни тревожат и вълнуват така силно и неотразимо? Защо възприемаме обаятелната му личност винаги в неразривно единство с неговото творчество? И как Вапцаров извърши онова превъплътяване в бъдещето, което го прави изразител на днешни и бъдни стремления?

Въпросите могат да продължат дълго, защото се отнасят до една обширна и недостатъчно разработена тема. Точните и аргументирани отговори безспорно биха допринесли за изясняването на много страни от творчеството на Вапцаров, между които не на последно място е „Творческият процес у поета".

В последните години литературната наука и критика бележат сериозни постижения в изследването на своеобразната идейно-художествена система на Вапцаровата поезия. Налице са стотици статии, очерци и доклади, научни съобщения и монографии. В тези т. нар. професионални изследвания е събран и обобщен огромен фактически материал, на основата на който са направени ценни разработки по отношение на идейността и художествеността като концепция у Вапцаров. Проследен е, макар и недостатъчно пълно, творческият път на поета, анализирани са неговият творчески метод, стил и език. В тези разработки обаче не се разглежда художественото мислене на Вапцаров като отделна проблема и не се разкриват своеобразните елементи и закономерности на творческия му процес.

Да се раздипли цялостният творчески процес и открият тайните на художественото майсторство на Вапцаров това е несъмнено трудна и не докрай осъществима задача. Тя предполага разкриването не само на характерностите и закономерностите на Вапцаровата поезия, задача сама по себе си огромна, но и обяснението на нейната специфика — действително прозрение в процеса на изграждане на поетическата му система. Естествено е художествените постижения на Вапцаров да се разглеждат не само като индивидуална блестяща проява, но и да се свързват със закономерните изисквания и достижения на българската пролетарска поезия, а така също с достиженията на световната пролетарска поезия. Сравнително-историческият метод дава възможност да се отсени самобитността на твореца и неговият свят върху фона на традицията и художествените достижения на писателите съвременници.

Разбира се,адекватно научно-теоретично обяснение на природата на литературното изкуство и сложността на творческия процес са възможни само въз основа на диалектическия методологически принцип на марксистко-ленинската естетика, изходно начало в която е определението на предмета и ролята на литературата като сложен процес на отразяване и творческо моделиране на действителността.

В своя класически вид и в своите най-добри традиции марксистко-ленинската естетика сочи синтетическия подход при изучаване на художественото творчество.

Колкото и да са разнообразни, индивидуални и неповторими, творческите процеси у различните писатели се подчиняват на закономерности, общовалидни за всички случаи. Те притежават елементи, които са характерни за всяко художествено създаване и читателско възприемане, които могат да се изучат и обяснят. За съжаление този дял от литературната наука и психологията на творчеството е твърде изостанал и още не разполага с напълно установени и общоприети представи за закономерностите на художествено-творческите процеси.

В книгата „Психология на литературното творчество" Михаил Арнаудов се спира само на два съществени момента в творческия процес: „концепция и развитие", като изхожда главно от мнението на различни психолози и естетици, които са се занимавали с тези въпроси. Съветският психолог А. Г. Ковальов пише: „В крупен общ план творческият процес може да се раздели на три основни етапа — възникване на замисъла, оформяне на замисъла и словесно въплътяване в художествено произведение." („Психология литературного творчества"). Пеньо Русев в монографията си „Психология на художественото възникване" уточнява по следния начин процеса на творчеството: творческо състояние; раждане на концепцията; разгръщане на концепцията и композиране на творбата; възприемане на художествената творба като обратна връзка с реалната действителност.

Както вече подчертахме, творческият процес се анализира по законите на художественото мислене като емоционално и интелектуално отражение на действителността, като специално познание за нея. Трите фази на познанието, определени от Ленин — от живото съзерцание към абстрактното мислене и от него към практиката, — не игнорират психическите категории, като наблюдателност, въображение, памет, емоции, воля. Но ако анализът на творческия процес се сведе само до тях, неминуемо изследователят ще остане настрана от основния въпрос. Защото творчеството е дейност на психиката и на художественото мислене, но то е заедно с това и процес на особено отразяване на действителността с цел да бъде опозната и променена (особено важно при социалистическия реализъм). Въз основа на тази постановка ние смятаме, че творческият процес в основата си съдържа четири компонента по време и състояние: съзерцаване, предизвикващо вълнение и мисъл; възникване на идеята; претворяване на реалната действителност в художествена чрез сияване на образи и мисли; възприемане на художествената творба като реакция на нейното пълно и непълно осъществяване.

Трудно е и в известен смисъл невъзможно е да се раздели творческият процес на „фази" или „етапи". Не защото в него не личи развитие и последователност, а защото тези „фази" и „етапи" се така преплитат и преливат един в друг, че границите между тях са просто немислими. Възникването на идеята може например в едни случаи да е съвсем в началото на творческия процес, преди съзерцаването и осъзнаването на мисли, породени от него. В други случаи тя се ражда с мъка след безплодни опити.

Ако погледнем от по-широк аспект на творческия процес, извън тези четири компонента, ще стигнем до извода: творческото настроение, вдъхновението, участието на критическото око на разума, паметта, емоциите, волята, интелектът са не само основни компоненти на творческия акт, но и се подчиняват в голяма степен на общовалидни закономерности. Ето защо, изследвайки творческия процес у Вапцаров, като изходно начало ни служат някои общи предпоставки за възникване на замисъла — съзерцаване, преживяване, претворяване и възприемане.

* * *

Идеята на едно произведение никога не възниква на „празно място". Преди нея компонентите на съзнанието (наблюдателност, въображение, памет, емоции, воля) създават нови и нови асоциативни връзки между възприятията и прясно включените в психологическата дейност факти от действителността. Творческото внимание или наблюдателността върху един предмет и характеризирането му с нова важна подробност играе доминираща роля в творческия процес. С какво се отличава наблюдателността у Вапцаров? Преди всичко с оня вроден усет да открива зад привидно маловажното — значителното, зад случайното — закономерното. С умението да улови във всяко явление типичното, същностното. Но типичното не означава най-често срещаното, а това явление, което внушава поетически асоциации, които могат да станат материал за изкуството. Така сред множеството житейски детайли Вапцаров записва в един от бележниците си: „като скъсан рибен буквар". По-късно използува посочения метафоричен детайл в стихотворението си „Ще бъда стар", в чийто контекст изпъква особено ярко емоционалният му заряд:

Ще бъда стар, ше бъда много стар.
Ако остана след погромите, разбира се,
като окъсан рибен буквар
модел хиляда осемстотин и четирийсе.

Следва да отбележим, че Вапцаров притежава способността да открива поетичното в живота. На това способствуват честите му пътувания, умението му да наблюдава с емоционална заостреност и впечатлителност. За да създаде своите песни за родината, за морето и Пирин, за вярата и борбата на работника от потъналия в сажди и дим завод, той се среща с различни хора у нас и по света, живее в много градове и квартали, съзерцава и възприема всички подробности на обкръжаващата го действителност. При това като творец върви от наблюдението и преживяването към създаването — първо във въображението, в душата и после в стиховете. Съвсем естествено е с годините у твореца да се натрупва огромен жизнен материал. При това находките да стават все по-чести и значителни. Паметта се ангажира по-активно, оценката на поета за реалната действителност по-ясна. Например у един поет с буржоазно отношение към живота и явленията никога не би се появил в стиховете му завод — „над него облаци от дим" и той никога не би сравнил живота на работниците с „озъбено свирепо куче".

Вапцаров отново предусеща значимостта на техническите думи на времето, в което живее. Улеснен от това, което изучава в Морското училище, той получава широка техническа култура, която му дава възможност да подбере най-характерните думи и съчетания и пръв в българската поезия да ги вплете в поетичен текст, осмислен при това интелектуално и обагрен емоционално. Технически думи той подбира и преоценява с оглед на творческата си работа, като често пъти довежда някои от тях до някаква обработена степен. Особено внимание Вапцаров отделя на съчетаемостта, като майсторски ръководи желаните промени и оттенъци, които се пораждат при този комбинативен процес. Голямо внимание обръща на обкръжението на думите, което, ако е съпроводено със сполучлив словоред, увеличава неколкократно тяхната въздействуваща значимост и яркост. Поетът свързва отделни думи в логично цяло, като например: „стоманна епоха", „картечен лай", „боздуганен бой", които откриваме записани в черновите му. Главното изискване на Вапцаров при тези логично-художествени съчетания е свежестта и новото в обновеното им звучене и осмисляне. Новият израз, новото слово и съчетание идват в резултат на усвояването на ново само по себе си съдържание.

Изследователят се натъква на първоначалния запис и на отделни мисли, които по-късно се развиват в художествена идея. Такива откъслечни мисли се

вплитат в стиховата тъкан на „Майка“, „История“, „Не, сега не е за поезия“, „Ще бъда стар“, „Илинден“ и други. Интересно е как това поетическо хрумване озарява за миг съзнанието на поета под влияние на известни и неизвестни импулси и постепенно го завладява до степен на натрапчивост, отначало като определена ритмична постройка, със своеобразно специфично, определящо се съдържание, разпределено между отделните словесни групи. Това не е ритъм в тясното значение на думата, а нещо по-първично и нещо много по-сложно. То се осъзнава, след като емпиричният материал е достатъчно зрял по отношение на художествената идея и се ориентира активно към нея. Прави впечатление, че самата мисъл-тема вече подтиква към по-бързото ѝ включване в стихова изява, при това най-често в първата римна двойка, която покрива усещането за ритмични възможности. Поетът, развълнуван от раждането на първите стихове, намерили словесно покритие като съдържателност и чувство, превключва съзнанието си за избистряне на логичния смисъл. При Вапцаров в този първоначален момент откриваме нахвърляне на някои основни мисли, недовършени най-често, написани за подсещане, като че поетът се страхува да не изпусне нещо неуловимо за самия него. По-късно определено съдържание и художествена идея ще прикове тези две рими на точно определено място с непоклатима логична връзка между тях. Ето едно самопризнание на Вапцаров, отнасящо се до ранния период на творчеството му, което той изразява под друга форма и много по-късно: „Когато пиша за морето, когато мисля за него, струва ми се, че ей сега ще го хвана и в няколко строфи бих го подчинил. Но внезапно, своенравно, плисва бурята в ушите ми, закикоти се, плъзва се край мене и. . . изчезне.“[1]

Изследователят се натъква на факта, че в многобройните тетрадки и тефтерчета на Вапцаров малко са записаните предварително поетически елементи, като отделни сравнения, думи, съчетания, сентенции, римни двойки. Като имаме пред вид и свидетелствата на мнозина негови съученици от Морското училище, че Вапцаров често пишел на цигарени кутии, които хвърлял (в ранното му творчество дори срещаме и стихотворение „Драски на моите цигарени кутии“), можем да твърдим, че основния подготвителен материал той запаметява, носейки продължително време в себе си атмосферата на бъдещото стихотворение. При записването на поетическия детайл и допълнителното му дообработване се появяват нови асоциации, които лесно се откриват при съпоставяне. Както ранното творчество на Вапцаров, така и зрялото свидетелствува за максимално използуване на всички впечатления и думи, които поетът събира по време на всяка среща, преживяване, екскурзия, пътуване, съзерцаване на пейзаж, в машинното отделение, на локомотива. Този поетически материал подтиква поета към спонтанно осъществяване на художественото произведение, ако изкристализиралата мисъл се превърне в образ. Като пример можем да посочим стихотворенията: „Писмо“ („Ти помниш ли...“), „Ботев“, „Вяра“, „Романтика“. Що се отнася до ранното творчество, най-често откриваме спонтанна реакция на всяко преживяване, което се осмисля в процеса на самото създаване. За това свидетелствува както дребнотемието, така и количеството на ранната стихотворна продукция.

Изследванията на творческите процеси на много автори показват, че понякога се върви обратно — от готовата (отдавна намислена или поръчана идея) към търсене на подходящ образно-емоционален материал. И то най-често при поетите, които пишат на обществено-историческа тематика (Ботев, Вазов, Смиренски, Горки, Маяковски). За Вапцаров също е характерен и този начин на протичане на творческия процес. Така той написва стихотворението си „Пушкин“

---

[1] Доклад на Вапцаров за „Морето“ — архив към Института за литература, БАН, инв. № 5721.

по повод 100-годишнината от смъртта на поета. Идейната поръка му е дадена именно от времето и живота — точно за него и точно за тази дата във връзка с обявеното честуване. Под стихотворението „Горки“, чийто ръкопис се намира в Розовата тетрадка, има подзаглавие „По случай смъртта му“ и дата 1936 г.[1] За някои стихотворения можем да твърдим с положителност, опирайки се на поетовото сведение и някои спомени на близки, че идеята предшествува наблюденията и набирането на поетически материал. Като пример да вземем стихотворението „Ботев“.

Идва при мене
задъхан и потен
работник
и казва
— Пишете за Ботев!

Във връзка с творческата история на стихотворението „Ботев“ д-р Андреев и проф. Шандаров разказват как е поръчано от тях в кафене „Средец“: „Вапцаров ни изслуша внимателно и за момент, сякаш скъсал връзката с нас, каза:

— За Ботев ли?

Ние разбрахме, че той вече е решил да се отзове на молбата ни, и да не изпуснем този миг, допълнихме:

— Да, да, за Ботев и за студентите — за да подхожда на листа за 2 юни. . .

— Добре, добре. Елате в сряда. Ще се постарая. И като докосна леко ръцете ни, подсказа, че е време да се разделим.“

При този случай забелязваме една характерна особеност у Вапцаров — незабавно волево съсредоточаване и търсене на художествени образи, като едно първоначално хрумване мобилизира целия творчески апарат, организира всички налични асоциации, комбинира ги по новому. В „Ботев“ такова активизиращо откритие може да се счита хрумването на поета да привлече работника като действуващо лице, от което получава поръката за стихотворението. И нещо повече — той да даде оценка, доколко поетът е съумял да изобрази най-верния Ботев, най-нужния, най-съвременния. Този внезапно озаряващ миг се предопределя от емпирическия опит на поета, от неговия идеен мироглед и естетически принципи, от интересите му към събития и герои.

Вапцаров сам изповядва, че след този първоначален тласък дълго време реализирането на стихотворението изглежда безнадеждно и отчайващо.

Но ето, че сряда отдавна премина. .
Навъсен аз пъшкам
и късам листата.
Над покрива горе
моторите спорят
със влажната пролет
в света и
мъглата.
И нищо не идва.
Безплътната мисъл
в главата се мъти,
в гърдите тревога.

Престават да пиша,
захвърлям листата,
дълбоко въздишам
и казвам:
— Не мога!

---

[1] Архив при къщата-музей „Н. Й. Вапцаров“, инв. № 701.

Сънищата като своеобразно отражение на впечатленията от тежкия ден напомнят гвърде много мига на измислянето на първоначалния вариант на действието и емоционалните детайли към него. В случая Вапцаров търси форма, която да му даде възможност да демитологизира известните символни образи в Ботевата поезия:

Огряват звездите
след туй на Балкана
излиза луната,
вълкът се промъква
и дебне в скалите
и светят очите му в мрака.

Ала работникът е крайно недоволен от перифразираните стихове на Ботев. Навъсеният посетител в съня на поета сам взема думата, за да каже какво е Ботев:

Ти падаш и Ботев ни казва:
„Вдигни го,
дай във ръката му знаме!“
Подавам ръката си,
ти се надигаш
и крачиме рамо до рамо.
Това е то Ботев.
А ти го усукваш.
Та тук за усукване нема!
Повзри се в живота
и ето ти Ботев,
и ето ти цяла поема.

С оглед на особеностите в творческия процес у Вапцаров преди зараждането на художествените образи (в момента на организиране на съзерцаването, на познатото от живота и книгите, от което поетът се е вълнувал и върху което е размишлявал) следва да отбележим, че това се извършва понякога насън, като продължение на мъчителното търсене през деня. Ето как самият поет проследява този момент в процеса на творчеството:

Събличам се.
Лягам в леглото.
Заспивам.
Но ето пристига
навъсен работник
и пита:
— Написа ли песен за Ботев?

Възникването на художествената идея винаги изглежда внезапно. Дори когато творецът съзнателно е устремен към нея, търси я или му е подсказана или поръчана, тя пак се проявява неочаквано. Без да се спираме върху обяснението което психологията дава по този въпрос, следва да уточним, че под художествена идея разбираме желанието — намерение на поета да напише една или друга творба на определена тема, появило се в резултат на умението му да наблюдава живота и да участвува активно в него и обосновано от биографични предпоставки, особености на личността, политически мироглед и художествено-естетически принципи. Ако вземем което и да е Вапцарово стихотворение, ще се убедим, че поетът открива художествената идея за всяко едно от тях в текущата действителност, и то не като обикновен регистратор, а като гражданин и поет, който може да предвижда измененията в нея, да ги ръководи, въздействувайки чрез поезията си върху обществения живот. Творческите планове на Вапцаров съвпадат логично и непринудено с поръките на този живот. Социалистическият реализъм, наричан по това време художествен, посредством който поетът определя своето естетическо отношение към явленията на действителността и навлиза в бъдещето, му помага да осъзнае нуждата да пише за едно или друго явление, но винаги с

конкретно обоснована обществена цел. Взискателен към себе си по отношение на яснотата и актуалността на художествената идея, Вапцаров проявява същата творческа взискателност чрез в. „Литературен критик“ и към младите поети: „До Стилиян Искренски. Идеята трябва да се даде така, че всеки да разбере прочетеното.“ „До Албърт Ароно. Нужна е по-голяма яснота. Що за видения? Що за идеи? Не разкъсвайте така мисълта. Без мисъл няма поезия.“ „До Борислав Бор. Като техника е хубаво. Но идеята — мъртва.“ (в. Литературен критик, бр. 5, 11, 16, 1941).

Творчеството като процес на естетическо отразяване на действителността започва с възникването на художествената идея и замисъла. Този етап в творческия процес не е достатъчно проучен въпреки многочислените сведения на отделни творци, че възникването на замисъла е дълбоко вътрешно пробуждане, душевна потребност. Лирикът взема един съществен обективен момент и го развива в художествени асоциации, в мисъл, чувство, движение. По този начин той изявява сам себе си, собствените си преживявания, като осъществява най-интензивна връзка с читателя. Обективният момент (детайлът) изпълнява в поезията функция на тласък. Обективният момент остава на заден план, а на преден изпъква кръгът от асоциации и връзки с други явления и предмети. Емоционалните фактори и творческото въображение не предполагат несъзнателни действия, игнорирани от разума. Наличието на чувства в същност означава и наличие на мисъл. При това колкото е по-дълбоко чувството, толкова е по-дълбока мисълта. „Без човешки емоции никога не е имало и не може да има човешка истина“— казва Ленин. Единството на настроението и единната смислова гама е основен принцип в лириката. Поетичното отразяване представлява процес на художествено усвояване на прекрасното, силна развълнуваност на поетическия талант. Това обстоятелство, разбира се, не изключва принципа на равновесие. От една страна, възбуденост, а, от друга, творческа воля. Тези два фактора организират поетовия патос, който е органично свойство на поетичната творба.

В творческия процес у Вапцаров, както у всеки творец, следва да различаваме и други, постоянно действуващи продължителни фактори, както в непосредствени импулси, които подбуждат един или друг замисъл и влияят върху неговата посока. Два измежду тях са особено значителни — събитията на историческата епоха и личната биография на твореца. В процеса на своето творчество Вапцаров се опира на богат жизнен материал от наблюдения и изживявания, от спомените от една драматична и многолика действителност, разполовена от синора на две епохи. Всичко това осигурява преди всичко мащабност на мисълта, увереност и полет на въображението, което излиза от конкретни знания, обогатявайки ги с нов идеен и емоционален смисъл и претворявайки ги в нова естетическа истина. Може да се твърди, че за Вапцаров личният жизнен опит е най-продуктивното и действено начало в творческия му свят. Във Вапцаровите творби биографичното и изповедното може да се определи — като психическа първопричина на всяко творческо търсене и осъществяване, като богат неизчерпаем извор на теми и идеи, като първооснова на концепцията му за човека и света. И наистина всеки епизод из живота на Вапцаров се вплита органически в личната съдба на отделния герой и присъствува в условно независимия свят на всички сътворени от него стихове. Защото този свят е почерпан от емоционално-гражданския и интелектуален опит на поета, максимално съпричастен на времето, което отразява, безрезервно приобщен към проблематиката му. При това Вапцаров търси по-свободни и оригинални, по-лирични форми за осъществяване на своята творческа личност — чрез своето открито присъствие, чрез различни стилови находки и нови самостоятелни интонации. И неслучайно много от стихотворенията на Вапцаров (както от ранното, така и от зрялото му творчество)

представляват действителна част от биографията му: „Родина“, „Илинден“, „Писмо“ („Ти помниш ли. . .“) „Романтика“, „Спомени“.

Особено богат е доказателственият материал за възникването на художествения замисъл на „Селска хроника“. Първоначалният ръкопис не е запазен. В Избрани (I) стихотворението е напечатано по един машинописен препис, приложен към делото, по което Вапцаров е бил обвинен, че „писмено е подбуждал със съдържанието на стихотворението към вражда, омраза и престъпление спрямо отделни слоеве и класи от населението и установената власт“[1].

От биографията на Вапцаров знаем, че през есента на 1940 г., когато Съветският съюз чрез дипломатическия си пратеник Аркади Соболев предлага на българското правителство да се сключи пакт за ненападение между двете славянски страни, Вапцаров е изпратен в родния му край с партийно поръчение да агитира населението в полза на пакта. Тогава той написва стихотворението „Селска хроника“, което е инкриминирано, а авторът му подведен под отговорност за противодържавна дейност.

Ето какво си спомня Димитър Зайков за повода, по който е написано стихотворението, и за неговото разпространение: „Наблюдавайки разговорите на хората по кръчмите, кафенетата, по мегданите както в околията, така и в Банско около съветското предложение, Вапцаров написа стихотворението „Селска хроника“ и го прочете на комитета за ръководене акцията по събиране на подписи. Ние всички го одобрихме и решихме да се размножи в повече екземпляри и да се разпространи на ръка на доверени хора. В Банско стихотворението бе размножено приблизително в 100 екземпляра, в Разлог в 200 и пр. Стихотворението имà голям успех и изигра силно мобилизираща роля в събирането на подписи.“[1, 2]

В детския спомен на Мария Радонова четем „Често виждах бакьо Кольо в кафенето на моя дядо, заобиколен от банскалии. Сред скупчените калпаци над масата ясно се откройваше неговото продълговато лице. Над сключените му вежди падаше кичур права коса, а очите му гледаха топло и сериозно. Той се застояваше дълго в кафенето и разговаряше шеговито и приятелски с всеки новодошъл.“[3]

Тук ще дадем част от текста на едно писмо-инструкция, изпратено от София до Вапцаров, тъй като има пряко отношение към „Селска хроника“ като партийна поръка за агитация с всички средства на словото.

„Драги,

Пак нещо „ново“. У нас има данни, че тъмните дипломатически работи са още в своя ход и че ни се налага известна осторожност. Устно продължаваш нашироко да мобилизираш масите и да агитираш приемането на пакта.

. . . . . .

Лозунгът „Пакт за взаимопомощ“ се издига много нависоко, като досега и той е основният такъв. Изхожда се от икономическите искания — скъпотията, спекулата, липсата на продукти.“

4. XII. 1940 г.
София

Привет „Георги“

Из показанията на Никола Вапцаров през IV сесия със следовател Г. Захариев по следствено дело № 4/41 г. четем „От самото писмо личи (понеже е копие), че е изпратено не само на мен. Ясно е, че това е някакво циркулярно писмо. Предполагам, че не са имали желание да ми напакостят, но някой доброжелател

---

[1] Н. И. Вапцаров. Спомени. Писма. Документи. БАН, С., 1953. с. 298.
[2] Архив в Института за българска литература при БАН, Ф-82, инв. № 184, „Вапцаров пред съда“.
[3] Родни простори, бр. 29 от 19 юли 1967, „Врабчова сговорна дружина“.
[4] Изказване на Димитър Зайков на сесията „Вапцаров и Соболевата акция — 1940 г.“, учредена от Съюза на юристите в България на 12. X. 1967, с. 3—4.

е искал да ме информира просто какво става, защото съм известен, особено между младежта, като поет със силна социална отзивчивост. И действително аз се оказах супер отзивчив и написах стихотворението „Селска хроника“, което също бе иззето при обиска.[1] Малко по-долу Вапцаров дообяснява: „За мене това писмо беше само поетичен материал.“[2]

В дадения случай ние се интересуваме от поетическия импулс, поради което не се спираме на политическата поръка, която Вапцаров се залавя да изпълни по най-ефективния от политическо гледище начин. За нас са особено важни „лозунгите“ в писмото, които влизат изцяло в „Селска хроника“. И острата реакция на поетов съгражданин в кафене „Македония“ по повод коментара по Радио София, повтарян ежедневно от един и същ говорител. Вапцаров решава да започне своето стихотворение с предаванията на фашисткото радио. Така постепенно кристализира и се развива конкретният замисъл.

По радиото някой
шумно спори.
С кого?
Не знам.
А може би с народа.
Говори си и нека си говори,
нали затуй му плащат хората.

По-нататък поетът започва сериозен разговор за съдбата на България, за положението на народа. Удава му се ярко да изрази характерни вълнения и мисли на народа в навечерието на Втората световна война:

Във кафенето
някой се изсекна
и дълго три
със здравите опинци,
огледа се и каза уж полека:
— Комай ни лъжат
тия синковци.
А и в писанието
писано е божем:
„Глас народен — глас божи“.

Известен е биографичният факт, който потвърждава един твърде ранен навик у Вапцаров да се вслушва в разговорите на обикновените хора, да записва в бележниците си колоритни народни изрази, остри епитети, сентенции. В посочените стихове този житейски материал намира действително свое място.

Що се отнася до образа на селянина от кафенето, той има свой прототип. За него разказва Димитър Зайков:

„Кафенето на Никола Динков бе място за среща на комунистите, ремсистите и прогресивните граждани на Банско. Почти всяка вечер ние се събирахме в това кафене, пиехме кафе, слушахме радио, споделяхме мнение по събитията, коментирахме новините. Вапцаров идваше редовно и стана център на нашето внимание. . .

Постоянен посетител на това кафене бе и бай Димитър Сугарев (Сульо) — скотовъдец, сратник и верен другар на Яне Сандански, с проницателен ум. Седнал на съседна маса, бай Димитър си пиеше кафето и слушаше радиопредаването. Често се обръщаше към нас и с поглед и усмивка искаше да каже: „Гледате ли ги колко са нахални в твърденията си, че полагат грижи за народа и той е доволен.“

Аз и сега си спомням как една вечер бай Димитър, възмутен от тая нахална агитация, се изсекна доста шумно и плю на пода, изтри с крак и каза: „Как безсрамно лъжат тия синковци!“ Вероятно тоя момент се е дълбоко врязъл в паметта

---

[1] Н. Й. Вапцаров. Спомени. Писма. Документи. БАН, С., 1953. с. 296.
[2] Пак там.

на Никола и той го отразява в третия куплет на стихотворението: „Комай си прав — обади се от ъгъла един младеж“ — това бе младият Вапцаров...“[1]

„Младежът от ъгъла“ влиза в разговор и повдига остър, злободневен въпрос, който вълнува всички обикновени хора — няма ли пак да бъдат предадени интересите на българския народ, както през Първата световна война:

Нали, така ни лъгаха
и през
петнайсета година?

Изпълнявайки поръката на историческото време, на партийната организация, напомнена чрез „Писмото на Георги“, Вапцаров страстно продължава своята агитация, свързвайки я с тежките икономически лишения, които търпи народът:

Та казвам аз,
понеже няма
олио
и хлябът е
от мъката
по-чер
един е лозунга:
Терора долу!
Съюз със СССР!

Автентичните сведения на Вапцаров за подбудите, които са го накарали да напише „Селска хроника“ и „Не, сега не е за поезия“, ни въоръжават с допълнителна увереност в нашите разсъждения и обобщения по този въпрос. И да стигнем до извода — в творческия процес най-сложният етап за изследване е подготвителната работа по обмислянето и полагането в основата на всяка тема обществено значимо съдържание. Вапцаров владее несравнимо трудното майсторство да влага в своите поетически замисли съдържанието, вярата и енергията на епохата. Да въздейства по неотразим начин върху мисълта и сърцето на читателя, да предизвиква в него съчувствие и убеденост.

Проучените материали показват, че след като е налице художественият замисъл, процесът на творчеството у Вапцаров протича целенасочено и алтернативно. Целият житейски опит на поета, подходящи наблюдения и образни детайли, минали преживявания — всичко се съсредоточава около замисъла. Но творчеството като изключителна необходимост и страст у Вапцаров не се проявява винаги еднакво. И все пак могат да се набележат редица характерни черти, които го приобщават към творческите процеси на други поети или го индивидуализират. Така Вапцаров също работи в състояние на пълна откъснатост от всякакви отвличащи го дразнители с изцяло съсредоточено внимание върху художествената задача. Въпреки тежките жизнени условия за творчество (понякога непоносими и абсурдни) той съумява да си осигури уединение и равновесие в своя поетически цех. Изследователят се натъква на силна творческа воля, която компенсира тежките условия — липса на време, материални затруднения, болести, обществена заангажираност. От спомените на негови съвременници знаем как търси промеждутъци между многобройните си задължения и най-често „краднe от съня си“, за да пише. Характерно за творческия процес у Вапцаров е умението му да работи, където и да се намира, дори бихме могли да кажем — без установени творчески привички, каквито се срещат у много творци. Неговият съученик Молски си спомня: „Предпоследен заспивах аз и Минев, а винаги последен Вапцаров, на когото никога не достигаше времето. Все още му е останало нещо да дочете или да допише. Много го нервираше спирането на осветлението в десет часа вечерта и той трябваше да се бори с мъждукащата светлина на ветроопорния фенер“ (сб. Н. Й. Вапцаров. БАН, 1953. с. 98). Антон Бояров си спомня:

---

[1] Материали от сесията на правистите, посветена на Вапцаров — 1969 г.

„Под стълбата за горния етаж в екарисажа имаше една малка масичка. Върху тази масичка Вапцаров пишеше. Веднъж ровех нещо в тефтера и попаднах на отделни листчета със стихотворения“ (сб. Н. Й. Вапцаров. БАН, 1953. с. 126). А ето какво разказва Бойка Вапцарова: „Безработицата и несгодите не отчайваха Кольо, бедността не го сломяваше. И колкото по-трудни ставаха условията на живота, толкова по-силно се разгаряше волята му да се бори, да твори. Вечер аз си лягах с детето, а той оставаше да пише в тясната кухничка. Понякога се увличаше толкова, че рано сутринта го заварвах наведен все така над масата . . .“ Съпругата на поета твърди, че когато Вапцаров пишел, винаги се стремял да се уедини, не разрешавал никой да влиза при него и молел близките му да не шумят с каквото и да било по коридорчето до кухнята.“ (Записан разговор на 7 ян. 1974.) Необходимо е умението на твореца да се самопожертвува на необикновени условия, за да може след убийствената работа да създаде нещо, което да има художествена значимост. Вапцаров сам изповядва в „Огняроинтелигентска“:

Сънно тракат
релсите във мрака
От умора
ставите болят.

А в черновия ръкопис на непубликуваните досега стихове от „Ще бъда стар“ срещаме подобна мисъл, изказана веднъж в „История“, за безсънния труд на поета:

Във фабриката по 12 часа,
а във нощите спорим до зори
и пак остава време да наваксаш
за някой стих да наредиш.

(Архив „Н. Й. Вапцаров“ при БАН)

Вапцаров притежава силна памет, ориентирана към интересното като познание и като ново в живота и особено към емоционалното. За това говорят емоционалните детайли, пренесени от действителността в неговите стихове и импресии. Поетът запомня най-лесно онова, което го е силно развълнувало, сам изповядва единственото си желание да придобие дарбата „да вълнува сърцата на хората“. Още като ученик в Морското училище той пише в доклада си за „Морето“: „Аз употребих чувствен метод, прицелна точка беше не разумът, а сърцето. Искам да ви сродя с моето море. . .“ (Архив „Н. Й. Вапцаров“ при БАН).

В творческата работа на всеки писател по написване на художествената творба твърде съществен момент е откриването на поетически детайли в живота, които да съдържат идеята на замисленото произведение. Вапцаровата поезия е ярко потвърждение на умението на поета да превръща идеите в образи. Достатъчно е само да посочим като пример идеята на Вапцаров да напише поетична творба за борбата на Испания, реализирана недостижимо чрез образите на Фернандес и Мария Гойя, добили своя плът и красота чрез уместно подбрани житейски детайли, които ни водят по човешки интимно към темата.

Изключителната взискателност, която Вапцаров проявява към собственото си творчество и по отношение на формата, не му позволява да изпитва чувството на удовлетвореност от първоначалните резултати. Още в Морското училище младият поет споделя със свой съученик:„Знаеш ли, Максим, като прочета нещо, което съм написал преди ден, седмица или година, аз самият не го харесвам. Винаги нещо не достига“ (сб. „Н. Й. Вапцаров“, БАН, 1953).

Вапцаров не съставя предварителен подробен план на поетическата си творба. В ръкописите му се срещат само отделни изрази, начало на куплет, интересни рими или думи, записани в някакъв хронологичен ред. А ето и едно свидетелство: „Вапцаров не си правеше планове предварително за свои произведения,

дори за по-големите. Планът му беше в главата. Понякога написваше стихотворението, а после го изменяше основно, отново и отново го обсъждаше сам. Понякога го изоставяше да „втаса“ (Н. Шмиргела). В случая трябва да говорим за особености при планиране на поетическото съдържание, извършвано „наум“. Впрочем за Вапцаров е твърде характерна творческата работа „наум“ по време на физически труд, при събеседване с приятели или занимаващ се с нещо странично.

Характерно за творческия процес у Вапцаров е връщането на поета към мотиви и образи от ранното си творчество, а така също преработването на вече написани стихотворения. Преработката може да се счита като похват у Вапцаров — внасяне на все нови и нови моменти, изхвърляне на цели куплети, изменяне духа на произведението, неговия ритъм, поетика. Вапцаров помни всеки стих, всеки куплет и непрекъснато ги усъвършенствува „наум“ и записва в тефтерчето си най-често в почти дообработен вид и само след като новите мисли и чувства кристализират в релефен образ и поетическо настроение. Оцелелите от тези ръкописи фрагменти свидетелстват за едно изключително самонаблюдение и самоанализиране на поета в процеса на работа, а също така за непрекъснатост и продължителност на творческия процес.

* * *

Във връзка с възникването на замисъла на „История“ и конкретния подтик следва да припомним, че Вапцаров отдавна е обърнат към тази тема — вечния спор между младото поколение и старото. Освен това следва да отчетеме и биографичното обстоятелство, че той не се разбира с баща си по редица обществено-политически въпроси. Така още във Военно-морското училище Вапцаров пише стихотворението „Баща и деца“, в което изразява различието в пътищата и надеждите на едните и другите.

Бойка Вапцарова счита, че разговорите между Йонката Вапцаров и сина по времето, когато бащата живее при тях (1937), са подсказали някои основни детайли на поета при възникването и реализирането на замисъла на творбата. Ето думите на бащата: „Оставете тези празни работи! Не се занимавайте с политика! Малцина сте вие, малцина! Няма да оправите държавата и да вземете властта. Така е било открай време, така и ще си остане.“[1]

Мъдруваха бащите в къщи
„Така било е и ще бъде“

В първоначалния ръкопис в Карираното тефтерче без заглавие са написани началните три куплета на „История“. След няколко страници, запълнени с други бележки и записки, срещаме няколко отделни детайла от същото стихотворение, които очертават изходната мисъл на автора и обективната основа на лиричното възпроизвеждане на жизнения материал в образи и чувства.

Какво ще ни дадеш, историо,
от своите пожълтели страници?
Ний бяхме неизвестни хора
от фабрики и канцелории.

В Кафявата тетрадка вторият стих е преработен стилно и ритмично чрез инверсия:

Какво ще ни дадеш историо,
от пожълтелите си страници.

Образната конкретизация постепенно се задълбочава — оживяват във въображението на поета зрими признаци на лирическия герой. Поетът долавя

[1] Бойка Вапцарова. Спомени за Вапцаров. Партиздат, С., 1971. с. 191.

най-едрите, но все пак ясно определени мащаби на чувствата. И те ни завладяват убедително, защото той е един от тези, от името на които говори:

Ний бяхме селяни, които
миришеха на лук и вкиснало
и под мустаците си скрито
живота псувахме умислено.

Прави впечатление, че още в първия ръкопис, отстрани на листа, Вапцаров записва думите „сърдито“ и „увиснали“, които остават като възможни варианти: във втория ръкопис обаче ги включва, с което постига по-голяма яснота и идейна заостреност:

Ний бяхме селяни, които
миришеха на лук и вкиснало
и под мустаците увиснали
живота псувахме сърдито.

Вторият вариант изразява настроението на поета по-ярко, а това е важно, защото той в случая е действуващо лице. Обхватното римуване и общият римов строй правят текста поетичен и звуково по-изразителен.

Това са първите конкретно-чувствени представи, възникнали в съзнанието на поета. По-нататък възникват нови детайли, свързани с художествения замисъл — страданията и душевното величие на редовия, безименен борец от това време.

Ще бъдеш ли поне признателна,
че те нахранихме с събития
и те напоихме богато
с кръвта на хиляди убити?

Образът постепенно се уточнява, става по-релефен. Той е неизвестен работник, дребен чиновник или прост селянин, който под безпощадните удари на живота, на настъпващия фашизъм, определя своята позиция в борбата и понася тежки жертви и лишения. Поетът знае, че историята ще отбележи в едри линии тази драматична епоха, но няма да разкаже за най-важното — за мъките и подвига на нейните създатели. Той се чувствува като неразделна част от тези измъчени хора, които безшумно участвуват в историческите събития. В първоначалния ръкопис тази поетова мисъл е отразена така:

Не ще ни впишеш, ти
. . . . . .историо
Ний бяхме бедни прости
хора
от фабрики и
канцеларии
. . . . . .
. . . . . .
от фабрики и
канцеларии
Ний паднахме
но не за царя.

Препинателни знаци почти няма (както и във всички чернови на поета), което показва, че вниманието му е съсредоточено изключително върху осъществяването на поетическата задача.

Това съмнение, че историята не ще впише в страниците си тези бедни, прости хора, поетът е почерпил от своя житейски опит, от книгите. Той мотивира прогресивния характер на борбата, като говори от името на убитите, че те са паднали, „но не за царя“, Вапцаров обаче изоставя този вариант. Повторенията и директния изказ на мисълта и чувството, което сам открива още в процеса на творчеството, че е „слабо място“ в стихотворението, подменя с нови емоционално-образни детайли:

Ще хванеш контурите само,
а вътре, знам, ще бъде празно
и няма никой да разказва
за простата човешка драма.

Усилената дейност на поетовото въображение ражда по-нататък не само зрителни представи, но и временни, и пространствени. Той взема конкретен детайл от бъдещето и вижда пространствено своите образни представи.

Поетите ще са улисани
във темпове и във агитки
и нашта мъка ненаписана
сама в пространството ще скита.

Долавя се ироничната интонация, особено в първите два стиха, която напира да вземе връх, но поетът не изменя на сполучливо налучкания за разговор основен тон. Главната особеност на разговорната интонация у Вапцаров се състои в това, че той борави свободно с емпиричния материал и може да подрежда аргументите си според нуждата от подкрепване на замисъла. Характерна особеност за творческия процес у Вапцаров е спонтанното и монолитно кристализиране на художествената идея. Поетът има усещането за цялостност, като при това завършекът на замисленото произведение е по-ясен от междинните звена. Това обяснява последователното записване на стиховете без особени колебания и разместванията при допълнителните поправки. Всеки куплет носи нова поетическа мисъл и аргументация и следва вътрешната логика на стихотворението, имайки свое определено място в тази реч.

Началото в същност звучи като програма за цялото стихотворение. (Това е характерно за повечето Вапцарови стихотворни творби.) Веднага след записването на встъпителните стихове поетът разказва обобщената си биография, която определя основната ядка в съдържанието на епохата. Възникват емоционални стимули, които въздействуват върху формата и съдържанието на следващия текст, разкъсан от въпроси и отговори, съдържащи дълбок лиризъм:

Живот ли бе — да го опишеш?
Живот ли бе — да го разровиш?
Разровиш ли го — ще мирише
и ще горчи като отрова.

Вапцаров намира за необходимо да започне с животоописание на хората от фабриките и канцеларите. Интонацията по-нататък преминава в поетическо повествование, без да изгуби нито частица от своята емоционалност. Така фрагментарните откъслечни още представи създават контурите на образи. Потокът на тези представи понякога се прекъсва (в посочения автограф от Карираното тефтерче някои стихове са отбелязани само с чертички, означаващи, че поетът бърза да фиксира по-важното, а към тях ще се върне допълнително). Ето с какви прости и оригинални образи поетът ни внушава симпатия и състрадание към този измъчен народ, предизвикани от представи и преживявания, основаващи се върху нов мотив от биографията му.

По синорите сме се раждали,
на завет някъде до търните,
а майките лежали влажни
и гризли сухите си бърни.
Като мухи сме мрели есен.
Жените вили по задушница,
изкарвали плача на песен,
но само буренът ги слушал.

Този пасаж е фактически една подтема в цялото — тежките условия, при които се раждат и живеят трудовите хора. Още преди да се започне реализирането

на стихотворението, Вапцаров е обхванат от това настроение. (Няколкото нахвърляни стихове в черновата свидетелствуват за това.)

В следващата разработка на отделни детайли рязко се засилват народностните представи, което свързваме най-общо с все по-тясното сближаване на мисъл и форма в процеса на творчество, стимулирано от художественото преработване на житейския материал във въображението на поета.

Онез, които сме оставали,
се потехме и под езика,
работихме, къде що хванем,
работихме като добитък.

Това страшно тегло логично води към борбата. Връстниците на Вапцаров рязко скъсват с безсмисленото примиренчество на бащите си и започват да живеят с повелите на своето време.

Дотук ние се спряхме само върху основните принципни черти на процеса на художественото мислене у Вапцаров и създаването на първоначалните и най-главни опорни представи. За някои поети даже стихотворението би могло да свърши дотук след претворяване картината на тежкия и безизходен живот с кулминация „работехме като добитък“. Но точно сега встъпва в своите права характерната за художественото мислене на Вапцаров особеност — широко разклонена асоциативност, която позволява всяко изображаемо явление да се включи в най-своеобразни връзки с обкръжаващия ни живот. В следващите куплети в ръкописа може да се проследи как тревожните събития и войната се превръщат в лична съдба за обикновените хора, които са житейски и лирически преживявания и на поета, но характеризиращи се със собствени емоционални реакции.

Мъдруваха бащите в къщи:
„Така било е и ще бъде“ —
А ние плюехме намръщено
на оглупялата им мъдрост.

Зарязвахме софрите троснато
и тръгвахме навън, където
една надежда ни докосваше
със нещо хубаво и светло.

Така възниква поетическият детайл, съдържащ в себе си възникналия протест, последван от друг — носител на светлината и надеждата. Това са първоначалните хрумвания и търсения във връзка с основната идея и замисъл, които остават и в окончателния текст. Консерватизмът на бащите встъпва в противоречие с новото, което е „докоснало“ душите на младите с нещо „хубаво и светло“. Зрее непримиримо сблъкновение от емоционално-експресивен характер между старото и новото. Поетът разкрива последователно духовната и революционна биография на младежи като него, оформили се между двете световни войни — тяхната емоционална, психическа, мирогледна нагласа, техните предразположения и сблъсъка им и с буржоазния ред.

Характерно е за художественото пресъздаване на жизнения материал у Вапцаров след всяка по-обобщена мисъл да внася поетическа конкретност чрез допълнителни образни детайли. При това той има рядко силна и точна памет за минали емоционални мисловни състояния и битови особености, което му дава възможност да сравнява и да установява с убеденост настъпилите различия от очакваните насоки на развитието. Поетът се стреми да улови човешката съдба с непосредственото ѝ място в движението на историческите процеси, да изобрази съприкосновението на граждански значимите сили вътре в душата на отделния редови човек.

О, как сме чакали напрегнато
в задръстените кафенета!
И късно през нощта си лягахме
с последните комюникета.

Тук всичко може да се конкретизира с абсолютна точност. Времето 1941—1943 г. Мястото — могат да се изброят като първообрази софийски кафенета, където се събират антифашисти, кафене „Македония“ в Банско, в което има много селяни, но също и хора от фабрики и канцеларии. Разбира се, своеобразието на темата позволява да се нахвърлят отделни поетически елементи благодарение на това, че притежават относителна самостоятелност и могат да допълнят съществени страни от художествения замисъл. И ако стихотворението бе изградено върху някакъв сюжет с логическо развитие, поетът не би разполагал с такава свобода при записването на отделни детайли от цялото. (Впрочем този похват е почти основен в поетическата дейност на Вапцаров.) Ето един пасаж, близък до посочения по-горе, но разкриващ темата от различен ъгъл, без да нарушава нейната целенасоченост:

О, как се люшкахме в надеждите!. . .
А тегнеше небето ниско,
свистеше въздухът нажежен. . .
Не мога повече! Не искам!. . .

Но Вапцаров продължава да търси и по-нататък образни детайли, изразявайки своите размишления върху тежкия живот и теглото на хората:

Но в многотомните писания,
под буквите и редовете
ще вика нашето страдание
и ще се зъби неприветно.

В резултат на асоциация с този образ възниква и психологическият образ на поета в сложния емоционален контекст, принуден също да гладува и да пише нощем след тежък изнурителен труд:

И стиховете, дето пишем,
когато краднем от съня си
парфюмен аромат не дишат,
а са навъсени и къси.

Измежду другите особености, характерни за творческия процес у Вапцаров, следва да отбележим образното разгръщане на отвлечени форми и представи. По много сигурен начин Вапцаров разкрива развитието на многоликия народ — като съзряване на социалното и политическото самосъзнание у обикновения селянин, работник-интелигент. Това развитие е изобразено и в основната емоционална линия на стихотворението — вековната отчужденост на човека от народа от абстрактните и помпозни изрази на историята, от нейното незачитане заслугите на истинските ѝ създатели. Но промяната в психиката и разбирането на живота и тук е видима. Тя е трансформирала някогашното озлобление в могъща сдържаност, обоснована от вътрешната увереност и сила, в един проясснен и решителен поглед в бъдещето:

За мъката — не щем награди,
Не ще дотегнем и с клишета
на топовете ти грамади,
натрупани през вековете.

В последната строфа откриваме контрастно превключване на поетовата мисъл в друг емоционален план — тези самоотвержени хора не желаят отплата за своя мъченически подвиг. Искат само той да остане като пример за утрешните поколения:

Но разкажи със думи прости
на тях — на бъдещите хора,
които ще поемат поста ни,
че ние храбро сме се борили.

Темата за признателността на историята и хората от сегашните епохи възниква в самия завършек на стихотворението, който се излива в един единствен вариант.

За съжаление ние не разполагаме с по-пълни първоначални чернови, за да проследим работата на поета над отделните детайли и съчетания още по-изчерпателно. Не са достигнали до нас и поетическите експерименти, които той прави, за да постигне зрими образни детайли, широта и безпределност на мисълта и въображението, интелектуалност и емоционалност. Отделните думи, нахвърляни на полето на листа, включени или неизползувани, потвърждават нашето мнение, че най-характерната особеност във Вапцаровия творчески процес е предварителното изработване „наум“ на отделните детайли, които търпят после незначителни промени. При това големият талант на поета осигурява в дадения случай взаимопроникване на идеята и образните представи, пренасянето на общите мотиви — в конкретни.

Вапцаров възприема и сам се домогва до художествено естетически принципи, които са изцяло подчинени на неговия политически мироглед и активно отношение към действителността. Ако младият поет сяда да пише под впечатленията на епизодични преживявания и импровизацията, без да изчаква оформянето „наум“, поради което написаното се подлага на чести поправки или въобще остава непоправено, по-късно и особено през последните години посяга към перото, след като роденото в ума добива своя сюжетна и емоционална плътност, поправяйки го с една спокойна самокритичност.

В първите редакции на творбите си поетът не е толкова придирчив към стил и цялост на образа и картината — записва хрумналото му веднага, за да не го изгуби, като знае, че после ще има възможност да поправи спойката и езика. Рутиниран в техниката на стихосложението, той намира лесно словесния облик на идеите и чувствата си, без да изпада в шаблони, което потвърждава изключителната му надареност на поет и присъствието на предварителна подготвеност за поетически труд.

Работата на Вапцаров по реализиране на творбата се свежда до един сложен процес на чистене чрез изпускане или добавяне, чрез замени и по-радикални поправки. На този етап в творческия му процес откриваме забележителния вроден усет у поета към неточността на мислите и неплътността на художественото познание, грапавината на израза, разточеността на описанието, баналността на епитета или римата. В момента на окончателното завършване на творбата си той се старае да отстрани всичко слабо, всичко казано вече, за да достигне в едни случаи художествено избистряне на образа и на отделни детайли, в други — чист и пълнозвучен стих, в трети — оригиналност на символа, движение и енергия на настроението.

Методът на работа над записания поетически текст у Вапцаров в общи линии съвпада с творческата практика на всички по-значителни поети. Своеобразното и индивидуалното при него се обуславя от личната естетическа и интелектуална култура, от политическите позиции и мироглед. И не на последно място от богатия житейски опит и голямото му поетическо дарение да мисли и обобщава чрез художествени образи, да пресъздава реалната действителност в художествена.

„ЗАПИСКИ ОТ МЪРТВИЯ ДОМ“ В ТВОРЧЕСКОТО РАЗВИТИЕ НА ДОСТОЕВСКИ

Елена Димитрова

„Неговият живот е толкова богат с необикновени нещастия и чудодейни радости — пише Анри Тройа, щото човек изпитва желание не да го романизира, а да го потуши. Тоя гениален писател е устроил сякаш своя живот по образеца на романите си, превърнал е съществуването си в най-увлекателния си роман. Истината тук изглежда по-неправдоподобна от най-неправдоподобната легенда.“[1]

Сякаш две непримирими противоборстващи сили са сътворявали личния роман и тревожния дух на писателя. Външните контрасти в биографията му са подходящ фон на неговата вътрешна раздвоеност, която ще го разпъва до последния му дъх и ще създаде най-драматичните и сложни образи в световната литература. Малко писатели са започвали с такъв зашеметяващ успех. Но стремглавите полети неочаквано се редуват с катастрофални провали. Белински екзалтирано поздравлява автора на „Бедни хора“, горещо се привързва към него. „Да разсмива и дълбоко да потърсва душата на читателя в едно и също време, да го застави да се усмихва през сълзи — какво умение, какъв талант!“[2] Некрасов обявява начеващия писател за нов Гогол. Доскоро неизвестният, свит младеж става желан гост на най-блестящите светски салони. „Откровено ще ти кажа, че аз сега съм почти упоен от своята собствена слава“, пише Достоевски на брат си Михаил.[3] Но скоро това толкова приповдигнато авторско самочувствие ще бъде жестоко сразено. Белински и читателите са разочаровани от следващите творби, които далеч нямат успеха на „Бедни хора“. „Но ето какво е гадно и мъчително: своите, нашите, Белински и всички са недоволни от мене за Голядкин. . . Всички, всички, според общото мнение, т.е. нашите и цялата публика намериха, че дотолкова Голядкин е скучен и вял, дотолкова е разтегнат, че не е възможно да се чете“ — се оплаква огорченият автор на брат си Михаил. Мисълта, че аз измамих очакванията и изпортих работата, която можеше да бъде велико дело, ме убиваше.“[4] Фактически Белински възторжено се отзовава за „Двойник“, вижда в повестта „бездна от ум и истина, художествено майсторство — също; но заедно с това — основателно отбелязва критикът — личи страшно неумение да владее и да се разпорежда икономически с излишъка от собствени сили“[5]. Но по-нататък вече Белински и Достоевски все повече се разминават в своите естетически

---

[1] А. Тройа. Достоевски. С., 1941. с. 5.

[2] В. Г. Белинский. Петербургский сборник. Ф. М. Достоевский в русской критике. Сборник статьей. М., 1956. с. 16.

[3] Ф. М. Достоевский. Письма. Т. I. М.—Л., 1928. с. 85.

[4] Пак там, с. 88—89.

[5] Ф. М. Достоевский в русской критике. Цит. изд., с. 31—32.

и философски концепции. Сърдечното приятелство рухва. Големият критик е много недоволен от „Хазяйка“: „Странна вещ! Неразбираема вещ!“[1] „Не зная писах ли ви, съобщава той на Аненков, че Достоевски написа повестта „Хазяйка“ — глупост страшна!. . . Той още нещо написа след това, но всяко негово произведение е ново падение.“[2] По-късно и Добролюбов отбелязва, че прибързано са го обявили за гений.[3] Революционните демократи, както и читателската маса не могат да разберат, че геният в мъчителни кризи търси себе си, отдалечава се от социалните проблеми, защото неудържимо го привличат бездните на човешката душа, нейната раздвоеност, абсурдните, понякога необясними реакции. В същност писателят набира творчески сили, прави предварителни етюди към големите си романи и в тези ранни етюди ясно прозира титанът на мисълта и на психологическата дълбочина, който ще разкрие пред човечеството нови, неподозирани дотогава светове, ще се възвиси до библейските пророци и мъдреци. Ще бъде не само нов Шекспир, но и нов Соломон и Еразъм. Още в юношество писателят е чувствувал своето необикновено призвание. На 18 години той пише на брат си Михаил:„Аз в себе си съм уверен. Човекът е тайна. Нея трябва да разгадаеш, и ако я разгадаваш цял живот, то не говори, че си загубил време; аз се занимавам с тази тайна, защото искам да бъда човек.“[4] Един негов събрат по перо блестящо ще формулира сполуките на гения в така предначертаната от самия него творческа задача: „Той е дал на хорската глъбина нова мярка: никога преди него никой смъртен не е знаел тъй много за безсмъртните тайни на душата.“[5] Английският критик Стейнер открива в романите на Достоевски трагедийност с шекспировска сила, отбелязва, че творчеството на Толстой и Достоевски означава нов етап в световното развитие на романа, прозаиците на XX в. по неговия израз принадлежат вече към следруската ера.[6]

Един от големите абсурди в биографията на Достоевски е, че след като скъсва окончателно с Белински, той с чувство ще чете в групата на Дуров и в кръжока на Петрашевски прочутото писмо на критика до Гогол и главно заради него ще мине през всички кръгове на най-страшния земен пъкъл. Без да споделя цялото съдържание на писмото, младият тогава писател е въодушевен от категоричността, с която Белински поставя въпроса за унищожение на крепостното право и за отменяне на телесните наказания. Много години по-късно Достоевски отново с нетърпяща възражение рязкост ще осъди Гоголевите доводи в защита на крепостничеството: „. . . до какво затъпяване трябва да стигне човек, за да бъде уверен в божествената (разр. на Дост.) законност на крепостното право.“[7] В кръжока на Петрашевски се е промъкнал провокатор, агент на Третото отделение. Той ревностно докладва за проблемите, които се разглеждат, и изказванията по тях. Прочитането на споменатото писмо се възприема като опасна противодържавна дейност. Почти всички петрашевци са предадени на висш военен съд, който произнася безпощадна присъда: смърт чрез разстрел. Тайно съдиите ходатайствуват пред царя да отмени смъртното наказание и предлагат „запасният поручик Достоевски да бъде лишен от всички имуществени права и да бъде изпратен на каторжна работа в крепостите за осем години“. Под тази присъда Николай I собственоръчно написва: „На четири години, а след

---

[1] Ф. М. Достоевский в русской критике. Цит. изд., с. 35.

[2] Цит. от спомените на Д. В. Григорович. Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. I. М., 1964. с. 134.

[3] Н. Добролюбов. Забытые люди. Ф. М. Достоевский в русской критике, с. 54.

[4] П. М. Достоевский. Письма. Т. II. М. — Л., 1930. с. 550.

[5] С. Цвайг. Трима майстори. Балзак, Дикенс, Достоевски. С., 1946. с. 208.

[6] Цит. по Т. Мотылева. Иностранная литература и современность. М., 1961, с. 111.

[7] Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского. Т. IX. Ч. I. Критические статьи. С.-Петербург, 1895. с. 164—165.

това редови.“[1] Всички осъдени на смърт са помилвани. Но за тази милост императорът иска жесток откуп — той нарежда да се извърши над подсъдимите целия церемониал на военна екзекуция и чак в последния момент, когато към тях се насочат дулата на пушките, да се прочете помилването.

Сякаш нарочно животът изпраща най-непосилни изпитания на гения, вселил се в едно немощно, болно тяло, за да изпробва неговите свръхчовешки духовни сили. В деня, в който е стоял на ешафода, Достоевски пише на брат си Михаил: „Братко, аз не съм унил и не съм паднал духом. Животът навсякъде е живот, животът е у нас самите, а не във външното. До мене ще има хора и да бъдеш човек (разр. на Дост.) между хората и да останеш такъв завинаги, в каквито и да било нещастия да не униваш и да не паднеш — ето в какво се състои животът, в какво е неговата задача. Аз съзнах това.“ Сякаш не 27-годишен младеж, а беловлас мъдрец е писал тези редове. Единствено страхът, че е застрашен от творческа смърт, го довежда от отчаяние: „Нима аз никога няма да взема перо в ръце? Мисля, че след 4 години ще имам възможност. . . Боже мой! Колко образи, изживени, създадени от мене отново, ще погинат, ще угаснат в главата ми, или като отрова ще се разлеят в кръвта! Да, ако нямам възможност да пиша, ще загина. По-добре петнадесет години затвор и перо в ръцете. . . Но не тъжи за бога, не тъжи за мене! Знай, че аз не съм унил, помни, че надеждата не ме е напуснала. . . Та аз бях днес при смъртта три четвърти часа, живях с тази мисъл, бях при последния миг и сега още веднъж живея. . . Няма жлъч и злоба в душата ми, искаше ми се така да обичам и да прегърна когото и да е от предишните в този миг. Това е радост, аз я изпитах днес, прощавайки се с моите мили пред смъртта.“[2] Вместо елегантните петербургски салони, които гостоприемно му разтварят вратите си, младият писател, окован в тежки вериги, е хвърлен сред ужаса на един забутан сибирски затвор и четири години от живота си прекарва в каторжен труд и мъчително уединение. „Трябва да се учудваме как не е загинал писателят — пише Гернет в „История царской тюрьмы“. Лозунгът на всички затворнически управи по онова време изисквал затворът да стане място само на лишения и страдания.“[3] Но за това мъченичество Достоевски е награден с необикновено интересен и богат жизнен опит, който според Томас Ман внушава ужас и благоговение.[4] Затворът е живата лаборатория за наблюдения над човека в неговото необозримо многообразие. Той е голямата школа, където се оформят дълбоките философски обобщения, вградени в замисъла на „Записки от подземието“ и на по-късните романи. Там се заражда едно от главните сюжетни ядра на „Братя Карамазови“, там писателят изучава психиката на страшни грешници, които ще бъдат градивен материал на много от неговите безсмъртни образи. „Колко изнесох аз от каторгата народни типове, характери! Аз се сдружих с тях и затова, струва ми се, ги познавам порядъчно. Колко истории на бродяги и разбойници и въобще на целия черен, злочест бит. За цели томове ще стигне. Що за чуден народ. Изобщо времето за мене не е загубено. Ако аз не познах Русия, то руския народ добре познах, и то така добре, както малцина го познават“ — пише Достоевски на брат си Михаил.[5] Неговият престой в Омския затвор обогати световната литература и с една изключителна творба — „Записки от мъртвия дом“, която Лев Толстой в писмо до Страхов поставя повисоко от всичко в руската литература, включително и Пушкин.[6] След „Бедни

---

[1] Вж. Н. Ф. Бельчиков. Достоевский в процессе петрашевцев. М., 1971. с. 180.
[2] Ф. М. Достоевский. Письма. Т. I. М. — Л., 1928. с. 129—130.
[3] Цит. по Л. Гросман. Ф. М. Достоевски. С., 1965. с. 169.
[4] Т. Манн. Достоевский — но в меру. Собрание сочинений. Т. X. М., 1961. с. 342.
[5] Писма. Т. I. Цит. изд., с. 139.
[6] Вж. Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах, Т. IV. Л., 1972. с. 297.

хора“ тази книга е новият триумф на Достоевски. Тургенев възторжено поздравява автора: „Картината на банята е просто дантевска — и във вашите характеристики на различни лица (например Петров) има много тънка и вярна психология“. Херцен в отзива си за „Записки от мъртвия дом“ отбелязва, че това е „страшно повествование, относно което авторът вероятно и сам не е подозирал, че очертавайки със своята окована във вериги ръка фигурите на своите съкаторжници, е създавал от нравите на един сибирски затвор фрески à la Буонароти.“[1] Приятелят на Достоевски А. П. Милюков разказва: „И „Записки от мъртвия дом“ произведоха потресаващо впечатление: у техния автор като че ли видяха нов Данте, който се впускаше в толкова по-ужасен ад, защото той съществуваше не във въображението, а в действителността.“[2] След излежаването на присъдата, изпратен в дивото сибирско градче Семипалатинск, лишен от граждански права, безнадеждно влюбен в Мария Исаева, писателят в творческа забрава ще увековечи този ад за живи грешници. Неговият предан приятел от това време — младият прокурор А. Е. Врангел — живо описва обстановката, при която великият страдалец е писал своята забележителна книга. Тя малко се отличава от каторжната: „Къщата на Достоевски се намираше на най-безотрадното място. Наоколо пущинак, само пясък, нито храст, нито дърво. Колибата беше от греди, дървена, изкривена на една страна, без основи, враснала в земята. .. .Достоевски имаше една стая твърде голяма, но извънредно ниска, в нея цареше вечна полумрак. . . . Имаше още една приятна особеност в неговото жилище: хлебарки на ята бягаха по масата, стените и кревата, а през лятото бълхите не даваха покой. . . “[3] „Записки от мъртвия дом“ е художествено написан, пресят от всичко незначително, своеобразен дневник на писателя. Четири години Достоевски живее сред хора, извършили тежки престъпления. Вниманието на автора е насочено преди всичко към техния вътрешен свят. Дълбокият, всепроникващ психолог никъде другаде не би могъл да наблюдава събрани заедно, поставени в тесни взаимоотношения, толкова интересни обекти. А в суровата каторжна действителност всички притворни маски падат, душите са по-разголени от всякъде другаде. И преди това писателят се вълнува от проблема за престъпността, за духовната тирания. Волжкият разбойник Мурин в „Хазяйка“ не познава никакви морални задръжки. Той убива своята любовница, мъжа ѝ, годеника на дъщеря ѝ, а дъщерята похитява, като непрекъснато ѝ внушава, че е извършила тежък грях, довежда я до лудост. Мурин е предвестник на Верховенски, Свидригайлов, стария Карамазов. Но той не е изяснен и разгърнат. На младия писател не му е достигал непосредствен жизнен опит. А в затвора той се натъква на много такива нравствени чудовища, за да направи задълбочени изводи за сложната психология на престъпността. Тази книга е не само психологически етюд върху колективната и индивидуалната душевност на затворниците, не само галерия от живи и изключителни човешки образи, но тя е и сърдечна изповед на писателя, и философски откровения, които ще бъдат художествено защитени в „Записки от подземието“, „Бесове“, „Престъпление и наказание“, „Братя Карамазови“. Това „пиршество на мисълта“, за което говори Бердяев, започва в „Записки от мъртвия дом“. „И затова, живеейки без книги, аз по неволя се задълбочавах в самия себе си, задавах си въпроси, стараех се да ги разреша, мъчех се от тях понякога. . . “[4] — разказва писателят (с. 301).

Можем да оспорваме някои от възгледите на Достоевски, но бихме изглеждали твърде жалки, ако наденем прокурорската тога и надменно изправим ге-

---

[1] Вж. Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений. Т. III. М., 1956. с. 718—719.
[2] Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. I. М., 1964. с. 196.
[3] Пак там, с. 248—249.
[4] Цитирам по Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского. Т. III. С.-Петербург, 1894.

ния на съд, както това си е позволил Ермилов. По-смислено би било да потърсим тяхното обяснение и особено да подчертаем, че писателят сам е в непрестанна, разгорещена борба със себе си, в която с безупречна обективност и честност привежда всички доводи „за и против“. Струва ми се, че най-точна и лаконична характеристика му е дал другият титан в световната литература, неговият съвременник и съвременник Лев Толстой, в писмо до Страхов: „Той е трогателен, интересен, но невъзможно е да поставим паметник за поучение на потомството на човек, който целият е борба.“[1] (разр. м., Е. Д.). Много правдива е мисълта на Анри Тройа, че творчеството на Достоевски не е един отговор, но един въпрос (цит. кн., с. 413). Както отбелязва Чирков, „Записки от мъртвия дом“ е „ключ към най-важните проблеми на творчеството на писателя“[2]. Тази книга е пролог към големите романи. Но дали можем да говорим за рязък прелом във възгледите на Достоевски след каторгата? Дали „Записки от мъртвия дом“ са начало на съвсем нов етап в творчеството му?

Някои изследователи — Луначарски, Кирпотин, Гус, Долинин, Ермилов и др. — с категоричност определят неговия младежки мироглед като революционен. Луначарски вижда в този рязък поврат след каторгата към православието и монархизма самосъхранение на гения, за да не бъде погубен от самодържавието. Той смята, че Достоевски не е могъл да умъртви своя революционен идеал от младостта, който цял живот не му е давал покой.[3] Но който е вникнал в сложната, противоречива личност на писателя, в неговата биография, в гражданското му поведение, ще разбере, че дори когато е писал унизителни писма до императора, дори когато е поддържал домогванията на руската завоевателна политика, когато го е свързвала близка дружба с Победоносцев и е бил желан гост в двореца, наставник на великите князе, той никога не е търгувал с таланта си, а е действувал по вътрешно убеждение. Достатъчно е да си спомним за разрива му с всесилния княз Мещерски, собственик на редактирания от Достоевски вестник „Гражданин“. Писателят отказва да помести една статия на своя шеф, в която авторът препоръчва да се установи полицейски надзор над студентската младеж. „Вашата мисъл е дълбоко противна на моите убеждения и вълнува сърцето“ — пише той на княз Мещерски. Та Достоевски съвсем ясно е съзнавал своята гениалност и когато е бил изправен пред най-страшния съд на царска Русия, и когато е стоял на ешафода в очакване на разстрела, но не е направил никакъв компромис, за да се съхрани, а е поел върху себе си вината на тези, за които не е имало сигурни доказателства. Бил ли е в същност Достоевски революционер в младостта си? Търсейки отговора на този въпрос, се натъкваме на присъщите на писателя противоречия и странности. Разказвайки за своята краткотрайната дружба с Белински, той изповядва: „През последната година от неговия живот аз вече не ходех при него. Той не ме обичаше, но аз страстно приех тогава цялото негово учение.“[4] Обаче, както отбелязва Гросман, между тях винаги е имало различия в етичните, политически и естетически възгледи.[5] Самият Достоевски разказва, че между него и Белински всякога се е изпречвала една непреодолима преграда: „Учението Христово той, като социалист, по необходимост беше длъжен да разрушава, да го нарича лъжливо и невежествено човеколюбие, осъдено от съвременната наука и икономическите начала, но все пак оставаше пресветлият лик на Богочовека, Неговата нравствена недостижи-

---

[1] Цит. по Б. Бурсов. Личность Достоевского. Роман-исследование. — Звезда, 1969, кн. 12, с. 94.

[2] Н. М. Чирков. О стиле Достоевского. М., 1967. с. 31.

[3] Ф. М. Достоевский в русской критике. Цит. изд., с. 419—420.

[4] Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского. Т. IX. Ч. I. Дневник писателя за 1873 г. С.-Петербург, 1895. с. 173.

[5] Л. Гросман. Цит. кн., с.84.

мост, Неговата чудесна и чудотворна красота.“[1] Достоевски е съвсем искрен, когато в показанията си пред съда заявява: „В литературния свят никак не е неизвестно на мнозина за моето скарване и окончателен разрив с Белински през последната година от неговия живот. Известна е също и причината за нашето разногласие: то стана поради схващанията за литературата и направлението на литературата. Моят възглед беше коренно противоположен на възгледа на Белински. Аз го упреквах, че той се сили да даде на литературата частно, недостойно за нея предназначение, принизявайки я единствено до описание. . . само на вестникарски факти или скандални произшествия.“[2] Явно Достоевски пристрастно свежда естетиката на Белински до публицистичност и злободневност. Той, горещият изобличител на човешките и социалните пороци, се дразни от реализма, който Белински изисква от писателите. Действително Достоевски се присъединява към най-революционната фракция от кръжока на Петрашевски — групата на Спешнев и Дуров. Верен на своята парадоксалност, точно тогава, когато е омаян от мечтите на Фурие за премахване на социалното зло, той в романите си все повече пренебрегва изобличителния патос на „Бедни хора“. Дори в „Неточка Незванова“, последния му роман преди ареста, който остава незавършен, писателят води негласна полемика с кръга на Белински и със силата на своя гений доказва, че не са единствени социалните условия, които определят развитието на човека, че той съвсем не е по природа толкова прекрасен и благороден, както твърдят революционните демократи. Ефимов е надарен артист, който под покровителството на великодушния помешчик има пълната възможност да се разгърне и да блесне, но се самоунищожава поради злия си и безволев характер и поради надценяването си. Той иска да бъде един от първите цигулари в света, а нищо не прави за овладяване на изкуството. Отвътре го тегли към порока, пропива всичките си пари, жестоко отмъщава на своя меценат. Ефимов погубва жена си, на нея стоварва вината за своето неблагополучие. Той самият се измъчва и накрая се самоубива от отчаяние. Този спор продължава в „Престъпление и наказание“, „Братя Карамазови“ и в „Дневник на писателя“. Той е свързан с проблема за личната отговорност. В „Записки от мъртвия дом“ Достоевски много ясно формулира своя възглед: „Време е да престанем апатично да се оплакваме от средата, че тя ни е унищожила. Това, да предположим е вярно, че тя много нещо у нас унищожава, но не всичко, и често някой хитър и разбиращ работата мошеник преловко прикрива и оправдава с влиянието на тази среда не само своята слабост, но нерядко и своята подлост, особено ако умее красиво да говори и да пише“ (с. 185). Още в „Хазяйка“ писателят задълбочава психологическите проблеми, поставени в „Двойник“. Все повече навлиза в лабиринтите на човешката душа, все повече го интересуват сложните, често алогични реакции, болезнените характери. Но по-късно в „Унижените и оскърбените“, „Престъпление и наказание“, „Братя Карамазови“, „Кротката“ и др. писателят гениално ще съчетае своите открития върху човешката душа с остротата на социалните противоречия. И за тези шедьоври напълно ще важат възторжените думи на Белински, написани за „Бедни хора“: „Чест и слава на младия поет, чиято муза обича хората от мансардите и мазетата и говори за тях на хората от позлатените палати: „Та това са също хора, ваши братя!“[3] Творбите на Достоевски през този период от неговата младост, когато той ревностно изучава утопичните социални учения, когато е под духовната власт на Спешнев — „революционер-практик и политически заговорник“[4], са напълно лишени от социална и рево-

---

[1] Цит. изд. от 1895 г. Т. IX. Ч. I. с. 173.
[2] Н. Ф. Бельчиков. Достоевский в процессе Петрашевцев. М., 1971. с. 105.
[3] Ф. М. Достоевский в русской критике. Цит. изд., с. 16.
[4] Вж. Л. Гросман. Цит кн., с. 116.

люционна идейност. Негови другари от кръжока на Петрашевски, а също и интимният му приятел от това време д-р Яновски единодушно твърдят в спомените си, че Достоевски не е бил никога революционер. Големият учен-географ П.П. Семьонов Тян Шански разказва: „Тук мога да кажа само това, че революционер Достоевски (разр.на П. П. С.) никога не е бил и не можеше да бъде, но като човек на чувствата можеше да се увлича от негодувание и даже от злоба при вида на насилието, извършвано над унижените и оскърбените, както се и случи например, когато той видя или узна как бил подгонен през строя фелдфебелът от Финландския полк. Само в минути на такива пориви Достоевски беше способен да излезе на площада с червено знаме, за което впрочем никой от кръжока на Петрашевски и не помисляше.“[1] Още тогава писателят е убеден, че Русия трябва да се развива съобразно със своята духовна и историческа почва, а не според западните социални учения. И когато пред следствената комисия защищава тези си схващания, той е съвсем искрен. Милюков пише в спомените си, че в групата на Дуров са обсъждали идеите на Роберт Оуен, на Кабе, особеностите на фаланстера на Фурие, теориите за прогресивния данък на Прудон. „Всички ние изучавахме тези социалисти, но далеч не всички вярвахме във възможността за практическото осъществяване на техните планове. В числото на последните беше Ф. М. Достоевски. Съгласявайки се, че в основата на техните учения има благородна цел, той обаче ги смяташе само честни фантазьори. Особено настояваше на това, че всички тези теории за нас нямат значение, че ние трябва да търсим източниците за развитие на руското общество не в ученията на западните социалисти, а в живота и във вековния исторически строй на нашия народ. . . Той говореше, че животът в икарийската комуна или фаланстер му се струва по-ужасен и по-противен от всяка каторга.“[2] Един от най-проникновените изследователи на Достоевски — Леонид Гросман — много правилно определя неговия мироглед от този период: „Майсторът на словото имал влечение само към пропаганда на освободителните идеи, към широкото разпространяване на новите „великодушни“ учения, които били призвани да отменят крепостничеството, цензурата, неравенството и мизерията.“[3] Пред страшните сановници на военния съд подсъдимият младеж смело обвинява николаевската система, притиснала в гранитни стени човешкия дух. Неговите показания са един необикновен нравствен и граждански подвиг. В тях виждаме дълбокото убеждение на писателя за реалистично изобразяване на живота, без фалш и разкрасяващ грим, на което той е последователен през целия си творчески път — от „Бедни хора“ до „Братя Карамазови“. Големият творец, застрашен от смъртно наказание, сякаш повече се тревожи за съдбата на руската реалистична литература, отколкото за себе си:

„Аз говорех за цензурата, за нейната непомерна строгост в наше време и скърбях за това. . . Цели родове на изкуството трябва да изчезнат: сатирата, трагедията вече не могат да съществуват. Вече не могат да съществуват при строгостта на сегашната цензура такива писатели като Грибоедов, Фонвизин и даже Пушкин. . . Като че ли скривайки порока и мрачната страна на живота, ще скриеш от читателя, че има на света порок и мрачна страна на живота. . . Та може ли да се пише само със светли краски? Как ще се види светлата страна на картината без мрачната?“[4] В показанията пред съда Достоевски съвсем убедено изказва и някои реакционни мисли, които по-нататък системно ще защищава в публицистиката си: „За мене никога нищо не е било по-нелепо от

---

[1] Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. I. Цит. изд., с. 211.
[2] Цит. сборник със спомени. Т. I, с. 185.
[3] Л. Гросман. Цит. кн., с. 105.
[4] Н. П. Бельчиков. Цит кн., с. 102, 103.

идеята за републиканското управление в Русия. На всички, които ме познават, са известни моите идеи в това отношение. . . Всичко, което е било хубаво в Русия, започвайки от Петър Велики, всичко това постоянно е идвало отгоре, от престола, а отдолу досега нищо не се е проявило, освен упоритост и невежество.“[1] Явно е, че не можем да говорим за някакъв коренен прелом във възгледите на Достоевски след каторгата. Но изследователят сериозно се обърква от по-късните признания на Достоевски, който разказва, че в каторгата постепенно е изживял своите младежки увлечения: „Не годините на заточение, не страданията ни сломиха. Напротив, нищо не ни сломи и нашите убеждения само поддържаха нашия дух със съзнанието за изпълнен дълг. . . Повтарям, това не стана така скоро, а постепенно и след много-много време.“[2] И в „Записки от мъртвия дом“ писателят проследява този сложен вътрешен процес: „Самотен душевно, аз преразглеждах целия свой минал живот, преценявах всичко до последните дреболии, замислях се за моето минало, съдех се сам неумолимо и строго и даже понякога благославях съдбата, че ми изпрати това уединение, без което не биха се състояли нито този съд над себе си, нито това строго преразглеждане на предишния живот“ (с. 288).

Достоевски пояснява в публицистиката си, че те са били заразени от идеите на тогавашния теоретически социализъм. „Политически социализъм тогава още не съществуваше в Европа. . .“[3] Несъмнено писателят е бил увлечен от утопичния социализъм, главно от учението на Фурие. Но то не е революционно. При това младежът се е отнасял критично към него. От показанията му пред следствената комисия разбираме, че Достоевски е бил убеден тогава в бъдещото усъвършенствуване на социалистическите учения — „това е хаос, това е алхимия, преди да бъде химия, астрология, преди да бъде астрономия; макар че, както ми се струва, от сегашния хаос ще се изработи впоследствие нещо стройно, благоразумно и благодетелно за обществена полза, точно така, както от алхимията се изработи химията, а от астрологията— астрономията“[4]. Струва ми се, че тази вяра в бъдещото усъвършенствуване на социализма има пред вид писателят, когато говори за своите младежки убеждения, и че точно тя в каторгата се събаря из основи. В някои моменти несъмнено писателят се е увличал дори от опасните планове на Спешнев за въоръжено въстание. Но това са съвсем краткотрайни пориви, които в никакъв случай не са същност на неговия мироглед. Определено можем да кажем, че в каторгата Достоевски не променя основно своите схващания, а само ги задълбочава и доразвива. Наблюденията над голяма част от затворниците, у които той не открива нито помен от угризения и покаяние, никакво чувство на вина, затвърдяват неговото убеждение,че има предвечно зло,което никоя обществена система не може да изкорени от човека. Тази мисъл той провежда още в „Хазяйка“ и „Неточка Незванова“. Мурин и Ефимов са непоправими, злото е в природата им. В каторгата той констатира, че насилието над човека не само че не го облагородява, но още повече го озверява. Там се изгражда християнската концепция на Достоевски за непротивление на злото с насилие. В „Записки от мъртвия дом“ Достоевски за първи път поставя въпроса, може ли да бъде оправдано изобщо убийството, дори когато то е предизвикано от благороден гняв, когато е рицарска защита на справедливостта. И той проследява с непостижима психологическа проницателност въздействието на такова „възвишено престъпление“ върху душата на този, който го извършва. „Съществува например и даже много често такъв тип убиец: живее този човек тихо и мирно. Съдба горчива — търпи. Да предположим, той е мужик, домашен слуга,

[1] Н. Ф. Бельчиков. Цит. кн., с. 100, 102.
[2] Дневник писателя за 1873 г. Цит изд. Т. IX. Ч. II. с. 341—342.
[3] Пак там, с. 336.
[4] Н. Ф. Бельчиков. Цит. кн., с. 146.

мешчанин, войник. Изведнъж нещо у него се скъсва; той не издържа и намушква с ножа своя враг и притеснител. И ето тук започва странното: човек изведнъж излиза от мярката. Първо, той е заклал притеснител, враг; това, макар и престъпно, но е понятно; тук е имало повод, но след това той вече коли и неврагове, коли първия срещнат, коли за развлечение, заради груба дума, заради поглед, заради броя на убийствата. . . Като че ли човек се опиянява, като че ли е в трескаво бълнуване. Като че ли прекрачвайки веднъж заветната за него черта, той вече започва да се любува на това, че повече няма за него нищо свято; като че ли го подкарва да прескочи изведнъж през всяка законност и власт и да се наслади на най-разюзданата и безпределна свобода. . . Колкото по-забравен е бил той преди, толкова по-силно го влече да се поперчи, да вдъхва страх. Той се наслаждава на този страх, обича самото отвращение, което възбужда у другите" (с.111—112).Тези гениални наблюдения са изключително важен момент в книгата. От тях води началото идейният замисъл на „Престъпление и наказание", „Бесове", „Братя Карамазови". Разколников убива отвратителната стара лихварка от най-етични подбуди — за да оползотвори нейното богатство, да спаси сестра си и майка си,да изтръгне стотици хора от нищетата.Към хуманните доводи се прибавят и чисто самолюбиви — той иска да изпита силата си, да си докаже, че принадлежи към избраните хора, на които според неговата теория всичко е позволено. Но това престъпление води след себе си и друго. Разколников е принуден да убие и нещастната сестра на Альона Ивановна и без колебание би стоварил брадвата над двамата клиенти на лихварката, ако те бяха успели да влязат в квартирата в този влудяващ момент след убийството, когато с все сила блъскат вратата, а убиецът изтръпнал се спотайва зад нея. Кръвожадният бяс не е присъщ на фината интелектуална натура на Разколников. Престъплението не го озверява, но го погубва, превръща живота му в кошмар, по-страшен от най-жестоката мярка на закона. „Нима аз бабичката убих? Аз себе си убих, а не бабичката." Убийството е противно на неговата природа и той е погнусен от делото си, премазан от ужаса на изживяното, подивял от животински страх, че ще бъде хванат. Непосилна е тежестта на тайната. Убиецът, за да се разтовари от нея, на няколко пъти почти се издава. Несръчно извършената кражба никого не облагодетелствува.

Иван Карамазов с увлечение проповядва пред Смердяков теорията, че всичко е позволено, но когато разбира, че отцеубийството е извършено под нейното въздействие, той е ужасен от собственото си престъпление. „Вие убихте, вие сте главният убиец, а аз само ваш съучастник бях, верният слуга Личарда, и по вашите думи тази работа извърших" — му казва зловещият лакей, когото някои изследователи разглеждат като второ, по-низшо „аз" на Иван Карамазов, негов омразен вътрешен двойник. В писмо до Любимов Достоевски обяснява, че убежденията и възренията на Иван Карамазов са синтез на руския анархизъм.[1] В подсъзнанието си Иван е желал тази смърт. Старият Карамазов е още по-гаден и по-вреден от жертвата на Разколников. Но въпреки това според автора никой няма право да посегне на живота му. Анархистичната свобода на Иван се е осъществила в престъпление, идеята се е превърнала в кърваво дело. Осъден е за отцеубийство невинният брат. Иван не може да убеди съдиите в своята вина. Съвестта не понася последствията на безбожната теория и той полудява. В тази разтърсваща по своя трагизъм и психологическа сила сцена в „Престъпление и наказание", когато Разколников разкрива ужасната си тайна, в думите на Соня много отчетливо звучи авторската позиция. На въпроса на Разколников кому Соня би отсъдила да живее: на Лужин ли, за да продължава своите мерзости, или на Екатерина Ивановна, плахото, кротко момиче възму-

[1] Цит. по М. Гус. Идеи и образы Ф. М. Достоевского. М., 1962. с. 439.

тено отговаря: „Нима мога да зная каква е божията воля!. . . И защо питате неща, за които не бива да се пита? Защо са нужни такива празни въпроси? Как може да стане така, че да зависи от моето решение? И кой ме е избрал да отсъдя: кой да живее и кой да не живее?“ Същата мисъл писателят страстно защищава и в рецензията си за „Ана Каренина“: „. . . има Този, който казва „Мне отмщение и Аз воздам.“ Единствено на Него само е известна цялата (разр. на Дост.) тайна на този свят и окончателната съдба на човека. . . “[1]

Но и тук всепроникващият ум на Достоевски допуска изключения. На едно място в публицистиката си той защищава тезата за сурова присъда над родени престъпници.[2] Когато на въпроса на Иван Карамазов дали трябва да се разстреля генералът, който насъсква кучетата да разкъсат беззащитното дете пред очите на майка му, смиреният послушник Альоша без колебание отговаря: „Да се разстреля!“, той положително изразява авторската позиция. Но философията, която допуска кръвопролитие и насилие в името на щастливото бъдеще на човечеството, Достоевски категорично отхвърля през всички периоди на своя живот. Иван Карамазов и Разколников извършват престъпление, теоретически обосновано. Но те са хора с чувствителна съвест, която ги наказва жестоко. Тяхното най-страшно превръщение са героите на „Бесове“. Чрез тях писателят облича в плът цитираните по-горе мисли от „Записки от мъртвия дом“. Преди „Бесове“ той ги доразвива в „Записки от подземието“, чиято първа част можем да приемем като предварителен психологически етюд към образите от романа. Тук темата на „Двойник“ е значително задълбочена. Жизненият опит на писателя е обогатен от мъченическия стаж в каторгата. Героят изпитва наслаждение от своите гадости, от самоунижението си, но в същото време има трагично чувство за вина, безпощадно се саморазобличава. Тази странна повест съдържа обобщени наблюдения над човешката психика с нейните понякога несъвместими противоречия, с неуловимата ѝ сложност. „Човекът обича да съгражда и пътища да проправя, това е безспорно. Но защо той до страст обича също разрушението и хаоса? Ето това кажете. Не затова ли може би той така обича разрушението и хаоса (. . .), че сам инстинктивно се бои да достигне целта и да довърши съграждането здание?“[3] Тази разрушителна стихия в човешката душа, стимулирана от катехизиса на анархистите, се развихря на широк терен в „Бесове“. Там демоничната свобода става организирана сила, която носи ужас и смърт. Писателят е потресен от убийството на студента Иванов, извършено по „идейни съображения“ от Нечаев, един от най-близките съратници на Бакунин. Иванов не е споделял терористичните планове на Нечаев. „Чудовищното и отвратително московско убийство на Иванов без всяко съмнение беше представено от убиеца Нечаев пред своите жертви „нечаевци“ като политическо и полезно за бъдещето „общо и велико дело“. . . Отново в моя роман „Бесове“ аз се опитах да изброя тези много различни и разнообразни мотиви, по които даже и най-чистите по сърце и най-простодушните хора могат да бъдат привлечени за извършването на такова чудовищно злодейство.“[4]

По-голямата част от затворниците са селяни. Те носят манталитета на народа, неговото светоотношение. Писателят наблюдава интересни сцени. На Коледа и най-големите престъпници, загубили човешки образ, с благоговение минават край свещеника да целуват кръста. А когато ги водят на църква за причастяване, те се молят най-усърдно. „Когато свещеникът с чаша в ръце четеше думите: . . . . но яко разбойника мя приими“ — почти всички се повалиха на земята, звънтейки с оковите, изглежда, взимайки тези думи буквално за своя сметка“

---

[1] Дневник писателя за 1877 г. Цит. изд. Т. XI. Ч. I. с. 244—248.
[2] Цит. изд. от 1895 г., т. XII, с. 288.
[3] Цит. изд. от 1894 г., т. III, с. 96.
[4] Цит. изд., т. IX. Ч. II. Дневник писателя за 1873 г., с. 338—339.

(с. 231). Тези и други наблюдения създават у писателя убеждението, че християнската религия е заседнала дълбоко в душата на народа. Тук трябва да търсим началото на неговата несъстоятелна идея за спасителната роля на православието, която той така упорито провежда в своята публицистика. „Да, нашият народ е груб, макар и далеч не целият, о, не целият, в това се кълна вече като свидетел, защото видях нашия народ и го познавам, живях с него доста години, ядях с него, спах с него и сам към „злодеите“ бях причислен. Не ми говорете, че не познавам народа! Аз го познавам: от него приех отново в душата си Христа, Когото познах в родителския си дом още като дете и Когото изгубих, когато се преобразих на свой ред в „европейски либерал“[1]. Христос завинаги ще остане неговият кумир, най-съвършеният нравствен образец. Но той цял живот ще се блъска в съмнения, до болка ще го мъчи укорът към Христа, че не се е съобразил с природата на човека, която не е устроена за неговото възвишено учение. Дори и когато сломен стои пред трупа на първата си жена, Достоевски трескаво ще търси обяснение на този мъчителен въпрос, ще си изгради своя религиозна хипотеза, която е твърде далечна от официалните църковни догми: „Атеистите грешат, опровергавайки християнството със следващия главен пункт на опровержение: 1) Защо християнството не цари на земята, ако то е истинско, защо човек досега страда и не става брат един на друг?“

Та много ясно защо: защото това е идеал на бъдещия, окончателния живот на човека, а на земята човек е в състояние преходно. . . Сам Христос проповядваше своето учение като идеал, сам предрече, че до края на света ще има борба и развитие (учението за меча) . . . Натурата на бога е право противоположна на натурата на човека. Човек според великия резултат на науката върви от многоразличието към Синтеза, от фактите към тяхното обобщение и познание. А натурата на бога е друга. Това е пълен Синтез на цялото битие, саморазглеждащо се в многоразличие, в Анализ. Но ако човек не е човек — каква ще бъде неговата природа? Да разберем на земята е невъзможно. . . И така човек се стреми на земята към идеал, противоположен на неговата натура“ (разр. на Дост.).[2] Същите мисли откриваме и в житието на стареца Зосима. Но явно е, че тези доводи не са могли да го убедят и успокоят. Неговият укор към Христа и жестоките съмнения в съществуването на бога ще експлодират с катастрофална сила и ще се разразят в богоборчески бунт в душата на Иван Карамазов. И кулминацията на този бунт ще бъде поемата за великия инквизитор. Поразяващият пророчески глас на инквизитора е в същност най-силният вътрешен опониращ глас на самия автор. „Кълна се, човекът е по-слаб и по-низко създаден, отколкото Ти мислеше за него! Може ли, може ли той да изпълни това, което изпълняваш Ти?. . . Ако го уважаваше по-малко и по-малко би изисквал от него, а това би било по-близко до любовта, защото по-леко би било неговото бреме.“[3] Както отбелязва Виктор Шкловски, великият инквизитор е черният двойник на самия Достоевски.[4] За тази глава от последния си роман писателят отбелязва в тетрадката си от 1880—1881 г.: „И в Европа такава сила на атеистическите възражения няма и не е имало. Така че не като момче аз вярвам в Христа и го изповядвам, а през голямото горнило на съмненията моята осанна (разр. на Дост.) премина, както говори у мене в този роман дяволът.“[5] Трудно можем да кажем кой е по-голям еретик — дали Толстой, който открито се възбунтува против православната църква и беше отлъчен от нея, или Достоевски, когото тя тачи като свой поддръжник. Той също не вярваше в църковните канони и ритуали, но ги почи-

---

[1] Дневник писателя за 1877 г. Цит. изд. Ч. II. с. 475.
[2] Литературное наследство. Т. 83. Неизданный Достоевский. М., 1971. с. 174—175.
[3] Цит. изд. от 1895 г., т. XII, с. 304.
[4] В. Шкловский. За и против. М., 1957. с. 231.
[5] Неизданный Достоевский, с. 619—620.

таше, защото беше убеден, че те са в кръвта на руския народ. Неговите късни романи като от мълния са прорязани от тревожния въпрос: „Има ли бог?“, на който писателят никога не даде окончателен отговор. Няма да привеждам това до втръсване вече цитирано писмо до Фонвизина, но само искам да подчертая колко ясно в него е изразена вътрешната драма на Достоевски, неговата мъчителна жажда за вяра, която болезнено се разбива в този търсещ, мефистофелски дух на отрицание. „Той е в една душа и най-верующият от всички и най-крайният атеист — пише Цвайг. . . Достоевски, писателят на вечното превръщение, тоя въплътен контраст, проповядва вярата като необходимост,. . . , той копнее по вярата от безверие. За да предвари хората от мъката по бога, която той като никой друг е изпитал върху собствената си душа, той възвестява любовта към бога.“[1] Но трябва да добавим, че Достоевски свързва вярата в бога и в безсмъртието на душата с проблема за нравственото усъвършенстване на човека, което според него е немислимо без страха от бъдещия живот и от божието възмездие. Тази мисъл Достоевски последователно развива и в публицистиката си, и в художественото си творчество. Той е убеден, че човекът, отхвърлил бога, сам ще се обяви за бог, ще презре всички ограничения на човешката съвест и морал, ще тържествува в своята пълна свобода. Но тази свобода ще се изроди в произвол, в злодейство и тирания, ще модулира Ницшевия свръхчовек, комуто всичко е позволено. В затвора се пораждат тези толкова вълнуващи философски проблеми, които най-напред писателят набелязва в „Записки от мъртвия дом“, а след това под формата на разгорещени, страстни дискусии те се вратват в страниците на „Престъпление и наказание“, „Братя Карамазови“, „Идиот“, „Бесове“. Писателят се мъчи да си внуши, че хората могат да се очовечат само чрез Христовото учение. „В християнството, в истинското християнство има и ще има господари и слуги, но роби е невъзможно да се помислят. Аз говоря за истинското, съвършеното християнство. Слугите не са роби.“[2] Същата мисъл откриваме и в поученията на стареца Зосима — този главен опониращ глас на великия инквизитор, на който писателят толкова много разчита, но който се губи пред могъщия глас на страшния опонент. „Без слуги е невъзможно в света, но така направи, щото да бъде при тебе твоят слуга по-свободен духом, отколкото ако не би бил слуга. И защо да не мога да бъда слуга на моя слуга. . . “[3] Писателят е съвсем наясно, че такова побратимяване е възможно само в отделни случаи. Той самият често говори за непоправимото предвечно зло, за дуалистичната природа на човека. Както изтъква още пред следствената комисия, той е убеден, че без злото ще се загубят критериите за доброто, то ще се обезцени. Но има хора, които, макар и да са извършили престъпление, се поддават на превъзпитание. Въз основа на своите наблюдения в каторгата писателят обобщава, че такова очовечаване е възможно да се постигне само чрез великодушие и любов. „Арестантът сам знае, че той е арестант, отхвърлен, и знае своето място пред началника; но с никакви клейма, с никакви вериги няма да го заставиш да забрави, че той е човек. . . Боже мой! Та човешката (разр. на Дост.) обноска може да очовечи даже такъв, за когото отдавна е потъмнял образът Божи (с. 116). Но обикновено в художественото му творчество героите не изживяват такъв процес на нравствено развитие. Те докрай си остават или трагично раздвоени, или непоклатими в своята етичност, или безнадеждно пропаднали. Достоевски изживява мъчителни съмнения в своето философско верую, изразени така драматично чрез неговия литературен двойник Иван Карамазов. В Омския затвор писателят се натъква точно на такива хора, за които съвестта е смешно, детинско понятие, като престъпниците Орлов и Петров,

---

[1] Ст. Цвайг. Цит. кн., с. 212—214.
[2] Дневник писателя за 1877 г. Т. XI. Ч. II. с. 490.
[3] Цит. изд. от 1895 г., т. XII, с. 377.

които го смайват със своята исполинска воля и енергия. Те са безстрашни, решителни. От тези качества, съчетани с жажда за власт, при благоприятни обстоятелства се раждат диктаторите. И когато изгражда образите на Ставрогин и Верховенски, той описва не само Бакунин и Нечаев, от които няма лични впечатления (впрочем с Бакунин той се запознава в Лондон, но никога не е общувал с него), а използува и някои черти на заобикалящите го престъпници. В зловещия образ на Ставрогин откриваме същото безстрашие и сила на характера, както у Орлов и Петров. А Верховенски, чиито действия са много аналогични на действията на Нечаев, а разсъжденията му приповтарят терористичните декрети на Бакунин, надминава по своето злодейство и мошеничество и най-уродливите образи от Омския затвор. Неговата жажда за кървави авантюри, неговият цинизъм и деспотизъм са ловко скрити зад примамната маска на борец за общото велико дело. При това за разлика от Петров, на когото напомня по своята бруталност и активност, Верховенски е страхлив и жалък, но достатъчно нагъл и енергичен, за да увлече след себе си много последователи. Разбира се, писателят тенденциозно и несправедливо обобщава в този образ водачите на революционното движение. Но обективно той сигнализира за една реална опасност. Никое велико дело не е застраховано от подобни измамници, които могат да натрапят своята ръководна роля и да издевателствуват над него. Ставрогин е също твърде различен от Орлов — много по-сложен, с изключителен интелект, с трагично чувство за вина. Неговата пробудена съвест не може да понесе тежестта на престъпленията му и той завършва със самоубийство.

В каторгата писателят се натъква и на проблема за свободата в нейните най-различни аспекти и диалектична сложност. Този проблем, както посочихме, все повече се задълбочава в късните романи, за да утвърди единствено християнската свобода да обичаш ближния като самия себе си и да твориш само добро. Достоевски, както и Толстой не са идеолози изобщо на непротивлението на злото, но те отхвърлят съпротивлението на злото чрез кърваво насилие.

Смирената и възвишена майка на Достоевски е безропотна жертва на своя деспотичен съпруг. Бъдещият писател е на 16 години, когато Михаил Достоевски е удушен от собствените си крепостни заради нетърпимите издевателства над тях. И заради това проблемът за погубващото въздействие на тираничния характер над слабия, беззащитен човек го вълнува и в ранната му младост. Той ни разтърсва още в „Бедни хора“. Варинка Доброселова мъченически ще загине, хвърлила се в своята безизходност в мръсните и грубиянски лапи на Биков. Същата участ имат Александра Михайловна в „Неточка Незванова“ и Катя в „Хазяйка“. Този проблем остро е поставен във всичките му романи. В каторгата великият хуманист наблюдава изстъпленията на такива жалки тирани като поручик Жеребятников, майора, който безсрамно се самовъзвеличава: „Аз съм цар, аз съм и бог!“ — или плацмайора, който чувствува необходимост „някого да подтисне, нещо да отнеме, някого да лиши от право, с една дума, някъде да произведе безпорядък“. Печалният опит от страшната семейна драма е обогатен с нови наблюдения, за да го доведе до дълбоки философски обобщения за психологията на тиранството и за пагубните последствия от това явление: „Има хора като тигри жадуващи да лизнат кръв. Който е изпитал веднъж тази власт, това безгранично господство над тялото, кръвта и духа на човек също такъв като самия него. . . ; който е изпитал властта и пълната възможност да унизи с най-голямо унижение друго същество, носещо върху себе си образа божи, той вече по неволя някак става невластен над своите усещания. Тиранството е навик; то е дарено от развитието, то се развива най-сетне в болест. Аз твърдя, че най-добрият човек може да загрубее и да затъпее от навика до степента на звяр. Кръвта и властта опиняват: развива се грубост, разврат; на ума и на чувствата стават достъпни и накрая сладки най-ненормални явления. Човекът и граждa-

нинът загиват в тиранина завинаги, а връщането към човешкото достойнство, към разкаянието и възраждането става за него вече почти невъзможно. При това примерът, възможността за такова своеволие действуват и на цялото общество заразително: такава власт е съблазнителна. Обществото, което равнодушно гледа на такова явление, вече само е заразено в своята основа " (с. 201). В тези мисли се чувствува не само проникновеният психолог, но и големият хуманист и гражданин, непримирим с този най-страшен порок, който е еднакво погубващ както в тесните рамки на личните взаимоотношения, така и в широки държавнически мащаби. И тук личи схващането на Достоевски за дуалистичната природа на човека, която крие най-неочаквани изненади. Тиранинът и палачът са дълбоко сродни по своята същност. В каторгата Достоевски има възможност да наблюдава професионални палачи, да проникне и в тяхната душевност. В изводите му се чувствува дълбоко отчаяние и песимизъм. „Свойствата на палача в зародиш се намират почти у всеки съвременен човек. Но не еднакво се развиват зверските свойства на човека. Ако у някого те надделяват в своето развитие над всички други негови свойства, то такъв човек, разбира се, става ужасен и безобразен" (с. 202). Писателят характеризира палачите като хора умни, развити, с необикновено самолюбие. Неограничената власт, която имат над жертвата, ги прави високомерни. Те излизат на ешафода пред публика, при една парадност и театралност и с амбицията да демонстрират своята ловкост, своето изкуство. Но много по-страшен палач от тях е поручик Жеребятников, който с „творческа изобретателност" изнамира най-различни средства за психическо издевателство над жертвата, преди да пристъпи към физическите инквизиции. Провеждането на наказанието за него е изкуство, своеобразна естетическа наслада. Той изпада във вдъхновение. Тези наблюдения несъмнено подхранват дълбокия скептицизъм на Достоевски към човека, който така отчаяно звучи в „Записки от подземието " и в трагичната изповед на Иван Карамазов пред Альоша: „Фактически говорят понякога за „зверската" жестокост на човека, но това е страшно несправедливо и обидно за зверовете: звярът никога не може да бъде така жесток, така артистично, така художествено жесток" (цит. изд., с. 282). В публицистиката си писателят отделя особено място на престъпни случаи, тълкува ги, свързва се с подсъдимите, взима отношение към тяхната присъда. Но особено го разтърсва зверското потушаване на Априлското въстание и Баташкото клане. И Иван Карамазов подкрепя своя безнадежден извод с такива картини на изстъпления към българите, които са довели автора до отчаяние, за да произнесе с наболяло сърце пак през устата на Иван Карамазов своята тежка присъда над човека: „Аз мисля, че ако дяволът не съществува и го е създал човекът, то създал го е по свой образ и подобие" (с. 283). Вярата и безверието в човека у Достоевски са в мъчителна борба, както вярата и безверието в бога. Изключителното описание на представлението в „Записки от мъртвия дом" е огряно от искрен оптимизъм. В тази театрална самодейност на затворниците се изявяват блестящи самородни таланти. Писателят с несдържана радост открива очовечаващата роля на изкуството. Лицата на зрителите са преобразени, в тях свети детинска радост. Всички се държат тихо и чинно. Тази вечер няма кавги. „А впрочем това не е мечта на моето въображение. Това е вярно, истина. Само малко позволиха на тези бедни хора да поживеят по своему, да се повеселят по човешки, да поживеят, макар и един час, не по затворнически — и човек нравствено се променя, макар и за няколко само минути. . . " (с. 167).

В „Записки от мъртвия дом" се вмъква един завършен самостоятелен разказ — „Акулкиният мъж". Тук в нов вариант е подзета темата на „Хазяйка" — за разрушаването на един човешки живот. Акулка е невинна жертва на тъмните предразсъдъци и тъпия деспотизъм. Особено страшно е равнодушието, с което Шишков — мъжът на Акулка — разказва за своето престъпление. Убийци на

оклеветената девойка са не само той, но и родителите ѝ, и Филка Морозов. Най-ужасното е, че Шищков се е убедил в нейната невинност и въпреки това се поддава на думите на Филка, че пиян са го венчали и измамили и почва безмилостно да бие Акулка. Писателят чрез циничната изповед на престъпника неотразимо е разкрил жестокостта на примитивния, безхарактерен човек, в чиято душа се развихрят най-тъмните стихии. С нищо неоправданите побоища над Акулка за него стават развлечение, той все повече се озверява над своята беззащитна жертва и накрая я убива. Този разказ е протестен вик за невинно погубения, унизен човек.

Темата за сляпата тираничност над безропотната душа, но в друга разновидност, стои в центъра на разказа „Кротката“. Там мъчителят е много по-сложен, сам жестоко обиден от живота. Той е раздвоен, трагичен, с безпощадно чувство за вина. На тази тема е отделено голямо място и в „Унижените и оскърбените“, в „Престъпление и наказание“, „Братя Карамазови“. С особена драстичност е поставена тя в „Село Степанчиково и неговите обитатели“ и в „Бесове“. Фома Опискин е един от най-ярките сатирични образи в световната литература, по израза на Томас Ман „комичен персонаж, стоящ на един ред със създанията на Шекспир и Молиер“[1]. Вероятно той се е оформял във въображението на писателя в каторгата, от мъчителното съприкосновение с такива тъпи деспоти като майора, който понякога среднощ нахълтва в затвора и ако забележи, че някой арестант спи на лявата страна или ничком, сутринта го наказва и му поръчва: „Спи на дясната страна, както аз съм заповядал!“ Подобно на него Фома Фомич безжалостно изтезава крепостното селянче Фалалей заради това, че е сънувало бели бикове или че е танцувало мужишки танц. Знаменателен е диалогът между плац-майора и затворника Ж-ки, който изкусно е бо:ідисал квартирата му. Жалкото „великодушие“ на нищожеството, необузданото самолюбие на мизерната душа са разкрити много лаконично, с поразяваща острота:

— Ж-ки, каза той — аз те оскърбих. Аз те набих напразно, зная това. Аз се разкайвам. Разбираш ли ти това? Аз, аз, аз (разр. на Дост.) се разкайвам!

. . . . . .

— Разбираш ли ти това, че аз, аз (разр. на Дост.), твоят началник, те извиках, за да те моля за прошка. Чувствуваш ли ти това? Кой си ти (разр. на Дост.) пред мене? Червей! По-малко от червей: ти си арестант! А аз — по божия милост съм майор. Майор! Разбираш ли ти това?“ (с. 285).

Подобни реплики произнася и Фома Фомич, когато изпада в истерични кризи на самоизтъкване и злоба.По-късно тази отвратителна черта на плац-майора ще бъде разгърната и в „Престъпление и наказание“ в страшния образ на Лужин. В „Село Степанчиково“ писателят прониква до дълбоките психологически и обществени корени на това опасно явление. Той разсъждава изобщо за самолюбивите и деспотични нищожества, за да обясни постъпките на Фома Опискин. Тези разсъждения са дълбоки философски сентенции: „Низката душа, излизайки изпод гнета, сама гнети. Угнетяваха Фома — и той веднага почувствува потребност да угнетява; над него се гавреха и той веднага започна над другите да се гаври. Той беше шут и веднага почувствува потребност да си създаде шутове. Хвалеше се до нелепост, гавреше се до невъзможност, изискваше птиче мляко, тиранствуваше без мярка. . .“ Но самозабравянето на Фома не може да се обясни, без да се познава окръжението, сред което действува. Той е храненик и в същото време неограничен властник над своя благодетел полковник Ростанев. Достоевски рязко противопоставя и поляризира тези два образа. Порокът и добродетелта са изведени до своята крайност, за да се доближат в диалектическо единство. Ростанев със своята прекалена доброта, със страха си никого да не обиди, с робската си психика и безкритичност в същност насър-

[1] Т. Ман. Цит. ст., с. 342.

чава самозабравянето на Фома, дава му възможност да смазва и него, и всички в имението. Неволно става съучастник на неговите мерзости.

Проблемът за различните разновидности на тиранията вълнува Достоевски през целия му живот. Но той за първи път стига до големи обобщения в „Записки от мъртвия дом“. „Село Степанчиково “ е написана почти едновременно с тази книга. В „Бесове“ виждаме най-страшната форма на тиранията — въздействието ѝ върху масовата психика, осакатяването и разрушаването на личността, насилието над човешката съвест. Верховенски така е сковал мисълта и волята на своите последователи, че никой от тях няма смелостта да му противоречи и да отстоява своето мнение. Той с чудовищно нахалство е успял да вкопчи всички и който веднъж се е свързал с него, не може да се измъкне от хищните му лапи. Единствен Ставрогин — човекът с демонична сила и ум, може да му надвие. Шатов с живота си изкупва своята честност и решителното си отказване от групата. По една случайност остава жив Шигалев, който отказва да участвува в злодеянието. Сцената, в която Верховенски натрапва своя план за убийството на Шатов, е изключителна като психология на масовото тиранизиране и травматизиране на хората чрез страха. Вергински е чист човек. С цялото си същество той е против решението на Верховенски, но няма куража и моралната твърдост да брани своето становище докрай. Въпреки че прави отчаяни усилия да предотврати убийството, Вергински ужасно се обърква от заплашителните въпроси на Верховенски, огъва се и става съучастник в престъплението. „Всички наши повярваха, че Шатов ще ги предаде, но вярваха също и в това, че Пьотър Степанович си играе с тях като с пионки“ — заключава авторът и прави блестяща психологическа характеристика на този масов духовен парализ, който превръща личността в жалко подобие на човек. „Всички знаеха, че утре пак ще се явят до един на уреченото място и че съдбата на Шатов е решена. Чувствуваха, че изведнъж са попаднали като мухи в паяжината на грамаден паяк, яд ги беше, но трепереха от страх.“[1] Тези места в творчеството на Достоевски са страстен повик за пощада над личността, за нейното свободно изявяване.

В „Записки от мъртвия дом“ Достоевски направи своите изключителни открития и по един друг много съществен нравствен проблем — за добротата в нейните различни аспекти. В затвора за Достоевски по свой почин започва да се грижи младият арестант Сушилов, който се чуди как да му угоди и винаги е доволен от дребните възнаграждения. Този наивен момък срещу една сребърна рубла и червена риза се е съгласил да се размени с някакъв опасен престъпник и да излежава неговата тежка присъда. Такава обезличаваща доброта буди негодувание у писателя. Той обобщава своите наблюдения над Сушилов, прави изключително интересни изводи за този тип хора: „Характеристиката на тези хора е да унищожават своята личност всякога и всякъде. . . Сушилов беше много жалък младеж, напълно безотговорен и принизен, даже забравен. . . “ (с. 73). Вероятно под впечатленията от Сушилов Достоевски ще изгради образа на полковник Ростанев, в който до крайна степен ще поляризира чертите на своя доброволен паж, ще създаде един безсмъртен художествен тип. Ростанев е поставен в съвсем друга ситуация. Той е помешчик, с рицарска душа и красива, богатирска външност. Ростанев е по-богат образ от Сушилов. Чрез него Достоевски поставя един изключително важен проблем — как саможертвата и благородството, когато са изведени до крайност, когато безкритично са насочени към недостойни обекти, се превръщат в пороци, които погубват личността и нанасят зло на околните. Премазан духовно от своята тиранична майка, Ростанев страда от болезнено чувство за малоценност. Но най-страшното е, че този толкова пожертвователен човек няма нравствени критерии за добро и зло. За него всички хора са

---

[1] Ф. М. Достоевски. Бесове. С., 1960. с. 548.

ангели. Той не само че не реагира на мерзостите на Фома, но винаги се чувствува страшно виновен пред него. Такова скудоумно непротивене на злото, което погубва човешкото достойнство, което води до безличие и жалко самоунищожение, което насърчава злото, Достоевски ненавижда. Авторският глас в романа непрекъснато се намесва, негодуващ, възмутен от своите герои. „Сега, когато видях всичко сам на дело, изумлението ми нямаше граници. Аз не вярвах на очите си; не можех да разбера такава дързост, такова нахално самовластие, от една страна, и такова доброволно робство, такова лековерно добродушие, от друга." Ростанев напомня Гоголевия Манилов и Оргон на Молиер, но той е по-сложен и е поставен на друга философска основа. Достоевски художествено защищава мисълта, че безпочвената доброта на слабия човек е в същност порок, че тя е обществено вредна.

Цвайг и Гросман говорят за рембрандовско осветление в творбите на Достоевски, за „неочакван блясък в сумрака" (Гросман. „Поэтика Достоевского"), за излъчване „на финитe душевни флуиди от дълбок здрач, както при картините на Рембранд" (Цвайг). Това особено важи за „Записки от мъртвия дом". В безпросветния духовен мрак на каторгата, сякаш озарени от меки сияния, се появяват няколко светли образа, под чието очарование писателят ще оформи своя нравствен идеал за човека. Още Добролюбов в отзива си за „Бедни хора" определя като най-характерна черта на Достоевски болката му за човека. Но това е не само болка за съдбата на човека, а и за неговите нравствени качества. Колкото и снизходителен да е към човешките пороци, писателят непосилно страда, когато се натъкне на хора с извратени души. Той е до смърт изтерзан от наблюденията си над детеубиеца Газин, над майора, над поручик Жеребятников и Орлов. Но особено е потресен от дворянина А-в (Аристов) — най-гадния от всички затворници. Тези отчаяни изповеди внасят много светлина в сложния нравствен портрет на Достоевски. „Аз се ужасих от тази страшна подлост и низост, сред която ме подхвърлиха, сред която се озовах" (с. 81). Той е толкова погнусен от престъпната душа на Аристов, от неговата животинска натура, че задъхан от негодувание, възкликва: „Не, по-добре пожар, по-добре мор и глад, отколкото такъв човек в обществото" (с. 79). При неговата характеристика писателят си служи с най-експресивни квалификации: чудовище, нравствен Квазимодо. По-късно в „Дневник на писателя" той отново разказва за духовните инквизиции, които му е причинявало сблъкновението с каторжната среда. И в този ужас като спасителен лъч му се е явявал един спомен от детството — за благородния мужик Марей — крепостен на баща му, който с майчинска нежност е приласкал и успокоил уплашеното от слухова халюцинация момченце. Марей сякаш се превръща в символ на човешките ценности, които крие в себе си народът. Достоевски се превръща в ликуващо дете, когато срещне истински хора. Още в ранната си младост той е пленен от духовната извисеност на своя приятел Шидловски, който подобно на Альоша Карамазов търси покой под монашеското расо, но не може да го намери. Напуснал манастира, той цял живот смирено носи дрехите на послушник. „О, каква откровена, чиста душа!. . . Чиста, ангелска душа!"– пише Достоевски на брат си Михаил.[1] По същия начин той реагира и в „Записки от мъртвия дом", когато говори за Настася Ивановна, за лезгина Нура, за старообрядеца, за красивия момък Алей, за младия лекар в затворническата болница или за Баклушин. Може би едни от редките мигове на пълноценно щастие писателят е изживял, когато пред него се е разкривала красивата, неземна душа на Алей. Колко възторг и обич бликат в лиричното възклицание: „Къде, къде си сега, мой добри, мили, мили Алей. . . " (с. 67). Тези хора са всеобщо уважавани от всички престъпници. Те ги покоряват със своята честност, нравствена

[1] Ф. М. Достоевский. Письма. Т. I. М.—Л., 1928. с. 56—57.

устойчивост, с това, че никога не се възгордяват и самоизтъкват. В тяхната доброта няма мекотелост и самоунижение. Та са с непоклатими етични норми, твърдо отстояват своите убеждения. Над никого не проявяват насилие, болезнено реагират на безчестието. В тяхното смирение има много духовна сила и морална твърдост. Те са живият материал, от който Достоевски ще изгради своите любими герои, въплъщение на неговия идеал за истински човек. Особено одухотворен и обаятелен е Алей. Този неграмотен момък е надарен не само с хубост и природен интелект, но и с изключително благородство. Той е изградена личност. За него Достоевски говори със същия ликуващ тон, както за Шидловски. „Трудно е да си представим как това момче през цялото време на своята каторга можа да запази в себе си такава сърдечна мекота, да създаде в себе си такава строга честност, такава задушевност, симпатичност, да не загрубее, да не се развърти. Това впрочем беше силна и устойчива натура, въпреки цялата своя външна мекост. . . Той беше целомъдрен като чиста девойка и нечия сквърна, цинична, мръсна или несправедлива насилствена постъпка в затвора запалваше огъня на негодуването в неговите прекрасни очи, които ставаха от това още по-прекрасни. Но той избягваше кавгите и сбиванията, макар че не беше от тези, които биха дали безнаказано да ги обидят и умееше да се отбранява. Но кавги с никого нямаше; всички го обичаха и ласкаеха. . .: аз считам Алей далеч не за обикновено същество и си спомням за срещата си с него като за една от най-хубавите срещи в моя живот. Има натури дотолкова прекрасни по природа, дотолкова надарени от бога, че даже мисълта, че те могат някога да се изменят към по-лошо, ви се струва невъзможна. За тях вие всякога сте спокойни“ (с. 64—65). Писателят ограмотява своя приятел върху евангелски текстове. Алей е възхитен от думите на Христа, които са лайтмотив на цялото творчество на самия Достоевски: — Какво най-много ти харесва?

— Където Той говори: „прощавай, обичай, не обиждай, и враговете обичай.“ Ах, как хубаво Той говори! (с. 67). Образът на Алей се превръща в истински нравствен кодекс за Достоевски. Редица негови изследователи с основание сочат Алей като предвестник на княз Мишкин и Альоша Карамазов. Ето такъв е идеалът на писателя за истинското благородство и смирение, което не унищожава личното достойнство. То е осъзнато великодушие, пълна противоположност на огъващата се, безкритична и обезличаваща доброта на Ростанев.

В житието на стареца Зосима, в главата „За ада и адския огън, разсъждение мистическо“, има една забележителна мисъл, която стои в основата на всичките по-късни романи на Достоевски и която се поражда от мъчителните изживявания в каторгата: „Отци и учители, мисля: „какво е адът?“ Разсъждавам така: „Страдание заради това, че не е възможно повече да обичаш.“ Веднъж, в безкрайното битие, неизмеримо нито с времето, нито с пространството, беше дадена на някое духовно същество, чрез неговото появяване на земята, способността да си каже: „аз съм и обичам“. Веднъж, само веднъж му беше даден мигът на любов деятелна, жива, а затова беше даден земният живот, а с него времената и сроковете, и какво: отхвърли това щастливо същество дарът безценен, не го оцени, не възлюби, погледна насмешливо и остана безчувствено. . .“[1] Княз Мишкин, Альоша Карамазов, Разумихин, юношата Аркадий Макарович, героят, който води повествованието в „Унижените и оскърбените“, дори убиецът Родион Разколников няма да горят в този адски пламък, защото са обичали и са се раздавали, чрез своята любов и пожертвователност са се противопоставяли на злото. Княз Мишкин и Альоша Карамазов по същество са почти един и същ образ, поставен в различни обстоятелства. Княз Мишкин е по-безплътен, по-неземен. Разбира се, те не са копие на Алей. Писателят е вложил в своите любим-

[1] Братья Карамазовы. Цит. изд., с. 383—384.

щи и най-възвишеното от себе си. Въплътявайки се в тези лъчезарни, уравновесени герои, той може би е намирал временно успокоение от своята трагична раздвоеност. Альоша и княз Мишкин са надарени и с пророческата проницателност на своя творец. Те са много сродни и на неговите приятели Шидловски и религиозния мислител Вл. Соловьов. Тези образи имат своята здрава опора в живота и заради това в писмо до Страхов писателят споделя: „Нима фантастичният мой Идиот не е действителност, и при това най-обикновена!“[1] Своя нравствен идеал за човека Достоевски оформя не само под въздействието на каторжната среда, но и размишлявайки над личността на Христос. В затвора Библията е неговото единствено четиво, той има възможност много да се задълбочи над нея. Достоевски е влюбен и в печалния рицар на Сервантес. За него Дон Кихот е „най-великодушният от всички рицари на света, най-простият по душа и един от най-великите по сърце хора“. Но неговите любими герои имат много по-реален усет. Те не биха се сражавали с вятърни мелници, не биха тръгнали да гонят химери. Героичното начало на Дон Кихот у тях е трансформирано в друга насока: писателят постоянно ги поставя в най-противоположна на тяхната природа среда, безпощадно разпъва душата им, но те като Алей никога няма да се омърсят и променят, при всички обстоятелства ще останат човеци. Достоевски харесва и друг тип хора. Много интересен е приятелят на Разколников — Разумихин. Този човек е деен, предприемчив, с желязна воля. Той съумява благодарение на своята енергия и ум да забогатее, да спаси Дуня, да облекчи участта на Разколников. Активно се бори със злото и Аркадий Макарович от „Юноша“. И той като Разумихин има практичен усет. Аркадий твърдо отстоява на нечестните домогвания на Ламберт, гневно го изобличава, сбива се с него и с Бьоринг, за да защити Ана Андреевна и Екатерина Николаевна, успява да попречи на Версилов да убие Екатерина Николаевна. Така че Достоевски обича и хора с борчески характери, които енергично се противопоставят на злото.

За героите на Достоевски са се изказвали най-противоречиви мнения. Още Добролюбов упреква писателя, че в тях той повтаря самия себе си. Понякога по този въпрос се натъкваме на единомислие у хора с коренно различен мироглед. Така Луначарски и Бердяев смятат, че всички герои на Достоевски са самият той, по израза на Луначарски, „в различни маски“. „Неговата кръв тече в техните жили. Неговото сърце бие във всички създадени от него образи.“[2] „Всички герои на Достоевски са самият той, неговият собствен път, различни страни на неговото същество, неговите мъки, неговите въпроси, неговият страдалчески опит.“[3] Дори Страхов в това съскащо от злоба и завист писмо до Толстой твърди, че особено сродни на Достоевски са героят на „Записки от подземието“, Свидригайлов в „Престъпление и наказание“ и Ставрогин в „Бесове“.[4] Странно е, че в последно време същото приповтаря и Бурсов.[5] Разбира се, всеки автор неизбежно влага в творбите си и моменти от своята биография, и своята психика, и своя морал. Това особено важи за Достоевски. Негови мисли от писмата, публицистиката и бележниците му звучат през устата на най-противоположни герои — Ставрогин, Разумихин, Кирилов, Порфирий Петрович, стареца Зосима, великия инквизитор, княз Мишкин, Иван Карамазов и др. Неговата патологична страст към хазарта притежава героят от „Играчът“. Струва ми се, че най-близък литературен двойник на Достоевски е Иван Карамазов, но и той не се покрива напълно с него, а, напротив, често е негов опонент. Но да се отъждествява Достоевски със Свидригайлов, Ставрогин, с героя на „Записки от подземието“,

---

[1] Письма. Т. II. Цит. изд., с. 170.
[2] А. Луначарский. Достоевский как мыслитель и художник. Цит. сб., с. 449.
[3] Н. Бердяев. Миросозерцание Достоевского. Прага, 1923. с. 17.
[4] А. Г. Достоевская. Воспоминания. М., 1971. с. 396.
[5] Б. Бурсов. Цит. изсл. — Звезда, 1969, кн. 12, с. 87.

е направо клевета. Вече посочихме с каква погнуса и негодувание писателят говори за затворника Аристов. А в черновите на „Престъпление и наказание“ Свидригайлов носи дори името на своя прототип — А-ов.[1] Разбира се, в романа той е твърде видоизменен, със съвсем различна биография, с известни човешки и трагични проблясъци. Както вече казахме, и Ставрогин, и Верховенски са творчески възсъздадени от живи хора, наблюдавани в Омския затвор. Те носят и някои черти на Бакунин и Нечаев. Който е вникнал в показанията на писателя пред следствената комисия, в дневника на неговата любима Аполинария Суслова, в спомените на приятелите му и на втората му жена Ана Григориевна, в кореспонденцията му, в отношението му към доведения му син Паша Исаев и към семейството на покойния му брат Михаил, ще бъде наясно, че този противоречив човек, болезнено ревнив, понякога ожесточено заядлив, дълги години роб на хазартната страст, раздразнителен и избухлив, е извършил такива нравствени подвизи, проявявал е такова кавалерство и отзивчивост, с каквито много малко хора са надарени. Нима могат да бъдат „маска“ на Достоевски и такива умствено ограничени, убоги същества като Голядкин, Лужин, Лебезятников, Фома Опискин, князът от „Сънят на вуйчо“, Верховенски и др.? Изследванията върху цялостното творчество на Достоевски показват, че той още в ранните си творби умее гениално да се превъплъщава в съвсем чужди нему души. Вътрешните монолози на Голядкин например — несвързани, разпокъсани, примитивни, говорят за една много бедна душевност, за умствена безпомощност. А характеристиките на различните престъпници в „Записки от мъртвия дом“ със своята ярка индивидуализация напълно потвърждават изключителното умение на писателя да проникне в чуждата душа. В същност голяма част от героите на Достоевски имат своите живи първообрази, но те никога не се покриват с тях, минават през сложен процес на художествено претворяване, стават изразители на неговите тревожни търсения, на неговите съмнения и страдания. Вече посочихме колко плодотворно е използувал в творчеството си живия човешки материал от Омския затвор. Там той опознава и поручик Илински, невинно осъден за отцеубийство. Писателят с необикновен размах ще сътвори от този образ един от най-пълнокръвните, най-интересните герои в световната литература — Митя Карамазов. Струва ми се, че този тих арестант, който се нахвърля на майора с тухла, без да го удари, и умирайки признава, че е постъпил така, защото е искал да пострада, е живият прототип на Миколка от „Престъпление и наказание“, който поема върху себе си убийството на лихварката и сестра ѝ, за да се обрече на мъченичество. Много тънко е почувствувал дарбата на Достоевски да създава ярки общочовешки образи неговият най-опасен съперник в това отношение — Лев Толстой, който пише на Страхов: „Вие казвате, че Достоевски описваше себе си в своите герои, въобразявайки си, че всички хора са такива. И какво! Резултатът е този, че даже в тези изключителни лица не само ние, родствените на него хора, но чужденците познават себе си, своята душа. . .“[2]

В „Записки от мъртвия дом“ героите не са така раздвоени, болезнени, нямат това мъчително чувство за вина, както в останалото творчество на Достоевски, въпреки че много от тях, но преобразени и философски осмислени, се преселват в по-късните му романи. В тази книга няма задъханите, многословни диалози-изповеди, чрез които героите се саморазкриват. Единствено в „Записки от мъртвия дом“ писателят много пестеливо използува диалога. Главен градивен елемент на образите е авторската реч. След като портретира най-забележителните затворници, той прави големи философски обобщения за този тип хора. Тези обобщения са първоизворът на образите и замисълът на по-късните романи. Единствено

---

[1] Вж. коментара към цит. изд. от 1972 г., с. 286.
[2] Цит. по Б. Бурсов. Цит. изсл. — Звезда, 1969, кн. 12, с. 103.

тук писателят разказва с епическо спокойствие, няма я тази нервна до влудяване напрегнатост в повествованието, толкова характерна за неговия стил. Достоевски смело описва всички жестокости в затвора, садизма на някои началници. Финалът на книгата е обвинителен вик срещу това пагубно унижение и насилие над човека, което още повече го озверява. В „Записки от мъртвия дом“ авторът с много лиризъм изповядва как е възприемал заобикалящия го пейзаж. Той е надарен пейзажист, въпреки че в големите си романи много скъпернически използува този си дар. Описанието на Омския затвор и брега на Иртиш изцяло са пренесени в епилога на „Престъпление и наказание“.

Тази неголяма по обем книга съдържа сърдечни лирични изповеди, раздвижени масови сцени, живи психологически портрети и дълбоки философски размисли за най-важните нравствени проблеми — свободата, тиранството, добротата и престъпността — в тяхната диалектична сложност и разностранност. В „Записки от мъртвия дом“ геният избистря, задълбочава и обогатява своето виждане за човека и света, прави големите си психологически открития.

СВЕТОСЛАВ МИНКОВ И ДИАБОЛИЗМЪТ

Цветанка Атанасова

Богато и многостранно е дарованието на Светослав Минков. Като творец той има три превъплъщения — фантаст-диаболист, майстор на сатиричната гротеска, чийто главен предмет са дехуманизиращите явления на съвременната техническа цивилизация, и автор на проникновени реалистични разкази за драмата на малкия човек.

Ако с първите си две лица Светослав Минков се откроява като екстравагантен европеец на фона на нашенската художествена проза, то чрез „чеховските" теми,чрез интереса си към конкретно-делничното той се свързва с основното русло на градската ни белетристика.

Но и зад „трите лица" прозира неизменната същност на човека и твореца Минков, която, струва ми се, е най-вярната му характеристика — хуманизмът. Дали умува над злите сили, властвуващи над хората, стремейки се да ги заклейми чрез магическо внушение, или въплъщава това зло в гротескови образи-марионетки, като по този начин го превъзмогва, или най-накрая онова мъничко зло, вселило се у малкия човек, предизвиква иронично-състрадателното му отношение, Св. Минков се води единствено от своето човеколюбие.

Обикновено диаболистът (ранният Светослав Минков) се противопоставя на другите двама, взети заедно (зрелия Светослав Минков). Диаболичните разкази на писателя в повечето случаи се отминават от литературните изследователи като изцяло подражателни, несвързани със зрялото му творчество и затова незаслужаващи внимание. Известно е, че и самият автор е гледал да заличи спомена за ранния Светослав Минков, поставяйки рождената си дата на творец през 1928 г.[1], когато е публикуван за първи път разказът му „Американското яйце". А ако въпреки неговото нежелание му напомнят за увлеченията на младостта, той се изказва за тях неблагосклонно, „с насмешка"[2].

Но, струва ми се, диаболистът Минков е незаслужено пренебрегван, без да се оцени достатъчно връзката му със зрелия Св. Минков. Защото двете основни и художествено най-защитени линии в неговото творчество (сатиричната гротеска и темата за малкия човек) се коренят в разказите му от 20-те години. Още в първите му сборници откриваме фантастиката, свободните преходи между действителност и измислица, при което измислицата често се представя в конкретно-битов план, интереса към невероятното, алогичното. Още в диаболичните му разкази наред с мистицизма и страха тук-там се прокрадват иронията, пародията и дори сатирата („Талисман" — сб. „Огнената птица"). Но връзката между Св. Минковите разкази от 20-те и тия от 30-те години не е само по отношение

---

[1] Симеон Султанов. Насаме със Светослав Минков. С., 1972. с. 16.
[2] Пак там, с. 243, 249.

на отделни елементи. Има и нещо друго, по-съществено, което сродява сатирика с диаболиста — това е изкуството на гротеската. Изкуство, което той усвоява първо чрез школовката си при такива майстори на романтичната гротеска като Хофман, Едгар По, Еверс, Майринк.

В ранните му разкази за първи път се срещаме с малкия човек, макар и представен в по-абстрактен план, облъхва ни нещо от емоционалната атмосфера на „Разказ за една бегония“ и „Асфалт“ с характерното тъжно-иронично отношение на автора. Още в творби като „Часовник“ и „Папагалът от панаира“ Минков умело използува езика на вещите, за да постигне желаното емоционално внушение на вложените идеи, успява да „даде тон“ на разказа още с първото изречение.

УЧИТЕЛИТЕ

Ранният Светостав Минков се развива под влиянието на романтичната и свързаната с нея декадентска гротескна литература, чиито представители са неговите учители — Хофман, По, Еверс и Майринк.

Романтизмът възражда замрялата през епохата на класицизма гротескна образност. Но подемът на гротеската в края на XVIII в. е съпроводен и с нейната съществена модификация. Романтичната гротеска представлява нов етап в битието на това изкуство. Тя до голяма степен скъсва с традициите на дотогавашното ѝ развитие, като се противопоставя най-вече на гротеската на Средновековието и Ренесанса. От изкуство, здраво свързано с народната култура, с „карнавалното светоусещане“, гротеската става художествен израз на философията на идеализма и индивидуализма. Възлагат ѝ нови цели — да разкрие неизмеримите дълбочини на духа, тайнството на човешката психика. Всичко това поражда съществени промени в съдържателната и формалната ѝ страна.

Ако дотогава, въплъщавайки стихийната диалектика на народното мислене, гротеската е съчетавала в игриво единство разнородното, като е показвала относителността на всякакви граници и устойчиви дадености, то в епохата на романтизма тя съчетава вече контрасти; ако през цялото ѝ минало битие най-съкровен смисъл на гротескната символика е било движението (ставането, преходът), то при романтичната гротеска се натъкваме на статика, породена от съзнанието за свръхчовешката и враждебна на човека необходимост. В епохата на Ренесанса господствува представата за свободния човек, а и самото предназначение на гротеската е да освободи човека — от страха, от предразсъдъците, от закостенелите морални норми, от традиционализма и схоластиката в мисленето. Теоретиците на романтичната гротеска (Фр. Шлегел, Жан-Пол) също говорят за освобождаващия универсален смях на гротеската, но те същевременно виждат света като нещо „чуждо“, страшно, враждебно на човека. Романтичната гротеска (особено на германска почва) е свързана със страха, мистицизма и фатализма. Тя не само че не освобождава човека, но го натоварва с нови комплекси, внушавайки му идеите за мрачния двойник, за наследствения грях, за демоничните сили, властвуващи над човека („Еликсирите на дявола“, „Нощни разкази“, „Серапионови братя“ на Хофман).

Друго съществено различие между гротеската на Средновековието и Ренесанса и романтичната гротеска е, че първата е „амбивалентна“ — многозначна (както я нарича Бахтин[1]), а втората в много случаи стеснява богатата гротескна символика до алегорията или най-малко до двуплановост.

---

[1] М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.,1965.

Особено значителна трансформация в епохата на романтизма претърпява смехът като съставна част на гротеската. Той не изчезва напълно, защото гротеската е невъзможна без смях (както отбелязва Бахтин[1]), но в много случаи е сведен до минимум. Запазва се остроумието му, но не и неговият ликуващо клокочещ тон. Смехът съхранява отрицаващата, но не и възраждащата си функция. От разновидностите му преобладават сатирата, иронията и пародията.

Смешното придобива мрачни оттенъци. В много случаи това е злорад, демоничен смях.

Наред с промените в „смеховото начало“ и в пряка зависимост от идейно-философската страна на романтичното изкуство се преосмислят основните гротескни мотиви — за маската, за безумието, за куклата (марионетката), за животните, за дявола и т.н.[2]

Типичен за романтичната гротеска е мотивът за двойника (раздвоението на „аз“-а), който в същност е свързан с традиционния мотив за маската, но е израз на едно качествено ново съзнание, на повишения интерес към човешката психика. Този мотив е особено характерен за Е. Т. А. Хофман, който на негова основа изгражда цял роман — „Еликсирите на дявола“. При Хофман раздвояването, осмислено чрез мрачната метафизика и фатализъм на автора, се свързва с нечовешкото, демоничното, страшното. От литературата на романтизма мотивът за двойника преминава в литературата на модернизма и е особено характерен за гротеската на декаданса (О. Уайлд, Пиранделло, Еверс, Майринк).

Съществено за романтичния вид гротеска е и това, че тя в голяма степен е гротеска на страха и ужаса (т.нар. „готически“ или „черен роман“ и повлияната от него белетристика на Хофман и Едгар По). Именно тази страна от творчеството на Хофман и По бива продължена от „разказвачите на ужаса“ в началото на XX в.

Предвестник на романтичната гротеска е Стърн („Тристрам Шенди“), а особено плодотворен се оказва за нея немският романтизъм — Ленц, Клингер, Тик, Жан-Пол, Хофман.

Творчеството на Ернст-Теодор-Амадеус Хофман въплъщава най-характерните за романтичната гротеска черти. Рядко оригинално и богато, то оказва изключително въздействие върху развитието на гротеската както в модернизма, така и в реализма. Хофман продължава в литературата традициите на майстори на гротескната живопис като Бош, Брьогел, Кало — „Фантастични откъси по маниера на Кало“. В неговите творби фантастичното и действителното се преплитат особено майсторски и елегантно, по-скоро те преливат едно в друго. При Хофман фантастичното добива реално-конкретни очертания, реалното се представя до голяма степен във фантастичен план. Показателен в това отношение е романът „Житейските възгледи на котарака Мур“, където измислицата — историята на Мур— съзнателно се прозаизира, а „биографията на капелмайстора Йоханес Крайслер“, в която авторът влага и автобиографичен материал, придобива приказен характер; реалните за тогавашна Германия социално-битови, етични и интимно-човешки отношения се изпълват с елементи на чудесното, тайнственото, мистичното.

Но колкото и волно да се отдава Хофман на фантазията, той никога не скъсва връзката с действителността. Характерно е неговото разбиране за отношението между реално и фантастично: „Аз мисля — пише той в „Серапионови братя“, — че основата на небесната стълба, по която фантазията иска да се добере до висшите сфери, трябва да бъде укрепена на почвата на живота така, че всеки да може да се изкачи по нея след автора. Тогава, колкото и високо да

---

[1] М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура... с. 44.
[2] Пак там, с. 45—48.

се намира във фантастичното вълшебно царство, той все пак ще вижда, че това царство е свързано с живота му и представлява собствено негова чудесна част."

Романът „Житейските възгледи на котарака Мур" е характерен и в друго отношение — като структура е изграден на типичната за гротеската на романтизма двуплановост: на двете основни сюжетни линии (Мур — Крайслер) съответствуват две основни теми — за̀ низкото (филистерството, еснафщината, грандоманията и други социални и нравствени пороци на съвременното на автора общество) и възвишеното (присъщо само на сферата на изкуството). Двете основни сюжетни линии водят до редуване на два стила — съзнателно прозаичен, изпъстрен с пародийни елементи, и романтично приповдигнат. Двуплановостта прониква още в образите на героите (раздвоението на Крайслер) и в емоционалния строй на романа — непрекъснато смесване на трагичното и комичното, на искрения възторг с иронията, на съкровения лиризъм с пародията.

Значителна роля в творбата има иронията (особено в биографията на Крайслер), която подобно на гротеската е субективна и индивидуалистична и служи като средство за утвърждаването на личността. Дори и в това сравнително ведро произведение на Хофман гротеската и иронията имат до известна степен меланхоличен и мрачен характер.

Спрях се малко повече на Хофман не само като на най-виден представител на романтичната гротеска, оказал значително влияние върху по-нататъшното развитие на гротескното изкуство, а най-вече като на писател, от когото се е учил Светослав Минков. Въздействието на Хофман върху Минков е много по-дълбоко и трайно, отколкото изглежда на пръв поглед. Ако влиянието на автори като Майринк и Еверс се ограничава само в началния период от творчеството му, то от богатото наследство на Хофман Св. Минков продължава да черпи и по-късно. И докато в диаболичните си разкази той подражава на „писателите на ужаса", то отношението му към Хофман е в друг план. С неограничената си фантазия, рядка изобретателност, с елегантното преплитане на сатира, ирония, пародия, със свободното отнасяне към литературната традиция Хофман е допаднал на вътрешната художествена нагласа на Светослав Минков.

Традициите на романтичната гротеска биват продължени от гротеската на декаданса и най-вече от т. нар. „разказвачи на ужаса", или „диаболисти" — литературна група, която се проявява в Германия между 1910 и 1925 г. Диаболистите възраждат мрачния, песимистичен и мистичен вариант на романтичната гротеска.

Тази групировка споделя характерните за декаданса философски възгледи: животът е движение без определена цел, животът е вихър, поток, който влачи човека към смъртта; човекът не е свободен — подчинен е на враждебни нему сили, орисан е да бъде сам, хората въпреки желанието си остават чужди един на друг. . .

А що се отнася до естетическите възгледи на „разказвачите на ужаса", те са формулирани от К. Х. Шробл в предговора към сборника „Страшната книга" (1913), който е своеобразна програма на групата. Шробл пише, че хуморът и ужасът били деца-близнаци на майката фантазия. И двете не се задоволявали с фактите, и двете нямали доверие в рационалния строеж на света, и двете боравели „самовластно с живота", като трансформират, подчертават и стилизират. „И двете изискват сантиментална душа, най-остра мисъл и най-твърда ръка."[1] Говорейки за Йероним Бош и Брьогел, Шробл отбелязва, че при тях „към ужаса се присъединява и неговият брат хуморът". И от това съчетание на хумора с

[1] Цит. по Wolfgang Kayser. Das Groteske in Malerei und Dichtung. 1961. S. 101.

ужасното „излиза нещо съвсем странно и чудесно — гротеската“[1]. Като образец на контраст предговорът сочи „класиците на ужаса“ Хофман и Едгар По.

Ясно е, че тази група немски белетристи иска да поднови традициите на художници като Бош и Брьогел и на писатели като Хофман и По. Един от представителите на групата — Ханс-Хайнц Еверс — започва със студия за Едгар По (1905). После издава романите „Учителят по магьосничество“, „Алрауна“, „Вампирът“ и ред сборници с разкази.

Гротескното (в духа на романтичната гротеска) е присъщо на тази литература. Нейните гротески биха могли да се нарекат неоромантични. Белетристите от групата обичат и самото наименование „гротеска“ и го употребяват в предговори, заглавия, названия на сборници.

Гротескното е присъщо на Еверс — в интереса към изключителното, абсурдното, в преувеличаването на единичното и необичайно явление до общо-присъщо. Но истински майстор на гротеската и най-талантлив измежду представителите на групата е Густав Майринк. В белетристиката си той възпроизвежда мотиви от староеврейски предания и от по-новия пражки еврейски фолклор. По този начин творчеството му, от една страна, се свързва с народната традиция. Но по същество то изразява качествено друго, индивидуалистично съзнание, породено от безпомощността и отчаянието на бедната интелигенция в началото на века и особено след Първата световна война. Творбите му са изпълнени със страх от смъртта, което в същност е страх от живота, с мистицизъм и ирационализъм, с безверие в силите на човека — жалка играчка на природата. Същевременно Майринк, както и повечето „разказвачи на ужаса“ от началото на века, е опозиционно настроен към буржоазния ред. Малко е дори да се каже „опозиционно настроен“, той е отвратен и потиснат. Мистицизмът и окултизмът се съчетават в творчеството му със сатира на буржоазната действителност. Майринк притежава остро чувство за социално онеправданите. Достатъчно е да припомним мрачните и безнадеждни картини на еврейското гето в Прага от „Гòлем“.

„Гòлем“ (1915) е типично гротесков роман: не само като сюжет, тематика, образност, но и композиционно той е проникнат изцяло от гротескното. С поставения в него проблем за раздвоението на „аз“-а Майринк не само продължава традицията на романтичната гротеска, а се доближава тясно до съвременната му италианска гротескна драматургия, чийто най-виден представител е Пиранделло. Но за „Гòлем“ ще стане дума и по-късно.

След Първата световна война Майринк разработва нови теми в творчеството си — за обезличаването на човека, за неговото поробване от собствените му научни и технически открития, пародира научни хипотези, доведайки ги до абсурд. Но и в тази нова проблематика, свързана с научно-техническия прогрес, който той възприема само откъм негативните му страни, е подчинена на основната му концепция за човека като част от света: човекът е слаб и безпомощен пред природата, подвластен на стоящи извън него и поробващи го сили (па било то ирационални сили или създания на неговия ум).

Според Кайзер при Майринк е налице „истинската същност на гротескното“ —нещо, което не може да се каже за другите тогавашни „писатели на ужаса“[2].

С гротеската на декаданса се свързва и Кафка, който заедно с Майринк принадлежи към пражкия кръг на неоромантиците. В ранните му творби откриваме ред гротескови черти (новелата „Превращението“, романа „Процесът“), но, общо взето, той не е типично гротесков писател. Особено в късните си произведения Кафка клони повече към логическото внушение на притчата.

---

[1] W. Kayser. Das Groteske in Malerei. . . S. 102.
[2] Пак там, с. 103.

„Белетристите на ужаса“ от 20-те години на XX в. потъват в забвение. Единствено Кафка е увенчан с посмъртна слава. Творчеството му е на почит особено през 50-те години, когато модернистите (по-специално неороманистите) го издигат в култ, макар че и реалистите не остават равнодушни към него.

Ако в периода на декаданса и особено след Първата световна война до 1925 г. преобладава връзката на гротескното с ирационализма, то от 30-те години насам гротескното се налага предимно и най-успешно в интелектуалната и рационалистична литература (Чапек, Т. Ман, Брехт, Дюренмат). Това съчетание на повишената мисловност с визуалното внушение на гротескната образност е ново (като изключим философските повести на Волтер и Дидро) и необичайно. От друга страна, то е закономерно: стремежът към рационално постигане на сложните проблеми на настоящето и бъдещето естествено довежда до гротеската с широкия ѝ обхват на обобщение и с богатото ѝ идейно-философско съдържание.

Своеобразно отражение на тази тенденция в гротескното изкуство на нашия век е творческото развитие на Светослав Минков. То показва движение от ирационализма към рационализма, от романтичната (диаболичната) към реалистичната гротеска на новото време. Гротескното е еднакво присъщо както на американските, така и на диаболичните разкази на Светослав Минков, само че, съчетано в различни комбинации, подчинено на различни идеи, то придобива и различни качества, различни функции. Ранните му разкази, написани под влияние на „литературата на ужаса“, носят белезите на романтичната и декадентската гротеска. Американските му гротески, макар да съхраняват известни романтични елементи, са в духа на реализма и се присъединяват към други явления на реалистичната гротеска в XX в. Те извеждат нашия писател на световно равнище и естествено го съпоставят с автори като Чапек, Т. Ман, Фойхтвангер...

Тъй че пътят на Светослав Минков от диаболичните до американските му разкази може да бъде определен и като път от романтичната към реалистичната гротеска. Този преход е свързан с постепенното освобождаване от наслоените декадентски влияния и намирането на свой оригинален гротесков стил. Естетическото израстване на Минков е пряко свързано с идейното му израстване, с все по-голямото му доближаване до живота и най-актуалните проблеми на деня, с все по-засилващата се критическа струя в творчеството му.

ГАРВАНА

„Наричаха го „Гарвана“ през студентските години...“[1]

Това прозвище, прикачено може би случайно, повече по външни белези и прояви, приляга изключително на ранния Светослав Минков, на диаболичния му творчески портрет. Не бихме и могли да намерим по-сполучлива метафора за мрачния, мистичен и фаталистичен свят на разказите от първите му сборници. А връзката с „Гарвана“ на Едгар По (едно от любимите стихотворения на студента Минков) открива и друга врата към този диаболичен свят — сочи литературната атмосфера, която е откърмила нашия белетрист на фантастиката и ужаса.

Светослав Минков начева литературното си дело на страниците на „Българан“. В продължение на две години (1920—1922) той печата в списанието непретенциозни стихотворения, разкази и скици в маниера на бълграновския хумор. Душа на бълграновци по това време е Ведбал, но контактът със забележителния пролетарски поет и хумористне оплодява нито литературните опити, нито

[1] Мария Томова. Студентските години със Св. Минков. — Нар. култура, год. XI, бр. 46 от 18 ноем. 1967.

идейно-естетическите търсения на младия сътрудник Светослав М. Споменът за Ведбал идва у Минков години по-късно, заедно с истинската оценка на някогашния събрат по перо. Светослав Минков откри Смирненски за себе си, след като се беше лутал пет-шест години из мрачните лабиринти на една упадъчна литература, след като беше робувал на илюзията за магическо внушение чрез изкуството. Но макар и късно, това откритие изигра роля като един от факторите за преориентацията му.

Афинитетът на писателя към диаболизма датира още от българановския период — през 1921 и 1922 г. излизат в превод на Св. Минков „Лигейя и други фантазии“ и „Фантазии“ от Едгар По. Но увлечението по литературата на кошмарите и ужасите се задълбочава през студентските му години в Мюнхен, когато „Гарвана“ осъществява даже личен контакт с „мага“ Густав Майринк.

Интересът към западния декаданс в началото на 20-те години е присъщ и на други млади български писатели и художници, влезли в досег с тогавашната западноевропейска култура. Тази болест на века не отмина и нас, макар да не остави дълбоки следи в изкуството ни и опитите на българска почва в тази насока да не бяха особено плодоносни. След символизма дойде нова вълна, значително по-слаба — експресионизмът и диаболизмът. Това беше своеобразен израз на търсенето на нови пътища, на стремежа към преодоляване на регионалната затвореност и приобщаване към културата на Запада.

„Белетристиката на ужаса“ се промъква у нас най-напред чрез преводната литература, път на която дава издателството на Радослав Спасов „Аргус“ и редактираната по-късно от Св. Минков и Вл. Полянов „Галерия на фантастите“, от която излизат само две книги. Чавдар Мутафов, Светослав Минков, Владимир Полянов, Георги Михайлов превеждат Едгар По, Еверс, Верхарен.

В областта на личното творчество диаболизмът пуска по-здрави корени у двама от тогавашните белетристи — Светослав Минков и Георги Райчев. По това време Г. Райчев се отличава с по-самостоятелни и значителни изяви от Св. Минков. Той проявява интерес не само към „разказвачите на ужаса“, но и към майстори на психологическата белетристика като Достоевски. Същевременно не е чужд и на фройдизма. От диаболистите стои най-близко до Еверс — с интереса към психопатологичното, изведено до общоприсъщо на човешката природа. Обратно на Райчев, Св. Минков е чужд на психологизма. Той възприема други страни от този клон на декадентската гротескна литература — фантастиката, невероятното, смесването на ужаса и мистиката с иронията и сатирата, интереса не толкова към човека като микросвят, като психологическа загадка, колкото към мястото му в света — играчка на фатума. Затова човешките образи при Минков са подчертано схематични. Той клони повече към Майринк.

Но като подражатели на диаболизма Райчев и Минков имат ред общи черти. И двамата, макар от различни позиции, излизат с претенциите да изяснят проблема за света и човека. И двамата говорят за човека въобще (нещо, което е много типично за неоромантичната гротеска и за декаданса като цяло), като го откъсват не само от тогавашната обществено-политическа действителност, от националната му среда, но го лишават от социална и историческа детерминираност. Социалното присъствува дотолкова, доколкото герой и при двамата е малкият човек — най-обикнатият предмет за изследване и изобразяване в декадентското изкуство след Първата световна война, като израз на безпътицата на дребнобуржоазната интелигенция. Този малък човек се разглежда като извънвременна и неизменчива даденост, като обобщение на общочовешкото. Разбира се, изкуството винаги се е стремяло към постигане на общочовешкото. Работата е там, че при автори като Минков и Райчев и при техните учители-

диаболисти общочовешкото е плод на преднамерени тези и абсолютизирани нетипични явления.

Напълно в традициите на романтичната и декадентската гротеска Райчев и Минков пренебрегват разума и дават път на ирационализма. Само че докато Райчев търси мистиката вътре в човека, в подсъзнателния му свят, то Св. Минков я търси около човека, за него мистиката е самият живот.

И двамата разработват характерния гротесков мотив за двойника, разбира се, всеки в свой стил. Г. Райчев третира раздвоението на „аз" -а повече във фройдистки аспект. За него двойникът е въплъщение на подсъзнателните нагони („Незнайният"). Св. Минков представя двойничеството в духа на романтичната гротеска — като израз на контрастите в човека и природата: невинността и порока, вярата и циничното отрицание, възвишеното и низкото, прекрасното и безобразното. . . („Малвина", „Serènade mèlancolique").

В продължение на седем-осем години Светослав Минков създава творчество, почти напълно откъснато от живота. Зареян в диаболичните си видения, като писател той остава чужд на големите социални и обществено-политически трусове през 20-те години и на свързаната с тях нова идейно-естетическа ориентация в литературата ни. Почти симптоматично е, че първите две книги на Минков излизат една година преди и една година след паметната 1923, без в тях да се чувствува и най-малкият отзвук от националните катаклизми. Затворен в своя измислен свят на призраци и тайнствени особи, писателят като че беше ослепял и оглушал за живия живот.

Първият му сборник разкази — „Синята хризантема" — е отпечатан през 1922 г. от изд. „Аргус" — издателство с определена вече насоченост към диаболична литература. Самото название на книгата и названието на издателството (по името на стоокия бог) са показателни за интереса към диаболизма, към гротескното. Трите кратки разказа потвърждават това впечатление. Те са изцяло в духа на „белетристиката на ужаса", при това неоригинални, подражателни, с неизяснена концепция, самоцелно фантастични. Сам авторът по-късно дава изцяло отрицателна оценка на книгата: „По онова време, 1922 година, бяха на мода така наречените диаболични разкази и книгата „Синята хризантема" бе изпълнена с измислени ужаси и страшни истории. За моя голяма изненада намериха се и критици, които се отнесоха сериозно към тая моя „писателска проява".[1] Що се отнася до критиците, то те още тогава отричат първата „писателска проява" на Минков, като откриват в нейно лице „необикновените разкази на Едгар По и Еверса, сервирани в разреден нашенски соус"[2].

Не се отличава съществено от първата и втората книга на Гарвана — „Часовник" (1924). Макар да показват проблясъци на по-самостоятелна изява (по отношение на сюжетите, тематиката), идейно и художествено тези разкази са все още изцяло в сферата на диаболизма.

Диаболизмът оказва влияние върху ранното творчество на Светослав Минков в няколко насоки: философски идеи, тематика, сюжетни мотиви, образна система, емоционална атмосфера, стилно-езикови особености.

Литературата на ужаса от началото на нашия век, както вече беше отбелязано, възприема някои от идеите на романтичната гротескова литература, и то специално фаталистичните и песимистични концепции за човека. Нейната идейно-философска основа, декадентска по същество, се отличава с ирационализъм и краен субективизъм. Централен проблем в диаболизма от началото на века е проблемът за човека като жалка играчка на природата, за пълната му и безусловна подчиненост на враждебни и трансцендентни сили, на онова ирационално

---

[1] Вж. Симеон Султанов. Насаме със Св. Минков. Бележки, с. 243.

[2] Отзив на сп. „Златорог" за книгата (год. III, 1922, бр. 10, подписан с псевдонима Н. Р-ски, вероятно Вл. Василев).

„То“. Раздвоението на „аз“ -а също се представя като плод на чуждото и непонятно „Нещо“. Човешкото съществуване е илюзия, сън. „Когато стават от леглата — пише Майринк в „Гòлем“, — хората мислят, че се пробуждат от сън. Те не знаят, че са станали жертва на чувствата си и плячка на един нов, още по-дълбок сън от този, от който са били пробудени. “Животът според Еверс е „сън, сънуван от някой чужд за нас“ (разказът „С. з. з.“ от сборника „Моето погребение“).

По подобие на Майринк и Еверс и Св. Минков говори за карнавалната суетност на живота: „Ние сме сенки и нашият живот е игра на сенките. Години ще се изнижат, докато ние преминем от карнавал към вечно битие“ — прошепва пророчески черната пелерина от „Игра на сенките“.

Диаболистите оспорват не само реалността на човешкия живот, но и реалността на историческото време. Затова разглеждат личността като извънисторическа и извънсоциална даденост.

Като отричат на човека разум и воля, те го подчиняват изцяло на фатума: „Аз разбрах изведнъж най-съкровеното битие на тези загадъчни същества, които живееха около мен: те минават без воля по пътя на живота, влачени от някакъв невидим магнитен поток. . .“ (Майринк — „Гòлем“).

Животът не е „нищо друго освен загадъчен вихър“, за който не знаеш „откъде иде и накъде отива“. Той „влачи хората като плевел“ (Майринк — „Гòлем“).

Субективният идеализъм на декадентското съзнание естествено се свързва с релативизма и агностицизма. Според Майринк животът е загадка, която всеки разрешава по своему: „Целият живот не е нищо друго освен облечени във форма въпроси, които крият в себе си семето на отговора — и отговори, които носят в утробата си бремето на въпросите. Само глупците виждат иначе живота. (. . .) Нима вие мислите, че нашите еврейски книги са написани случайно само със съгласни букви? — Всеки е свободен да постави между тях ония гласни, които ще могат да разкрият тайния смисъл, предназначен за самия него — иначе живото слово би се превърнало в мъртва догма.“ Тези думи на един от героите на „Гòлем“ (Шемая Хилел) съдържат наред с мистицизма и мъдростта на еврейската кабала.

Като обявява реалното битие за измама, писателят-диаболист едновременно се стреми да представи фантастичните си измислици за истинско битие. Той придава на мистичните небивалици илюзия за достоверност и надявайки маската на пророк, представя всичко това за прозрение в отвъдното.

Доколко Светослав Минков е бил заслепен от подобни илюзионистки трикове, показва послесловът му към превода на „Гòлем“, където между другото пише: „Романите на Майринк са требници на магията, мистични откровения и сомнамбулни съзерцания, страшни кошмарни огледала, в които горят многообразните преображения на дявола и архангела.“

В разказите от първите сборници на Минков героите са в плен на ирационални сили. В „Синята хризантема“ това е опиняващата стихия на хазарта, която погубва човека. Героят на „Часовник“ е притиснат от времето, той е във властта на часовника — тая „чиличена машина“, чиято „страшна песен на времето“ привлича като магнит мисълта, „разбива я“ и я „прави мъртва“. Фаталистична предопределеност тежи и над героите на другите два разказа от сборника „Часовник“. Усилията на воденичаря („Папагалът от панаира“) и на Божидар Макр („Миризмата на тамяна“) да се приобщят към радостта и щастието в живота са безуспешни. Напразно воденичарят Стат иска да внесе чрез папагала „радостта и великото чудо на панаира“ в своята сива делничност. „Една бяла, безкрайно дълга лента“ — брашното — е оплела така здраво дотогавашния му живот, че той не може да се измъкне. Брашненият прах е проникнал в ума

му, в душата му, изпълнил е цялото му същество. Радостта и безгрижието, ки-пежът на живота, символ на които е панаирът, са мираж според автора: „панаирът е сън".

По отношение на тематиката—напълно абстрактна и откъсната от живота — ранните Св. Минкови разкази също попадат в сферата на диаболизма. мрачни и тайнствени истории, които нямат нищо общо не само с нашенския бит и колорит, но въобще с епохата на XX в., тези мистерии подхождат повече на Средновековието. В третата си книга — „Огнената птица" (1927), — писана под влияние на програмните задачи на литературния кръг „Стрелец", Минков се стреми да съчетае абстрактните идеи на диаболизма с конкретно-битовото. Но и този експеримент, продължен и в следващата книга — „Игра на сенките", — където той се насочва към теми, свързани с българското село, не се оказва плодотворен.

Светослав Минков заимствува мотиви и дори някои сюжетни линии от „белетристите на ужаса", особено от Майринк. Така например разказът „Полунощна история" от сборника „Игра на сенките" (1928) и неговият герой — вехтошарят Давид Сабатай — предизвикват веднага асоциация за вехтошарницата на евреина Аарон Васертрум от „Гòлем". Това явно „присъствие" на Майринк в Св. Минковите разкази отбелязва и Борис Делчев.[1]

Заглавието „Къщата при последния фенер" също е почерпено от „Гòлем": „Съществува едно старо предание — се казва в романа, — че там, горе, в уличката на алхимиците има една къща, която се вижда само в мъгляви вечери, и то само от някои „щастливци". Наричат я „стената при последния фенер".

Чуждото влияние се чувствува и в образната система на диаболиста Минков. Не само в ранното си, но и в зрялото си творчество той не се проявява като майстор на характери. Св. Минков винаги е клонял към предварителната схема, към конструкцията при изображението на човека — нещо, което е типично за гротескната образност. Само че докато в американските му разкази схематизмът (водещ понякога до марионетъчна техника) служи на съответните идейно-естетически цели и е в съзвучие с проблематиката, то в ранните разкази на писателя схематизацията, подчинена на мъгляви и за самия него концепции, изглежда самоцелна и неоснователна. В маниера на декадентската гротеска ранният Минков говори за човека въобще, с претенциите да изясни тайната на неговото съществуване, тайната на живота и смъртта. Оттам и интересът към схемата, към най-общото. Подобно нещо се наблюдава и при Майринк и Кафка.

Герои на диаболичните разкази на Св. Минков са отчаяни комарджии, иманяри, разпоредител по погребения, воденичар, безименни свидетели на необикновени и трагични събития, от името на които се води повествованието, и т. н. с една дума хора, определени дотолкова, доколкото въобще да могат да се въведат в сюжетното развитие. Те нямат ясна народностна, нито историческа, нито социална принадлежност. В повечето случаи става дума за малкия човек, но този „малък" човек се разбира от автора също абстрактно.

Характерна особеност на гротесковия тип образност е стилизираното, абстрактно изображение на естествения пейзаж. Съвсем не може да се каже, че природата отсъствува в този вид изкуство. Напротив, неговата основна същност е да изобразява преходите между различните явления и движението в природата. Само че тя, както всичко в гротеската, се разглежда обобщено, без да бъде предмет на детайлно изображение. Природа за гротескното изкуство не е единствено това, което е извън човека и създаденото от него, не е само „дивата природа", а цялото богатство от съществуващи форми, включително и самият човек. Затова природни картини в традиционния смисъл не са присъщи на гротеската.

---

[1] Борис Делчев. Срещи и разговори със Св. Минков.—Литературна мисъл, 1970, кн.3, 4.

В духа на казаното трябва да се разбира и отсъствието на пейзажни описания при Светослав Минков. Това не е слабост, а просто характерна черта на гротесковия му стил. Само че докато ранният Минков гледа природата с очите на диаболист, то зрелият Св. Минков я възприема от позициите на сатирик и на писател-хуманист, заангажиран идейно от най-модерните и щекотливи проблеми на съвременното човечество. Пейзажът, доколкото присъствува в диаболичните гротески на Минков, има повече метафорично значение. Както всичко в тия разкази, и той придобива характер на мрачен символ, който само допълва общата картина на тайнственост, страх и безнадеждност. В много случаи природната картина играе ролята на начален акорд, с който авторът „дава тон“ на разказа:

„Дъждът не преставаше от сутринта.

Дребен есенен дъжд.

След обед той разпъна своята огромна примка на скуката и ме заплете здраво в нея: изчезна всяка мисъл, всяко желание.“ — Така започва разказът „Часовник“.

В диаболичните гротески на Минков подобно на „Гòлем“ рядко проблясва слънце. В тях цари предимно нощ или — ако е ден — вали дъжд. Това е един мъртъв пейзаж, събуден само от призрачния живот на хора и вещи.

Мъртвата природа — светът на вещите — за разлика от живата заема централно място в Св. Минковите гротески. В ранните му разкази това са демодирани семейни предмети — канапета със звънящи пружини, „продънени кадифени кресла“, паяжинясали огледала, — „семейни гробници“, прогнили шкафове със скърцащи вратички, портрети на отдавна измрели фамилни величия, стари дрехи, които съхраняват миналото на някогашните си притежатели, и — както отбелязва Симеон Султанов[1] — цяла „музейна сбирка“ от стенни часовници, чиито огромни махала отмерват „ударите на вечността“. Интересното е, че докато природата в диаболичните разкази на Минков е мъртва, докато дори и хората са лишени от ред жизнени черти, то вещите оживяват: старите дрехи във вехтошарницата на Давид Сабатай слизат от закачалките и започват своя нощен карнавал, часовниците си играят с мисълта на човека и с времето му, техните махала се откъсват и политат на някъде си, пружините на канапетата „се разплитат“ и се „забиват в земята“. . .

Трябва да се каже обаче, че твърде рано авторът съумява да овладее вещите и да ги подчини на целите на творбата. Още в разкази като „Папагалът от панаира“ и „Миризмата на тамяна“ (от книгата „Часовник“ — 1924) той създава интериор, чрез който до голяма степен разкрива личността на героя и постига желаната емоционална атмосфера. В по-късната си реалистична белетристика, като се освобождава от мистиката, той опознава още по-дълбоко гласа на вещите и невидимите им връзки с човека, свиква на пестеливост при употребата им, за да достигне истинско майсторство в тая насока в творби като „Асфалт“ и „Разказ за една бегония“.

Във всеки случай и в най-късните му произведения срещаме образи на предмети, дошли направо от диаболичния му свят. В сатиричната гротеска „Съвсем странна история“ (от книгата „Паноптикум „Лайхенвалд“ — 1966) се натъкваме на стари познайници — „часовници без стрелки, които потракват лениво и сякаш плетат някаква лепкава паяжина на вечността“. „Часовникът с напукан циферблат“ и „старите семейни портрети“ — неизбежни атрибути на диаболичните му гротески — присъствуват и в напълно реалистичния „Разказ за една бегония“.

---

[1] Симеон Султанов. Насаме със Св. Минков, с. 31.

Значителна роля в диаболичните гротески на Минков имат образите-символи, които често са използувани и за заглавия: „Синята хризантема“, „Огнената птица“, „Часовник“, „Папагалът от панаира“. Символичното им значение в повечето случаи е мъгляво.

Присъствието на диаболизма се чувствува и в емоционалната атмосфера на ранните Св. Минкови разкази. С тези мрачни фантасмагории писателят цели да предизвика призрачен страх, безпомощност, потиснатост и отчаяние у читателя. В тях се говори най-много за смърт, страх, призраци и двойници. Разказвачът или героите често са в плен на страха и ужаса: „Ужасът на самотата го сграби отново и го издигна сред многоетажните светлини на нощния дом“; „Но може ли някой да има представа за онзи ужас, който ме облада. . . “; „Лицето му беше изсъхнало от ужас, две бели стъклени зеници горяха под веждите му“; „Обезумял от страх, аз се спуснах към вратата и побягнах на улицата.“

Мрачната и тайнствена атмосфера се създава не само чрез описание на преживяванията на героите (които се движат в твърде тесен диапазон — около страха и ужаса), но и чрез самите образи на хора и вещи — мистериозни личности като панна Паола, Павел Огнин, разпоредителя по погребения Божидар Макр (както се вижда, и в самите имена е търсено екзотичното), безобразни двойници („Малвина“), възкръснали призраци („Аз и непознатият“), оживели вещи. Миньорно-монотонното звучене се подсилва и от природните картини, изпълнени с мрак, студена лунна светлина или мъгла и „есенен дъжд“. Асоциациите на писателя са все в посока към тягостното и страшното: „черни чадъри като огромни мокри прилепи с провиснали криле“; „Навън дъждовните капки се превръщаха в тежки късове желязо, които къртеха стените и чупеха прозорците“; „Цял живот ние бродим като сомнамбули по земята, разяждани от неизлечима болест“. . .

Влиянието на диаболизма върху ранния Минков прониква и в сферата на стила (в тесен смисъл): повишена метафоричност (и то необичайни и претенциозни метафори), изразяваща се предимно в олицетворяване на неживото, ексцентрични сравнения, натруфена и неясна фраза, самоцелни словосъчетания. Но за да не бъдем голословни, нека приведем някои извадки от този езиков реквизит:

„И с всяко ново повтаряне нейната мелодия се врязваше властно в душата ми, аз разбирах, че се разкрива нечия тайна, с мене ставаше нещо. Защото това беше дивият смях на съдбата, това беше песента на отвергнатите, това беше бялата литургия на любовта“;

„Минава ден след ден — една стълба от часове, по която се спуща смъртта“

„. . . играят вечен кегелбан с душите на мъртвите часовници. . . “

Трудно е да повярваме, че изрази като последния са имали някакво определено значение и за самия автор. Касае се фактически за поза или мода, с която младият Минков иска да смае, без самият той дълбоко в себе си да ѝ вярва.

Едва ли истински е вярвал и на целия диаболичен свят, който създава. Затова съвършено прав е Симеон Султанов, като пише, че тези разкази на ужаса са „по-скоро мода и самоизмама“ за писателя.[1]

Все пак Св. Минковото увлечение по диаболизма не беше само стремеж към оригиналното и модерното. То не беше съвсем външно. За това свидетелствува и неговата продължителност — от 1922 г., когато излизат първите му диаболични разкази, до 1931 г., когато чрез сборника „Къщата при последния фенер“ Минков се сбогува с литературата на ужаса. Тази първа Минкова любов има своите корени в психологическата му нагласа и в свързаните с нея идейно-философски търсения. Един по-общ поглед върху цялостното творчество на писателя показва трайния му интерес към човешката драма. Отначало той я търси безуспешно в сферата на измислицата. После очите му се отварят за действи-

---

[1] Симеон Султанов. Насаме със Св. Минков, с. 33.

телната драма на съвременното и бъдещото човечество. Накрая открива индивидуалната човешка драма, заключена в сивото, повтарящо се до баналност всекидневие. Последното му „откритие“ — драмата на отчуждението — като че ли беше най-плодоносно за белетристичното му творчество. С течение на годините се изменя и идейно-емоционалното отношение на писателя към житейската драма на човека. Най-напред той гледа на нея като на трагична обреченост. По-късно идва идеята за трагикомичния карнавал на живота, за маскарада. И накрая — представата за жалката и банална комедия на делника, който поглъща и умъртвява всички духовни пориви.

ПРЕОДОЛЯВАНЕ НА ДИАБОЛИЗМА

То се извършва бавно и трудно. В продължение на почти цяло десетилетие. Съпроводено е с идейното съзряване на писателя. Но в някои отношения го изпреварва. Защото то е спонтанна съпротива на творческата интуиция на Светослав Минков срещу заблудата и фалша, израз на истинската му художническа нагласа.

Диаболизмът е младежкото увлечение на Светослав Минков, плод на „самоизмама“. Той му е чужд. И повече от всичко с песимистичната си философия, с декадентските идеи, с измислените кошмари. Св. Минков е хуманист преди всичко. Той е и роден сатирик. И тези две начала са органически свързани у него: хуманизмът му е немислим без критично-насмешливото отношение към несъвършенствата на света.

Хуманизмът и смехът са двете основни духовни сили, които измъкнаха Светослав Минков от блатото на декаданса и епигонството.

Но същевременно, развенчавайки идейно-съдържателната страна на декадентската гротеска, Светослав Минков съхранява в основни линии формалната ѝ техника. И като заздравява все повече връзките на гротескното със смеха, като го подчинява на съвременни проблеми, той изгражда свой гротесков стил — нов и оригинален.

Един от пътищата за преодоляване на мистицизма е въвеждането на темата за малкия човек. В творчеството на Минков тя има двойнствена роля. От една страна, свидетелствува за връзките му с литературния декаданс след Първата световна война, за който, както казахме, интересът към малкия човек е много характерен (Майринк, Еверс, Кафка). От друга страна, именно тази тема е първият поврат към търсене на свой път: тя е и резултат, и стимулатор на авторовия хуманизъм, като същевременно го насочва от сферата на абстрактното към действителността.

Образът на малкия човек се появява още във втората книга на Светослав Минков — „Часовник“ (1924), в разказите „Папагалът от панаира“ и „Миризмата на тамяна“. Героите на тези разкази обаче (воденичарят Стат и Божидар Макр), представящи обикновения човек, са изобразени в твърде абстрактен план и са подчинени на все още изцяло диаболичните авторови идеи. Значително по-реалистични очертания имат персонажите от разказа „Огнената птица“(от едноименния сборник — 1927). А в „Талисман“ от същата книга темата за малкия и безпомощен човек намира съвсем реалистична интерпретация. Това в същност е първият реалистичен разказ на Св. Минков, за съжаление обаче художествено слабо защитен. Тук за пръв път злото не е непонятна и свръхестествена сила, а има определено лице — буржоазната държавна машина, чието оръдие е „малкото набито човече, с червено лице и редки мустаци“. В разказа „Талисман“ откриваме ред нови черти — по-конкретна и обществено насочена тематика, действен хуманизъм, свързан с изобличение на съществуващия ред, елементи на сатира, образа-марионетка, — доразвити успешно в по-късното творчество на

автора. Загадъчната символика е отстъпила на реалистичния и дори натуралистичен детайл. Смъртта е загубила мистичното си тайнство: „Едно синьо лице с провлечен между зъбите език.“ „Палачът претърсва джобовете на мъртвия, съблича дрехите му и хвърля голия труп в една кола.“

Към темата за малкия човек — най-обезправеното и беззащитно същество в буржоазната държава — Св. Минков се връща значително по-късно в едни от най-добрите си разкази, като „Филантропична история“, „Човекът Бил и котката Кет“, „Негърско щастие“.

Друго средство за развенчаване на диаболизма при Светослав Минков е смехът, който, както много вярно отбелязва Розалия Ликова, „се ражда у него по вътрешно психологически път, като вътрешна нагласа на съзнанието да осмива, да се отнася със скептично-иронична усмивка към всичко“[1]. Една от първите му прояви е иронията, посредством която авторът се дистанцира от мистичното и ужасното и постепенно придобива превъзходство над тях. Писателят се надсмива над своя герой, тръгнал в съня си след огнената птица, като го отвежда в гробищата „между повалените кръстове, потънали в буйно цъфнала метличина“ („Огнената птица“). Тази сполучлива антитеза между поезията на човешките мечти и прозата на действителността представлява горчива ирония от страна на автора към неговите герои — иманяри, търсачи на щастие.

Иронични и пародийни интонации откриваме и във втория разказ от сборника „Огнената птица“ — „Аз и непознатият“:

„. . . станах от гроба си, огледах се спокойно наоколо и по примера на апостолите тръгнах да търся господа, защото помислих, че е настъпил денят на Страшния съд. Можете да си представите каква надежда вълнува човека, който е чакал цели осемстотин години възкресението си, за да се яви най-сетне пред Всевишния“.

Ироничната дистанция побеждава напълно в разказа „Къщата при последния фенер“, в който Св. Минков се сбогува завинаги с призраците. Този разказ е своеобразна пародия на „Гòлем“ от Майринк и автопародия на дотогавашното творчество на Минков. Мрачната фантастика и ужасите са загубили всяка привлекателност за писателя. „Действителността е по-силна от измислицата“. „И отгоре на всичко туй — пише с насмешка авторът — самата нощ е загубила вече своята мистична тайна.“ Призракът скучае, защото от години насам „не е преживял нито едно приключение и това е истинско нещастие за него“. Победен от математиката, той се самоубива.

Епитафията за призрака беше последвана и от епитафия за двойника — „Защо останах без двойник“.

От разновидностите на комичното на Светослав Минков най-много допадат иронията и сатирата.

Сатирата, още плаха и неуверена, се появява за пръв път в споменатия вече разказ „Талисман“ (от сборника „Огнената птица“). Много по-голяма целенасоченост и художествена убедителност добива тя в гротеските „Американското яйце“ и „Сламеният човек“, които са първото убедително свидетелство за раждането на новия Светослав Минков.

Друг път, по който се извършва преодоляването на диаболизма, е свеждането на мистичното до бита, превръщането му в народно суеверие, което е само предмет на изображение, без да принадлежи към сферата на авторовите идеи. В разказа „Огнената птица“ за пръв път проличава новият поглед на писателя, освободен от мистиката и фатализма. Тук фантастиката е изгубила тягостното си звучене и придобива характера на елемент от народните вярвания. Представена е във фолклорно-приказна форма. Принизяването на тайнствено-фанта-

---

[1] Розалия Ликова. Българската белетристика между двете световни войни (1918—1944). С., 1965. с. 352.

стичното до сферата на бита (като психология) продължава в разкази като „Съновникът“, „Устрел“ (от „Игра на сенките“ — 1928), „Гост“, „Ужасът“, „Нечиста сила“ (от „Къщата при последния фенер“ — 1931), в повечето от които народните суеверия са прицел за комичното отношение на автора.

Но освен пътищата нека спомена и факторите за идейното и художествено съзряване на Светослав Минков. Наред с вътрешните, коренящи се в личността на писателя, в психологическата му нагласа, тук играят роля и ред външни условия: обществено-политическите трусове през 20-те години не можеха да минат съвсем незабелязано за писателя, тъй като той косвено и пряко беше намесен в тях (гибелта на брата-комунист Иван Минков през 1925 г. и арестуването на самия Светослав Минков през април 1925 от фашистката власт отвориха очите му за истинското лице на фашизма); възроди се и споменът за Ведбал.

Сам писателят определя като най-важна причина за творческото си развитие съприкосновението с действителността: „Постепенно с навлизането ми в по-зряла възраст моето творческо внимание се насочва към съществуващите противоречия в така наречената капиталистическа действителност, сред която израснах и оформих своя писателски светоглед. Пред мен се откри в цялата си голота един свят на обезличаване и потисничество, на алчност и лицемерие, на фалшива парадност и суета, на еснафски добродетели и предразсъдъци — и тоя именно свят определи завинаги творческия ми път. Доколкото ми позволяват силите, аз се помъчих да бичувам и да осмея в произведенията си тези пороци на загиващото общество.“[1]

Между литературните фактори, оказали влияние за преодоляването на диаболичната поетика при Св. Минков, трябва да спомена участието му в литературния кръг „Стрелец“. Наред с идеята за европеизация на българската литература, която при тях има твърде предвзет характер, неговите представители се отличават с подчертан стремеж към предметното. Като се противопоставят на символистичната поетика, те издигат глас за реалистично и конкретно-сетивно отношение към света. Недозрял плод на тези идеи е Св. Минковата книга „Огнената птица“ (1927). Все пак два от четирите разказа, поместени в нея, а именно „Огнената птица“ и „Талисман“ свидетелствуват за повишен интерес към конкретното. Подобно на Далчев, но далеч по-несполучливо и Св. Минков се стреми да придаде предметен образ на абстрактните идеи. Метафори като „Смъртта разтвори вратата на старата къща“; „Цъфна слънчогледът на часовника“; „Върхът на тополите е забоден в жълтия кръг на месеца“ явно напомнят предметния стил на най-талантливия поет от кръжока на проф. К. Гълъбов — Атанас Далчев. Резултат от влиянието на кръга „Стрелец“ е и тенденцията за принизяване на фантастичното до битовото, за която вече стана дума.

С идейното и художественото си израстване Минков постепенно се приобщава към многоликия поток на реализма, в който той заема особено място на сатирик и гротесков писател.

На границата между ранното, диаболично творчество на Светослав Минков и зрялото му творчество са двата сборника „Игра на сенките“ (1928) и „Къщата при последния фенер“ (1931).[2] В тях наред с разкази от съвсем нов тип, като „Американското яйце“ и „Сламеният човек“, стоят творби, в които все още се чувствува идейно-емоционалната атмосфера на диаболизма — „Съновникът“, „Игра“, „Заключени“, „Гост“.

---

[1] Цит. по С. Султанов. Насаме със Св. Минков, с. 30.

[2] Тези две книги се представят като преход към новия, сатирично-реалистичен етап в творчеството на писателя и в едно от най-сериозните изследвания за Св. Минков — литературно критическия очерк на Милена Цанева „Светослав Минков“. С., 1961.

Двата разказа — „Американското яйце“ и „Сламеният човек“ — принадлежат изцяло към реалистичните гротески на Св. Минков от 30-те години. Те са мост към сборниците „Автомати“ (1932) и „Дамата с рентгеновите очи“ (1934).

В „Американското яйце“ („Made in USA“ — в по-късна редакция) писателят за пръв път се появява в цялата си сила на сатирик. В този разказ за пръв път се срещаме със специфично минковската „американска“ тематика — за външния характер на буржоазната цивилизация и технокрация, чието скрито лице е жестока експлоатация и расова дискриминация, за фалшивия буржоазен филантропизъм, за превръщането на науката в лъженаука, бизнес и сензация, а на учения — в жалка марионетка. На новата проблематика съответствува и нова поетика — вече напълно оригинална, дори новаторска. От образната система до лексикалния материал — всичко представя един нов гротесков стил, в който смехът е заел централно място. Сменена е и гледната точка — това не е вече потопеният в диаболичните си видения и мрачни идеи автор, а интелектуален писател, който се е издигнал с мисълта си над злото и го поглежда отвисоко иронично-пренебрежително и същевременно с трудно прикривано безпокойство.

В разказа „Сламеният човек“ („Сламеният фелдфебел“) Минков се спира на разработваната вече от Влайков и Стаматов тема за буржоазната военщина, като намира оригинален подход към нея. За разлика от своите предшественици той не само избягва трагичната развръзка, а по гротесково-сатиричен път побеждава злото. Св. Минковият войник отмъщава заради всички жертви на казармата в дотогавашната българска литература.

Този разказ е преход към характерната минковска тема за дехуманизацията и стандартизацията на личността в буржоазното общество, за марионетката. Той прави впечатление и с изключителната изобретателност, с волната и същевременно идейно мотивирана фантазия, с умелото смесване на плановете на реалното и нереалното — характерни черти на гротесковия стил на Минков, утвърден малко по-късно в американските му разкази. В същност неограничената фантазия и свободните преходи между действителност и измислица са присъщи още на диаболичните му гротески с тая разлика, че там имат самоцелен характер, докато тук вече са натоварени със строго определени идейно-естетически функции.

Диаболизмът оказва задържащо влияние върху творческото развитие на Светослав Минков, като го отклони за седем-осем години от истинското му призвание на писател-хуманист и реалист. Но, от друга страна, това влияние предопредели до голяма степен по-нататъшния му път на писател с гротесков стил на изображение.

ЕКАТЕРИНА НЕНЧЕВА

Луко Захариев

Не рози
сладкодъхни.
— Туберози
тежкодъхни
цъфтят
по моя път.

Авторката на тия необичайни за нашата поезия стихове е почти неизвестна на днешните читатели. Но в развоя на българската лирика тя има определени заслуги. Тя е първата значителна българска поетеса. Докато името на Елена Мутева се свързва с първите поетически опити на българската жена, Екатерина Ненчева е първата българка, която създава значимо поетическо дело. В женската лирика Екатерина Ненчева извърши това, което при мъжете вече беше направил Кирил Христов. И макар че талантите са неравностойни, тоя факт не омаловажава значението на Екатерина Ненчева като първожрица на женската любовна лирика у нас. Тя първа отмести вековния камък, който потискаше интимния свят на българката, нейната духовна свобода и чувственост. Онова, което беше тайна, което беше оградено с дебелите зидове на традицията, Екатерина Ненчева разкри и показа наяве в своите кратки и непритворени стихотворения. В тях заговори една разкрепостена душа, една езичница, която признава само бога на любовта. А за това се е изисквало голяма смелост и духовна сила. В едно от своите най-хубави стихотворения — „Серенада“ — поетесата изповядва:

Ела, безумец, изтръгни
признание — и с плам
на устните ми прилепни —
и пий нектар оттам.
Ела, безумец, въплъти
безумния си блян,
додето в сладостни мечти
духът ми е пиян.

В горните стихове действително има нещо кирилхристовско в рушенето на вековните прегради. Никоя жена преди Екатерина Ненчева не беше заявявала така открито и дръзко своето право на човешко щастие и обич. В стихотворението „Гледай, друже!“ срещаме пълно отдаване на мига и чувството. За младата поетеса не съществува нищо друго на света освен нейната любов. Тя е готова да отиде с любимия си накрая на земята, без да се бои и без да мисли за бъдещето:

И сами, съвсем сами, в морето,
нека лудо ни вълната понесе!
Все едно за нас, един до друг, където
ни вълната отнесе. . .

Отхвърлила лицемерието и притворството на еснафския морал, авторката с подкупваща искреност изповядва своите любовни трепети. Тя не се е побояла да посочи дори името на любимия си. Своята първа и единствена стихосбирка – „Снежинки“, 1909 г. — тя е посветила на Иван Харизанов — голямата обич на Ненчева, от която се раждат нейните поетични вълнения.

Трябва да отбележим обаче, че въпреки смелостта на Екатерина Ненчева при разкриването на своя интимен свят тя не надхвърля „свенливия реализъм“ на народната любовна песен, за който говори Пенчо Славейков. Защото тя е българка и чувствува любовта като българка. В нейните стихове има някаква девствена чистота, която подкупва. Тя говори за възземането на духа, а не за желанията на тялото. Нейната обич е чисто духовно преживяване, в нея няма да открием зов за сетивни наслади, еротични желания и помисли. Нейният любим е един единствен и тя не може да го замени с никой. Ето какво е записала в дневника си Екатерина Ненчева на 14 август 1904 г. при изпращането на своята приятелка, жената на артиста Атанас Кирчев, за чужбина: „Тя беше много тъжна. Аз все пак ѝ съчувствувах, макар че ми беше трудно да се поставя на мястото на жена, която се разделя с обичния си мъж, дете и угрижена майка. . .“ Целият по-нататъшен живот на поетесата е потвърждение на тая мисъл. Ненчева е недостижима в своето любовно чувство, но това, както споменахме, е любов към един единствен. За нея е изключено да каже като Кирил Христов:

Живот, вълненйя искам аз, вълненйя!
Летете, буйни дни,
летете кат насъне вий пред мене!
Лудейте младини!

Тая вакханалия на чувството, тая жажда за любовни премеждия, тая променливост на желанията, която виждаме в неговите стихотворения „Прости!“, „Тишина“, „Черните очи“, „Химн“ и др., ѝ е непозната. Няма я и виталната неудържимост на Елисавета Багряна. Любовта на Екатерина Ненчева е детска, приглушена, осияна е с ореола на светостта. Само в няколко стихотворения, едно от които („Серенада“) вече цитирахме, има желание за физическа близост с любимия. Ето откъс от друго едно стихотворение:

Заглъхна шум, среднощ е —
а образът мил още
не бяга от очи:
с десница ме обвива,
уста в уста ми впива
и трепетен мълчи. . .

Но забележете, и в тия стихове има нещо платоническо. При нея е не самият любим, а неговият образ, който не я напуска и който „за радост и за мъка останаще весден!“ Поетесата изживява своите любовни блянове насаме със себе си, откъсната от света и хората, в плен на своите натрапливи видения. Първите стихотворения от сборника „Снежинки“ са облъхнати от преклонение, надежда и вяра в любовта — събитието, което единствено осмисля живота на Екатерина Ненчева. Тая вяра е толкова силна, че замества дори и вярата в бога. Любовта ѝ поглъща всичко: „И чувствувам чужд за мене целий свят!“ — възкликва поетесата. Прекъснала връзките с околния свят, забравила и себе си дори, лирическата героиня на Екатерина Ненчева живее изключително с мисълта за онзи, който първи е смутил душата ѝ. Поетесата изповядва с открит глас своята обич. И няма сила, която би могла да победи тая обич. Но и самата тя е безсилна пред нея. Тя е доброволна пленница на любимия, пред когото благоговее. (Докато

при Багряна например любовта е свобода, а не пленничество.) В стиховете на Ненчева няма любовно притворство, няма коварство и гибелни страсти. В цялата ѝ поезия доминира едно чувство — чувството на обреченост пред олтара на любовта. Ненчева е от онези наши поети, които издигнаха изключително високи етични и нравствени еталони в любовната лирика.

Любовта на Екатерина Ненчева не е любов-щастие, а любов-страдание. Много малко са стиховете, в които има безметежно отдаване на мечтата и бляна. По-голямата част от поезията на Екатерина Ненчева изразява горест и болка, самотност и печал. Даже и в ония минути, когато смята, че е постигнала пълното сливане с любимия, съмнението, че все пак едва ли е възможно да бъде разбрана докрай, не я изоставя: „Когато самата аз се не разбирах — тогаз, тогаз дали ме ти разбра?“ Тя заявява, че любовта е изтезание за нея и че е невъзможно да се постигне трайно любовно щастие. Още ранните стихове на Екатерина Ненчева показват, че тя е певец на човешкото страдание. За друг поет следните стихове биха звучали само като поетическа декларация, но за нея те са жизнена съдба и откровение:

Мен майка с клетва ме роди:
да съм докрай игра на бури,
и знай — уви, едната смърт
на мъките ми край ще тури.

На нея „напев плачевен“ пращат ѝ бедите, въздишки разкъсват гръдта ѝ, а душата ѝ изгаря в скръб. Поетесата ни убеждава, че ако тя би могла да стори своя любим честит, би дала душата си на него, ако би могла да озари пътя му, сама би станала на плам. Но нейният живот е „подровен“, тя късно се е явила пред любимия и затова го моли да прости любовния ѝ взор, който е смутил неговото сърце („Да бих те аз честит сторила“). Много характерно за любовната лирика на Ненчева е стихотворението „О пак ли тъй въздишаш и гориш“. В него е цялата поетеса с „до смърт измъчвано сърце“, от което няма покой и което би трябвало да бъде изтръгнато, ако иска да намери мир. В друго стихотворение Екатерина Ненчева моли любимия си да не ѝ праща горещи погледи, да не хаби напразно любовен плам, защото тя не търси вече любов. Лек за нейната душа може да се намери само там, „където има мир навек“ („Недей ме с погледи гори“). А стихотворението „Не давай в моите ръце“ носи за мото стиховете на Хайне „Живота влюбен е в смъртта, а ти — ти в мен!“ Мисълта за смъртта се настанява твърде рано в стиховете на Екатерина Ненчева. Тая мисъл не е била някаква приумица, а едно трагично предчувствие, което дава тон на цялата ѝ лирика:

Грей тъжно бледната луна.
Смразени клюмнали листа
Под ранната слана. . .
Веч стине и мечта —
в гръд ледена мъртвей.
. . .Как тъжно ми се пей!

Горните стихове са неочаквани за нашата поезия. Каква е тая поетеса, която се бои да вземе цветето от любимия, защото ще увехне от нейната горест, и която така спокойно заявява: „И моя труп безжизнен и студен в гроб тъмен тихо ще зарият.“ Още повече, че това не е поза, а истинско страдание, което не се изплаква в стихове.

В повечето от стихотворенията на Екатерина Ненчева обаче има нещо изкуствено и сантиментално, монотонно и равно — това отбелязват още първите ѝ рецензенти. Тия слабости ще подразнят особено съвременния читател. Поезията на Ненчева е доста еднообразна, в нея няма движение, богатство на тонове. Ненчева не познава дълбочината на поетическата страст, блясъка на поетиче-

ското слово. В стиховете ѝ няма да намерим изненадваща образност, неочаквани сравнения, запомнящи се метафори. Липсва разнообразие на мотиви и настроения. Често лирическото внушение е безсилно, поетическите образи бледи. Ето да вземем стихотворението „Не знаеш“. С него поетесата иска да ни увери, че любовта е болка и страдание, но не го доказва поетически:

Не знаеш, о, с колко вълнения, бури
покоя в душа ми навеки смути,
но чудни пред мене разтвори лазури,
де трепкат най-чисти, неземни мечти!

Наистина остаряло, познато, без оригинална поетическа идея. А такива стихотворения можем да намерим доста („Край туй поточе с дух унесен“, „Тъгата рано бе покрила“, „Когато с трепет таен срещам“, „Недей, дете, тъгува пак“ и др.). В поезията на Екатерина Ненчева няма стремеж за откривателство, за търсене на нови поетически решения. Нерядко бие на очи остарелият поетически реквизит. В нея шурти „поточе игриво“, поетесата стои с „дух унесен“ и свири с лирата си „тъжна песен“. В тая поезия има много окапали листа, много глухи алеи, много помръзнали птички. Луната неизменно „лей сребристи си лъчи“, свидетелка на всички любовни тайни. Четейки стиховете на Екатерина Ненчева, ние сякаш се озоваваме в студена и унила есен, която ни облъхва с печал. Тук няма истински живот, няма светли тонове. Не е случайно и това, че толкова често се срещат думите, нощ, мрак, самота. Ето едно стихотворение, без да е подбирано специално:

Нощта със лекий си вуал
забулва тъжни му очи —
и гаснат изпод лекия вуал, в печал
и сетни им лъчи.

Нощта със черний си вуал
забулва милото лице —
и сля се дивно тя със вечната печал
на страдното сърце. . .

В това стихотворение като че всичко е измислено, съчинено и сякаш взето отнякъде. Макар че личи поетическа култура, владеене на стиха. Тая „вечна печал“ така напомня „мировата скръб“ на поетите-романтици. Но тук тя е нещо привнесено. Цялото стихотворение е плод не на оригинално поетическо преживяване, а на поетически реминисценции. Изобщо в голяма част от стихотворенията, включени в стихосбирката „Снежинки“, личи търсената литературност, която времето е превърнало в хербарий, в мъртвина. И само там, където поетесата просто и непринудено изповядва своите действителни преживявания и чувства, диша завладяващата поезия. Само ония стихотворения, които носят топлината на непретенциозен лиричен дневник, продължават да живеят и да вълнуват.

Необходимо е да се знае на всяка цена, че ако искаме да разберем поезията на Екатерина Ненчева, трябва да познаваме нейния нелесен, драматичен живот. Тогава ще ни стане ясно защо тая чиста и възвишена душа изпълва поезията си с мрачни тонове, а мисълта за смъртта не я напуска.

Екатерина Ненчева е родена през 1885 г. в Троян. Бащата е бил фелдшер, чието семейство се е местело от град в град — Севлиево, Тутракан, Балчик, Плевен, Ловеч, Луковит, Русе, Никопол и др. Тия чести пътувания изострят впечатлителността на малката Екатерина, слагат отпечатък върху нейната крехка душевност. Ето какво пише Владимир Русалиев за бащата Димитър Ненчев Ханчев в книгата си „Мадона в черно“, излязла през 1944 г. „Бащата е бил едър, буен и с лихи жажди и увлечения човек. Той бил горение. Никога през живота си не бил познал спокойствие и тишина и не един път е дирил забрава в мрачните

и димни механи.“ Издънка на стар хайдушки род, той участвува в Руско-турската и Сръбско-българската война, после влиза в македонското революционно движение. Умира при твърде неизяснени обстоятелства в полицейския участък на Никопол през 1902 г. „Майката — Аника Ганчева — е пълна противоположност на бащата — отбелязва Вл. Русалиев. Тя бе нежна и тиха жена, с дълбока и чувствителна душа. От цялото ѝ лице лъхаше благородство, струеше светлина и топлота. Нейният глас галеше. Тя цялата беше една безкрайна майчина ласка. И това странно кръстосване между светлини и сенки, между буря и покой, между тиха съзерцателност и неутолима огнена жажда — всичко това дълбоко се отразява върху характера, върху душата и сърцето и на трите деца.“ Майката-вдовица отглежда с безпримерно себеотрицание своите деца Екатерина, Симеонка (бъдеща артистка) и Страшимир. Но две години след смъртта на Димитър Ханчев петнадесетгодишният Страшимир се самоубива в деня, в който е умрял бащата. Тия две събития преобръщат живота на Екатерина Ненчева, предопределят нейния по-нататъшен скръбен жребий. „Ужасна дата — пише в дневника си тя — най-страшната в живота ми! Толкоз пъти става хващам писалката, но все нямам сила да я държа, да пиша. . . Горчиви сълзи премрежват очите ми и аз плача. Да, аз вечно ще плача. . . Ах, братче, ти изтръгна сърцето ми! Ти ме обезпокои завинаги, ти направи от мен едно жалко същество, което знае само да страда. . . “ (Сякаш някакво проклятие висне над тая фамилия. Дъщерята на Симеонка Ненчева също се самоубива.) След смъртта на братчето си Екатерина Ненчева написва стихотворението „С проклятие към вечните беди“, в което личи целият трагизъм на нейния бъдещ живот:

. . Ах, грабна го из моите ръце
земята черна! — там е той, —
и там навек погребах аз сърце,
погребах радост и покой.

През тия невероятно тежки години Екатерина Ненчева носи само черни дрехи, въпреки че е обичала белия цвят и розите. В стихотворението „И рози по-напред на всеки миг“ пише, че нейните рози вече красят „гроб черен“. Всичко това би могло да бъде измислено, както при символистите, но за нещастие то е една трагична действителност. По това време започват да я наричат „Мадона в черно“, което прозвище остава завинаги свързано с името ѝ. И в тия черни дрехи тя е излъчвала неземна хубост. Достатъчно е човек да погледне само ръцете ѝ на някой портрет, за да види каква одухотвореност и благородство е излъчвала тя. Неслучайно са я оприличавали на мадона, слязла от картините на Рафаел. След смъртта на брат си Екатерина Ненчева се усамотява в себе си. Единствената ѝ разговорка са стиховете на Алфред дьо Мюсе, Хайне, Байрон, Шели, Едгар По, Хьолдерлин. Нейният живот заприличва на живота на една друга страдалница в литературата — Емилия Бронте. След като е загубила толкова много, само любовта може да я закрепи на нейния подронен бряг. Но, уви, и тя няма да ѝ върне загубеното, въпреки че любовта към брат си ще прелее в образа на своя любим. Екатерина Ненчева е поетеса с рядко болезнена и изтънчена чувствителност. В това отношение тя прилича на Димитър Бояджиев. Те са много близки и по поетически темперамент, по душевна нагласа, макар че Бояджиев я превъзхожда многократно със своята изключителна дарба. Ето какво пише за Екатерина Ненчева нейният родственик, бъдещият голям поет Веселин Ханчев, който през 1941 г. издава нейните „Избрани стихотворения“ като премия на в. „Литературен глас“ с един проникновен предговор: „Тя винаги е живяла сякаш извън границите на действителността, извън общоприетите човешки отношения, изхабени от дългогодишно употребление. И затова тя не може да приеме любовта на тая действителност, а вечно се блъска и се раздвоява между сърцето си и земния живот. Духът ѝ е така устроен, че не може да се задоволи

ни от обикновената обич, ни от обикновеното страдание, а търси някакъв друг свят, в който чувствата и животът на човека са пречистени от земната кал.“ Близката приятелка Невена Манолова споделя: „Живя чужденка между хората. Познаваха я само близките ѝ приятели.“

Екатерина Ненчева се налага лесно на читаещата публика. Нейните стихове намират добър прием в списанията „Летописи“, „Демократически преглед“, „Ново общество“, „Мисъл“. Тя дружи с хората от кръга „Мисъл“, печата стихове под една рубрика заедно с Яворов. Пенчо Славейков, за да провери поетическите ѝ способности, ѝ дава да преведе две стихотворения от А. Фет. Тя ги превежда за една вечер и Пенчо Славейков доволен ги отпечатва в сп. „Мисъл“. Това е времето, когато Ненчева изпитва славата на първата утвърдена българска поетеса и се ползува с всичкото уважение на нашата творческа интелигенция. Дора Габе си спомня, че още като гимназистка във Варна е чела нейни стихотворения и е мечтаела да се запознае с нея. Когато идва в София да се запише в университета, двете се срещат и после живеят заедно в една квартира на ул. „Солун“ 21. Тя беше много нежна, много несръчна и аз се грижех за нашето малко домакинство. Нашите разговори бяха само за поезия и за книги. Тя тогава пишеше непрестанно. Аз я оставях сама, за да може спокойно да твори. Тя беше унесена в своите блянове. Беше сякаш от друг свят, неземно същество, което не можеше да се справи с живота и с действителността. Аз я боготворях. Тя за мен беше кумир и първата ми съветница в поезията. Тя ме запозна с Яворов, на когото бе вече дала моя тетрадка със стихове. . . “ (цитирано по Вл. Русалиев). По-късно Дора Габе и Боян Пенев венчават Екатерина Ненчева. Близостта между двете поетеси се запазва до смъртта на Ненчева. Тя проличава и в техните първи стихосбирки. Достатъчно е да прочетем една след друга „Снежинки“ на Екатерина Ненчева и „Теменуги“ на Дора Габе, за да открием еднаква чувствителност, сходни мотиви и поетически състояния.

След женитбата си с видния общественик Иван Харизанов Екатерина Ненчева близо десет години почти не се появява по страниците на литературните издания. „Докато дотогава цялата ѝ мисъл бе обхванатата от нейната единствена любов, която така сърдечно и смело тя изповяда в „Снежинки“ и която пренася в тесния кръг на своето семейство, нейната изострена чувствителност сякаш намира успокоение в тая нова обстановка. Но трагичното предопределение, което тя бе всмукала още с първата глътка майчино мляко, не я оставя и тук“ — пише Веселин Ханчев. Мъжът ѝ като съдия и прокурор често е сменял местоработата си. Както в детството си, и сега Ненчева пътува със семейството си от едно място на друго — Бяла, Търговище, Кюстендил, Нова Загора, Хасково, Пловдив. Във Враца тя се разболява от туберкулоза. Две години Екатерина Ненчева прекарва на легло. Тоя период от живота ѝ, който минава в Пловдив, трудно се поддава на описание. Това е една жестока агония, едно постоянно очакване на смъртта като спасителка. В едно от последните си стихотворения, печатани в сп. „Листопад“ и озаглавено „Мечта“, Ненчева изповядва, че всичките ѝ мечти са били осквернени и онова, което е желаела, не се е сбъднало. Единствената мечта, която я ласкае и която животът ѝ е оставил — това е смъртта. Тия и други стихове са давали повод на литераторите да я причисляват към семейството на прокълнатите поети. И действително каква е тая странна жена, която предлага на любимия си „букет унил от туберози“ и която му признава:

Смъртта
съпътница ми бе до тебе, о любов нерада.
Затуй от мене лъха нейната прохлада.

Но трябва да се знае, че тия редове са писани върху листа, напоени с лекарства и на смъртно легло. Ето как описва последните ѝ дни Веселин Ханчев: „В

леглото си, бледна и неземна, тя лежи дълги дни и чака „благата, добрата смърт“ Много често тя моли сестра си да ѝ донесе някаква отрова, за да се свършат по-бързо непоносимите ѝ мъки. В нейните сънища кошмарите идват един след друг по-черни, по-ужасяващи. Те преследват с прокобата си болната поетеса, която знае края си и не се надява вече на нищо.“ Понякога сестра ѝ довежда двете ѝ деца Милко и Иванка, но тя не може да ги прегърне, защото е туберкулозна, и ги гледа отдалече с изплакани очи. Най-тежко я мъчи мисълта, че са толкова малки и няма да могат да я запомнят. А нали тия деца бяха продължили живота ѝ, бяха я накарали да напише няколко ведри и топли стихотворения. В стихотворението „Майчина любов“ Екатерина Ненчева споделя, че най-голямото ѝ щастие е това, дето е могла да пие вода „от извора на майчина любов“. Тя пише и стихотворение „Завет на любимия ми син“, което е пропито с нежен лиризъм и дълбока мъдрост:

Една сред всички, може би
с брилянтни думи няма да те кичи,
любимий сине, запомни, ти нея залюби!
Живот и младост ти за нея погуби!
До гроб ще те обича!

И ако срещнеш ти жена, за твоите очи
да не нашепва думи страстни,
до тебе близко в трепет да мълчи,
повярвай, че те люби, призната ти с очи! . .
Една, безгласна . . .

Екатерина Ненчева е оставила и няколко писма, които са истински образци на епистолярна литература. В едно от тях, писано до Дора Габе, тя се издига до символ на българската жена и майка. А ето какво завещава на своя мъж: „Децата ми, ако не са големи таланти, за да направят добро на човечеството, помъчи се да ги възпиташ да бъдат полезни на родината си, отечеството. Ако и за това не са способни — научи ги за себе си да живеят красиво по инстинкт — нека бъдат волни птички — да се радват на света.“ В тия редове е цялата Екатерина Ненчева. „Тя беше много страдала — пише Дора Габе за последните ѝ дни, — беше станала толкова мъдра, че всяка нейна мисъл падаше като плод. Или може би тя беше онова мъдро дете, което ви поразява с мислите си, когато е болно и му остават само няколко дни да живее.“

Екатерина Ненчева умира в Пловдив на 9 февруари 1920 г., ненавършила 35 години и неуспяла да осъществи напълно своите поетически възможности. „Скрити за погледите на света преминават нечовешките ѝ мъки, отчаяните ридания на нараненатa ѝ душа и отзвуците на нейната голяма и незаслужена трагедия — отбелязва Веселин Ханчев. Затворена в болничната стая, оставя горчивия дъх на една изключителна и жестока съдба, може би една от най-жестоките в нашата литература.“ Каква ирония на същата тая съдба! Сам Ханчев години по-късно повтори пътя на Екатерина Ненчева, като превърна страданието си в извор на непобедения човешки оптимизъм и в неповторими стихове.

Трябва да признаем, че в последните години от живота си Екатерина Ненчева търси нови теми и мотиви за своята поезия. Такова е стихотворението „Гроб“, посветено на безименните герои от войната и печатано в сп. „Съвременна мисъл“ през 1914 г. В него има опит за сливане с тежненията на народа, с неговите страдания и болки. По-различно от останалите ѝ стихотворения е и цитираното вече „Майчина любов“. Нещо повече, в тия последни години наред със социалните чувства се забелязват и нови художествени търсения в нейните стихове, които правят впечатление, сравнени със стиховете от „Снежинки“. Стихът става по-свободен, по-разчупен, функционално по-пригоден да изрази новите вълнения. Някъде са изоставени и обикнатите класически четиристишия от първата стихосбирка. Ето едно от последните ѝ стихотворения „Може би“:

Замрелите в тъга струнѝ
на моето сърце
меланхолно,
докосна леко ти с ръце
неволно,
може би . . .

И скъса болните струнѝ
на моето сърце
меланхолно,
едва докоснал ги с ръце
неволно,
може би. . .

Ако беше останала жива, Екатерина Ненчева може би щеше да социализира своята поезия, да я направи съзвучна с вълненията на времето. Неслучайно като студентка заедно със своя бъдещ съпруг е посещавала социалистическите клубове и събрания, като е излизала с декламации на Петьофи и Едгар По. Тя даже участвува в голямата студентска стачка въпреки опасността от изключване. Но сетнешният живот на поетесата минава откъснато от обществените борби, тя е изолирана от околния свят, заключена е в своето лично нещастие. Цялата поезия на Екатерина Ненчева е посветена на нейните собствени вълнения и терзания. И тя като много тогавашни поети изпитва силното влияние на индивидуализма, който владее в нашата литература. Твърде характерно в това отношение е стихотворението „Жрец“, написано по повод смъртта на артиста Атанас Кирчев. В него Ненчева е изложила своето разбиране за изкуството, за съдбата на твореца. Той трябва да бъде жрец в своето изкуство, да бъде далече от празношумния възторг на тълпата. Не трябва да бъдат много ония, които го разбират но те трябва да бъдат истинските ценители:

Не беше ти любимец на тълпата,
малцина само тебе съзерцаваха с възторг,
поклонници на твоя дивен бог
на красотата!

Явно е, че данъкът, който плаща Екатерина Ненчева на индивидуализма, на теориите за „чисто изкуство“, е твърде голям. Индивидуализмът лишава поезията на Ненчева от жизнени сокове, стеснява значително нейния обществен резонанс.

Едно ценно качество на поезията на Екатерина Ненчева, което не бива да се пропуска, е способността ѝ да съчетава душевните си вълнения с природните настроения. Тя има и чисто пейзажни стихотворения, които показват вроден дар да се чувствува природата — „Полъхва тих вечерник“, „Едни липите“ и др.

Нужно е да се подчертае обаче, че днес една съвсем малка част от стиховете на Ненчева могат да предизвикат пълноценно поетическо изживяване. Това са около десетина стихотворения, които са белязани с печата на истинското поетическо вдъхновение. Днешният читател ще бъде отблъснат от монотонността в повечето ѝ стихове, от натрапчивия сантиментализъм. В цялата поезия на Екатерина Ненчева се усеща дъхът на албумност, на застоялост. Потопена изцяло в света на своите болки и скърби, нейната поезия е дневник на една съдба, която се върти в кръг. Само там, където поетесата успява да излезе от тоя кръг, се раждат непринудени, живи и запомнящи се стихотворения като следното:

Едни липите сребрени — над нас,
склонили спотаено клони, —
те чуха думите, кои тогаз
сърце ти първи път отрони.

И днес самичка, в тъжна самота,
покрай липите ли минувам —

заслушана във техните листа —
пак твойте първи думи чувам.

В любовната лирика на Екатерина Ненчева няма кирилхристовската чувствена стихия, не виждаме разломяващата Яворова страст, в нея се улавя една хайневска лекота на чувството, усеща се една тъжна горчивина от живота, една детска смелост, която предизвиква дори смъртта. Днес поезията на Екатерина Ненчева има повече историко-литературно значение. Тя е свидетелство за поетическото освобождаване на българската жена, за една преломна епоха в българското духовно развитие, за която в предговора към съчиненията на Кирил Христов Кр. Куюмджиев пише: „Тръгнала по пътя на капиталистическото развитие, България не можеше да остане със своята родова психика. Нуждите на живота диктуват освобождаване на човешката личност от коравия морал на доосвободенска България. Това е сякаш разпукване на някаква дебела кора, за да избликнат от сърцето неподозирани богатства.“ И ако това разпукване в нашата поезия започна с Кирил Христов, в женската лирика започна с Екатерина Ненчева. За да разберем времето и оценим смелостта на Екатерина Ненчева, ще цитираме думите на майка ѝ след излизането на стихосбирката „Снежинки“: „Господи, господи, вдовишки дъщери, орезилихте мене и себе си! Какво ще кажат хората. . . “ В тия думи сякаш чуваме плача на патриархалното минало пред неясния силует на бъдещето. Утвърждаването на човешката индивидуалност, опознаването на собствения вътрешен мир наблюдаваме и в лириката на Екатерина Ненчева. Трябва да кажем, че в първото двадесетилетие на века, в което твори Екатерина Ненчева, проблемът за отношението към жената е един от главните проблеми на нашия духовен и литературен живот. Ибсеновата Нора от пиесата „Куклен дом“ е кумирът за духовна свобода и нравствена смелост на всяка интелигентна жена. Както пише Пантелей Зарев в „История на българската литература“ (т. 3, с. 743): „Стопява се оная идиличност, в която плува образът на жената в първите разкази на Влайков, Страшимиров, Елин Пелин. У тях тя още чупи затвореността на домашния ярем.“ В по-късните произведения на Страшимиров, Елин Пелин и на следващите писатели и поети жената вече е заела подобаващото ѝ се място, тя вече е господарка на своята съдба. Именно в тоя период творят най-големите имена на българската любовна лирика: Кирил Христов, П. Яворов, Димитър Бояджиев, Димчо Дебелянов. Не е случаен фактът, че Елисавета Багряна се появи след тоя класически период на нашата любовна лирика. Разбира се, постиженията на Екатерина Ненчева в сравнение с оставеното от тия поети е твърде скромно. Но тя е истинска духовна рожба на своето време. Ненчева живее с неговите стремления, участвува според силите си в поетическото разкрепостяване на българската жена. Нейната поезия е автентичен документ за това. А може би, ако не беше оставила така рано перото, ако не бяха тия трагични стечения в нейния живот, тя щеше да създаде по-съвършени неща. Но едно е безспорно — тя е първата значителна българска поетеса, която предизвиква обществен интерес към своето поетическо творчество.

В нашата поезия Екатерина Ненчева няма името на голяма поетеса, но тя начена пътеката, по която дойдоха след това големите имена на нашата женска лирика. Защото, както пише един от нейните първи критици Александър Балабанов: „. . тя си отиде от тоя свят, преди да може да настъпи златната, обилната, зрялата и тежка есен“.

ИВАН ХАДЖИЙСКИ

Петрана Хаджийска

През 1933—1934 г. следвах славянска филология. По това време в университета вилнееха хайки от фашистки студенти и тайни полицейски агенти, които често предизвикваха стълкновения с прогресивните студенти. Продължаваше процесът срещу Георги Димитров, Попов и Танев в Лайпциг. По призива на партията, Комсомола и БОНСС студентите организираха и провеждаха акции, демонстрации и издигаха лозунги за освобождаването на Георги Димитров и другарите му. Заливаха аудиториите с позиви, като приканваха студентите да участвуват масово във всички акции. Едни от големите студентски акции по това време бяха изгонването на ректора Любен Диков от аудитория № 6, акцията във Ветеринарния факултет и стачката на юристите, към която се присъединихме и ние филолозите, както и студентите от целия Историко-филологически факултет.

Попаднах в комисия за даване дописки в прогресивната преса за хода на стачката, в която беше и Иван Хаджийски. Виждахме се всеки ден в университета, участвувахме в студентските акции и така нашето другарство, създало се в студентските борби, постепенно прерасна в сърдечна дружба. Иван Хаджийски беше завършил философия, а сега следваше последна година право, за да има свободна професия. При едно арестуване, което стана на ул. „Криволак“ № 5 (където се бяхме събрали бонсистите-филолози и бяхме пуснали подписка за събиране средства за подпомагане на стачката), Гешев заяви на „графа“ — полицейския агент, който постоянно стоеше пред входа на университета, да не ме допуска повече на лекции. Така вратите на университета се затвориха за мене и по настояване на Хаджийски трябваше да запиша акушерство, за да имам и аз свободна професия.

Една вечер отивахме на кино и срещнахме някакъв познат на Хаджийски. Размениха си няколко думи и под предлог, че много бърза, непознатият подаде визитна картичка с думите:

— Хаджи, ето адреса и телефона, обади ми се.

Попитах кой е този другар.

— Остави това парвеню, не заслужава да се говори за него. Да си продължим разговора.

Аз изведнъж си спомних и му казах:

— Знаеш ли, наскоро четох много интересна книга — „Авторитет, достойнство и маска“, където авторът прекрасно е обрисувал образа на парвенюто.

Той леко се усмихна и ме запита кой е авторът. Казах, че е Иван Минков. Хаджийски се засмя и каза, че той също я е чел. Разбрах, че той е авторът.

Близък приятел на Иван Хаджийски беше Христо Попов от Троян, ветеринарен лекар в с. Панчарево. По едно време Христо беше дълго време в София, виждахме се често и прекарвахме много вечери в интересни разговори. При едно арестуване бяха направили обиск в квартирата ми на „Граф Игнатиев“. Хазаинът ми беше руснак-емигрант, изплаши се и ме изгониха. Иван помоли Христо и той ме настани при една негова леля.

Един ден Иван ми каза, че трябва да замине за Троян да уреди някои свои работи. След заминаването му в разговор с Христо разбрах, че Иван живее в двуетажна къща на главната улица в Троян и че баща му има манифактурен магазин. Не ми каза обаче, че половината от стоката в магазина са елеци и антерии, шити от баща му, престилки и детски роклички, шити

от майка му. Той може би искаше да ми го похвали, но аз реших, че Хаджийски е богат, а аз съм селско пролетарче и не съм за него. Беше ваканция и аз реших да си зимина на село. Христо не очакваше такава реакция от моя страна и започна да ме убеждава да остана:

— Ти не познаваш Иван. Където и да идеш, той ще те намери.

Аз обаче не го дочаках и си заминах за Кнежа, а оттам за едно малко село — Долни Луковит, където имах женена сестра. Измина се седмица. Един ден идват от къщи и ме викат — дошъл човек от София и казал непременно да си дойда. Аз разбрах, че е Иван, тръгнах веднага и забравих, че е богат. Изненадах се, като го видях изпрашен, с изранени крака, потопил ги в студена вода. Каза ми, че го търси полицията в Троян да го арестува и затова, като разбрал, че съм в Кнежа, тръгнал пеша от Троян да ме търси. До моето идване той успял да каже на майка ми, че сме годеници и че е дошъл да ме вземе.

Иван помоли мама да ни направи цървули от свинска кожа и сутринта в тъмно той с раница и аз с чанта тръгнахме пеша за Червен бряг. (След време тези скъсани цървули дълго стояха закачени в мазето в Троян и баща му обичаше да го подиграва, че това е зестрата на жена му.)

В Червен бряг Хаджийски намери камион, който отиваше за Тетевен. Плати на шофьора да ме закара дотам, във вилата на негови познати, а той остана да търси начин да се придвижи незабелязан от полицията и най-късно към седем-осем часа вечерта да пристигне във вилата.

Свечери се. Стана девет. Стана десет часа. Иван го няма. Бях почти сигурна, че е арестуван. Пристигна към 11 ч. Прикачвал се някъде на каруца или на волска кола, но повече вървял пеша. От цървулите само вървите останали.

Следния ден прекарахме в Рибарица. Времето беше слънчево, топло, но трябваше да чакаме да се стъмни и чак тогава да тръгнем за Троян. Вечерта позакърпихме цървулите и тръгнахме през Васильов. До полунощ имаше луна и лесно се придвижвахме. Стигнахме една кошара с познати на Иван овчари, които ни нагостиха с качамак и кисело мляко. Починахме си и отново тръгнахме през балкана. Луната се скри и ние трябваше да се провираме между шубраците в непрогледна тъмнина, държейки се за една пръчка — той напред, аз след него.

На зазоряване пристигнахме в Троян. Заобиколихме града и отидохме в една махала над Орешака, която беше само от четири къщи. Иван предварително беше говорил с дядо Цочо, у когото трябваше да се настаня. Аз останах да си подредя „квартирата", а Иван отиде в Троян да провери дали продължават да го търсят от полицията. Наложило се да се крие един ден в махала около града. Чак на третия ден ми се обади. Тогава ми разказа защо го търсят да го арестуват. Случаят е известен на троянци, но аз ще го разкажа така, както той ми го предаде.

При една акция издигат трибуна, Хаджийски е един от ораторите. Говори против войната. Арестуват го в околийското управление. Било пазарен ден. Имало много хора и от околните села. Разпитвали го, но той нищо не признавал. Тогава го завеждат при пристава на разпит. Когато и пред него нищо не признал, приставът се пресегнал през бюрото и така силно го ударил с юмрук по лицето, че му се завило свят:

— Приставът ми се видя като в мъгла, не зная как с един скок прескочих бюрото и се намерих пред него. Ударих го така силно по главата, че той падна на земята. Почнах да удрям, където сваря. Той почна да вика, чух стъпки в коридора, изтичах бързо до прозореца, счупих стъклото, хванах се за железата и започнах да викам с всичка сила: „Помощ, убиха ме" Отвън се събра народ — цял митинг. Свиркат, викат — пуснете момчето, пребихте го. Освободиха ме, но приставът се оплакал и ме подвеждат под отговорност за нанасяне на побой на служебно лице. Затова ме търсят да ме арестуват.

По недоказаност после не го съдиха. На троянския панаир Иван ме заведе да ме представи на родителите си. Баща му, като разбра, че Иван иска да се жени, не му стана много весело. Подхвърли:

— Хубаво е, че си решил да се ожениш, време ти е. Но такива като тебе, които не са си взели хляба в ръката, се женят за богати жени, да ги издържат.

Иван го успокои, че няма да иска от него издръжка, и с това приключи моето представяне. В началото на септември аз заминах за София, а Иван дойде по-късно.

През юни 1935 г. се оженихме в Панчарево. Кумува ни Христо Попов. Един пиян поп ни венча за три минути, по късата процедура. Вечерта, като се връщахме от Панчарево, на бул. „Цар Освободител", днешния бул. „Руски", срещнахме др. Живко Живков, с когото Иван живееше в една квартира, и той му каза:

— Хаджия, бягай бързо в квартирата. Днес ти правиха обиск и всичко обърнаха наопаки!

Наистина, като отидохме в квартирата му на „Хаджи Димитър", стаята беше в пълен безпорядък. Иван остана да си подреди стаята, а аз се прибрах в квартирата си — една таванска стая на ул. „Стара планина".

След няколко дни го извикаха в Дирекцията на полицията да обясни защо в университета се води Хаджиев, а не Хаджийски. Той им каза, че така са го записали още в началото, без и той да знае, и така си върви и досега. Това наистина е било така. Не зная дали му повярваха, но го освободиха.

След женитбата живяхме няколко месеца на ул. „Мърфи", а след това се преместихме на „Марин Дринов" 28. В съседния апартамент живееше семейството на Орлин Василев. Тяхното жилище беше средище на мнозина прогресивни писатели. Там Хаджийски ме запозна със семейството на Пантелей Матеев, Младен Исаев, Никола Вапцаров, Георги Караславов, Христо Радевски, а по-късно ме запозна с Тодор Павлов и кака Гана, Георги Цанев и Бленика, Петър Славински и др. В нашата квартира идваха много другари, а Минко—Ворошилов, студент-юрист, беше по едно време нелегален и прекарваше повече времето си у нас. В интересни беседи прекарвахме незабравими часове.

За да се издържаме, Иван стенографираше лекциите на професорите от Юридическия факултет, печаташе ги на циклостил и ги пласирахме между студентите-юристи. В квартирата ни на ул. „Марин Дринов" 28 Хаджийски написа книгата „Любов и брак", която излезе през 1936 г. Той имаше намерение да напише и втора част на тази книга, но се отказа, защото реши, че трябва да събере материал и да напише книга за бита и душевността на нашия народ. За тази цел той четеше много книги, от които събираше данни, факти из областта на историята, етнографията, фолклористиката, икономиката и пр. Извличаше от тях това, което му е необходимо, но считаше, че тези материали не са достатъчни за неговата работа и затова реши, че трябва да обиколи много градове и села, да разпитва стари хора за нашето минало. Средствата ни бяха оскъдни и затова той реши да замине за Троян и оттам с колело да започне обиколка из България. Беше си направил план кои селища и кога трябва да посети. Знаеше много добре трудностите, които ще срещне през това пътуване, но нищо не беше в състояние да го спре.

През август 1936 г. замина за Троян. Оттам ми пише:

17 август 1936 год. В Троян съм вече цяла седмица. В сряда заминавам за една дълга обиколка: Севлиево, Габрово, Елена, Дряново, Трявна, Котел, Сливен, Казанлък, Карлово, Сопот, Панагюрище, Копривщица, Клисура, Пирдоп, София — Гара Земен. Събрах материали по културната ни история. Историята на моето пътуване е повече от интересна, но предпочитам да ти я разкажа устно. Всеки случай работата стои така: пристигнах в Тетевен (. . .) На другия ден заминах за Рибарица при един учител (. . . .), след което заминах за сърцето на Рибарица при бай Найден Богдански, стар наш човек и приятел на баща ми. Посрещнаха ме добре. Спах в сеното, поради бълхите. На другия ден правих излет до Балкана. Купих си от мандрите кашкавал, пресен балкански кашкавал, проучих пътя от връх „Вежен" до Козя стена и до Троянския балкан. Но трябва да ти кажа, че долината на черната река, дето живее бай Найден (самотно), на 6 км дължина има само 4 къщи—е най-хубавото, което съм виждал досега. .

Прекарах два дни там и отново се върнах в Рибарица и оттам в Тетевен, където събрах материали от миналото. Видях стари къщи от преди 200 години, усеяни с чудна резба. Но затова после. Два дни след това приготвих си храна за 5 дни: 1) 5 хляба, 2) 2 кг мед, 3) 1кг и половина кашкавал, 4) 1 кг и половина сирене, 5) 4 кг туршия печена и пр. и с една раница от 22 кг заминах за „Вежен" за хижата. Душата ми изскочи, докато изкача багажа и корема си. За награда, като стигнах хижата, два дни дъжд и мъгли. Там намерих една мандра с познати овчари от Г. Желязна. Щяха да ме удавят в мляко, което тук е в изобилие.

В това време аз бях завършила акушерство и карах стажа си в Гара Земен.

На 4. IX. 1936 г. ми пише от Севлиево:

Джанче,

Вече обиколих гнездата на Новоселското въстание — Ново село, Кръвеник, Батошево. Днес анкетирах Севлиево. Заминавам за Павликени. Пращам ти изгледи от Севлиево, напиши на гърба им днешната дата 4. IX. 1936 г.

Събрах интересни исторически данни. Намерих и литература от местни автори. Изобщо вървя по стъпките на старите народни герои — Левски, Ангел Кънчев, Стамболов, Цанко Дюстабанов, Стефан Пешев и пр.Стари хора с трепереща челюсти ми разказват страниците на миналото. Като се видим, ще приказваме повече върху това. Целува те твой Иван

На 6. IX ми пише от Търново

Тук в Търново съм вече три дни. От моята екскурзия никъде не съм прекарвал така добре, както тук... Тук намерих стари приятели, с които прекарваме чудни нощи около развалините в смехове и шеги.

Джанче,

Сега ще отида в Габрово, след това отивам в Панагюрище и Копривщица и се връщам в София и оттам веднага в Земен. Не мога ти описа частица от видяното и чутото. Аз ще правя репортаж за някой вестник, когато ще пиша в Гара Земен. Хиляди привети, твой Иван

Хаджийски не пропускаше нито ден да не ми се обади, да сподели своите впечатления от всичко, каквото е видял и научил, както и несгодите, които е срещал при пътуването.

На 10.IX.1936 г. получих писмо от Дряново:

Джанче,

Днес се радвам на прохладата и свежия въздух на Дряново, след толкова скитане по прашните търновски поля. При това намерих дори стари хора,които ми разказаха чудно хубави неща из бита на старото богато, занаятчийско Дряново.

Джанче,

Сега в ресторанта слушам едно скръбно нежно танго. Такава музика струи от целия вид на някогашното богато и оживено Дряново, което сега е един мъртъв град. Тази музика можеш да усетиш от едната картичка, която ти пращам.Сега потурите на х. Минчо, които някога пълнеше с жълтици, са пълни със серки от плъхове,някъде по таваните на старите къщи, които спят вечен сън.

В дюкяните, където някога са минавали торби злато и грошове, днес чукат занаятчии, които не могат да развалят 50 лв.

Кепенците, които еснафът с такова благоговейно свещенослужене е отварял, сега са отпуснали мъртвешки резета, притиснати от сарлъците и тежката ръка на историята. Куките по стрехите, за които са ги закачвали, напразно чакат своите стари познати. Някога, когато Дряново стане музей, на тези куки ще се окачат поредни музейни номера с нужните обяснения.

Върху тези кепенци сега паяци плетат мрежи, партиите лепят позиви, гражданите некролози, театрите афиши.

Има нещо тъжно и красиво в тия дълги, изящно криви улици с техните извивки, ъгълчета, стрехи, порти, които стоят мъртви, безжизнени.

Край тях минават работници за фабрики, боси жени, които носят хляб на фурната, и туркини, на които прогресът е свалил фереджетата, а мизерията е оголила дори гърдите. Дряново, улици. Той е вече толкова беден, че няма страх, щото от една идиотска модерна регулация и нови постройки да се убие неговата стара красота. Малкото нови постройки, които прошарват града, правят нови насечени линии и ъгълчета, че не развалят неговия разхвърлян стил. Бакалите седят пред магазините и гонят нахални мухи, интелигенцията играе реми, старите пенсионери пият кафе и четат вестници, а какво правят новите хора — работниците в новата жп. фабрика, не може да се види и узнае.

Инак града е чист. Няма какво да го цапа. От чиновническите подметки не пада прах.

Ако си ми писала до Елена, пиши да ти проводят писмото обратно, защото ще отида само до Габрово и ще се върна направо в София.Най-много да отида до Копривщица и Панагюрище. Хиляди привети, твой Иван

През пролетта на 1937 г. Иван Хаджийски влезе в Софийския затвор. Беше осъден на 3 месеца тъмничен затвор за антивоенна пропаганда. След раждането на царския син Симеон заедно с помилваните затворници излезе и той от затвора. Веднага ми писа до Кнежа, където прекарвах отпуската си.

София. 23. VI. 1937 г.

Джанче,

Вярвам си получила вчерашното ми бързо и нервно писмо. Едва днес разбрах защо съм груб с всички. Това е не само типична психология на всеки узник, но чисто и просто не мога, мъчно ми е без тебе. Ти трябва да си дойдеш колкото може по-скоро. Аз още днес ще се погрижа за квартира, а ако остане време, ще прекараме в Земен. Радвам се засега само на това, което всички ми съобщават за тебе: че си напълняла, че си добре, че си се разхубавила, и пр. Но това е същевременно и мъка за мен.

Вярвам, че не си се тревожила. Ти нямаш това право, защото другаря Бебчо трябва да дойде на този идиотски свят със здрави нерви... Сега в твоето лице обичам двама и затова обичта ми е безмерна.

Засега съм при Банко. Цял съм почернял от слънчеви бани, особено в лицето. От корема се освободих и се чувствувам лек, млад — чудесно с една дума.

Пълен съм с впечатления. Като идем в Панчарево, ще ви забавлявам с Христо.

Сега трябва да отивам на работа. До скоро виждане. Много поздрави на всички роднини.

Ваш Иван

Впечатленията си от затвора Хаджийски написа в статията си „Из философията на съвременния затвор“, която беше публикувана в сп. „Философски преглед“ пред 1937 г.

През август отново замина по обиколка. Той беше упорит и последователен, когато трябваше да постигне поставената цел, и преодоляваше всички трудности.

На 3.IX.1937 г. той ми писа от Търново:

Да не мислиш, че аз пътувам, когато времето е лошо. Досега обаче щастливият случай е с мен, а почне ли да вали, аз пътувам между капките. . .

Джанче,

Да ти разкажа нещо от моето пътуване. От София тръгнах към 5 часа. Цел: Пирдоп — 80 км. Имах попътен вятър. Но трябваше след 50 км да вървя пеш 6 км по завоите на Гълъбец. Спускането обаче беше великолепно, ако и през нощта. Но на едно място спуках гума, която поддържах с помпене. Започна отново лош път, и то нагоре. Умората и гладът направиха съюз против мен. Едва се дотътрих до едно село 10 км от Пирдоп. Питам една мома:

— Има ли чорба?

— Ще се намери.

— Има ли хляб?

— Ще се намери.

Влезе вътре някъде. Аз чаках половин час.

— Г-це, ако толкова много търсите чорбата, рискувам да осъмна.

Най-сетне ми сипаха една паница гъста яхния с мухлясал червен пипер. Мижах и ядох. Искам вода, чаша две, три, па станах та сложих стомната — цяла бъчва — до мене и докато не я пресуших ,не я оставих. Качих колелото и към 11 часа пристигнах в Пирдоп.Към 5 часа сутринта почна хубав дъжд. В това време почнаха да пристигат колоездачи за събора на Шипка: мокри и кални. Ходих в Пирдоп да разпитвам за миналото. Отидох при един старец — бай Иван. Излезе жена му.

— За какво ти е? — и ме гледа подозрително.

— За добро, бабо.

— Не зная — поклати тя глава.

Излезе бай Иван: любезен, умен. Бабата постоянно се намесва, дава обяснения, превежда му въпросите ми женицата. Но се пита, защо се интересувам.

— Това трябва за статистика, за наука — обяснява й бай Иван.

— Не зная, синко. Питам. Двама сина ми убиха във войната!. . .

Към девет и половина си поправих с танталови мъки колелото. Към 12, когато да тръгна, гумата пак празна. Нова дупка, нова мъка. Към един тръгнах. Минах покрай лобното място на Христина Морфова. Българите по изключение са сложили голям чер дървен кръст.

Настигнах колоездачи от София. Но почувствувах, че едното рамо на кормилото се клати и се държи на 1 см. Умрях от мъка. Така го крепих до Балкана, дето се счупи окончателно.

В Клисура намерих един стар дядо, който ми даде много ценни сведения и към 6 потеглих за Троян. . .По мръкнало бях в полите на Троянския проход, новия път. Точно там ме настигна един случаен „колега“ и той уморен, кален, плувнал във вода. Иска да спим, па сутринта да вървим.

— Напред, до дупка — той се съгласи.

Понеже по-опитен, доверих се да ме води. Че като натоварихме колелетата на рамо, че като ме поведе за по-направо през една урва, такъв наклон, по-лош от стълба, та душата ми излезе. . . Криво-ляво, изпълзихме Балкана. Почна лек дъжд и мъгла. Малко под върха в един заслон сварихме около огъня троянски селяни. Подсушихме се, хапнахме, малко смях и отново потънахме в мъглата по безкрайните извивки на новото шосе: пътят разкалян, не може да се пътува. Адски мъки. Пуснах фара, нищо не се вижда от мъгла. Часа вече 12 през нощта. Колелетата танцуват върху коловоза. Стигнахме троянското беклеме.

От 1937 до 1939 г. Хаджийски стажуваше в адвокатската кантора на Б. Павлов — София. Всяка събота и неделя прекарваше при семейството си в Гара Земен, където аз работех. Ходехме на екскурзии из околностите на Земенския манастир. Иван ми разказваше с възторг за красивите балкански селища, които е посетил, за нравите и обичаите, за прекрасните добродушни и умни стари хора,които е разпитвал,и така,унесени в разговор, минавахме незабелязано големи разстояния из красивите планински пътища. Вечер седеше пред нощната лампа и пишеше статии за сп. „Философски преглед“.

През юли 1938 г. Хаджийски продължи обиколката си из България. Пише ми от Сопот:

Сопот, 15.VII.1938 г.

Мило Джанче с татково слънчице в ръце,

Чувствувам нужда да ви пиша всеки ден, за да се приобщя поне духовно към тези, които ми са най-скъпото нещо в света.

Джанче, вчера в 4 часа напуснах Троян през балкана. Не можеш да си представиш с какво удоволствие минах с колелото същия път, където миналата година плаках от мъка. Неизразимо красиво е да летиш с колелото над горските бездни, по един гладък път, безшумно, доведен до състояние на безтегловност и пълно сливане с вятъра, с природата. Балканът се гъне в синкавия вечерен здрач. Буките край пътя бягайки ту откриват, ту закриват планинските гребени и ги правят още по-примамливи и красиви. Снощи обиколих Сопот в лунно осветление, което прави приказни тесните стари улици с високи варосани дувари, грамадни врати, ниски стрехи, начупени постройки, дворове, пълни с цветя, покрити с хасми. Днес събрах ценни материали. Заминавам за Карлово. . . Посетих Вазовия музей. Видях портретите на много Вазови герои. Целувам ви! Иван

От 1936 до 1938 г. Иван Хаджийски всяко лято обикаляше страната с влак, пеша, с колело, проучваше нашето минало и се връщаше с пълна чанта стенографирани материали (които са запазени в неговата архива). Сядаше пред пишещата машина и ги обработваше. В това време, от 1937 г., както е известно, сътрудничеше в сп. „Философски преглед". През 1939 г. се установи на частна адвокатска практика на ул. „Цар Асен" 11, която му отнемаше много време.

Хаджийски беше много здрав физически, много енергичен и със завидна работоспособност. Успя да приготви първата част от книгата „Бит и душевност на нашия народ", която излезе от печат в 1940 г.

През 1941 г. живеехме на ул. „Виктор Григорович" 3. В тази квартира идваха много другари, между които Дочко Съевски, Георги Панчев и др. На Ивановден 1942 г. празнувахме именния ден на Иван. У нас се събраха много наши другари: Кунка и Орлин Василеви, Мара и Младен Исаеви, Бойка и Никола Вапцарови, които доведоха и Антон Попов, Победа и Христо Попови и др. Прекарахме в чудна другарска атмосфера. Никола ни подари стихосбирката си „Моторни песни". След като изпратихме гостите, прочетохме с Иван стихосбирката. Иван каза:

— Голям талант, но няма време да пише. Работи много отговорна партийна работа.

През март същата година Вапцаров и Антон Попов бяха арестувани и веднага пред нашата квартира на двата ъгъла на улицата застанаха полицейски агенти. При дъщерята на хазайката ни започнаха да идват и немци и ние бяхме принудени да напуснем квартирата и се преместихме на ул. „Крива река" 5.

Въпреки адвокатската практика, научната му и обществена работа, Хаджийски винаги навреме се е погрижил за всичко необходимо за семейството му, за възпитание на децата си. В неговата личност бяха събрани в едно цяло ученият, общественикът, съпругът и бащата.

През 1943 г. Хаджийски беше мобилизиран на гръцката граница в с. Ливадово. На 4.IX. 1943 г. пише:

Драга Пеце, Миченце и Ниненце,

Три скъпи имена, три звезди и звездички ме греят и топлят в моята самота. Дано върви все така. Дано като порастат, от тази топлина да не почнат да ми тракат зъбите.Получих всичките писма. На лошите няма да отговарям. Извинявам се и аз за недоразумението, за проявената нервност, която ми бе вдъхната от голямото желание да видя Нинеицето. С голяма мъка и триста препятствия успях да взема 3 дни отпуск, и то с пътя два,отидох в София, взех парите, дадох ръкописа за преглед и трябваше да се върна.

Всеки момент се надяваме за уволнение. Казаха ми, че това ще стане най-късно до десети.

Аз приготвих и третия дял от книгата: дребният собственик след Освобождението —и той около 10—13 коли. Така, че ще станат три томчета от по 13 коли. Сега привършвам корекцията и след ден-два ще я изпратя на Банко. Много съм доволен от работата си. Тя стана полесно, отколкото предполагах, почти от първа черновка. В последния дял има две големи глави за Троян: троянския социализъм и троянския интелигентски индивидуализъм, с които троянци ще ме запомнят и с доброто, и с лошото. Но така или иначе Троян влезе в историята.

Сега приключих с ръкописа. Ядем пресни орехи и грозде.

Ревматизмът ми изчезна. Опекох се добре. Чувствувам се починал и жаден за нова работа. Като свърша книгата, ще правя само физически упражнения, за да почина напълно... .

Графът нищо не ми е писал. Ако можеш някак ти да се обадиш на Власи, защото съм оставил място за тази реч. Много здраве. До скоро виждане. Ако обаче не ни уволнят, за което не виждам основание, за повторно отиване ще ми бъде малко трудно. Пиши ми кога смяташ

да ходиш в София или искаш да останеш в Троян, докато се върна. В София дават често тревоги, но никой не слиза в мазетата, защото не бомбардират и никога няма да правят това. Пиши как си с парите. Друго засега, особено за съобщение няма. Много здраве на всички. Фотографирай децата и ми ги прати. Фотографирай най-важно Нинето и ми го прати. Но веднага. Ваш Иван

Сега се върна началникът и ни каза, че ще ни уволнят във вторник на 8 т. м.

От Ливадово Иван се върна болен от малария, изкара много тежка криза. Не беше свикнал да боледува и беше много отчаян. Но мина доста време, кризата не се повтори и той реши, че е вече здрав и може да отиде партизанин. Всичко бяхме уговорили и за мене, и за децата. Намерил беше връзка и чакаше момента, когато трябваше да замине. При заминаването в София се оказа, че връзката му др. Сашо Стоянов е арестуван. Върна се отчаян и замина за Крумовград, където беше мобилизиран. Там го завари 9. IX. На 12. IX. 1944 пише:

Мило Джанче,

Моето дохождане се бави. Дано от 18 ми дадат отпуска, ако към 22 отида служебно в София, ще се измоля да прескоча до Кнежа.

Това забавяне ми донесе и една радост. То показа силата на чувствата ми към тебе. Сега аз се връщам към атмосферата, в която живеехме при дядо Цочо. . . Сега ние ще живеем не само че, както по-рано, но и по-добре. Мъчно облак и буря ще се мернат над чистото небе на нашите отношения. . . Към радостта ни от новия хубав живот ще имаме и радостта от самите нас и от прекрасните деца, които имаме и които ще имаме.

Ние можем да се наречем вече щастливи хора. . . Повтарям ти, наблюдавай какво става във връзка със събитията. Моята научна загуба от това, че не съм сега между народа, е страшна и непоправима. Много здраве на всички приятели, които ме поздравиха. До скоро виждане. Целувам тебе и децата: ваш Иван

И последното му писмо, което ми писа от Крумовград, 13.IX.1944 г.

Драга Пеце,

Както виждаш, не пропускам ден да не ти се обадя. Вчера бе ден на революцията в Крумовград. Войската излезе от казармите и с червено знаме в ръка манифестира из града, без да се присъедини нито един гражданин към нея. Тук градът се състои от търговци-разбойници, сговористи-цанковисти. Нощес бяхме обградени. Насмалко остана да почне престрелка, след това ни разоръжиха, арестуваха, после освободиха — всичките напрежения на преврат.

Така че и аз закачих от ентусиазираната тревога на революцията. Сега всичко е мирно и тихо.

Днес подадох молба до Военното министерство чрез д-р Данов да ме преместят в бойна част на фронта и ще чакам преназначение.

Прегледай цялата досегашна преса на Отечествения фронт, за да видиш новите хора. Има много мои приятели, които са на ръководни места: Асен Бояджиев — ръководство на работническия съюз, Владо Топенчаров — редактор на в. „Отечествен фронт", и пр.

Може би знаеш, че всички отпуски във войската са преустановени, така че аз няма да мога да си дойда.

Все пак мисля, че е добре с Нинката да прескочите до София, макар за ден-два, когато и аз ще бъда там. Имам да се съветвам с тебе по важни въпроси (след 21. IX докъм 25. IX).

Прочее отговори ми в състояние ли си да прескочиш до София. Дори ми телеграфирай, за да мога да те предизвестя и аз. Много здраве на всички познати. Целувам децата и тебе: Ваш Иван

На 16.IX.1944 г. Иван дойде в Кнежа, където бяхме евакуирани, и заминахме заедно за София. Той направи някои допълнения във втория том на книгата си „Бит и душевност на нашия народ", предаде я в издателството за печат.

На другия ден, отивайки във Военното министерство, при Градската градина срещу Народния театър срещнахме Илия Бешков. Срещата беше много възторжена и сърдечна. Но когато Иван каза, че заминава доброволец на фронта, усмивката от лицето на Бешков изчезна. Той започна да го убеждава да не заминава на фронта, като му изтъкваше редица аргументи. Иван го погледна учудено — как може да си представиш, че аз ще седя в прашните канцелярии, когато другарите ми се бият на фронта и най-важно, аз отивам, за да участвувам непосредствено в боя, да видя как се ражда масовият герой. Това ще бъде много полезно за моята работа. Спорът продължи към половин час. Накрая Бешков му каза: — Грешиш, Иване, войници се раждат стотици на ден, а Иван Хаджийски я се роди, а не на сто години веднъж. Разделихме се с Бешков. Вечерта Иван сложи в раницата третата част на книгата „Бит и душевност на нашия народ". Замина на фронта. Получих само една пощенска картичка от Югославия. Двадесет дни не се обади. Това за него беше необичайно. Аз дойдох в София да питам в министерството имат ли някакви сведения за него и научих печалната вест.

ЕДИН БЪЛГАРСКИ РАЗКАЗ ОТ XVIII В.

Трифон Банков

В НБ „Кирил и Методий“ (София) под № 693 се намира сборник-ръкопис от 1796 г., писан от поп Пунчо в с. Мокреш (Ломско).[1] В този ръкопис, известен под името „Поп Пунчов сборник“,[2] е поместен един оригинален български разказ за покръстването на русите (заемащ листовете 363б—372б. Същият е обнародван изцяло от Б. Ст. Ангелов в Известия на Института за българска литература, кн. VI, С., 1958 г.).

Пръв обръща внимание на Поппунчовия ръкопис проф. Б. Цонев в статията си „Един български книжовник от края на XVIII в. — поп Пунчо от Мокреш“ (Училищен преглед, С., 1923, кн. 3), която представя преглед на материалите, застъпени в сборника.

Следват редица публикации, които започват да изясняват облика на поп Пунчо като книжовник, характера и значението на неговия сборник като цяло или само на отделни произведения: на Петър Динеков — Първи възрожденци. С., 1942 г., където поп Пунчо, Йосиф Брадати, даскал Тодор Пирдопски и др. са наречени „предвестници на Възраждането“[3]; поп Пунчо е обект на по-специално проучване от страна на Б. Ст. Ангелов — „Стари славянски текстове. IV. Български разказ за покръстването на русите “ в Известия на Института за българска литература, кн. VI, С., 1958; „Съвременници на Паисий. С., Ч. I, 1963. Ч. II, 1964; „Рилски преправка на История славяноболгарская“. С., 1966 г. Изследване на поп Пунчо прави и Д. Петканова-Тотева в „Дамаскините в българската литература“. С., 1965. В академичната „История на българската литература“. С., 1962, името на поп Пунчо и неговия сборник са само отбелязани.

От посочените работи само в тези на Д. Петканова и Б. Ст. Ангелов[4] се разглежда разказът, прави се кратък анализ и му се дава обща оценка. Но той повдига интересни и важни въпроси, ето защо се налага неговото по-широко проучване.

Произведението, което ни занимава, носи заглавие „Повесть ради московскаго цара Петра, що го нарицают москал Бѣро“ и пресъздава конкретно историческо събитие — покръстването на руския княз Владимир[5] — но по такъв начин, че го прави неузнаваемо. Покръстването е

---

[1] Според тридялбата на съществуващите у нас дамаскински сборници, направена от Д. Петканова-Тотева в книгата и Дамаскините в българската литература. С., 1965, той представя голям сборник с разнообразно съдържание, доста отдалечен от Дамаскинстудитовото „Съкровище“. Намиращите се в сборника дамаскинови слова са променени извънредно много.

[2] Описан от проф. Б. Цонев в Опис на славянските ръкописи в Софийската народна библиотека. С., 1923, т. II.

[3] С. 42.

[4] Дамаскините в българската литература. С., 1965., с. 193; Български разказ за покръстването на русите. — Известия на Института за българска литература, кн. VI, С., 1958.

[5] Владимир Светославович (? — 1015). Приел християнството в 988 г. след превземането на гръцката колония Херсон.

основата, върху която се гради цялото повествование. Преди да приеме християнската вяра, княз Владимир (тук той е наречен Буро, след покръстването — Петър, а на места и Петър-Буро) нарежда на своите най-верни хора да обиколят „всички градове, където има царе“ и да видят „коя вяра е най-чиста и най-хубава“, за да приеме той и народът му тая вяра. Изпълнявайки поръчението, придворните посещават градове и царски дворове и накрая отиват в Цариград при император Константин. Той ги приема, а на другия ден призовава своите духовници и отслужва литургия. По време на литургията посланиците на руския княз, учудени и удивени, записват всичко, което виждат. След като се завръщат и разказват на своя владетел това, което са видели, той решава, че „ни една вяра не е по-хубава и по-чиста от християнската“ и им нарежда да отидат отново в Цариград и доведат цар Константин, който да го покръсти. Константин отказва. Това разгневява руския цар — той заплашва, но Константин пак не идва. Тогава Буро събира войска и потегля срещу Византия. Константин разбира, че ще загуби бъдещата война, моли за мир и му дава сестра си за жена.[6] След помирението Константин отива в Москва, където Буро построява църква. Двамата влизат вътре и Буро бива покръстен. После го причестяват и му дават нафора. Когато я изяжда, той пада на земята и ослепява, но изведнъж от очите му се смъква някаква мрежа и той проглежда. След неговото покръстване и народът му приема християнството.

Това е съдържанието на разказа. Следват редове, които нямат пряка връзка с него, но са изпълнени с възхищение и преклонение пред русите: „. . .не можеть ни единь царь или краль да победи и да надвие цару московскому. . . Тому Петру цару слава и похвала!“

Че „Повесть ради московского цара Петра. . .“ води началото си от руските летописни повествования, това е очевидно.[7] По-точно, като се има пред вид древността, голямото разпространение и многобройните преписи и преработки на „Повесть временных лет“ в ръкописи и печатни издания, с основание можем да приемем, че авторът на интересуващия ни разказ е бил запознат именно с тази руска летопис, именно от нея е изхождал при написването му. Точно по кой неин текст от съществуващите или унищожените от времето, това не знаем, но може да се предположи, че изворът е руска старопечатна книга, тъй като по това време подобни издания буквално наводняват нашите територии. Самият поп Пунчо съобщава: „И написахь. . . ѡ различни книгь, истории, и прологь. . .“

В своята статия „Руските старопечатни книги и българските дамаскинари“ (Език и литература, 1974, кн. 6) П. Атанасов изследва влиянието, което са оказали върху поп Пунчо руските печатни пролози, чието проникване у нас е засвидетелствувано още в средата на XVII в. (Така например руският цар Алексей Михайлович подарява през 1652 г. на Коласийския (Кюстендилски) митрополит Михаил печатен пролог за месеците септември—март.) До края на XVII в. има още едно свидетелство за разпространението на руски печатни пролози — това е приписката от 1697 г. на йеромонах Методий от манастира „Козма и Дамян“ край с. Куклен, Асеновградско, който в бележката към руски пролог пише: „Вѣстно буди. . . како принесох сіа божественаѧ книга глаголеми прологь, от земле Московскіе въ царствующим град Москва, и принесох ю в монастир светы врачь Кузма и Дмаіань, еже есть више село Куклень, иже имахаі желаніе от много времена за сіе дело. . .“[8]

Разглеждайки словото за свети Димитър[9] и правейки убедителни съпоставки на текста в Поппунчовия сборник с този на московски печатен пролог от 1735 г., Петър Атанасов доказва,

---

[6] Княз Владимир встъпва в брак с гръцката княгиня Ана в 988 г.

[7] Вж. Повесть временных лет. Част первая, текст и перевод. М.—Л., 1950, и М. Д. Приселков. Троицкая летопис. Реконструкция текста. М., 1950.

[8] Вж. Б. Ст. Ангелов. Из историята на руско-българските литературни връзки. С., 1972. с. 98.

[9] Което досега беше считано за дамаскинова творба.

че когато е писал словото, поп Пунчо е имал под ръка въпросната книга, откъдето го и заимствува.

Но дали и разказът за покръстването на русите е почерпан от някой пролог, това не може да се каже с положителност. В нито един от намиращите се в НБ „Кирил и Методий" (София) 6 печатни пролога (два от които са еднакви) и тези в Църковния исторически и археологически музей в София няма подобно повествование. А за съществуването и местонахождението на други пролози у нас няма никакви сведения.

Една друга руска старопечатна книга под заглавие „Синопсис"[10], която има сборен характер и съдържа исторически четива, е още един възможен извор за написването на разказа. Тази книга от началото и до края на XVIII в. претърпява девет издания[11] — 1714, 1718, 1735, 1746, 1768, 1774, 1785, 1798 г. — и е напълно възможно да е стигнала до поп Пунчо. Но тъй като няма данни за разпространението ѝ в Северозападна България, нашето предположение е все още в сферата на догадките.

Събитията около покръстването в „Синопсиса" са представени според, както се казва на с. 61: „Яко тойже польскій лѣтописецъ Стрійковскій свидѣтелльствуеть" и представят една преработка на „Повесть временных лет", чиято степен на влияние върху „Повесть московского царя Петра. . ." не би могла да се установи със сигурност, докато не бъдат намерени факти за разпространението на „Синопсиса" в Северозападна България. Но дори това да бъде сторено, идентификацията на разказа с неговия първообраз би била само приблизителна поради характера на преработката, превърнала се вече в самостоятелно съчинение. Що се касае до пътищата, по които летописът е стигнал до автора, за това може само да се гадае.[12]

В основни линии сюжетното развитие на разказа следва по-важните събития от летописа: Престоя на посланиците в Цариград, похода към Херсон, сключването на брак с княгиня Ана, временното ослепяване на Владимир. Но оттук започват и многобройни несъответствия между двете произведения. Несъответствията и редицата измислени моменти ни водят до мисълта, че имаме работа не с проста компилация на фиксирания текст, а с такъв вид преработка, която вече се превръща в самостоятелно съчинение, значението на което ще ни стане ясно, като знаем, че „в сравнение с XIV—XV в. периодът на дамаскинската книжнина е беден откъм оригинални творби"[13].

За илюстрация на тезата ще изброим някои очебиещи неверни положения: 1. Като столица на руския цар (да не се спираме на въпроса, че действителната титла на Владимир е княз) е посочена Москва, а престолнината на Владимир е бил гр. Киев. 2. Името на главния герой е променено — вместо Владимир той е наречен с езическото име Буро, който след покръстването се нарича Петър. 3. Несъответствие между историческата истина и разказа представят такива негови моменти като похода на цар Буро-Петър срещу византийския император Константин, самото покръстване, въпросите, които задава цар Буро: „Що е това црьква. . . И за кою е

---

[10] Пълното заглавие е: „Синопсис или краткое описание о начале словенского народа, о первых киевских князех, и о житии святаго, благовернаго и великаго князя Владимира всея Россий первейшаго самодержца, и о его наследниках, даже до благочестивейшаго государя, царя и великаго князя Феодора Алексиевича самодержца всероссийскаго" — по изданието от 1810 г.

[11] Сводный каталог русской книги XVIII в. — М., 1962. Т. I. с. 387—388.

[12] По сведения на акад. Йорд. Иванов. Български старини от Македония. С., 1931. с. 230: — в Светогорския манастир „Св. Пантелеймон" в 1912 г. е имало 3615 монаси-руси, което ни води на мисълта, че през средните векове русите на Атон едва ли ще са били по-малко и са представяли чудесен проводник на руската книжнина, която от Света гора се е разпространявала из българските земи.

[13] Д. Петканова-Тотева. Пос. съч., с. 104

потреба това що го вие зовете црьква?“[14] и т. н. и т. н. Посочените различия не обезценяват разказа. Напротив, те сочат съвсем ясно, че се касае не за просто преписано или преработено историческо съчинение, а за литературна творба с характерните за нея условности и авторски измислици. Т. е. изхождайки от познатото му от руския летопис събитие, авторът на разказа, неспазвайки хронологията и принципите на историческото повествование, създава литературно произведение, в което историческият факт е само основа, но основа, без която разказът не би съществувал.

Знаейки всичко това, не е трудно да отчетем значението, което има този разказ за разпространението на „Повесть временных лет“ по нашите земи и стойността му като документ за развитието на руско-българските книжовни взаимоотношения.[15]

Като литературна творба разказът е ценен с добре очертаната личност на руския цар, с фантазията, проявена при обрисовката на отделните епизоди — посещението на пратениците в Цариград, посещението на император Константин в Москва, литургиите в църквата, покръстването; с умението да се изгради диалог и със средствата на живата реч да се очертаят хора и събития. Разказът е ценен и със своя край, който по същността си представя възрожденско послание към поробените българи, позив, в който неприкритото убеждение за несломимостта на руския народ е сигурно средство за поддържане волята и духа на българите, вярата, че освобождението им от „агарѧном проклетимь“ ще дойде от Русия.

Главно средство за обрисуване и характеризиране на руския цар е речта. Чрез нея в различните състояния, в които попада, се разкрива и неговата същност. Той е даден в привлекателна светлина — мъж предприемчив, смел, необуздан, страшен, когато се престъпва думата му. Отказът на император Константин да дойде и да го покръсти го разгневява: „Скоро да идете и втори путь и речете цару Костандину да дойде да ме покрьсти, че ако не дойде и втори путь да ме покръсти да се не нада на добро после. Ѧ хощем двигнути. . . сву мою войску на него и порази щем му сву державу.“ Много сила има в тези думи, много чувство за собствено достойнство! А в думите: „Скоро войска да се збере, да поразим сву дрьжаву Константинову и да му уземем села и градове. . . и сво войнство негово да потопимь“ личи енергичната, неспокойна натура на човек, свикнал да заповядва и изпълнява това, което си науми.

Но руският цар не е войнолюбива личност. Той умее да забравя и прощава нанесената обида — когато император Константин отива в Москва да го покръсти, той го посреща като брат. „И виде ги царь Бѕро и зарадва им се ѧхо и приведе ги на дом свой. И почете ги, гости ги и напои ги достолепно каквото е цару прилично.“

Така описаният руски цар изпъква като решителна, волева и предприемчива личност, твърде сходна по характер с големия руски реформатор Петър I Велики (1672—1725). Интересно е да се види защо авторът е разменил различни исторически епохи и защо е заменил името на конкретната историческа личност от конкретното историческо време с име на друг цар от друга епоха? Интересно е също така доколко описаният в разказа руски цар има за прототип Петър I.

На тези въпроси е трудно да се отговори. Ние не разполагаме с елементарни сведения за автора, за това, дали той нарочно, изхождайки от историческия факт (покръстването на княз Владимир) и взимайки го само за основа, е обрисувал Петър Велики или е сторил това от невежество или от други, неизвестни нам подбуди. Възможно е, описвайки княз Владимир

---

[14] В Киев християнството не е било новост и още по времето на Владимировия чичо Добрин е имало църква, носеща името на пророк Илия.

[15] Подробности по въпроса за книжовните взаимоотношения вж. у Ив. Снегаров. Културни и политически връзки между България и Русия през XVI—XVIII в. С., 1953; Б. Ст. Ангелов. Из историята на руско-българските литературни връзки. С., 1972, и Из историята на руското книжовно проникване у нас (XI—XIV в.). — Известия на Института за българска литература, кн. III, С., 1953.

авторът неволно да е отразил Петър с неговата необузданост и сила: да е взел чертите от характера на втория и да ги е преписал на първия, но ако е така, защо героят носи името Петър? От текста личи, че авторът е познавал историческите събития преди и след покръстването (въпреки несъответствията на места). И вече самият факт на неговото познание говори за едно съзнателно преплитане на личностите и епохите. Времето на княз Владимир (X в.) е доста отдалечено от съвременните на автора българи. Искайки неговия разказ да придобие популярност и да се чете с интерес, той е разменил имената, описал е човек, чиято слава е вече проникнала и в българските земи[16], и в българската литература.[17] И по всяка вероятност оттук произхожда смесването и промяната на имената и епохите.

Но руският цар не носи само името Петър. Той се нарича и Буро. Защо е така? Преписвачът поп Пунчо (който вероятно е и авторът) е от Северозападна България, една област, където името Буро, ако и да не е било много разпространено, е все пак познато и близко на местните жители. В „Речника на имената у българите" четем: „Бу̀ро м. — от бу̀ра, бу̀ря — силен като буря."[18] Намерението на автора да предаде чрез името същността на героя, който описва, и то с известно, близко име, е съвсем ясно. Известен е стремежът на дамаскинарите за демократизация на езика. Този стремеж е проявен и тук. Поп Пунчо се е съобразявал с интересите и възможностите на читателите, нещо, което е присъщо на всички дамаскинари от XVII и XVIII в. Затова и на „простаго ѩзика" е писал, затова и познати имена е поставил. В тази насока трябва да се обърне внимание на забележката на проф. Цонев по отношение езика на Поппунчовия сборник: „Език народен с руски и сръбски книжовни примеси. Правопис опростен, едноеров (само ъ")."[19]

В описанието на руския цар има истинност, но в описанието на някои негови постъпки, особено в сцената след покръстването, има голяма доза легендарност и фантазия. Ослепелият цар казва: О, милостиви боже, добре си царствувах по мою веру. Да не бех се покръстил, не щех ослепети сас двете мои очи." И като опровержение на думите му, и като доказателство за превъзходството на християнската вяра над езичеството той проглежда. Всичко това е наивно — данъкът на средновековната литература с нейната религиозна насоченост и отчасти християнска мистика е платен. Но това е само тук, иначе разказът независимо от сюжета и някои църковни елементи има гражданственост, прилича на ония народни приказки за юнаци, които през много премеждия преминават, не постигат целта си. А Д. Петканова посочва: „Някои моменти напомнят. . . Кралимарковския героичен епос."[20] Едно по-подробно изследване в тази насока би могло да установи връзката и близостта на този разказ с народното творчество.

Заедно с руския цар в разказа къде по-ярко, къде по-бледо са описани и други герои — пратениците, император Константин. Както при руския цар, така и при тях основното средство за изобразяването им е речта и епизодите, в които изявяват себе си.

Константин е гостоприемен, отзивчив към пратениците и това е поради авторитета на „московския" цар. „И донесоха руба и пременихa ги хубаво и чьстно, каквото е цару прилично." Но когато го молят да дойде и покръсти цар Буро, той отказва, а после, воден от страха пред руската сила и мощ, потегля към Москва и го покръства. Като цяло неговото описание не стои на висотата на Петровото описание. Същото може да се каже и за пратениците — те са само заявени, загатнати. Мисията си изпълняват с достойнство, със самочувствието на „настойници московскому цару Петрови".

В отделните епизоди, съставящи развитието на действието, има движение, обусловено от речта. Именно речта е отличителната черта, характерният стилов белег на разказа. „Авторът

---

[16] Реформите, които провежда, водените войни (особено т. нар. „Северна война" с Швеция (1700—1721) разнасят из цяла Европа името на Петър Велики.

[17] В своята „Автобиография" от 1757 г. Партений Павлович (или Павлов) помества „Песен за Русия", в която Петър е наречен „наш цар".

[18] Вж. Ст. Илчев. Речник на личните и фамилни имена у българите. С., БАН, 1969. с. 94.

[19] Опис. Т. II. С., 1923. с. 284.

[20] Пос. съч., с. 193.

много често оставя своите герои само да говорят, да изказват мислите и чувствата си.“[21] От това произтича една динамика, която не е много често срещано явление в дамаскинската книжнина.

Твърде интересен като доказателство за това, как се е съхранявала през годините на робството любовта на българите към Русия, вярата им в освободителната ѝ мисия, е краят на разказа. Знаел е българинът, че има на света славянски народ, който ще дойде и ще съкруши езичниците-поробители. И като в сказание от стари времена, преминало от век във век, звучат думите: Имать москале сила от савише и да покорать своите вери и езичници под свою власть.“ Но за автора не е достатъчно само да заяви за руската мощ. Той знае, убеден е и иска да знаят и повярват и останалите българи, че: „. . .и за нас молат бога москале и тако говоруть: Господи, услиши моленіе наше и избави родь нашь. Господи, избави из руки супротивникомь нашимь агарѧном проклетимь, заврьзани да будуть до века.“ Тук няма призив за бунт и борба — все още е XVIII в., — но паисиевското начало е продължено; макар и малък, но финалът на разказа е част от общия подем, от процеса на събуждането на умовете. И отчитайки значението на разказа за развитието на руско-българските книжовни взаимоотношения и като литературна творба, не трябва да пренебрегваме и значението му като документ за вярата и обичта на народа ни към Русия, и то по време, когато подобни свидетелства почти липсват.

Разглеждайки разказа, трябва да обърнем внимание и на въпроса за неговото авторство. Че той е български, това се доказва от следното: В „Повесть временных лет“ има един интересен момент, който не е съвсем ласкав за българите и тяхната вяра[22] — пратениците докладват на княз Владимир: „Они же рекоша: „Яко пріидохомъ пръвѣ къ Болгаром и смотрихомь како ся кланяють въ ропатѣ, стояще без пояса; и поклонився сядуть, и глядять сѣмо и овамо аки неистови, и нѣсть веселіа у нихъ, но печално и смрадно, нѣсть добръ законъ ихъ.“[23] Но цитираният пасаж изобщо го няма в разказа. Той не е видоизменен, както много епизоди в летописа, него просто са го прескочили. Вместо това пратениците се „заведени“ при турците, в Анадола. Очевидна е намесата на българската ръка, която се отнася критично към материалите, от които черпи сведения.

Колкото до автора на разказа, то въпросът е сложен и спорен. От една страна, е малко вероятно това да е самият поп Пунчо, тъй като в предисловието на л. IV [24] пише: „Съ богомь почех писати сказание сїе до конца на простаго ѧзика за попа Пунчо от село Мокреш сиѧ словеса савакупихь ва едино (следва на лист V) место и на печат поставихь.“ Той не казва написах „сиѧ словеса“, а подчертава, че ги е събрал на едно място, т. е. редактирал е чужди произведения. И други пасажи доказват тая теза: „И написахь сїа вьса. . . избраное слово ѡ различни книгь, истории и прологь, и маргарить вьса савакупихь заедно на едино место.“ Но въпреки аргументите тя е атакуема, защото като контрааргумент може да се каже: След като поп Пунчо е авторът, тогава защо единствено неговият сборник съдържа този разказ, подобен на който има в цялата наша средновековна литература? (Според описите на Г. Илински, Вл. Розов, Спространов, Б. Цонев, Хр. Кодов, А. Яцимирски, А. Горски и К. Невоструев, Е. Гранрем и др.).

Не само разглежданият разказ, а и другите произведения в сборника притежават известно езиково и стилно единство, което говори за един способен книжовник, умеещ да борави с литературния материал. Това от своя страна посочва, че поп Пунчо не се е отнасял механично към работата си, а е проявявал авторско съзнание.

Разглеждайки сборника на поп Пунчо, проф. Б. Цонев казва: „Той не съдържа прости преписи от други изводи, а самостойни преработки, в които забелязваш веща книжовнишка ръка,

---

[21] Б. Ст. Ангелов. Съвременици на Паисий. Т. II. С., 1964. с. 158.

[22] Става дума за прабългарите от Волжско-Камска България (X—XIII в.), нещо, което поп Пунчо не е могъл да знае.

[23] Цитирано по „Патриаршая или Никоновская летопись“. Полное собрание русских летописей, т. IX—X, М., 1965, с. 53.

[24] Според пагинацията на проф. Б. Цонев.

а тук-там се изтъква и самата авторова личност, която работи съзнателно за народна просвета."[25]

Именно тая съзнателна работа за народна просвета е накарала поп Пунчо десет години преди излизането на Софрониевия „Неделник" да замисля отпечатването на своя сборник. И можем да си представим каква роля щеше да изиграе разказът за покръстването на русите със своята неприкрита апология на руската сила, ако той беше осъществил намерението си.

Отчитайки всичко това, сме склонни да приемем, че поп Пунчо е авторът на този разказ, но веднага трябва да отбележим, че поради липса на точни и сигурни факти, които да подкрепят това твърдение, въпросът за авторството на единствения познат у нас разказ за покръстването на русите остава открит. Едно обаче е сигурно — разказът представлява, нека употребим възприетия от проф. Кипарски термин, „делом единоличного вдохновения"[26], тъй като не е възможно да бъдат променени до такава степен на неузнаваемост исторически събития, лица, епохи, имена и пр., колкото и преработки да претърпяват, преди да стигнат до преписвача.

Българският разказ за покръстването на русите е една своеобразна като интерпретация на руската история творба. Разказът трябва да намери своето място в системата на българските литературни ценности, без да се надценява, нито пък пренебрегва стойността му.

---

[25] Училищен преглед, пос. статия, с. 2

[26] В. Кипарский. О происхождении глаголицы. — Климент Охридски. Материали за неговото чествуване по случай 1050 години от смъртта му. С., 1968.

ПОЛША

„PAMIETNIK LITERACKI“, 1974, кн. 4

Кн. 4 на „Паметник литерацки“, най-обемистото (всяка книжка брои около 500 с.) литературоведско списание в Полша, съдържа наред с изследванията върху поетиката на Галчински, промените в съвременната полска перцепция на литературата, извънлитературната ситуация в текста на една драма, литературните групи на младите полски писатели (от 1960—1970) и др. и извънредно интересната за нас студия на Марян Плахецки „Пшибош за поезията — механиката на промените в една критическа система“.

В студията се разглежда критическата система на изтъкнатия полски поет Юлян Пшибош (починал преди няколко години) и нейната еволюция. Пшибош беше един от най-бележитите представители на полската авангардна поезия.

В първата, предвоенна още фаза Пшибош рязко противопоставя на „непосредствения израз на чувствата“ в творчеството чувството „като продукт на поетическия занаят“. Стремежът към „непосредствения израз“ е за него извор на множество композиционни недъзи, многословието, което намалява напрежението на поетическия изказ, непосредственото наименуване на чувствата, разказвачеството, механическото прилагане на стихотворните форми. На подобна „плуваща“ форма, тук-таме закърпена с метафори, Пшибош противопоставя „форма уравновесена и целенасочена“, резултат на пестеливост при употребата на думите. Поезията трябва да бъде „преобразувана реч“, трябва да „организира“ езика. При такова схващане, подчертава Плахецки, светът на литературата се превръща в република на творците, в която е твърде трудно настаняването на консуматорите на литературата. Изглежда, че въпросът за читателя е бил въобще невралгична точка на програмата не само на Пшибош, но и на целия тогавашен полски Авангард. Четенето се превръщало за читателя в отгатване на гатанки, тъй като авангардистите искали тяхната лирика да бъде „истинско училище за съавторство на читателя“, но читателят невинаги е разбирал трудните „уроци“. През 1926 г. Пшибош заявява, че в наше време естествеността е вече възможна само като „музей на природата“. В резерватите човекът по изкуствен начин „отглежда и закриля дивото“. Пшибош „ликвидира“ природата като нещо външно по отношение на човешкия свят. „Заобиколени сме — пише той — на всяко място и във всеки миг от гъстата гора на нещата, засети от ръката на цивилизацията. Вплетени в собствените си дела, така се съединихме с тях, както сме свързани със собствените си ръце“. Пшибош изключва и вътрешната естественост на човека. Единственият човешки свят е за него културата. Природата е само инертна сила, безсмислено хаотична и затова опасна и враждебна към културата. Творческият процес трябва да бъде напълно рационализиран, така че нито за миг да не допуска стихията на емоциите. Романтичното съзерцаване на природата се счита за отрицателно явление, както и експериментализмът, който смята отсъствието на строго отмерена форма за израз на духовна мощ. „Някога — пише Пшибош — стихотворенията са били в най-добрия случай верига от картини, днес са техен синтез; в този синтез езиковата материя експлодира като във верижна реакция едновременно с много образи, които се сплитат, свързват и разплитат. . . Поезията е единство на виждането, съсредоточено в максимално количество представени намеци и минимално количество думи, а не мелодекламация и приспивна песен.“

Особено остро поетът напада повторенията. Стихотворението трябва да бъде „еднократно цяло“.

Върху идеята за дисциплината се спира цялата тогавашна авангардистка критика, като концепция за човека „възмъжал, скъсал с детството и скритата си женственост“. Идеята за дисциплината се отнася изключително до работата върху текста като напълно отделен от твореца. Но към края на предвоенния период Пшибош поставя вече в центъра на вниманието си вместо работата върху текста вътрешното състояние на творящия поет. Той се интересува сега не от отношенията между текста и емоционалността, а от отношението между два модела авторска чувствителност: непосредствено-спонтанната и „опосредствуваната, кондензираната и подредената“. Стихотворението вече престава да бъде подреждане на безличен език. Постепенно се признава и ценността на непосредствения „детски поглед“, а по-късно на „първичната натура“ у цивилизования човек

и „вечно живата във всяка истинска лирика девствена гора на детството“. Постепенно отслабва и подчертано рационалното отношение към творчеството; изтъква се несъзнателният момент и се появява категоричността на „поетическата личност“. Тя става основата в следвоенната критическа система на Пшибош. Още в статията си от 1938 г. поетът реабилитира и друга черта на „романтичното творчество“ — „тайнственото“ в творческия процес. Докато предвоенната програма на Авангарда е била в много точки близка до идеите на руската „формална школа“, Пшибош се отдалечава от нея най-много с изтъкването на ролята на въображението. С въображението обаче е свързана и човешката емоция. И така културоцентричната програма на Авангарда придобива персоналистична перспектива: човешката личност, а не културата става мярка за нещата.

Езикът се оказва преди всичко психологически факт. Не се говори вече за „организирането на езика“, а за „езиково въображение“ и стихотворението става композиция извънезикова в своята същност, макар че си служи с езика; композицията, създадена от въображението.

В следвоенната критическа дейност на Пшибош авторът разкрива двата модела противопоставени един на друг. Първият е продължение на семантичната му критика, която остро противопоставя лириката на прозата. Поетичното се схваща тука почти в категориите на Якобсон. „В „чистата проза“ — пише Пшибош — думата е еднозначна. Означава предмета и иска да бъде невидима. В поезията думата и изречението притеглят погледа и слуха и всичките ни сетива, раздвижени от поетическия образ, който разкрива поетическия смисъл.“ Всяка дума е функция на цялото с много значения. Отношението между лириката и прозата е за Пшибош образец за диахронията на литературата.

Този модел е модел на историко-литературен процес, схващан автономно: прогресът се извършва чрез постоянното усъвършенстваване и усложняване на досегашните норми на поетиката, той не е нито продължение, нито диалог с миналото. „Поетът не се счита с „принудата на езика.“ Иска да създава „нов език“, например „езика на събитията“ вместо „езика на предметите“. При такова разбиране на поетичното всичко може да се опознае в една творба. „Сигурен съм — пише Пшибош, че безпогрешно може да се определи какво в дадена поетическа творба е ценно, а какво не. Не само въз основа на интуицията, но и въз основа на анализа на езиковите структури, на това, което нарекох „междусловие“.“

Този „лингвистичен“ модел на критика има в следвоенната критическа дейност на Пшибош и свой съперник в лицето на друг модел. Вторият поставя в центъра творческата личност. Ако по-рано културата е била за Пшибош „налагане на човешкия ред върху хаоса на природата“, сега творческата личност става за него „разпространяваща се непосредственост“. Синтаксисът на стихотворението отразява вродената на единицата „структура на въображението и емоционалността“. Връзката с друг човек е начин на търсене на собствените „липсващи части“, начин за „самодопълване“. Пшибош не иска вече в творчеството си да бъде „въздържан мъж“, а, напротив, изтъква, че поетът е по-близък до природата от прозаика, т. е. притежава в по-голяма степен „женския елемент“. Но „персоналистичната“ концепция прави Пшибош особено агресивен по отношение на читателя. Той иска да го „завладява“ със своята личност. Поетът престава вече да бъде работник, както всички други. Той изпълнява „мисия“. Той става водач на творчеството, както е бил по време на романтизма. „Всяко важно стихотворение е нещо повече от едно дело на словесното изкуство. То е изпитание на хуманността“ — пише поетът. „Лиризмът е полет към общочовешкото щастие, увековечен с думи. . . Истинският лирик изразява нови етични предположения, които едва се зараждат у най-съзнателните и най-чувствителните единици. . . Затова поетът е социален дори и тогава,или тъкмо тогава, когато се занимава с вътрешния си мир.“ Читателят при този модел на критиката е длъжен да прочете творбата така, както творецът му е наложил със затворения в нея стимул.

Двата противопоставни модела на Пшибошовата критика клонят към синтеза. Така полученият трети модел може да бъде наречен „концепция за живото слово“. За да постигнем лиричното, трябва според Пшибош така да преобразим шаблонната дума, че тя да не напомня за себе си като знак и наименование, а да се отъждестви с психическото състояние, което искаме да изразим непосредствено, както в детството го изразявахме с вик или плач. Нищо в лириката, която е област на „вътрешното слово“, не може да става нещо. Словото на лириката поради своята непосредственост е открит пред нас процес. Всякаква фалшива фикция, която в прозата освобождава читателя от непрекъснатото напрежение и задължението да формира и създава себе си, тук е недопустима.

Рубриката „Преводи“ е посветена този път на съветската литературна наука по случай 250-годишнината от основаването на Академията на науките в СССР. В този дял са поместени студии на Лихачов, Бахтин, Борис С. Мейлах и Дмитрий Ф. Марков.

„MIESIECZNIK LITERACKI“, 1974, кн.11,12

В рубриката, посветена на традиционните вече за списанието дискусии, е поместен този път разговорът между поканените в редакцията учени и критици на тема „Насилието и жестокостта в литературата и изкуството“.

изненада. В броя е поместен откъс от критиката на известния и много моден днес в Полша драматург и изтъкнат автор от периода между двете войни Станислав Игнаци Виткевич. В този фрагмент, озаглавен „Неизмити души", Виткевич подлага на остра, дори брутална критика полската история и полския национален характер. Макар и едностранчива в своята злобна крайност, тя съдържа редица верни наблюдения и констатации.

Коментар към този фрагмент е студията на Ана Мицинска „По въпроса за „Наркотиците" и „Неизмитите души" на Ст. И. Виткевич". На същия писател е посветена и студията на Малгожата Шпаковска „Обществената философия на Ст. И. Виткевич".

Твърде интересно е и поместеното в този брой открито писмо на изтъкнатия съвременен полски писател Ян Юзеф Шчепански до друг, също така известен полски писател Юлян Стрийковски. Това писмо е продължение на интимен, приятелски разговор, започнал в действителност между двамата писатели. В него се повдигат най-трудните въпроси на литературата, които водят и към „вечните" най-трудни въпроси на живота. Шчепански започва с извода, до който е стигнал с приятеля си Стрийковски, че съдбата на писателя е в същност едно сблъскване в степта, в която няма изход; невъзможно е да се прекрачат границите, начертани от петте ни сетива. И въпреки това осъдените на неуспех усилия са писателски дълг, в който се изразява може би най-силно чувството на човешкото достойнство. Джоузеф Конрад е определил функцията на литературата като „съд над видимия свят". Видимият означава тук достъпен за човешките сетива. Но не се знае с какъв кодекс от закони трябва да си служи този съд и къде е изворът на правото на съдията да съди. Щом като той съди света, самият той трябва да се постави над света; както всеки съдия, трябва да бъде извън разглеждания процес. Нима заемането на ролята на съдия не е узурпация? Сигурно е, казва Стрийковски, но узурпацията е призвание на твореца. Всякакви кодекси, според които живеем, било граждански, било религиозни, постепенно стават мъртви и недостатъчни в сравнение с неизчерпаемата стихия на живота. Литературата трябва да ги подлага на съмнение, защото едно от главните ѝ задължения е борбата за освобождаването на човека от всякакви остарели договори, които той сключва постоянно със себе си и света. Такива стари договори създават само привидния смисъл на нашето съществование. Те са като завеси, които скриват истинските хоризонти, към които не смеем да повдигнем поглед. Дори и най-рационалният практицизъм, който ни кара да се затворим в тясното пространство, заобиколено от тези завеси, търси по-трайни и по-дълбоки мотивировки, отколкото непосредствената полза. Без такива мотивировки, които да са по мярката на цялостния човек, с вечното му безпокойство, всичко става един недостоен за човека договор, който биха могли да изпълняват също тъй добре животните или машините. Но човекът не се съгласява да живее в тривиален свят. Конрад е знаел колко малък е човекът и че тъкмо това му дава шанса да бъде велик. Трябва да бъдеш някой, да бъдеш верен на себе си, за да не се разтопиш в хаоса. И тъкмо тази необходимост да запазиш своето лице, да се противопоставиш в крайния миг на сили, много по-големи от теб, дава на човека този шанс. Писателят днес е уплашен от тежестта на своята отговорност. Но той няма друг път освен да разкрива истината. Трябва да се излагаме и да ставаме смешни — пише Шчепански, — като знаем своята безпомощност и същевременно да не губим надежда.

Книжката съдържа и интересната статия на изтъкнатата театрална критичка Марта Фик „Романтизмът постоянно жив ли е? Романтичният репертоар в театъра през 30-те следвоенни години". Авторката изтъква, че истински големи събития в полския театрален живот след войната са били постановките на драмите на полските романтици Мицкевич, Словацки, Красински и Виспянски (последният наречен тук условно, но с пълно основание „романтик"). На актуални въпроси за нашето време театърът е отговарял предимно с класическите произведения, в които е открил съвременната проблематика. Това положение е според критичката ненормално и зле свидетелствува за съвременната драматургия.

Рубриката „Книга на месеца" помества рецензия на Збигнев Бенковски за последната книга на Тадеуш Новак „Дванайсеттях". Бенковски изтъква, че в тази книга Новак е стигнал до най-дълбоката същност на „селското" и е разкрил цялото му богатство. Новата интелигенция от селски произход донася със себе си това богатство в града. Тя го тачи като наследство, по-ценно от всичко онова, което градът може да ѝ предложи. Вековете на потисничество, жестокостите на историята, безогледната строгост на съдбата са създали толкова комплекси у селския човек и такъв товар, че като гледаме отвън, ни се струва, че е невъзможно той да намери сили да го повдигне. Но разглеждан „отвътре", както това прави Новак, ни се разкрива чудесна и мъдра приказка за големия човек от селото.

В статията „Приятели на Полша" (рубриката „Кръгозори") са събрани най-интересните изказвания на Маркс и Енгелс по полския въпрос. В едно от писмата си, пратено в Женева по случай тържеството, уредено там в чест на годишнината от полското въстание, се казва: „Възгласът „Да живее Полша!" говори сам по себе си: смърт на Светото съглашение, смърт на милитаристкия деспотизъм на Русия, Прусия и Австрия, смърт на монголското господство над мо-

изненада. В броя е поместен откъс от критиката на известния и много моден днес в Полша драматург и изтъкнат автор от периода между двете войни Станислав Игнаци Виткевич. В този фрагмент, озаглавен „Неизмити души", Виткевич подлага на остра, дори брутална критика полската история и полския национален характер. Макар и едностранчива в своята злобна крайност, тя съдържа редица верни наблюдения и констатации.

Коментар към този фрагмент е студията на Ана Мицинска „По въпроса за „Наркотиците" и „Неизмитите души" на Ст. И. Виткевич". На същия писател е посветена и студията на Малгожата Шпаковска „Обществената философия на Ст. И. Виткевич".

Твърде интересно е и поместеното в този брой открито писмо на изтъкнатия съвременен полски писател Ян Юзеф Шчепански до друг, също така известен полски писател Юлян Стрийковски. Това писмо е продължение на интимен, приятелски разговор, започнал в действителност между двамата писатели. В него се повдигат най-трудните въпроси на литературата, които водят и към „вечните" най-трудни въпроси на живота. Шчепански започва с извода, до който е стигнал с приятеля си Стрийковски, че съдбата на писателя е в същност едно сблъскване в степта, в която няма изход; невъзможно е да се прекрачат границите, начертани от петте ни сетива. И въпреки това осъдените на неуспех усилия са писателски дълг, в който се изразява може би най-силно чувството на човешкото достойнство. Джоузеф Конрад е определил функцията на литературата като „съд над видимия свят". Видимият означава тук достъпен за човешките сетива. Но не се знае с какъв кодекс от закони трябва да си служи този съд и къде е изворът на правото на съдията да съди. Щом като той съди света, самият той трябва да се постави над света; както всеки съдия, трябва да бъде извън разглеждания процес. Нима заемането на ролята на съдия не е узурпация? Сигурно е, казва Стрийковски, но узурпацията е призвание на твореца. Всякакви кодекси, според които живеем, било граждански, било религиозни, постепенно стават мъртви и недостатъчни в сравнение с неизчерпаемата стихия на живота. Литературата трябва да ги подлага на съмнение, защото едно от главните ѝ задължения е борбата за освобождаването на човека от всякакви остарели договори, които той сключва постоянно със себе си и света. Такива стари договори създават само привидния смисъл на нашето съществование. Те са като завеси, които скриват истинските хоризонти, към които не смеем да повдигнем поглед. Дори и най-рационалният практицизъм, който ни кара да се затворим в тясното пространство, заобиколено от тези завеси, търси по-трайни и по-дълбоки мотивировки, отколкото непосредствената полза. Без такива мотивировки, които да са по мярката на цялостния човек, с вечното му безпокойство, всичко става един недостоен за човека договор, който биха могли да изпълняват също тъй добре животните или машините. Но човекът не се съгласява да живее в тривиален свят. Конрад е знаел колко малък е човекът и че тъкмо това му дава шанса да бъде велик. Трябва да бъдеш някой, да бъдеш верен на себе си, за да не се разтопиш в хаоса. И тъкмо тази необходимост да запазиш своето лице, да се противопоставиш в крайния миг на сили, много по-големи от теб, дава на човека този шанс. Писателят днес е уплашен от тежестта на своята отговорност. Но той няма друг път освен да разкрива истината. Трябва да се излагаме и да ставаме смешни — пише Шчепански, — като знаем своята безпомощност и същевременно да не губим надежда.

Книжката съдържа и интересната статия на изтъкнатата театрална критичка Марта Фик „Романтизмът постоянно жив ли е? Романтичният репертоар в театъра през 30-те следвоенни години". Авторката изтъква, че истински големи събития в полския театрален живот след войната са били постановките на драмите на полските романтици Мицкевич, Словацки, Красински и Виспянски (последният наречен тук условно, но с пълно основание „романтик"). На актуални въпроси за нашето време театърът е отговарял предимно с класическите произведения, в които е открил съвременната проблематика. Това положение е според критичката ненормално и зле свидетелствува за съвременната драматургия.

Рубриката „Книга на месеца" помества рецензия на Збигнев Бенковски за последната книга на Тадеуш Новак „Дванайсеттях". Бенковски изтъква, че в тази книга Новак е стигнал до най-дълбоката същност на „селското" и е разкрил цялото му богатство. Новата интелигенция от селски произход донася със себе си това богатство в града. Тя го тачи като наследство, по-ценно от всичко онова, което градът може да ѝ предложи. Вековете на потисничество, жестокостите на историята, безогледната строгост на съдбата са създали толкова комплекси у селския човек и такъв товар, че като гледаме отвън, ни се струва, че е невъзможно той да намери сили да го повдигне. Но разглеждан „отвътре", както това прави Новак, ни се разкрива чудесна и мъдра приказка за големия човек от селото.

В статията „Приятели на Полша" (рубриката „Кръгозори") са събрани най-интересните изказвания на Маркс и Енгелс по полския въпрос. В едно от писмата си, пратено в Женева по случай тържеството, уредено там в чест на годишнината от полското въстание, се казва: „Възгласът „Да живее Полша!" говори сам по себе си: смърт на Светото съглашение, смърт на милитаристкия деспотизъм на Русия, Прусия и Австрия, смърт на монголското господство над мо-

дерните общества!“ В друго писмо Енгелс заявява: „Смятам, че два народа в Европа имат не само право, но и задължение да бъдат национални, преди да станат интернационални: ирландците и поляците. Те са най-интернационални тъкмо тогава, когато са истински национални. „Маркс и Енгелс — заключава авторът, бяха истински приятели на Полша, и то през най-тежката за нея епоха.

Кн. 12 помества в съвършен превод на Ярослав Ивашкевич „Дневникът на изкусителя“ от Киркегард.

В рубриката „Кръгозори“ вниманието ни привлича „Поетическият феномен“ на известния критик Йежи Квятковски. Този път критикът разглежда стихосбирката, издадена от двамата поети от най-младата краковска група „Сега“ —Юлян Карнхаузер и Адам Загайевски („Светът непосредствен“, 1974). Проблемът за творчеството на тези двама млади поети е според Квятковски „драматичен“. Те искрено желаят да възродят полската култура и литература, обзети са от горещо, искрено и благородно чувство, но те според критика лансират доктринерска концепция на литературата. Те проповядват реалистична литература, напълно отговаряща на фактите из обществения живот и за единствена цел на литературата смятат проучването и знанието за обществото. Те си въобразяват, че без такава литература обществото не знае какво става с него и около него. „Младите варвари“, както ги нарича Квятковски, не искат да признаят спецификата на литературата дори и тогава, когато ѝ приписваме само познавателни функции. Те „мислят практично“ и всичко, което не е полезно в момента, им се струва излишно. „Така, от една страна, те са „антилитературни“, а, от друга, „суперлитературни“, защото вярват в магическата сила на литературата и смятат, че едва тя дава възможност за обществото да забележи действителността. Като признават само фактите от обществения живот, те не вземат под внимание нито проблема за общественото съзнание, нито за общественото подсъзнание. Един от младите, така остро критикувани от Квятковски поети, пише например: „Направиха кариера съвсем неочаквани теми; изведнъж художествено могъщество доби митологическата селска литература.“ Няма в това нищо неочаквано възразява Квятковски. Появата на „селското течение в полската литература, в страната, където представителите на селското съсловие навлязоха масово тъкмо през последните години в литературата, е напълно закономерно. Младите презират тези творци, които не се интересуват от „ужасите и мъката на конкретното положение“ и описват „широко схващаната съвременност“. Техен идеал е „Пепел и диамант“ от Анджеевски.

Квятковски признава, че има реална причина за такава крайна едностранчивост на младите. Тя се корени в недостиг на съвременна литература, която да разглежда актуалната политико-обществена тематика с достатъчна етична задълбоченост и вярност. Но младите не се запитват дали анализът на „цивилизационния експеримент“ на нашата епоха е въобще възможен в нашето време. И все пак критикът признава, че трябва да се стремим такъв анализ да стане възможен.

В. См.-П.

ЮГОСЛАВИЯ

„КЊИЖЕВНОСТ“, 1974, кн. 6, 7, 8—9

В кн. 6 на списание „Књижевност“ е отпечатана втора част на студията на Нана Богданович „Пътищата на руската модерна поезия“. (Първа част на тази студия е поместена в кн. 5 на сп. „Књижевност“, на която направихме преглед в кн. 6/1974 на „Литературна мисъл“.)

Богданович разглежда конкретно приноса на отделните руски символисти в развитието на модерната руска поезия. Наред с общите черти всеки от тях има собствено разбиране за поетичния израз. Това създава една многолика и противоречива картина, в която не всички имена блестят еднакво, но всяко от тях е оставило някаква следа и е проправило малко или много пътя на следващите поколения поети. Богданович припомня Мережковски, този „почти забравен автор на трилогията за Христос и Антихриста и слаб поет на „метафизичната досада“. Неговата поезия е оспорена още от съвременниците му, но е призната заслугата му на добър есеист и майстор на полемиката и, както казва Богданович, „много поети дължат на Мережковски и своето образование, и своите мисли“. По-нататък Богданович се спира накратко върху поезията на Зинаида Гипиус, за която още Брюсов казва, че с всеки свой стих внася нещо ново, нещо непознато дотогава в руската поезия. Поетическата реч на Зинаида Гипиус е подчинена на желанието стихът да се освободи от красноречието и да се сведе до израз, лишен от всякаква емоционалност, да стане „хладен и метален“. Според Богданович, дори ако се игнорират мястото и значението на тази поетеса в духовния климат на времето, трябва да се признае нейният дял във формирането на следващото поколение руски поети. В статията се изтъква и мястото на Балмонт за издигане майсторството и техниката на стиха.

Интересни са оценките и търсените паралели в поезията на Вячеслав Иванов и творчеството на Андрей Бели. В статията се казва: „Те и двамата се обърнаха към мита, само че Вячеслав Иванов — по-малко еклектик от Бели — тръгна след първообразите и непреходността на духа, които от античността, през Византия, водеха до един-

ствено руското. Докато Бели се опитваше да помири народното митотворчество с придобивките на западната мисъл."

Подробно се спира Богданович на поезията на Александър Блок. За характеристика на стихотворната система на този поет са използувани „Стихи о прекрасной даме" и „Двенадцать". Посочени са резултатите от измерването на фреквенцията на думите в цикъла стихотворения за прекрасната дама, което е направено от сътрудници на Тартуския държавен университет. Тези резултати потвърждават целостта на цикъла и същественото противопоставяне на „небе" и „земя" в неговата структура.

С Блок Богданович завършва разглеждането на символизма и проследява по-нататъшния път на руската модерна поезия. В края на първото десетилетие на века вече се търсят нови ценности, създават се програми, които почти единодушно се опълчват срещу неяснотата на символистичната поезия. През 1910 г. Михаил Кузмин в съчинението „За прекрасната яснота" издига лозунг за създаване на поезия, „която по нов начин да види света, в която хаосът да бъде обуздан от ясна форма и въобще изкуството да се подчини на законите на ясната хармония и архитектоника". Три години по-късно е обявена програмата на акмеизма. Новото поколение поети се отвръща от поетиката на символизма, въпреки че го смята за „свой достоен баща". Акмеистите си поставят за цел да реформират някои негови принципи, като по този начин постигнат нов разцвет на руската поезия. Те обвиняват символизма заради господството на мистиката и абстрактността в него, заради неговата насоченост към света на непознаваемото. Богданович се спира накратко на някои страни на акмеизма, като подчертава, че спорът му със символизма не е само в кръга на тематиката, а се води и в областта на поетичното изразяване на „новите виждания" за света. Застъпниците на акмеизма обръщат особено внимание на техниката на стиха и на нуждата от известни промени в метриката. Във връзка с акмеизма Богданович говори подробно за Манделщам, за неговото поетическо верую в програмния му текст „Утрото на акмеизма". Подчертава се гледището на Манделщам, че трябва да се постигне „равновесие" в отношението между мистичното и реалното в поезията.

Междувременно се създават нови литературни програми. Най-гласовит е футуризмът със своите четири основни групировки: егофутуризъм, кубофутуризъм, „Мезанин поэзии" и „Центрофуга". Полемизирайки една с друга, на моменти те са се и сближавали или „персонално" преплитали. Но според Богданович различията между отделните групи са доста ясно изразени, така че разглеждането на руския футуризъм като единно течение в поезията е до известна степен условно. Най-определена, кохерентна и безспорно най-значителна е групата на кубофутуристите — се посочва в статията. Разгледана е футуристичната поетика, като са използувани изказванията на Поморска по тези въпроси. В края на статията вниманието на читателя е насочено към поезията на Хлебников, която според Богданович характеризира в най-голяма степен поетиката на футуризма.

В рубриката „Литературна хроника" наред с рецензиите на книги от югославски автори е отпечатана рецензията за книгата на Джон Лайонс „Лингвистическата революция на Ноам Чомски". Авторът Предраг Протич оценява книгата на Лайонс като една критична интерпретация на гледищата на известния американски лингвист Чомски. Известно е, че Лайонс е негов ученик, чиито възгледи обаче не съвпадат по много пунктове с тези на учителя му. Протич посочва, че в същност Лайонсовата критика на възгледите на Чомски се свежда главно до критика на неговия рационализъм.

В кн. 7 на списанието с отпечатването на трета част от студията на Н. Богданович продължава разговорът за пътищата на руската модерна поезия. Богданович проследява развитието на футуризма по-нататък, като спира вниманието на читателя върху формираната в края на 20-те години група ОБЕРИУ. Представителите на тази група прокламират „конкретния предмет" и „материалистическо усещане на нещата" и фактически олицетворяват в най-пълна сила тенденцията към абсурд във футуризма. Според Богданович на обериусткото разбиране за реалното изкуство е прилягало най-добре гротескното виждане за света, което на моменти преминава в сатирическо. Но сатиричният фактор или присъствието на сатирична алюзия в никакъв случай не е най-главното и решаващо в поетическите видения на представителите на групата ОБЕРИУ. Като интересен не само от социологична, но и от литературна гледна точка се посочва фактът, че почти всички обериути пишат и за деца: очевидно абсурдното виждане на света търси — без всякаква симулация от философски или психологически порядък — спонтанна невинност и чистота на изживяването като способ да се оживи поетическият свят, да се намери между предмета и неговото значение логическа връзка, да се освободи словото от репрезантивния автоматизъм.

По-нататък Богданович се спира накратко на приноса на Хлебников, Маяковски (във футуристичния му период) и Пастернак в развитието на следсимволистичната руска поезия. За оценка на еволюцията на тази поезия е използувано изказването на Якобсон, че „Маяковски е въплътил Sturm und Drang, Хлебников е бил нейна победа, а делото на Пастернак — обединително звено между символизма и школата след него. В статията е отделено място на поезията на Марина Цветаева, чието дело според Богданович „в

своята комплексност и единност може да се смести между корена и издънките, които са определяли епохата и са внесли в нея свой лайтмотив."

Преди да се спре подробно на руския имажинизъм и неговите представители, в статията се прави обща оценка на това течение и се посочват различията между руския и английския имажинизъм. Богданович пише, че руският имажинизъм, който се явява по-късно (1919) от английския, освен еднаквите имена няма много сродни черти с него. Сходство може да се търси по-скоро между английския имажинизъм и акмеизма, защото са близки разбиранията им за „опредметената" дума и „точната" дума. В статията се изтъква, че под крилото на имажинизма израства един голям и изразителен „поет на картините" — Есенин. Впрочем Богданович оставя на историята на руската съветска поезия да реши доколко Есенин спада към имажинизма, доколко е в дълг на символистите и на т. нар. „петроградска поезия" и доколко принадлежи към „селските" поети. Според него това не е решаващо за творческата физиономия на този интересен и надарен поет. Тя се е определила отвътре и по свой особен начин, без оглед на по-силните или по-слаби корекции, които са ѝ били нанасяни отвън. Поезията на Есенин е разкрила възможността да се използува почти в чист вид речта на легендата, на народния орнамент, почти опредметената символика на селския бит. Във връзка с имажинизма Богданович се спира и на творчеството на Н. Клюев — представител на т. нар. „селски поети".

След това в статията са разгледани политическите платформи на Пролеткултa, ЛЕФ и „Кузница" и опитите на техните теоретици и представители да насочат литературата по нови пътища, да поставят началото на действено революционно изкуство, което по думите на Маяковски да способствува за намирането на комунистическия път за всички родове изкуства.

Накрая в статията е разгледано поколението съветски поети от 60-те години — Евтушенко, Рождественски, Вознесенски, Ахмадулина, Окуджава, които според Богданович са предвестници на нов период в развоя на руската поезия. Би могло да се спори върху становището, дали това поколение поети не е успяло да достигне кохерентността на първия период от модернизарането на руската поезия, нито високите поетически върхове на поколението от началото на века.

В същия брой на „Књижевност" по повод на 50-годишнината от смъртта на Франц Кафка е поместена статията на Бр. Живоинович „Роман за вината". Тази статия с малки изменения ще бъде и предговор към романа на Кафка „Процесът", който се издава в Югославия за втори път. Статията представлява в същност доста подробен анализ на романа, с който анализ Живоинович иска да помогне на читателя да схване по-правилно и вярно „Процесът". Защото известно е, че заради някои свои особености — фрагментарност, „реалистична ирреалност", липса на пояснения от страна на автора, автономна алегорична картинност, която съдържа потенциално в себе си повече значения — този роман предизвиква разнообразни и понякога противоречиви интерпретации. Основните въпроси, които са причина за различни тълкувания, според автора на статията са два: 1. Заради какво провинение е обвинен Йозеф К.? Кои са неговите съдии?

В кн. 7 е преведена от полски статията на Михаил Гловински „За конкретизацията". Тя е посветена на проблемите на структурализма, като по-специално се разглежда „конкретизацията" като философска категория, въведена от Роман Ингарден, и нейното значение при изследване на литературата.

В кн. 8—9 на списанието привлича внимание статията на Светозар Бркич „Английската поезия от 1950 до 1973 г." До 1950 г. престават да творят поезия тримата най-амбициозни и изявени поети от първата половина на XX в. — Йейтс, Елиот и Езра Паунд. Според думите на Бркич следващото поколение поети отхвърля като ненужен товар всякакво давление на миналото — Фройд и революцията, ранното абстрактно изкуство, световната криза и Испанската гражданска война, идеологическото разделение на света. Тоест — новата генерация отхвърля всичко онова, което обективно може би е било значително за нейните предходници и е оформило техния живот и стремления. След тази характеристика авторът разглежда антологията на Робърт Конкуест „Нови линии", която излиза през 1956 г. и включва в себе си освен онова, което до тази година се е създало, още и новите имена, които навлизат през 60-те и 70-те г. Конкуест написва предговор към своята антология, който се схваща като своего рода манифест на включените в книгата автори, макар че тези поети не са се познавали дори, а по-късно все повече се различават един от друг. Но в момента на съставяне на антологията на Конкуест му се е струвало, че всички те са свързани с нещо общо чрез това, което искат да кажат и чрез това, което искат да отхвърлят. Авторът изброява имената на тези поети: Елизабет Дженингс, Джон Холоуей, Филип Ларкин, Том Ган, К. Емис, Доналд Дейви, Д. Енрайт, Джон Уейн. Всички автори, чиито творби са влезли в антологията на Конкуест, се приемат и провъзгласяват от литературната критика като ядро на ново направление в поезията, което получава името The Movement (Движение). Всички тези поети имат университетско образование, заради което са наричани „университетски умове" (Universiti Wits).

След време се вижда ясно, че в произведенията на поетите „Нови линии" съдържат

много повече различия помежду си, отколкото елементи, които по времето на издаването на книгата са изглеждали еднакви. Но въпреки това според Бркич тази антология има своето историческо значение. По-нататък авторът на статията се спира поотделно на поетите от The Movement, посочвайки Том Ган като негов най-изявен и оригинален представител. През 1973 г. излиза антологията „Оксфордска сбирка на английската поезия на XX в." Неин съставител е Филип Ларкин. Появата на тази антология предизвиква доста остри полемики. От една страна, е посрещната с буря от негодувания, а, от друга — с одобрение и признание. Негодуването, пише Бркич, е по-значително и е предизвикано от известен брой стихотворения, за които част от читателската публика, а и от критиката счита, че ако са били оценявани с утвърдените в поезията критерии, не биха влезли в никаква антология. Това са стихотворения, които най-често са предназначени за пеене и в които е изобразено ежедневието (преди всичко на младежта). По настроение те варират от сантименталното до бруталното, а по тематика — от невинните срещи и раздели, през секс-революцията, живота на хипитата и наркоманите до бруталността на насилието. Бркич подчертава, че не се нападат темите на тези стихотворения, а сантименталният тон или натуралистически начин на действие, които по мнението на критикуващите задържат стиховорението на степента на едно обикновено изразяване. Бркич пише: „Морализаторския и често прагматичен елемент на тази поезия, твърде близка на младежта, критиците не споменават." Като най-значителни английски поети от последните години в статията се посочват Тед Хюз и Джофри Хил.

Накрая Бркич прави кратка характеристика на разглеждания период от английската поезия. Той счита, че няма да бъде погрешно, ако се каже, че в годините на шестото и седмото десетилетие на нашия век се чувствува стремеж към техническо съвършенство. Че поетите от 60-те години са крачили към обективния свят, изключвайки себе си, докато за тези от 70-те години е по-характерна насочеността към изследване на непознатите и непредвидени движения на човешката душа.

В същия брой на сп. „Књижевност" е отпечатана и статията на Иржи Леви „Генеративна поетика". Поместени са и рецензии за новоизлезли книги, между които: „Английската литература у сърбите през XVIII—XIX в.", стихосбирка на Уолт Уитмън и др. Автор на рецензиите е Предраг Протич. На страниците на този брой е отпечатана и статията на Кр. Видакович за едно от най-талантливите и известни произведения на съвременната латиноамериканска литература — романа на Габриел Гарсия Маркес „Сто години самота".

„САВРЕМЕНИК", 1974, кн. 12

В декемврийския си брой от 1974 г. списание „Савременик" публикува три интересни статии, посветени на една обща тема, формулирана по следния начин: „Измислени и действителни ценности". Това са „Драма на литературната критика днес" от Драган Неделкович, „Как се създават лъжливи ценности в културата" от Светислав Павичевич и „Философската проза и изкуството" от Света Лукич. Ще се спрем на третата статия.

Авторът отбелязва, че първото, най-директно и най-голямо предубеждение към философската проза и изобщо към философската литература е съмнението, дали тя въобще е изкуство. Този предразсъдък съществува и у някои от самите творци, автори на философска проза, има го в историята и теорията на литературата и накрая в самата философия като наука. В по-широк аспект предразсъдък е и отделянето на литературата и изкуството на една страна, а философията на друга. Те се третират като две отделни статични сфери, а не като два от най-задълбочените и същевременно най-общи видове на философско-антроположката релация субект — обект, респективно човек — свят. Като последица от всичко това Лукич посочва факта, че на философската проза се е отричало правото на принадлежност към изкуството и насилствено са я вмествали в някакви реторични схеми, в стандартни литературни жанрове. А ако все пак ѝ е признавано правото да спада към литературата, то тя е наричана „подчинена, от по-нисък разряд" литература или литература само по някои елементи. По-нататък в статията се казва, че обикновено се счита, че рационалните идеи са най-съществените във философската проза. В същност те не са всичко в произведението, нито пък съставляват неговото ядро, а са само един елемент. Ядрото — това е литературно-художественото. Друг е въпросът, посочва авторът, че в историческия развой някои произведения на философската проза и философската литература изобщо са имали някакви втори, по-други, „рационално поставени" цели и че директно са допринасяли за развитието на отделни философски дисциплини: теория на съзнанието, логика и др. Но с времето тези исторически постулирани, обективно наложени цели са отпадали едновременно с изменение на положението и функцията на философията. И тази нова ситуация на XX в. дава възможност не само за бъдещо развитие на философската проза, но и за един нов поглед назад. А и в областта на изкуството са разяснени някои явления, които са представлявали пречка и са създавали трудност, особено по въпросите, отнасящи се до философската проза. Лукич разглежда сложните връзки и отношения между художествената и реалната действителност и търси

мястото на философската проза, а и на философската литература въобще. Той заключава, че по своята същност философската проза е особена художествена проза, художествена стойност.

По-нататък Лукич прави опит да формулира интегрално естетическото значение на изкуството. По неговите думи той го формулира „в духа на Марксовата теория на алиенацията, по-точно в духа на неговия естетически еквивалент". В статията се казва: „Чрез изкуството човек осъществява своята потенциална завършеност, своя най-общ и дълбок интегритет. Изкуството по свой начин реализира нещо от по-дълбокото и пълноводно течение на живота и човека — чрез максималната духовна кореспонденция на субекта с обекта." Лукич подчертава, че ако тези характеристики се вземат без резерви, изкуството би изглеждало като най-целокупната и завършена човешка изява. Но на такова заключение се противопоставят много факти. Най-основните според автора са два. Първо — изкуството е само теоретична, мисловна активност и резултат на активност, значи само духовна конкретност; тя не е самият живот в пълния смисъл на думата. Второ — нейните творения дават интегралите на едно условно, илюзорно, стилизирано, символично битие. Ето защо изкуството не е нито единственият, нито най-идеалният извод на релацията субект — обект. Затова то се е отделило като самостоятелна сфера, където „робува на свои закони, на свои определения и ограничения".

В рубриката „Литературен спектър" са отпечатани рецензии за новоизлезли книги, между които „Поетика" от Данило Киш, „Естетиката на първите сръбски литературни критици" от Драган Йеремич и др. Кн. 12 съдържа и студията на Мелкълм Бредбъри „Литература и социология".

Б. К.

ФРАНЦИЯ

„MAGAZINE LITTERAIRE", Париж, 1974, № 93

Двуседмичното литературно списание „Магазин литерер" посвещава критически бележки на Жан-Жак Русо. Става дума за смисъла на едно „връщане към Русо", за преоценка на неговата философия от позициите на съвременността. Още в самото начало редакцията предупреждава читателя, че публикуваните статии не са продиктувани от ретромодата. „След Фройд и Маркс връщането към Русо е възможно, дори необходимо; и Русо придобива друг смисъл. „Най-значителна е статията „Русо спиритуалист", съставена от извадки из книгата на Галвано Делла Волпе „Маркс и Русо". Галвано Делла Волпе (1895—1968) е виден италиански философ-марксист. Той се числи към многобройните последователи на Антонио Грамши, но се отличава от тях, тъй като създава специфична школа и течение, известно и значимо като това на Алтюсер във Франция, на Адорно в Германия. Делла Волпе е духовен баща на цялата марксистка интелигенция в Италия. В 1972 г. прогресивното римско издателство „Едитори риунити" публикува под редакцията на Иняцио Амброджо философското наследство (съчинения в няколко тома) на Галвано Делла Волпе, което италианската критика посочи като крупен принос в историята на философската мисъл.

В съчинението си „Маркс и Русо", първа негова книга, преведена на френски, Галвано Делла Волпе осветлява философските и политическите схващания на великия прсдзетител от позициите на марксизма. Основният въпрос, който авторът си поставя, е дали естественият човек, гражданинът на Русо е универсално понятие, валидно за всички хора. Отговорът е отрицателен. Човекът в конкретното разбиране на Русо е буржоата и Русо се оказва безсилен да преодолее противоречието между понятията свобода и частна собственост. За да докаже несъстоятелността и историческата ограниченост на политическите възгледи на Русо, както и класовия смисъл на свободата и равенството в неговите схващания, Галвано Делла Волпе подлага на обстоен анализ основните положения във философската му система. Той започва с тълкуване на понятието „нравствено съзнание",което за Русо се състои в „любов към човека". „Любовта към хората, произтичаща от любовта към себе си, казва Русо, е основана на човешката справедливост." И уточнява: „От нравствената система, образувана от тази двойна зависимост по отношение на себе си и на себеподобните, се ражда импулсът на съзнанието", който „прави човека подобен на бог". По логичен път авторът стига до извода, че ако е вярно, че „любовта към създателя. . . съвпада с любовта към себе си", то любовта към себе си и любовта към себеподобните на свой ред ще съвпаднат. Това идва да потвърди и доуточни сентенцията, според която от любов към бога човек трябва да обича ближния си, т. е. себеподобния, както обича себе си. И така прословутото изявление на Русо: „Когато силата на една експанзивна душа ме отъждествява с моя себеподобен и аз се чувствувам, тъй да се каже, в него, не му пожелавам да страда, за да не страдам, и се интересувам от него, защото обичам себе си", изразява ни повече, ни по-малко един религиозен и в този смисъл нравствен еготизъм.

Схващан като най-общо понятие на личността или на индивида-стойност, този еготизъм обуславя личността като първична или още априорна, предсоциална или доисторическа. И така човекът според Русо съвсем на представлява единство с историческия свят, т. е. с човешкия род, личността

според него е единство, при това произволно и догматично, на индивида с трансцендентния свят. Оттук надценяване ролята на личността у Русо и парадоксалното му твърдение: „Казвам ви от името на бог, че частта е по-голяма от цялото“, което го сродява с абстрактния християнски индивидуализъм.

Казаното дотук ни помага да разберем по-пълно истинския нравствен смисъл на прочутите формулировки за „човека на природата“ и за „връщане към природата“. Именно в тях най-ясно личи априорната, платонико-християнска и преждевременно романтична същност на индивидуализма на Русо. Ето какво тълкуване дава той на проблема за политическото общество, проблем, типичен за човешкия род като историческа категория: „Всичко се състои в това да не покварим естествения човек, приспособявайки го към обществото.“ Оттук става ясно, че собствените му метафизични и етични схващания ще станат пречка за политика Русо. Авторът има пред вид догматичната аксиома за „човека на природата“, за свободния и независим индивид, в смисъла, който му придава неговото първично, априорно съзнание. Трудността идва от това, че ставайки социално-политическо същество, човекът на природата трябва да запази специфичната неприкосновеност на априорната стойност, заложена в първичната личност.

Тази трудност става очевидна с известната формула за „основния проблем“, който би трябвало да се разреши чрез „обществения договор“. В него Русо подчертава необходимостта „да се намери някаква форма на сдружение, която с общи сили защищава и закриля личността и имуществото на всеки член и при която всеки, въпреки че е свързан с други, ще се подчинява само на себе си и ще остане свободен като преди.“ Или, с други думи, трудността за Русо се състои в това, че трябва да се основе политическо общество на принципа на „неизменните“ първични, предсоциални, абсолютни права на човека на природата, че трябва да създаде временна историческа организация, базирана върху индивида, който е индивид-стойност или личност и чиито права не произтичат от връзката със собствения му исторически род: човешкият род, а водят началото си от някаква извънвременна или извънисторическа даденост: от връзката му с трансцендентния свят или род. Разрешаването на тази трудност на „договора“, а именно пълното отчуждение на всеки член с неговите естествени, първични права от останалите членове на обществото, така че „като се раздава на всички да не се раздава никому“, спомага за историческото осъществяване на хуманитарното равенство, т. е. равенство от християнски тип в областта на „гражданското“, или политическо право. „Законът“ като израз на „всеобщата воля“, произтичащ от „договора“, идва да замени различните царски „разпоредби“, „свидетелства“ и „укази“. Френската революция за пръв път установява политическо равенство и еманципира „обикновения“ човек. Но каква е същността на това равенство? Идеологическата основа на принципа за „всеобщата воля“ е в „нравственото съзнание“, разбирано като „любов към човека“, която любов не е нищо друго освен религиозен еготизъм — тоя на традиционния християнски индивидуализъм, а установеното равенство единствено по рода си разрешава и оправдава подобен еготизъм.

Галвано Делла Волпе си служи с термина „равенство — неравенство“, за да означи продукта на схващането на равенството като функция на свободата, а не обратното. В действителност личността, с която съвпада свободата, е онзи абстрактен, самотен, предсоциален, доисторически индивид; първичната, християнска личност — принцип и цел на еготизма, какъвто е хуманитарната любов, типична лаицизация на милосърдието (caritas).

И така въпросното равенство в най-добрия случай може да бъде външно, формално, абстрактно и юридическо. То представлява „легална“ форма на „естествени“ права и стремежи, узаконяване на една първична, извънисторическа, митична свобода. Но тук не може да става въпрос за вътрешна, съществена, реална свобода, за социално равенство, така както го изисква реалният исторически акт на живот в обществото, който характеризира конкретния човек, когато последният не се разглежда отделно от своя род. Не може да става въпрос за реално равенство, което е неразделно от реалната свобода, в смисъл на социална свобода: свобода в обществото и чрез него и поради това наистина свобода за всички.

Оттук произтича несъответствието между свободата и справедливостта — или равенството, което обезсилва политическото общество, замислено от Русо, и впоследствие самата „буржоазна демокрация“. Смятайки, че в лицето на обикновения човек или на плебея, на занаятчията, на дребния земеделец освобождава народа, в същност Русо освобождава само буржоазията, несъмнено цялата буржоазия — дребна и едра, но все пак само една класа. В това се състои идеологическата последица от неговото схващане за човека като индивид. Понятието на Русо „обикновен човек“ се отнася до обикновения буржоа, ала изключва пролетариата, т. е. обикновения човек, а в частност, работника, социален човек в най-висша степен.

Идеологическите граници на демокрацията у Русо се простират между принципа на „любов към човека“ или хуманитарност и имплицитната идея за човека, схващан като „човек на природата“, човек априори, първична личност. В това се състои идеологическата мотивировка на едно класово общество, обусловено от съществуващото неравенство. Правата на човека в това общество, произтичащи от първичното достойн-

ство на един абстрактен човешки индивид, взет отделно от историческото общество, са обречени да останат привилегии. В основата на традиционното буржоазно право на собственост, с неговия абсолютен и абстрактен характер, стои мотивираната от Русо априорна или теоретична идея за „светостта" на „човешката" личност. Няма съмнение, че му липсва типичният белег на всяко право да бъде действително всеобщо, от което следва, че то е по-скоро привилегия, отколкото право. Ясно е, че т. нар. право (на частна собственост), в основата на което стои една априорна даденост, не се обуславя от всеобщността или реалната историческа универсалност, характерна за човешкия род, а от всеобщността или нереалната универсалност на един трансцендентен род — човешкия. От това следва, че всяка априорна или теологическа в широк смисъл — обосновка на моралните стойности е несъстоятелна. Човешкото съзнание продължава (и ще продължава) да изисква права, но теологията, дори най-светската, може да гарантира само привилегии. В това се състои аксиологичното безсилие на всеки априоризъм или на всеки спиритуализъм да осигури морални ценности: парадоксална неспособност, допускаме, но занапред очевидна и непоправима.

С. Тр.

„ACTION POÉTIQUE", Париж, 1974, № 60

Периодичното издание „Аксион поетик", основано преди повече от едно десетилетие от група млади прогресивни поети и критици начело с главния редактор Анри Дьолюи, има зад себе си вече значително дело предимно и главно в поезията. Твърде широк е обхватът на „Аксион поетик" и твърде плодотворни са връзките му с поетите в целия свят. Брой 60 на списанието е посветен на испано-американската поезия. Представяйки го на читателите, Пиер Лартиг казва: „Повече от антология, броят отразява едно гледище. . . Целта е да бъдат представени творби, показващи еволюцията на формите, трансформацията, която се извършва в южноамериканската поезия в течение на две десетилетия. Че Валйехо е от най-първите в 1922 г. с тоя сборник, чийто наслов „Трилсе" няма смисъл, всеки знае. За Пабло Неруда чакаме 1925 г., когато излиза „Опит на безкрайния човек". Изчезването на пунктуацията, новото третиране на синтаксиса предлага от тези страници няколко аспекта на възможен прочит. Неруда заявява: „Достатъчно е да се прочете поемата ми „Опит на безкрайния човек" или предишните стихове, за да се установи, че въпреки безпределната сръчност прекрасното изкуство на жонгльор на ума и на светлината, въпреки интелектуалната игра, която ме възхищаваше у Висенте Уидобро, беше ми невъзможно да го следвам на този терен поради това, че моето положение, дълбоката природа на моето същество, стремежът ми и моя собствен израз бяха антиподи на интелектуалното отчаяние на Висенте Уидобро."

В интересно написаната статия под наслов „Връщания и обходи на нашата поезия" аржентинският поет и критик Саул Юркевич, преподавател по латиноамериканска литература в парижкия университет Венсен, ни дава сгъстен панорамичен преглед на поезията в южноамериканските страни. „Испаноамериканската поезия днес — пише Юркевич — е единна и неделима. Би било изкуствено да я разделяме по националност. Обсегът на естетическите движения не съвпада никога с произволни географски предели. В Латинска Америка, литературно поне, границите са премахнати. Невъзможно е да се установи една поетика, една образност, един глас, един регистър, които да изключват една единствена страна. Тъждествеността на език, култура, проблематика, най-голяма интеркомуникативност и най-добро разпространение на произведения са породили една все по-изявяваща се континентална синхронизация. . . Модернизмът предизвиква първата континентална конвергенция и първата интернационализация на нашата поезия. С това движение модерността, каквато я схваща нашата епоха, се явява страстен вкус към актуалността, към човечността, грижа за участие в прогреса и в експанзията на индустриалната ера, усилие за създаване на една поезия във връзка със света, която да има ритъма и измерението на днешното време на шеметни трансформации.

„Модернизмът, казва Юркевич, кулминира с Рубен Дарио, Леополдо Лухонес и Хулио-и Реисиг: това са тримата поети, които упражняват най-голямо влияние върху следващата генерация и върху двамата главни инициатори на авангардистката обнова: Висенте Уидобро и Сесар Валйехо. . . Първият авангардист е Висенте Уидобро. Преди 1916 г., преди установяването му в Париж, той използува свободния стих, употребява идеографични средства и възхвалява една поезия на чистата инвенция, която не копира външната реалност. В досег с парижките кубисти и дадаисти поетът асимилира теоретичните и технически новости, които впоследствие ще внесе в Испания, където лансира в 1918 г. ултраисткото движение. Ултраистките списания пропагандират прогресивната литература в страните, говорещи испански език. Ултраистките филиали се размножават. Хорхе Луис Борхес в 1921 г. организира такъв филиал в Буенос-Айрес. В 1922 г. Сесар Валйехо публикува „Трилсе", една толкова нова книга, че едва днес сме в състояние да я разберем напълно. В 1923 г. Борхес публикува „Гореща обич към Буенос-Айрес", а в 1926 г. Пабло Неруда пише поемата си „Опит на безкрайния човек", подобна на първите творби на френските сюрреалисти, без да е повлияна

от тях, и почва да създава поемата си „Резиденция на земята“.

Поезията престава да бъде средство изключително за докосване на възвишеното, осветаване на трансцендентната красота... В същото време поезията слиза от звездните висини и се свързва с всекидневната реалност до нейните най-делнични аспекти... Криза и преоценка на ценностите, семантична нестабилност, онтологична несигурност, виталистична експлозия, ирационален избух, релативност, потъване в бездните на съзнанието, отхвърляне на буржоазната култура, социална революция, премахване на цензурите, абсурдност, случайност, агресивна грозота, демоничност, безумство, инстинктивност, халюцинация, всичко това влиза в съвременната поезия, участвува в един свят, който изостря своите противоречия. Подчинена на едно виждане, фрагментиращо и разлагащо реалността, поемата става разкъсана, дисонантна, мултифокална, ексцентрична, полиморфна. Разхлабване на единната форма, структурална свобода, разширяване на думата, логически превръщения, калейдоскопична композиция, синематичен монтаж, изненади, разриви ще придадат своята странност и своето богатство на поетическото послание, като го направят по-плуривалентно, херметично и повишат неговата призивна сила. Такава е поетиката на четирите парадигматични книги на нашия авангард: „Трилсе“ от Сесар Валйехо, „Алтасор“ от Висенте Уидобро, „Резиденция на земята“ от Пабло Неруда и „От хубаво най-хубавото“ от Оливерио Хирондо, четирите отчаяни, конвулсивни и разрушителни.

С приближаване до 40-те авангардистката страст започва да отслабва: поезията дири отново своите извори на бистрота и чистота, хармоничната реалност, красотата, възвишеността, непреходните ценности. Настъпва една епоха на успокоение, на връщане към класическите патрони: инвенцията е детронирана от традицията. Испания си възвръща своето влияние чрез поетите от поколението от 1927 г., особено Сернуда, Гилен, Салинас и Алехандре. Мажоритарната група реагира срещу остротите, срещу експресионизма, срещу експерименталния вербализъм, срещу екстравагантностите, алиенацията, изкривяванията, обезобразяванията, срещу безвкусицата и грубия език, срещу хумора на авангарда. Най-добрите свидетели на този етап са Рикардо Молинари, Хосе Хоростиса, Ксавие Виляурутиа, Мартин Адан. В рамките на тази идеалистическа доминанта на естетическа, утопична и непреходна пурификация дебютират в литературата Октавио Пас, Хосе Лесама, Лима, Алберто Хири, Синтио Витиер... Историческите безредици ще нарушат тази хармония. Светът става необитаем: това е епохата на фашисткия апогей, насилието, което смазва испанската република, Втората световна война, атомната бомба, диктатурите в Латинска Америка, най-сетне студената война. Интелектуалците на Запад чувствуват рухването на една цивилизация, фалита на хуманистичните ценности, невъзможността за разбирателство, посегателство към свободата, загубване смисъла на съществуването, дезорганизиране на личността. Едно смутено и конфликтно съзнание — казва Юркевич — характеризира почти единодушно нашата поезия.

Очертавайки по-нататък панорамата на испано-американската поезия, аржентинският критик пише: „Сюрреализмът също като литературна школа със свои аспирации и свой поглед за света, както и със собствена етическа ориентация, почва от 1950 г. да се разпространява в испано-американския свят.. Сюрреализмът, който, изглежда, съвпада с нашия спонтанен и инстинктивен темперамент, с нашата крайна и малко дисциплинирана природа, е изявен в легион поети; между тях цитирам като образец Марио Монтес де Ока, Омеро Аридхис, Гилермо Сукре и Алехандра Писарник... Както чистите поети, така и поетите екзистенциалисти или сюрреалисти, макар раздирани от непримирима опозиция между желания и реалности, между стремеж към трансцендентност, към пълнота, към свобода и подчинението, ограниченията, ампутациите, агресиите, прагматизма — нарушител на всички кодове, които съвременият свят ни налага, всички тия поети упорстват в идеалистическото поведение, във вярата, в изкупителната, възвишена, катартична способност на поезията. Едни от тях, чистите поети, пре-утвърждават ценностите на традицията, връзката между обаятелното минало, универсалността и вечността на изкуството. Другите, сюрреалистите, отричат наследството, историческото натрупване, оксиденталния рационализъм, всяка абстракция или интелекция, съгласуваното изкуство, авторитетните принципи, основани върху социалния консенсус. Всички отхвърлят или най-малкото изключват обикновения човек, всекидневната реалност, вулгарността, баналността, незначителността, прекия характер на нашите дела. Една поезия, студена или патетична, фантастична, мистериозна, конвулсивна, оракуловска, рапсодична, предполага почти винаги един изключителен протагонист, който би имал слава на герой, привилегировано възприемане на нещата, своеобразие, оригиналност и който би бил един визионер. За всички тях поезията е опит да внуши нещо неизразимо, изгнание, възторг, разкриване на главната реалност. Но дистанцията на тази поезия спрямо емпиричната реалност, спрямо света на огромното мнозинство, несъгласието между идеалистичната илюзия и света на възможните реалности е толкова голямо, че известни поети отхвърлят романтичната утопия, химеричното мечтателство, демоничната страст, подмолните или ултраземни екстази. Нарочно един Никанор Пара пише антипоеми, сиреч прозаични, земно реалистични, немотивирани поеми. Той реагира

срещу идеализаторската воля, в допир е с множеството от обикновени хора, тия, които са без привилегирована биография. Пара със своя усмиващ хумор, с народната си шеговитост профанира тържествеността и естетизма на претенциозната поезия. . . Той не иска да принадлежи към никаква каста, отказва се от всякаква жреческа функция. Поезията включва едновременно оздравяване и обедняване; двете са необходими. Никанор Пара подхваща един неореализъм, който ще бъде господствуващ елемент у най-актуалните днес поети: Ернесто Кардинал, Карлос Херман Бели, Хорхе Енрике Адоум, Хуан Хелман, Роке Далтон, Роберто Фернандес Ретамар, Енрике Лин, Антонио Сиснерос, Хосе Емилио Пачеко, Родолфо Иностроса, Саул Юркевич.

В заключение авторът пише: Криза на романтичния идеализъм, критическо конфликтно съзнание, хумористична десакрализация, нахлуване на нашата бърза реалност, политизиране, преход от психологизъм към социологизъм, агресивност, свобода на израза, напредък на говоримия език и на прозаизма, стилистически плурализет, прекъснатост, нестабилност, разрив, отвореност — това са основните линии на най-новата испано-американска поезия.

Н. Д·

„EUROPE", Париж, март 1975

Френското прогресивно месечно списание за литература „Йороп" е посветило своя мартенски брой за 1975 г. на „футуризма", литературно-художествено движение от началото на нашия век, по случай седемдесетгодишнината от създаването му — февруари 1905 г., когато в първия брой на международното списание „Поезия" (Милано) италианецът Филипо Томазо Маринети провежда анкета върху „свободния стих". Списанието прави опит да открие противоречия във футуризма, да отграничи неговите формални търсения от политическите тези на Маринети.

Броят на „Йороп" се открива с встъпителни бележки върху футуристичното движение под наслов „Щурмуване на века" от поета Шарл Добжински, който цитира в текста пасажи от първите „манифести" на футуризма: на Маринети, публикуван през 1909 г. в парижкия всекидневник „Льо Фигаро"; на Ултиматум (Португал футуриста) от 1917 г.; „Плесница на обществения вкус" от 1912 г., Москва. Макар „рожденият акт"на футуризма да е свързан с Париж, където излиза първият „манифест" на Маринети, Франция обаче не става по думите на Добжински обетованата земя на футуризма. Известни пионери на модерното, като Сандрар, Аполинер, Пиер-Албер Биро, изглеждат приближени до футуризма. . . Сюрреализмът по-късно ще засенчи окончателно дискредитирания поради политическите позиции на Маринети футуризъм. С оръжията и товара на своите резки лозунги и формули поетът на „Мафарка футуристът" се беше настанил на свой ред в креслото на „академическата култура" под фашистки флаг. Невъзможно е да не оценяваме противоречиво футуристическия феномен, да не разделяме намеренията от действията. Най-малко италианският футуризъм е Янус, но който има не две, а няколко лица, обърнати ту към миналото, ту към бъдещето.

Не трябва да сливаме впрочем маринетизъм и футуризъм, казва Добжински. Първият внася във втория безспорен импулс, но не го определя. В това отношение заслужава отбелязване трудът на Джовани Листа „Футуризмът". За пръв път са събрани и коментирани тук главните произведения на италианския футуризъм, без политическите писания на Маринети. . . Този труд свидетелствува между другото за интереса, който продължава да се проявява към едно движение, чиято творческа сила, поне в Италия, се оказва по-жизнена в пластичните изкуства, отколкото в поезията. Това може да се види от творбите на Бочони, Северини, Карà, Балла, Сòфичи, показани през 1973 г. при една ретроспективна изложба на музея „Модерно изкуство". Футуризмът не се ограничава само със своите най-изтъкнати представители, Маринети или Маяковски (наред с когото не трябва да забравяме и другата фигура — Велимир Хлебников). Футуризмът има своята изява в живописта, театъра, киното именно в Русия, където Дзига Вертов изпита неговото влияние в началото на творческото си развитие.

Значително място в броя заема очеркът на полския специалист Йозеф Хайщайн, професор във Вроцлавския университет, озаглавен „Футуризмът в европейските литератури". Очеркът съдържа доста подробни и интересни данни, илюстриращи панорамата на футуризма в европейските литератури, към които се проявява през последните години — казва полският автор — един нарастващ интерес. В предговора към книгата си „Футуризъм", публикувана в 1970 г., Умбрио Аполонио цитира съвременни свидетелства, излезли във всекидневника „Кориере делла сера", според които във футуризма е „началото на всеки морален и културен вандализъм" и че футуризмът е една „буфонада на невежи и на рекламисти". В преоценката на мненията върху футуризма — пише проф. Хайщайн — не са избягнати и много радикални съждения. Често това движение почва да бъде смятано като база на всички артистични авангарди на XXв.Подобни мнения се срещат не само в статии на италианци, но също и в издирванията на автори от други страни. Най-радикалният в тази област е без съмнение Джовани Листа, който пише между другото: „Футуризмът е първото движение на историческия авангард. Той представлява в нашия век самото раждане на авангарда."

Любопитно е да се цитира гледището на монреалския професор Арнолд Армин, според когото Маринети е „отговорен“ не само за италианския, френския (sic!) и руския футуризъм, но също за немския експресионизъм (касае се особено за групата около списание „Дер Щурм“), за английския вортицизъм, косвено за дадаизма и за сюрреализма, както и за Джеймс Джойсовия „Finnegans Wake“. Срещат се и мнения, напълно противоречиви, други по-предпазливи и умерени като това на Б. Митчел, който казва: „Днес нито терминът футурист, нито терминът кубист запазва някакво голямо значение за историята на литературата.“

В своя документален текст, като говори за „естетиката на италианския литературен футуризъм“, проф. Хайщайн пише: „В манифестите на Маринети и на неговите приятели футуристи могат да се различат два аспекта на движението: политически и естетически... Италианският футуризъм, отъждествявайки се с фашизма, изгуби всякакъв контакт с европейската литература. Дори в Италия опитите на Маринети да наложи футуризма като официална естетика на фашистката държава претърпяха крах.“

Футуризмът и авангардните движения във Франция са свързани с четири имена на поети и писатели, двама от които са напълно забравени, Барзьон и Никола Бодюен, а другите двама, Сандрар и Аполинер, са широко известни... Когато се говори за синтеза на лингвистични и пиктурални средства, особено в епохата на футуризма, Аполинеровите „Калиграми“ са, които ни идват наум. Проблемът за отношенията между Аполинер и футуристите е труден за решаване, като се знаят мненията, често противоречиви, на Аполинер и различните свидетелства на съвременници. Връх на сложността на проблема е „Антитрадиционалисткият манифест“, който със съгласието на своя автор бе публикуван в сборника с футуристичните манифести на Маринети. Това активно участие е различно тълкувано и от съвременници, и от изследователи след войната. Едни говорят за момент на слабост, който е накарал Аполинер да се свърже с движението на Маринети, към когото авторът на „Калиграми“ се е отнасял често с резерва. Според други манифестът на Аполинер бил пародия на футуристичните манифести. Продължавайки своя поглед върху футуризма в европейските литератури, полският автор пише, че връзките на немските експресионисти с Маринети са лесни за доказване.

Проф. Хайщайн посвещава любопитни страници на футуризма в Русия и СССР. Футуризмът в Русия съвсем не представлява едно хомогенно движение. Това, от една страна, от друга страна, руските футуристи въпреки двете пътувания на Маринети в Русия преди Първата световна война отричаха всякакво негово влияние върху тях... В историята на руския футуризъм се поддържа съществуването на четири групи: „Его-футуристи“, група, наречена „Мецанин на поезията“, „Центрофуга“ и „Кубо-футуристи“. Шефът на първата група Игор Северянин създаде термина „его-футуризъм“ вероятно през 1911 г. Втората група имаше за водач Вадим Шершеневич, някои от идеите на която послужиха за основа на имажинизма. Най-ефимерна бе групата „Центрофуга“ с теоретик Сергей Бобров, но в редиците ѝ бяха Борис Пастернак и Николай Асеев, които станаха насетне приятели и сътрудници на Маяковски. Най-близка по програмата си до манифестите на Маринети беше несъмнено групата на кубо-футуристите, чиито главни привърженици бяха Давид и Никола Бурлюк, Велимир Хлебников, Васил Каменски и най-сетне Маяковски. Любопитно е да се отбележи тук казаното от Александър Блок: „подозреваю что значителен Хлебников“.

Руските футуристи отхвърляха индустриализацията и боготворенето на машината, но особено лозунга „войната, единствена хигиена за света...“ Публикуваха се поеми върху амбалажна хартия с оскърбителни илюстрации от авангардни художници с предизвикателни заглавия, като „Изюдената луна“ (Маяковски), „Тангото на кравите“ (Каменски), „Бременността на розите“ (Кручоних).

Проблемът, който изглежда общ за руските и италианските футуристи, се отнася до значението на словото като материя на поезията, словото, схващано по нов начин. Според Хлебников и някои от приятелите му словото трябва да бъде автономна, фонична постройка, която не може да има друго значение. Хлебников, Кручоних и други създадоха теорията за един език, наречен „трансментален“, но в областта на езика опитите на Хлебников надминаха теориите му. За Маяковски създаването на неологизми стана една от главните черти на неговите работи. Ето няколко от неговите идеи, изложени в сравнение с тези на другите футуристи: 1) като всички футуристи той бе на мнение, че изкуството не може да бъде пряко отражение на живота, но на природата, видяна през съзнанието на артиста; 2) както другите, и той изтъква необходимостта от скъсване с миналото; 3) както другите, той набляга върху автономията на света на изкуството, но като се държи впрочем сметка за съществуването на реалния свят, който заобикаля артиста. Опитите на Маяковски — пише полският критик — са видими в употребата на думи със значение от семантично гледище и по отношение на графията, която съвсем не е формален способ, но служи, за да акцентува известни фрагменти от речта. Езиковедът Роман Якобсон говори по този повод за поезия на изолираните думи.

Трябва да се подчертае богатото съдържание на този брой на „Йороп“, посветен на фу-

туризма. Следният, априлският брой, ще продължи разговора върху футуризма с материали предимно върху формите на руския футуризъм.

Н. Д.

САЩ

„MODERN LANGUAGE QUORTERLY", Вашингтон, 1974, кн. 3

Предпоследната кн. 3 за 1974 г. на американското списание „Модърн ленгуйч куотърли", което е издание на университета във Вашингтон, съдържа интересни статии върху проблеми на западноевропейската литература. Една от тях е свързана с честуваната неотдавна в целия свят 150-годишнина от смъртта на големия английски поет Джордж Байрон и носи заглавие „Маса и твърди тела. Възгледите на Байрон за „външния" свят". Авторът — проф. Едуард Бостетър — сумира в тази статия някои резултати от дългогодишното си изследване върху естетическите възгледи на Байрон и връзката им с идеите на революционния романтизъм в Европа и философията на английското Просвещение.

Философските възгледи на Джон Лок, отбелязва в началото на своята статия Е. Бостетър, са оказали голямо влияние върху повечето от английските поети-романтици. Отражението на неговите идеи е забележимо дори и у един Колридж, чието естетическо кредо определено е насочено против тях. Особено важно значение за оформянето на някои съществени позиции в естетиката на английския романтизъм според автора е имала залегналата в основата на материалистическата философия на Лок концепция за двата емпирически източника на идеите — усещането и рефлексията и свързаното с тях противопоставяне на вътрешния и външния свят. Както е известно, Джон Лок разделя идеите, свързани с усещанията, на идеи за „първичните" и „вторичните качества на предметите. „Първични качества" — това са присъщите на самите предмети — плътност, протяжност, движение или покой, численост, а „вторични" са онези качества, които само привидно са присъщи на самите предмети, но в същност не се съдържат в тях — цвят, звук, вкус и пр.

Повечето от английските поети-романтици с изключение на Байрон, пише авторът на статията, бяха пленени само от идеята на Лок за съществуването на т. нар. „вторични усещания". Те изоставиха неговата концепция за илюзорността на тези „вторични усещания" и решиха, че те имат също така реален характер, както и външният свят, осезаем за човека чрез неговите „първични усещания", според метафизичния познавателен модел на Джон Лок. Уърсуърд и Колридж, както и Кийтс и Шели, изтъква авторът, са търсили във въображаемите идеи, възникнали на базата на „вторичните усещания", доказателство за съществуването на някакъв свят на истината и красотата, извисен над обикновения реален свят. Подобни възгледи могат да бъдат открити у повечето представители на романтизма в английската лирика, въпреки че у Кийтс и Шели те не са така ярко изразени поради започналия у тях процес на постепенно дезилюзиране и нарастващия им скептицизъм относно възможността да бъде открита абсолютната истина.

Байрон обаче е единственият голям английски поет-романтик, изтъква авторът на статията, останал в творчеството си верен на традициите на английския философски емпиризъм, чийто най-виден представител е Джон Лок. За Байрон външният свят на „първичните усещания" е единствено реален. Ето защо не би трябвало да ни удивлява фактът, пише И. Бостетър, че в неговата поезия има извънредно много картини от един силно привличащ погледа на човека ландшафт — морета, езера, планини: в нея изобилстват поетични образи, предизвикани от живото съзерцание на физически осезаемата природна действителност. Характерно за лириката на Байрон е и това, че в нея почти не се срещат цветни и слухови представи, подчертава авторът, а всичко, което би могло да бъде определено като идея, почерпана от „вторично усещане", съобразно философската концепция на Джон Лок е в подчинително отношение спрямо идеите, основаващи се на „първичните усещания" — отражение на присъщите на самите предмети качества. Това обаче не се отнася единствено за случаите, когато поетът изобразява обществения живот или човешката личност, както например в третата песен на „Дон Жуан", твърди Бостетър.

В поезията на Байрон, се изтъква понататък в статията, може да се забележи и един силен стремеж за изразяване на сложната връзка на човека със заобикалящия го материален свят. Но Байрон не търси тази връзка само в някаква имагинерна обща идея, която според философската концепция на Лок прави възможна рефлексията на въображаемите „вторични качества" на света, а се стреми да открие своята идентичност ту чрез предизвикателство към конвенционалното в традиционните обществени взаимоотношения, ту търсейки отговор на въпроса за смисъла на собствения си живот, отправян често към алегоричния поетически образ на една непознаваема висша инстанция, която крие тайните на битието. Според Е. Бостетър Байрон вярва в силата на разума, която в неговото поетическо въображение се разкрива като вътрешно присъща и на природните сили. Във възгледите на поета природата е или индиферентна, или враждебна към човека, а враждебната ѝ активност се поражда

от силата на някаква енергия, подобна на тази, която движи мисълта у човека. Байрон търси проявлението на тази сила, пише авторът на статията, в разума, който е в състояние да контролира както материалния свят, така и човешкото общество. Е. Бостетър с право изтъква връзката на тези философски концепции, намерили отражение в поетическия свят на големия поет на революционния романтизъм Дж. Байрон, с рационалистичните идеи на английското просвещение от XVII—XVIII в. и особено със схващанията на Джон Лок.

Авторът на статията проследява и някои от най-характерните поетични изяви на идейно-емоционалното отношение на Байрон към окръжаващия го реален свят — природата и обществения живот. Той подчертава, че въпреки голямата скала от чувства и настроения, отразяващи динамизма на връзката на поета със заобикалящата го действителност, в творчеството му може да се забележи едно постоянно редуване на няколко основни мотива в тази връзка. Един от тях е мотивът за непрекъснато влошаване на околния свят, свързан с копнежа по една изгубена пасторална идилия, споменът за която е още жив у поета. Като пример Е. Бостетър посочва тук първия акт на драматическата поема „Кайн", в която чувството на „мирова скръб" у Байрон взема космични измерения, а от думите на Луцифер, отвел Кайн в царството на смъртта, прозвучава песимизмът на поета, губещ вяра в прогреса на човешкото общество очевидно поради тежкия спомен за пропадналия бунт на карбонарите в Италия през 1921 г. В драматичната поема „Кайн" авторът на статията търси проявлението на някаква прогресивна идея у Байрон за недостижимото природно обаяние на праисторическата девствена земна природа и някакво морално-етично превъзходство на човешкото общество в самото начало на неговото развитие. Праисторическата, незасегната от преобразователната дейност на човека природа, изтъква Бостетър, не само в „Кайн", но и на много други места в поезията на Байрон е идеализирана и често е обект на сравнение с окръжаващия поета реален свят, при което у него се пораждат носталгични настроения и тъга по потъналия в забрава идиличен свят на древното минало. В смътните представи на този древен свят изникват и образите на титанични, легендарни личности, чиято първична сила и душевна простота е в хармония с очарованието на дивия пейзаж.

Един друг, също често срещан мотив при пресъздаването на природния пейзаж в творчеството на Байрон според автора на статията е търсенето на спокойствие и утешение в стремежа към сливане на душевния порив на поета с импресивния изглед на заобикалящата го физическа среда. Като примери за това тук се посочват третата песен на „Чайлд Харолд", както и няколко пасажа от недовършения роман в стихове „Дон Жуан".

Нерядко в поетичния свят на Байрон, пише Е. Бостетър, ние срещаме и представата за една активна по отношение на човека природа, чиято стихийна сила е враждебна както на отделния индивид, така и на целия човешки род. Тази титанична сила на природата е способна да руши, но и да създава. За да се спаси от унищожителната ѝ мощ, човек трябва да ѝ противопостави силата на своя разум, чрез който доминира над всички земни същества и която му дава възможност да използува енергийните заряди на природата в своя полза. Авторът посочва тук втората песен от „Дон Жуан", както и няколко пасажа от „Манфред" и „Чайлд Харолд" като особено характерни за този идеен мотив в представата на Байрон за връзката на човека с „външния свят" — неговото вечно природно обкръжение. Основният мотив в лиричното творчество на Байрон, свързан с представата за природата като важен фактор в емоционално-мисловната дейност на човека и неговото обществено битие, според мнението на автора на статията е потискащото впечатление, което предизвиква в душата на поета изпълнената с обемни, колосални тела нежива природа, индиферентна към човека и необозрима за неговия поглед. Масивността на обектите от природното обкръжение на човека, изтъква Бостетър, внася смут в душата на поета и му внушава представата за конфронтация на две несъизмерими величини — човека и необятната природа, в която най-висше устроените живи организми са една нищожна част, винаги застрашена от унищожение, защото във „външния свят" на материалните вещи Байрон не вижда никаква върховна инстанция, която би могла да гарантира запазването и благополучието на колектива на най-висшите същества — човешкото общество. Авторът на статията смята, че този песимистичен мотив в творчеството на Байрон е застъпен предимно в третата песен на „Чайлд Харолд", но също така и на много места в „Манфред", „Дон Жуан", както и в някои по-малки лирически произведения (например в „Тъмнина").

Не е трудно да се забележи, отбелязва понататък Е. Бостетър, че между някои от изброените мотиви, свързани с представите на поета за човека и обкръжаващата го природна среда, съществуват основни противоречия. Така например на песимистичните представи за човешкото нищожество пред могъществото на „сляпата" природа, които са залегнали в основата на един от изтъкваните в статията мотиви, противоречи схващането на поета, че човешкият разум е в състояние да обуздае природната стихия, а това е характерно за един друг, не по-маловажен мотив в лириката на Байрон, който навежда на мисълта, че видният английски поет вероятно е бил повлиян от много популярната

в края на XVII и началото на XVIII в. философия на деизма.

В заключителната част на своята статия Е. Бостетър прави обобщение на някои от основните идейно-философски възгледи на Байрон, намерили отражение в разнообразното му и доста противоречиво лирическо творчество. Въпреки известни колебания във възгледите на поета за силите, които властвуват във „външния свят", и възможността на човека да разбере тяхната същност и ги обуздае, подчертава авторът на статията, Байрон винаги е бил много близо до емпиризма на Джон Лок, който е разглеждал естествената природна среда на човека като един свят на „масивните форми", привеждани в движение и променяни чрез „мигновени тласъци". Великият английски поет е бил омаян от титаничното — океана, планините, могъщите скални масиви, бурите, гръмотевиците и светкавиците. Байрон, изтъква Бостетър, се е стремил да идентифицира могъщите пориви на своята поетична душа с проявления на величествената мощ, повелителка на разрушителната активност на природните стихии. Въпреки това обаче той е останал безутешен и незадоволен до края на живота си. Като особено положителна страна в неговите философски възгледи трябва да бъде изтъкната доловимата на много места в неговите творби вяра в непобедимата сила на разума, в която той е съзирал един вечен извор на надежда за човечеството. Авторът отбелязва, че вярата на поета в силата на разума е основен заряд на някои от представите му за възможното направляване на общественото развитие в полза на човека. Според Байрон чрез разума могат не само да бъдат обуздавани силите на унищожението на природната стихия, но също така могат и да бъдат подготвени и осъществени политически и социални революции.

Убедеността на Байрон в триумфа на човешкия разум, изтъква в заключение Е. Бостетър, може да бъде открита като важен идеен мотив почти в цялото му творчество, но особено ясно е изразена тя в четвъртата песен на „Чайлд Харолд", в драматическата поема „Манфред" и романа в стихове „Дон Жуан", т. е. в по-късните му творби.

Трябва да отбележим, че анализът на някои от споменатите идейно-философски концепции на Байрон в статията е направен въз основа на много задълбочено изследване на характерни цитати от почти всички посочени произведения, които добре подкрепят аргументацията на тезата на автора. Въпреки това у читателя възниква представата за известна едностранчивост в мотивировката на някои обобщения главно поради това, че идейно-философските възгледи на Байрон се разглеждат напълно откъснати от твърде драматичния, богат на обществен опит и многостранни контакти жизнен път на великия английски поет, когото Белински сполучливо нарече „колосален по значение както за своето време, така и за бъдещето".

В същата книжка е поместена и статията на Хилдегард Ханум „Саможертвата в „Доктор Фаустус". Приносът на Томас Ман към легендата за Фауст". Както се отбелязва в редакционната бележка, тази статия е първата от една поредица публикации върху творческото дело на знаменития немски писател, публицист и общественик, чиято стогодишнина от рождението се чествува в целия свят през настоящата година.

В началото на своята статия авторката отбелязва, че предпоследният роман на Томас Ман е произведение, създаването на което е коментирано подробно от самия автор в публикувания през 1949 г. „Роман на един роман. За възникването на доктор Фаустус". Известно е, пише Х. Ханум, че Томас Ман е използувал в своя роман „Доктор Фаустус" редица елементи както от „Народната книга за доктор Фауст", така и от различните художествени разработки на легендата от отделни автори (например Марлоу, Гьоте). Освен естествено възникващите въпроси за това, какво в романа на Т. Ман е заимствувано от някои от известните по-раншни литературни творби, в които е пресъздаден странният живот и дела на доктор Фауст, интересно е да се открие кои са новите сюжетни елементи в тази забележителна творба на новата немска литература. Авторката на статията споменава тук за твърде разпространеното становище главно сред някои немски литератори (например Кете Хамбургер и Ерих Калер), че романът на Томас Ман не би трябвало да се интерпретира във връзка с литературната традиция на легендата за Фауст, тъй като в „Доктор Фаустус" тя била сведена само до една монтажна схема. Х. Ханум оспорва правилността на подобно становище и насочва своето изследване към предпоставената цел — откриване на новото, което Т. Ман внася в познатата легенда, която за мнозина след гениалната трагедия на Гьоте изглежда вече напълно изчерпана като литературен сюжет.

Въпреки че главният герой на романа на Т. Ман — немският композитор Адриан Леверкюн — има много общи черти в своя характер с Фауст от народната книга на доктор Шпис и произведението на Марлоу — например „греховната арогантност и гордост", а с Гьотевия герой (от първа част на неговия Фауст) го свързва и равнодушието към съдбата на хората около него, в романа на Томас Ман договорът, който Адриан Леверкюн сключва с дявола, изтъква авторката на статията, съдържа едно морално измерение, което не може да бъде открито в другите художествени произведения, чийто сюжет се гради върху народното предание. Според авторката на статията този нов етичен аспект в заговорничеството с дявола в „Доктор Фаустус" е саможертвата. Х. Ханум веднага бърза да опровергае основател-

ното подозрение, че тази нейна теза е формулирана някак си прибързано и даже има претенцията да е аподиктична. Тя правилно отбелязва, че мисълта за саможертвената готовност на героя от романа на Томас Ман противоречи на основната линия на поведение, която е добре обяснима във връзка с някои важни страни в характера на Леверкюн, като например пренебрежителното му отношение към народа, неговото бездушие и студенина към хората, които правят опит да установят контакт с него. Тук авторката насочва своето внимание към някои характерни произведения на Томас Ман, написани преди романа „Доктор Фаустус", в които централно място заема проникновеното психологическо пресъздаване на образи на хора на изкуството и които съдържат важни елементи от философско-естетическите концепции на немския писател, намерили продължение и в романа за необикновената съдба на композитора Леверкюн. Саможертвата на човека на изкуството като мотив води началото си от романтическите представи за изкуството, изтъква Х. Ханум. А този мотив може да бъде открит в почти всяко едно от забележителните произведения на Томас Ман и може би най-напред в новелата „Тонио Крьогер", в която героят разбира, че трябва да жертвува личното си щастие в името на изкуството. Подобно на Тонио Крьогер и Леверкюн от „Доктор Фаустус" разбира, че трябва да пожертвува себе си, за да постигне великия прелом към съвършенството в изкуството. Това обаче е едно решение, което в крайна сметка води до самоунищожение, както успява да забележи още гениалният Шилер в своя трактат „За наивната и сантиментална поезия". Мотивът за саможертвата на творческата личност в името на изкуството, отбелязва Х. Ханум, е характерен и за една от най-сполучливите новели на Томас Ман — „Смърт във Венеция".

При разработката на образи на хора на изкуството в някои произведения на Томас Ман от по-ранния период в неговото творчество, изтъква авторката на статията, може да се забележи постепенно развитие на мотива за саможертвата в името на творческата дейност. В романа „Доктор Фауст" този мотив достига връхна точка на функционалното си значение в сюжетния замисъл.

Известно е, пише Х. Ханум, че при изграждането на образа на Леверкюн Томас Ман е бил повлиян от примера за трагичния край на Фридрих Ницше и пагубното отражение на неговите философски идеи върху определени среди в немското общество. Но в един толкова съществен елемент във финалния стадий на развитието на Леверкюн в романа „Доктор Фаустус", какъвто е проявената готовност за саможертва, не би могло да се търси аналогия с жизнения път на човека, чиято философия бе подчинена главно на идеята „воля за власт", въплътена в представата за всепобеждаващия „свръхчовек". Заглавието на съдбовната за Леверкюн музикална творба — кантатата „Риданието на доктор Фауст", отбелязва авторката на статията, напомня не само за заглавието на романа, но и за една съществена аналогия на неговата основна идея. При създаването на своята последна композиция Леверкюн е пленен от спонтанния изблик на непознатата дотогава за него творческа мощ, която той свързва с проявената готовност за саможертва в името на изкуството. Постигнатият с помощта на дявола творчески подем, при който героят на романа създава своето съвършено произведение, се превръща същевременно и в отрицание на „нечистата сила". Според Х. Ханум в своя роман „Доктор Фаустус" Томас Ман не пояснява дали освободителната функция на саможертвата в името на изкуството спасява Леверкюн. Финалът на романа е твърде неясен, пише тя и дава основание за противоречиви тълкувания, тъй като в него не се долавя нито викът на ужас на Леверкюн при неговото трагично свличане в ада, нито пък възниква представата за възвисяване към рая, както например в Гьотевия „Фауст".

Б. М

ГФР

DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT
Für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Щутгарт, 1975, кн. 1

Немският тримесечник за литературознание и духовна история предлага в първата си книжка изследването на проф. Герхард Нойман от Фрайбургския университет под наслов: „Доклад за една академия" — размишления върху мимезисния характер на творбите на Франц Кафка".

Авторът подлага на анализ известния разказ на Кафка „Доклад за една академия", в който се описва съдбата на маймуната Ротпетер, заловена в африканските джунгли и претърпяла развитието от животно до човек, като накрая дори е в състояние да състави доклад, в който точно и подробно предава подробностите на този процес.

Проф. Нойман посочва, че разказът е в същност история на човешка учебна дейност, проследена в поведението на маймуната Ротпетер, която от жертва на една ловна експедиция успява за пет години да достигне до равнището на „свободен човек". Процесът на тази метаморфоза съдържа три основни момента: залавянето на маймуната, т. е. изтръгването на природното същество от природната среда; осъзнаването на безизходността на ситуацията поради невъзможността от връщане „назад към природата"; залавяне за спасителната мисъл, че липсата на шан-

сове за спасение би могла да се компенсира в обратната посока, т. е. чрез превръщането на природното същество в своята противоположност, в случая в човек. Така първоначалната свобода е завинаги загубена и ако изобщо е възможно спасение, посочва авторът, то съществува само в смисъла на един изход, и то изход в посока към човешкото.

Маймуната Ротпетер, т. е. природното същество, се вижда подложена на двоен натиск. Завръщането към природния порядък изглежда също тъй невъзможно, както и пълноценното включване в човешкия порядък. Ротпетер търси изход от този конфликт, като определя „диагнозата" на действителността, в която е поставен, и се опитва да внесе в нея някакъв „порядък". Така той включва неразрешимото противоречие между своята маймунска същност и околния свят в условното поле на една система от очаквания и реализация.

Маймуната Ротпетер решава да „се развие" до степента на човек, без да е сигурна, че това ще ѝ дари спасение, ала по този начин тя заживява с надежда. За да бъде изпълнено това недадено предварително обещание за спасение, маймуната започва да подражава на заобикалящата я „човешка" действителност. Маймуната постепенно се вражда в ролята си на човек и в процеса на напредващото идентифициране с тази роля сякаш бившата ѝ същност на маймуна изчезва, изгубва се в мрака на миналото. Така маймуната заживява в едно човешко състояние — загубила и забравила старата си същност, но не постигнала нова.

Важен момент в разказа на Кафка, смята авторът, е оценката на това превъплъщение. Поради това, че маймуната определя превръщането си в човек само като „изход", но не и като „спасение", то се доближава до онези хитрички „средства" за овладяване на действителността, от които героите на Кафка рядко се отказват. Така неговият Одисей обратно на античния пример запушва с восък ушите не на своите спътници, а на самия себе си, за да се справи с най-страшното оръжие на сирените — тяхното мълчание.

В последна сметка, подчертава проф. Нойман, разказът на Кафка „Доклад за една академия" излага процеса на едно превъзмогване на действителността в пет фази:

1. Проблемът се представя от гледната точка на субекта, комуто е отказана възможността за автономно решаване на конфликта с околната среда.

2. Проблемът се представя от гледната точка на околната среда, която в определена степен е подчинила на себе си субекта и се стреми да постигне отказа му от себе си, както и пълното му конформистично пригаждане към средата.

3. Набелязано е едно разрешаване на проблема чрез включването на конфликта „аз — околна среда" в една априорна типологична схема на „обещание — реализация" в една смислова рамка.

4. Излага се пътят за превъзмогването на действителността чрез подражанието ѝ, т. е. чрез постепенното пригаждане на маймуната към света на човека.

5. Дава се оценката на това произлязло чрез подражание превъплъщение, което се оказва амбивалентно: то е само „изход", „хитрина", но не и разрешение на проблема.

На тази плоскост са и разсъжденията на проф. Нойман, който търси връзка между разказа на Кафка и идеите на Ерих Ауербах, изложени в известната му книга „Мимезис. Изобразената действителност в западната литература". Авторът подчертава, че сложността в разказа на Кафка и оттам в неговия анализ произлиза от обстоятелството, че превръщането на маймуната в човек може да се тълкува и като „загуба", и като „печалба" в зависимост от смисъла, който му се придава: дали се разглежда като опит за съхраняване на маймунската природа или като опит за приобщаване към човешката природа. Във всеки от двата случая, посочва проф. Нойман, мимезисът се дефинира от отношението му към фактическата утопичност на отделните гледища. Защото не само маймуната се стреми да овладее постоянно изплъзващата ѝ се човешка роля, но и обратното — хората също не могат да разрешат „загадката" на маймунската същност и поради това подлагат животното на различни актове на дресура: така хуманизирането на природата и натурализирането на човека се представят от Кафка в конфликтна взаимовръзка. Срещу маймуната, която подражава на хората, са поставени хората, които подражават на маймуната — това подражание буди с еднаква сила смях у противоположната страна. Така във вариетето Ротпетер наблюдава, докато имитира човешко поведение, как горе на трапеца циркови артисти се премятат, подражавайки на маймуните. Смехът произлиза от нелепостта в тази размяна на ролите. Но в разказа на Кафка тази размяна придобива амбивалентен характер: ако маймуната действително успее да се превърне в човек, тя изцяло се идентифицира с ролята си и по този начин постига свободата си; остане ли си обаче маймуна — а това е по-близко до физическия ѝ облик — нейната човешка роля си остава само средство (а не цел) за изход от положението.

Вътрешната противоречивост на това превъплъщение се откроява съвсем очебийно, когато се разгледа разликата между „роля на поведението" и „роля на словото" в разказа. Докато в поведението на маймуната — плюенето, пушенето на лула и пиенето на ракия, — което тя практикува като изкуство, се манифестира лишеното от достойнство подражание като тотално пригаждане към действителността, то в нейното слово — а именно в настоящия „доклад за една академия" — се разкриват възможностите ѝ за дистанци-

рана диагноза и преценка на това пригаждане. Докато при Аристотел словото и делото вървят ръка за ръка като „мимезис на практиката", то при Кафка те са конфликтно разделени. Рязкото противоречие между двете роли се заключава именно в това, че едната може да се осъществи само тогава, когато другата се играе съвършено. Само чрез пълното си конформистично пригаждане към света на човека маймуната Ротпетер получава възможността да изложи критическата си преценка на този свят. Той става правоимащ да говори за сметка на изгубената си свобода. Така „мимезисът" — подражанието като свободно, продуктивно усвояване на действителността — се първертира в „мимикрия". Ала тази мимикрия, интерпретирана първоначално като голо пригаждане и отказ от себе си, се оказва същевременно и форма на самосъхранение, проявява се като една крайно агресивна форма на „мимезиса", като своеобразна „мярка срещу насилието" в стила на Брехт.

В проницателния си анализ на „Доклад за една академия" проф. Нойман съзнателно или не се въздържа от крайната преценка на тази алегория, основанието за което произтича най-малкото от факта, че разказът на Кафка е създаден преди повече от половин столетие и дистанцията на времето неминуемо „задължава" за един съвременен критичен прочит. Очевидно авторът предпочита да остави анализа си „отворен" в това отношение, а попълването на свободните „полета" е предоставено на читателя, което също представлява — напълно в стила на Кафка — един изход от проблема, но не и негово решение. А проблемът има и своите съвременни измерения.

В. К.

„ТОДОР ПАВЛОВ И ПРОБЛЕМИТЕ НА ЛИТЕРАТУРНАТА ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ И КРИТИКА“ от ГЕОРГИ ДИМОВ

Партиздат, 1974, 392 с.

Едва ли трябва да се доказва, че делото на големия мислител и творец се нуждае от големи или поне от достатъчно сведущи интерпретатори. На дълголетната и многостранна теоретическа, критическа и обществена дейност на акад. Тодор Павлов вече са посветени у нас и в чужбина множество компетентни статии, очерци, сборници, дисертации, а също и отделни книги. Намират се обаче и такива писания, в които добрите намерения се оказват недостатъчни да компенсират повърхностното и елементарно излагане на дълбоката и сложна тема. Толкова по-голямо е задоволството на взискателния читател да се запознае с новоизлязлата книга на проф. Георги Димов: „Тодор Павлов и проблемите на литературната теория, история и критика“. С това обстойно изследване, предшествувано от редица студии и статии, Георги Димов се утвърждава като един от най-добрите познавачи на литературно-естетическите изяви на Тодор Павлов.

Нека отбележа веднага, че Георги Димов не изпада нито в наивна апология, нито в лицемерно-снизходително признаване, прикриващо стремежа да се омаловажи едно значително културно дело. Чужд на конюнктурни съображения, той говори убедено и открито както за онова у Тодор Павлов, което заслужава безусловно признание и дори възхищение, така и за онова, което е според него исторически преходно, спорно или недовършено.

Отначало авторът на монографията представя героичната личност на изтъкнатия философ и общественик. Още тук и в цялото по-нататъшно изложение той разкрива диалектиката на една индивидуална познавателна, творческа, политическа и организационна активност, определяна и стимулирана от социалните борби и духовните потребности на трудовите маси, от завоеванията на световната и националната марксистка и друга прогресивна мисъл, от универсалното дарование и от неизтребимото човеколюбие на един революционер от ленински тип. „Наистина има нещо симптоматично — отбелязва Г. Димов, — че именно България — една от малкото страни, където марксизмът пусна корени твърде рано не само в обществено-политическия живот, но и в литературно-теоретическото мислене, даде и такъв проникновен философ-марксист като Тодор Павлов, един от първите, който отрано осъзнава и осъществява ленинския етап в развитието на гносеологията, на естетиката, свързал завинаги името си с ленинската теория на отражението — станала за него изходно начало и върховен критерий при изучаване и обясняване на многообразните страни и области на духовно-интелектуалната дейност“ (с. 40).

Георги Димов не е останал при хронологията на биографичните факти и на литературните и научните прояви, той не цитира с педантична безстрастност възгледите на именития учен и критик, нито пък „претворява“ тези възгледи, изменяйки ги до неузнаваемост. Той е успял не само да привлече за анализ почти всичко значително от „продукцията“ на Тодор Павлов, но и да го осмисли, а след това да го изложи едновременно в неговата цялост и пъстрота, в неговата вътрешна свързаност и непрестанно развитие.

След като е очертал в първата глава размаха и проникновението на голямата творческа личност в областта на философията, педагогиката, историята и редица други науки, в областта на публицистиката и на борческата и съзидателна народополезна дейност, Георги Димов разкрива пътя на Тодор Павлов към по-цялостно изследване на теоретико-естетическите проблеми на художественото творчество. Във втората глава на своя труд той се спира на философските диалектико-материалистически предпоставки за толкова плодотворните теоретико-естетически занимания на Тодор Павлов и показва как тези занимания го довеждат до непоклатимото убеждение, че „само върху основата на ленинската теория на отражението може да се построи една действително научна естетика, взета и като теория, и като история на изкуството“.

Разглеждайки излязлата като своеобразно продължение на „Теория на отражението“ книга на Тодор Павлов „Обща теория на изкуството“, както и другите негови трудове по естетика, Георги Димов изтъква новаторския патос на тези трудове. Той разкрива диалектичността в мисленето на Тодор Павлов, намерила израз в статиите му за класиците на домарксистката естетика, в неговите

упорити търсения върху спецификата на изкуството, в многостранното разкриване на тази специфика, в убедителното — все в духа на теорията на отражението — определение за същността на метода изобщо и на художествено-творческия метод в частност, а също и в анализите върху същността и взаимоотношението на съдържание и форма, на мироглед и метод, на партийност и общочовечност, на типичност и индивидуалност, на съзнателност и интуиция, както и в ред още аспекти на художествената дейност. Авторът на монографията показва последователно как марксистката диалектика е била винаги вярното и ефикасно оръжие на Тодор Павлов срещу крайностите на вулгарно-социологическото и естетско-формалистическото опростителство.

Наред с вярното представяне на основните естетически и литературно-теоретически схващания на Тодор Павлов Георги Димов е допуснал и отделни неточности, когато говори за определението на предмета на естетиката и за тезата на Тодор Павлов върху природата на естетичното. А казаното на с. 133, че творчеството на великите писатели „не може да се третира като класово определено“, разбира се, не е възглед на Тодор Павлов и навярно се дължи на недоглеждане.

На едно място Георги Димов е повторил вьушенията на недостатъчно осведомени хора, че Тодор Павлов не бил съумявал да свърже органически най-общите теоретико-естетически въпроси с художествената практика, че общите му формулировки и постановки не били конкретизирани върху основата на многообразните художествени феномени. Обаче в третата глава, посветена на борбата на Тодор Павлов за утвърждаване на марксистко-ленинско отношение към литературното наследство, както и в последната, четвъртата глава Георги Димов привежда повече от достатъчно доказателства за несъстоятелността на подобни твърдения. Спирайки се на анализите, правени от Тодор Павлов за творчеството на множество наши и чужди писатели, поети, живописци, той изтъква „способността на Т. Павлов еднакво да се вълнува и от ярко гражданската, и от интимно-съкровената поезия“, „да прилага с проникновение теоретическите си концепции върху конкретен материал“ (с. 236), да „вниква дълбоко. . . в тъканта на стиховете“, да се „проявява като вещ познавач на стихотворната техника. . . , умеещ не само да разкрива социално-идейното съдържание в поезията, но да анализира и нейните формално-художествени страни“ (с. 243). Изследователят на Тодор Павлов е напълно прав, когато намира характерното за него като критик в широкия му философско-исторически подход към явленията, в това, че „тук конкретното произведение или творчеството на един писател се третират не самоцелно, а с оглед да бъдат осветлени основни теоретико-естетически, художествено творчески въпроси“ (с. 349). С една дума, не бива онова, което е законно право и своеобразие на едно критическо мислене, да се обявява за „недостатък“. Нещо повече — именно защото подхождаше така, Тодор Павлов съумя да направи толкова много за ленинската преоценка на множество отричани, недооценявани или неразбирани големи и по-малки творци от миналото.

Струва ми се, че най-добрата част от книгата на Георги Димов е тази, в която се разглежда „епохалното дело“ на Тодор Павлов за преоценка на литературното ни наследство, както и неговият принос в развитието на теорията на социалистическия реализъм. „Борбата, която води Тодор Павлов срещу буржоазните литературно-критически концепции — изтъква справедливо Димов — е съпътствувана от неотклонен стремеж да бъде преодолян вулгарният социологизъм и сектавтският догматизъм. И той ще следва безкомпромисно тази линия.“ Изследователят правилно забелязва, че Тодор Павлов проявява „завидна широта“, за да могат да бъдат сплотени всички сили и дарования в борбата за мир и всестранен прогрес на човечеството и същевременно напомня неговите настоявания винаги да излизаме „с принципна защита на нашата теза за партийността на литературата и изкуството“.

Известно е, че има хора, които си съставят мнение за един или друг изтъкнат мислител или художник главно от онова, което са чули и недочули да се говори за него. Не е тайна, че някои се произнасят „компетентно“ и за Тодор Павлов, без да са чели неговите трудове или без да са вникнали достатъчно в тяхната дълбочина. Монографията на Георги Димов идва много навреме, за да хвърли концентрирана светлина върху направеното и написаното от бележития марксистки учен и критик, да привлече вниманието върху едно творчество, което в основната си част и особено в своите изходни методологически насоки продължава да бъде актуално. Разбира се, той не смята, че е изчерпал тази трудна и важна задача и с основание напомня: „Няма никакво съмнение, че богатото и разностранно дело на Тодор Павлов тепърва ще става предмет на изследване и проучване от философи и естетици, от историци и социолози, от литературни теоретици и критици, от хората, за които проблемите, свързани с творческо-интелектуалната дейност, с общественото и духовното битие на човека в тяхното историческо развитие и съвременно състояние, са станали смисъл и оправдание на живота им.“

Александър Атанасов

„ВИСОКО ПРИ ИЗВОРА“
от СВЕТЛОЗАР ИГОВ
Изд. „Български писател“, 1974, 200 с.

През десетилетието, изминало от ранните му прояви в литературния печат до неотдавна излязлата му първа книга, Светлозар Игов се утвърди като един от най-активните представители на младото критическо поколение. „Високо при извора“ е дебют, който отразява неизбежните увлечения и недостатъци на всяко творческо начало, но свидетелствува и за характерните насоки на младата ни литературно-критическа мисъл, формирана в атмосферата на засилени следаприлски идейно-художествени търсения. Основно нейно качество е съзнанието за новите актуални задачи, които трябва да реши съвременната литературна наука. След преоценката на традицията в светлината на съвременната марксическа естетика — един въпрос, решен в общи линии, след началното усвояване на богатия художествен материал, натрупан през последните десетилетия, възникна необходимостта литературният процес да се свърже с големите съвременни движения на европейската и световната литература и критика, да се изгради цялостна концепция за многовековното ни художествено развитие. След нихилистичните крайности в интерпретацията и оценката на някои явления от националната ни литература дойде време за трезва естетическа равносметка, за нови теоретико-исторически обобщения.

Книгата на С. Игов не претендира за фактологически открития. Новото според него „не е толкова в новите явления, колкото в „новите“ очи, с които се гледат нещата“. Това изисква не само да се овладее емпириката на литературния процес, но и да се обогати научноизследователската апаратура, да се преодолее предишната методологическа ограниченост. Авторът, воден от стремежа към задълбочено критико-теоретическо и литературно-историческо познание, пледира за „една богата литературоведска мисъл, оплодена от редица аналитично развити съвременни професионални подходи към литературните явления“. Този факт сам по себе си определя високите изисквания към неговата първа книга.

Текстовете, събрани във „Високо при извора“, визират развоя на литературата ни от началните ѝ проявления в ранното Средновековие до съвременните актуални художествени тенденции и закономерности. Твърде разнородни по тематика, те се различават и в жанрово-стилово отношение. Наред с критико-теоретическите обобщения за някои общи насоки на съвременния литературен процес в книгата се съдържат размисли по повод автори и творби от миналото, в които строгата систематичност на научния анализ отстъпва пред емоционалната раздвиженост на едно есеистично изложение. Свързва ги преди всичко строгостта на подбора, който трябва да елиминира злободневното, маловажното, бързопреходното в търсенията на автора през изминалите няколко години, за да се открои значимото, съществено в тях. И още нещо — направените констатации, колкото и различни явления да засягат, колкото и да са различни пътищата, по които са достигнати, са подчинени на няколко общи идеи, които преминават от фрагмент във фрагмент и осмислят съвършено разнородни на пръв поглед факти, теми и проблеми. Сам авторът ги формулира в послеслова към книгата: от една страна, идеята за връзката между твореца и националната литература, за отговорността му пред историята и бъдещето; от друга, за единството и приемствеността на старата и новата българска литература. Двете идеи са тясно свързани — но ако първата разкрива способността на критика да види нови неразработени аспекти от индивидуалното проучване на отделни автори, за да им отреди заслужено място в националната култура, втората идея — за цялостност и приемственост на литературния ни развой, има обобщаващо свързващо значение в книгата. Тя представлява за нас особен интерес, защото обуславя някои интересни критически и литературно-исторически постановки.

Присъствието на старобългарска проблематика във „Високо при извора“ прави особено впечатление. На пръв поглед изненадващи са размислите по проблеми на литературното средновековие в творчеството на един автор, известен със своя жив усет към новобългарската литература и особено към съвременния литературен процес. В същност при разглеждането на националния културен развой като цялостен и неделим те имат същностно, ключово значение. По повод антологията „Старобългарски страници“ С. Игов пише една „модерна апология на нашата стара литература“, която е по същество апология на съвременния подстъп към средновековното ни словесно изкуство. Тази статия става средоточие на основните теми и проблеми, разработени в книгата. В нея, без да оспорва тезата за прекъсваемостта и скокообразното ускорено развитие на литературата ни, критикът се противопоставя на разкъсването ѝ на два самостойни, независещи един от друг периоди. Той припомня сложния синкретизъм на средновековната литература, както и идеологическите ѝ функции в системата на феодалното общество, за да да очертае своеобразието ѝ и да отхвърли начините, по които сме я разглеждали досега — като увод към новата, следпаисиева литература. Тя е документ за историческата съдба и духовните търсения на народа ни, но като литература на абстрактното съдържание решава реалните земни проблеми в идеален мистично-религиозен план. Това налага необходимостта да се „вживеем“ в нейната спе-

цифика, да потърсим присъщата ѝ мяра, за да се открои действителната ѝ стойност в развитието на нашата и световната култура.

Така критикът стига до въпроса за художествеността на средновековното словесно изкуство, който е пряко свързан с диалектиката на художествения образ през различните исторически епохи и напоследък е много актуален в съветската и югославската медиевистика. Характерната метафорично-образна функция на езика в средновековната ни литература е предпоставка за нейната художественост — това е безспорна истина, но тя трябва да се аргументира въз основа на подробни извороведски проучвания и задълбочени формално-съдържателни тълкувания. Сам критикът не би могъл да направи това в една публицистична статия. Вместо това той използува идеята за художествеността като изходна теза за конкретни критически разработки. Така, без да игнорира дейността на Константин-Кирил като дипломат, оратор-полемист и философ, като филолог и преводач, С. Игов се обръща към Кирил поета, за да покаже книжовното му наследство, освободено от присъщата на времето религиозна обвивка, като начало на българските и славянски поетически традиции. Специфичните исторически превръщения на художествения образ водят до интересни сходства между средновековните и съвременните художествени явления. Едва ли е случаен фактът, че статията „Човекът в историята (Старобългарската проблематика у Емилиян Станев)“ е тематичен завършек на „старобългарския“ цикъл в книгата. Защото философско-историческата проза на Е. Станев не само свидетелствува колко единосъщни са екзистенциалните проблеми на личността през различните времена и епохи, но потвърждава и направените обобщения за благотворното въздействие на средновековното изкуство върху съвременното движение на литературата, за дълбоките връзки между миналото и съвременността в сферата на идейно-художествените търсения. Тази статия има „приложен“ характер, тя е проверка и потвърждение на общите принципни постановки в конкретната литературно-критическа практика.

Обновеният ретроспективен поглед към литературната история е инспириран от еволюцията на съвременната критическа и научна мисъл. На свой ред той оказва благотворно влияние върху проучването на по-новите литературни явления (което отново доказва диалектиката на художествените процеси, техните сложни вътрешни взаимодействия). С. Игов е един от малцината млади критици, които проявяват интерес към историята на българската критика. Изхождайки от схващането, че „корените на много днешни литературни черти са в Средновековието“, той призовава да потърсим в старобългарските паметници първите прояви на една спонтанна, но закономерно възникнала интерпретационно-оценъчна дейност, която изразява определено литературно самосъзнание и се явява първоизточник на съвременната ни критическа мисъл. Проблемът е аналогичен с проблема за художествеността — съжденията за самата литература битуват през Средновековието в синкретично единство с природонаучни, философски, исторически и т. н. съждения така, както от своя страна научните съждения са неразривно свързани със специфичната предметност и метафоричност на средновековното религиозно мислене, т. е. с елементите на художественост.

Не може да се отрече, че подобни наблюдения са извънредно интересни и могат да послужат като отправна точка за нови литературно-исторически и критико-теоретически проучвания. Но те, както съзнава и авторът, имат хипотетичен характер. И не само защото са нови за нашата литературоведска мисъл и ще се посрещнат с неизбежните уговорки и възражения, но преди всичко защото са поставени в твърде общ публицистичен план, лишени от подробна аргументация. Едва ли трябва да припомняме известното правило за практиката като проверка и критерий за истинност. Студиите и есетата, включени във „Високо при извора“, са свързани от мащабна концепция, достойна да вдъхнови и осмисли едно дълголетно критическо дело. Но те са наистина пролог — защото оригиналните инвенции ще останат в сферата на хрумванията, ако не бъдат по-обстойно разработени и прецизирани.

В своята първа книга С. Игов поставя и проблеми от новобългарската литература. Той засяга някои върхови проявления на националната ни поезия, но интересите му са свързани предимно с прозата, достигнала особен разцвет през последните десетилетия. Прави впечатление актуалният стремеж да се синтезират идейно-съдържателните аспекти на анализа с наблюдения върху поетиката и стилистиката, да се разкрие сложното взаимодействие между вътрешната развойна логика на художествения факт и обуславящите го външни социално-естетически фактори. Схващането за литературата като развоен процес изправя критика пред необходимостта да постави съвременните художествени явления в контекста на традицията, да проучи генезиса и историческата им съдба. Ето защо във втората половина на книгата е отделено много внимание на проблема за жанровата динамика, за развойните линии на отделни прозаически жанрове. Романът като върхово постижение е поставен във фокуса на критико-теоретическите наблюдения.

Спадането на епическия тонус на нашата проза и масовото разпространение на обединените в цикъл разкази през последните години породи идеята за жанрообразуващия и жанроподготвящ характер на цикловите цялости. Сред критиците, които застъпват

тезата за цикъла разкази като „израз на движението на съвременната ни проза към нов социален роман, към нови епични синтези“, С. Игов е най-последователният. Той я разработва както в плана на традицията — в статията „Към романа (Йордан Йовков и историята на българския роман)“, така и върху съвременен художествен материал, в интересната студия „Към нов социален роман“. Тясно свързани, тези две статии обобщават безспорното умение на младия автор да формулира новите трансформационно-структурни насоки в литературното съвремие, а така също да осмисли и корените им в миналото. Те издават благородната амбиция на съвременната ни критика да предусети бъдещите насоки на литературния процес. Но те показват и някои характерни недостатъци на едно несъмнено оригинално литературоведско мислене. Защото критическите прогнози са рисковани, а стремежът да се хвърли мост между жанрообразуващите процеси в миналото и настоящето е довел до отъждествяване на индивидуалното движение към романовия жанр с неговата национална история, до заличаване на границата между съвременните и историческите аспекти на литературния развой. Изхождайки от теорията на Шкловски за „източния“ произход на романа, С. Игов не оразличава докрай прехода от сборника новели към обемна, цялостна романова конструкция като многовековен исторически процес, свързан със смяната на два различни принципа на художествено мислене, и еволюцията на индивидуалните епически концепции в условията на съвремието. Съвременното движение през цикъла разкази към романа има друг — онтогенетичен — смисъл. То може да наподобява понякога историческото движение към обемни епически цялости, но не бива да се схваща като „модел на техния генезис въобще“, както твърди С. Игов. Цикълът разкази може да подготви подобно на днешния фрагментарен, синтетичен „микророман“ появата на крупни белетристични платна, но в крайна сметка не води пряко към нови епични синтези. Характерна жанрова формация, той възниква във връзка със съвременните трансформации в поетиката на късия разказ, в резултат от противоречието между ограничените структурно-изобразителни възможности на жанра и усложнената социално-психологическа проблематика.

В есето, откъс от което е приведен в статията „Традиция и литература“, Т. С. Елиот говори за „периода на младостта, който е податлив на влияния“. „Високо при извора“ е свидетелство за формирането на един критик, който се домогва към собствени концепции, преодолявайки разнородни, често и противоречиви въздействия. Ранните контакти със „закъснелия, но не случайно появил се у нас критически импресионизъм“ поставят и сега отпечатък върху стила на критика. Същевременно явен е стремежът му към логическа последователност и (не навсякъде постигната) терминологична прецизност, присъща на строгото научно изложение. Една цялостна концепция за националния литературен процес изисква солидна методологическа и теоретическа култура. Това обуславя трайния интерес на критика към постиженията на марксическото и особено на съветското литературознание. То обяснява и присъствието на идеи от модерната западноевропейска естетика и критика. Като изразява съзнание за тяхната ограниченост, С. Игов ги използува, за да обоснове своите тези и критически наблюдения. Но те невинаги са органично усвоени и осмислени — тогава изглеждат изкуствено привнесени и откриват някои временни увлечения и подражания на младия автор.

В заключение трябва да подчертаем, че „Високо при извора“ е една интересна, съвременно написана книга. Тя изразява наред с нарасналите възможности на нашата млада критика и амбицията ѝ да отговори на изискванията на съвременния художествен процес.

Сабина Белчева

„СТРАНИЦИ ИЗ ИСТОРИЯТА НА СТАРОБЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА“ от БОНЮ СТ. АНГЕЛОВ

Изд. „Наука и изкуство“, 1974, 236 с.

Съвременните български учени пристъпват към широко изследване на старата ни литература. Черпейки от богатия опит на изтъкнати съветски литературоведи като В. П. Адрианова-Перетц, С. Д. Лихачов и други, те излязоха от тесния кръг на историко-филологическото проучване и вече се появяват работи, в които на средновековната ни литература се гледа като на художествено творчество. Същевременно продължават усилията за издирване на нов фактически материал, за неговото систематизиране и издаване.

Научната дейност на проф. Б. Ст. Ангелов сполучливо обединява тези две насоки. Плод на неговия неуморен труд са редица извороведчески публикации: „Из старата българска, руска и сръбска литература“ (кн. I, 1958; кн. II, 1967), „Съвременници на Паисий“ (ч. I, 1963; ч. II, 1964), поредицата „Стари славянски текстове“, печатана в Известия на Института за литература, и др. Благодарение на него много автори и произведения бяха въведени в научно обръщение. Но той не остана само при факта и неговото коментиране. Появиха се негови обобщаващи трудове върху ранната възрожденска литература и върху руско-българските книжовни връзки през Средновековието: „В зората на

българската възрожденска литература“ (1969), „Из историята на руско-българските литературни връзки“ (1972). В новата му книга от студии и статии се разглеждат редица общи и конкретни въпроси на средновековната българска литература.

Проблемите на историческата поетика са сред най-актуалните в съвременното литературознание. Единствено правилният подход към литературата на отдалечените от нас епохи е да се изяснят първо естетическите концепции на нейните създатели и читатели (слушатели). Ето защо радва фактът, че новата книга на Б. Ст. Ангелов се открива със статия, посветена на въпросите на художествеността, поетиката и литературната теория в старобългарската литература. Още в началото се дава методологическа постановка на проблема и се изтъква незаслуженото му подценяване в досегашните изследвания. Авторът се спира конкретно върху превода на съчинението на Георги Хировоск за поетическите фигури, посочвайки закономерността на появата му в епохата на цар Симеон, когато се формира стилистичната система на старобългарската литература. Ползувайки се от дългогодишната си работа с изворите, Б. Ст. Ангелов привежда изказвания и литературоведски термини от съчиненията на Йоан Екзарх, Патриарх Евтимий, Владислав Граматик, преписвачи на книжовни творби. По този начин се очертава съзнанието на средновековните творци за спецификата на художествената реч и книжовния труд, схващанията им за жанровете, за ползата от книгите и т.н. Авторът изтъква, че „по-внимателното вглеждане в съчиненията на старославянските литератури ще ни поднесе още материали, свързани със стилно-теоретични въпроси в тези литератури и разкриващи естетическите вкусове и знания на средовековните книжовници“ (с. 23). В тази връзка при по-нататъшните изследвания би трябвало да се обърне внимание и на съществуващите пълни преводи на съчиненията на псевдо-Дионисий Ареопагит, чрез който старобългарските писатели са имали възможност да се запознаят с византийската обща теория на образа. Тези преводи са интересни и с умелото справяне със сложната философско-естетическа терминология. Заслужават внимание и термините, с които старобългарските книжовници означават поетическите факти (вж. Кр. Станчев. Старобългарската поезия — графично оформяне и термини за означаването ѝ. — Български език, 1972, кн. 3, с. 223—224)). Те говорят, че ясно е била съзнавана разликата между проза и поезия.

Воден от правилната мисъл, че средновековната ни литература трябва да се преценява не само от съвременно гледище, но и съобразно с измеренията на епохата, която я е създала, Б. Ст. Ангелов в следващата си статия се спира на някои основни черти на старобългарската литература. Той полемизира с някои неизживени все още напълно схващания за изцяло преводния, подражателен и религиозен характер на старата ни литература. Много ценна с оглед бъдещите изследвания е мисълта му, че не трябва да се прави негативна оценка на базата на библейските и богослужебни книги, тъй като „те не можеше да не бъдат преводни“; че „най-ценното в старобългарската литература се намира в нейните оригинални творения“ (с. 31). Изтъква се и творческият момент при преводите и преработките от византийската литература. Тръгвайки от това основно методологическо положение, Б. Ст. Ангелов се спира на въпросите за официалната и неофициалната литература през Средновековието, за ролята на византийското влияние, за значението на историческата тематика в старата ни литература, изтъква, че „старобългарските писатели имат обществено чувство и обществено-политически поглед върху събитията“ (с. 42).

Логическо продължение на тези разсъждения е следващата статия, в която се разглеждат някои общи черти в развитието на старославянските литератури. По повод размислите на проф. Д. С. Лихачов, станали повод за дискусия в сп. „Литературна мисъл“ през 1969 г., Б. Ст. Ангелов взема отношение по редица актуални проблеми на литературната медиевистика. Оценявайки широтата и задълбочеността, с които Д. С. Лихачов поставя редица нови и важни въпроси, Б. Ст. Ангелов прави някои правилни уточнения и корекции в предложените тези (за наднационалния характер на езика на старите славянски литератури, за общото и народностноспецифичното в тяхното развитие и др.). Цялата статия е нагледно доказателство за благородния научен патос на автора, за цялостното му научно ангажиране и творческа всеотдайност.

Естествено при повишената емоционалност на една дискусия може да се стигне и до крайност в някои по принцип правилни разсъждения. Така например въпреки недостатъчната точност на предложения от Д. С. Лихачов термин „трансплантация“ не може да се отрече необходимостта да се уточни и диференцира терминът „влияние“ както спрямо отношенията на византийската литература към старославянските, така и между самите тях. Особено рязко Б. Ст. Ангелов се противопоставя на тезата за наднационалния характер на старославянската литература-посредница, за междунационалния фонд от паметници и т. н. (с. 61—64). Много неща действително се нуждаят от уточняване, за да не бъде изкуствено заличено реално съществуващото национално своеобразие на отделните старославянски литератури. Междунационалният фонд от паметници, за който говори Д. С. Лихачов, действително съществува, но той обхваща преди всичко библейските и богослужебни книги, както и някои съчинения, свързани с тяхното тълкуване и практическо прило-

жение. А за тях, както бе отбелязано, Б. Ст. Ангелов изрично посочва, че не дават облика на средновековните литератури, те са един общ фонд от философска, идеологическа и култова литература, върху който се гради оригиналното творчество. Друг е въпросът — и на това би трябвало да се отдели повече внимание, — че тези книги до голяма степен определят канона, който е много съществена черта на средновековната поетика. Така че във всяко средновековно съчинение в същност има два пласта — единият, в който се изявява канонът и който действително има до голяма степен наднационален характер, другият — творческият, — който излиза извън канона и е пряко свързан с конкретната историческа действителност и с творческото съзнание на определен автор и социална среда. Бъдещите изследвания на проблема канон — творчество ще внесат яснота по посочените дискусионни въпроси.

Една от най-положителните страни в научната работа на Б. Ст. Ангелов е това, че той винаги разглежда явленията не изолирано, а като държи сметка за общността в развитието на старобългарската литература и средновековните литератури на Русия, Сърбия и Византия. Затова и в новата му книга значително място е отделено на българо-византийските литературни връзки — не само при разглеждането на отделни въпроси, но и в специална статия. Тук той отново опровергава тезата за едностранно византийско влияние, което според някои мнения не дало възможност на старобългарската литература за самостоятелна изява. Б. Ст. Ангелов с редица примери и обобщения доказва необходимостта да се изследва внимателно византийското влияние, което в различни случаи е различно. Изтъква и факта, че в много случаи националното своеобразие и националният патос на старобългарските произведения се постигат именно чрез противопоставяне на византийското влияние. Със значителни перспективи е поставеният от автора въпрос за проучване на обратното влияние — на българската върху византийската литература. Посочени са български заемки във византийската литература, български теми и сюжети у византийски автори. Авторът обръща внимание и на редица случаи, когато български и византийски книжовници са работили съвместно. Много целесъобразно е предложението този комплекс от въпроси да бъде разработван със съвместните усилия на български и гръцки учени.

Посочените четири статии представят теоретичната част на книгата. Това не означава, че останалите са чисто фактологически. Напротив, концентрирайки вниманието си върху конкретни въпроси, Б. Ст. Ангелов в следващите страници задълбочава и уплътнява редица от своите разсъждения.

Три статии са посветени на творчеството на Климент Охридски. В тях се очертава историята на проучванията върху Климентовото литературно наследство, привеждат се сериозни аргументи в полза на твърдението, че Климент е автор на някои творби, считани досега за безименни. Други три статии са посветени на Григорий Цамблак. С пълно основание авторът пледира за най-скорошно издаване на съчиненията на този значителен старобългарски писател, които все още дори не са приведени изцяло в известност. И за да бъде още по-убедителен, авторът доказва Григориевото авторство на службата в чест на Йоан Нови Сучавски. Същевременно в името на научната добросъвестност (която е много характерна черта на цялостната му научна работа) Б. Ст. Ангелов решително отхвърля опитите да се приписва на Цамблак авторството на известния „Разказ за зографските мъченици“. И в двата случая стремежът е да се преценява точно и обективно литературното дело на Григорий Цамблак.

Научна обективност и критичност спрямо необосновани становища характеризират и статиите, в които се разглеждат въпросите за съществуването на поп Богомил и за авторството на „Българската хроника“ от началото на XV в. Б. Ст. Ангелов аргументирано отхвърля съмненията на В. Сл. Киселков относно реалното съществуване на основоположника на богомилството, като същевременно посочва необходимостта отново да се огледа внимателно апокрифната литература, където биха могли да се открият следи от книжовната дейност на българския ересиарх, за която има само косвени данни. Напълно мотивирано е отхвърлен опитът да се припише авторството на „Българската хроника“ на Исай Серски.

Носейки по-обзорен характер, статията „Българската литература през XV в.“ поставя редица непроучени и нерешени въпроси, работата върху които е належаща. Особено плодотворно би било разработването на въпроса за славяно-румънската литература, която не само усвоява традициите на Търновската школа, но играе известна роля и по-късно в периода на ранното Възраждане.

В статиите, посветени на Кириловия химн в чест на Климент Римски, превода на „Небеса“, сказанието за железния кръст, неизвестен препис на разказа за възстановяването на българската патриаршия и на пътеписните съчинения в южнославянските литератури до XVII в., са изявени някои от най-добрите качества на Б. Ст. Ангелов като литературен историк и изворовед. В тях прецизно се изследват конкретните литературни факти, търсят се и се намират най-сполучливите решения, поставят се основите и се дават насоки за по-нататъшни изследвания. Авторът избягва прибързаните заключения, следва строго индуктивния метод, като търси отговора в реалните факти, а не в предварителни хипотези. След такава щателна обработка конкретният литературен

материал е готов за включване в по-общи изследвания. Върху такава основа са изградени и теоретичните статии в началото на книгата.

Заслужава отбелязване и стилът на Б. Ст. Ангелов. Той е точен и ясен. В полемиките авторът е сдържан, служи си с логиката на фактите и тяхното съпоставяне, а не с излишна реторичност.

Новата книга на проф. Б. Ст. Ангелов е значителен принос във все още неособено богатата панорама на изследванията върху старобългарската литература. Съчетавайки умело необходимостта от теоретични обобщения с изнасянето и прецизното изследване на нов фактически материал, решаването на едни въпроси с поставянето на други, тя е крачка напред в изучаването на средновековната българска литература.

Красимир Станчев

„БЪЛГАРСКИЯТ РАЗКАЗ ДО ПЪРВАТА СВЕТОВНА ВОЙНА“ от МИХАИЛ ВАСИЛЕВ

Изд. „Наука и изкуство“, 1973, 160 с.

Литературно-критическите интереси на Михаил Василев говорят за подчертана и трайна насоченост към проблемите на съвременната българска проза. Той се обръща към изтъкнати творци от ранга на Д. Талев, Д. Димов, Ем. Станев; към оригинални съвременни явления като Й. Радичков, Д. Фучеджиев, Г. Мишев. От етюдното представяне на отделни белетристи („Литературно-критически етюди“, 1969) бързо премина към третирането им като страни на националния литературен процес („Проблеми на съвременната проза“, 1971). Още тук авторът прояви интерес към жанровите проблеми — един аспект на изследване, който закономерно насочва към литературната традиция. Спорадично изразени в първите книги, тези търсения намират в „Традиция и талант“ (1974) конкретно и по-пространно реализиране:Очерците „Някои особености на българския разказ от края на 30-те и началото на 40-те години“, „Традиция и съвременност“, „Урокът на Йовков“, „Следовници на Елин Пелин“ бележат една плодотворна тенденция в литературоведската мисъл, която поставя съвременните явления в контекста на националната ни литература и приема съвременната проза в закономерната ѝ връзка с богатата литературна традиция. Въпросите за класика и съвременност, традиция и новаторство, разгледани върху конкретен художествен материал, са предпоставка за по-цялостен поглед върху литературното развитие. По този начин критикът, от една страна, задълбочава своите наблюдения върху многообразието на съвременната литература, а, от друга — стига до ново виждане на безспорните естетически ценности от миналото. В крайна сметка неговите изследвания бележат подстъпи към изграждане на единна концепция за литературното ни развитие.

В кръга на тези литературоведски „пристрастия“ на Михаил Василев едно връщане към историческия развой на класическия български разказ е напълно закономерно и необходимо. „Българският разказ до Първата световна война“ със своя характер на цялостно изследване върху развоя на един жанр в определен период пряко се свързва със засиления през последно време в нашето литературознание интерес към жанрови проблеми, към създаването, развитието, вътрешната динамика, специфика и т.н. на отделните жанрове (Б. Ничев, Т. Жечев, Св. Игов, Сим. Янев). Както посочва авторът в увода, целта на неговото изследване е да проследи развитието на разказа чрез неговите най-крупни представители — Каравелов, Вазов и Елин Пелин, както и чрез творилите заедно с тях Влайков, Мих. Георгиев, А. Страшимиров, А. Константинов, Г. Кирков, П. Тодоров и Г. П. Стаматов, — които дават своя принос в идейното и стиловото обогатяване на жанра и в чиито творби се проявяват симптоматични тенденции на неговото развитие. „В опита да се обобщят основните моменти от художествената практика на българските разказвачи в периода до Първата световна война се съдържат и основните намерения на това изследване“ (с. 9). При това хронологично разглеждане и обобщаване се стига и до специфични проблеми на жанровата еволюция, на съотношението между органичния свят на разказвача и общите закономерности на жанровото развитие. Изглежда, авторът сам е доловил известна недоизясненост при определяне задачите на своята работа, защото в заключителната глава сочи каква не е целта на неговото изследване. На практика са изоставени въпроси на вътрешното развитие на жанра, някои от които авторът споменава в увода (например движението от фрагментарен към монолитен разказ). Така той ограничава задачата си до един по-начален, но съществен етап в изследването на българската проза — „как на практика се създава съвременният български разказ“.

Авторът изхожда от правилните позиции за диалектическия характер на литературното развитие като сложен процес на асимилиране и усвояване на традицията, от една страна, а, от друга — на нейното преодоляване и създаване на нови елементи, процес, който намира в отделните творци специфични проявления. В изложението тази мисъл се потвърждава чрез наблюдения върху органичния творчески свят на разказвача, който, усвоил в различна степен традицията и съ-

ответно допринесъл за нейното преодоляване, обогатява с идейно съдържание, естетически поглед и нова поетика националното литературно развитие. Авторът приема всеки разказвач като определена страна в процеса на създаване на самобитния български разказ. Неговото творчество като израз на идейното мислене и художествения вкус на епохата отразява моменти от идейно-естетическото развитие на обществото и същевременно сочи новите моменти в практиката на българския разказ.

Периодът, който обхваща изследването, неголям в хранологически рамки, е изключително обемен в своето съдържание. Той започва с началото на българската белетристика (авторът сочи белетристичните тенденции в средновековната литература и приема Софрониевото житие с неговото реалистично и демократично съдържание като първообраз на българския разказ) и достига до един от върховете на българския разказ — Елин Пелин. В този отрязък този жанр се налага като водещ и достига в отделни свои образци представително значение за националната ни литература. Всичко това оправдава и прави необходимо едно изследване на постепенното създаване и укрепване на разказа, на неговото идейно-естетическо обогатяване. Заслугата на Михаил Василев трябва да търсим не в изчерпване проблемите на разказа до Първата световна война — нещо невъзможно в този обем и при този замисъл, а в опита да се обхване с общ поглед неговото развитие, да се разкрие взаимната връзка между творците, мястото на всеки един от тях, приносът му в идейното и стилово обогатяване на българския разказ, различните аспекти на творческо претворяване на действителността. Неговите сполуки са в, общо взето, верните идейно-естетически наблюдения и анализи на конкретни, типични за дадения автор творби, в правилното виждане на общото и специфичното за всеки творец и определяне мястото му в процеса на литературното развитие.

Поставяйки „истинското самостоятелно начало на българския разказ с белетристиката на Каравелов", авторът акцентува върху основните му особености като разказвач — публицистичност, пряк контакт с читателя, подчиняване на сюжет и образи на идеята, национален колорит, „безпогрешна" социална и политическа картина. Въпреки че се прави опит за свързване на белетриста с възрожденския патос на епохата, с общественото предназначение на художествената литература през този период, с личността и революционно-просветителската дейност на Каравелов, едно по-дълбоко свързване на тази литература с конкретната действителност би подпомогнала историческия поглед върху нея и правилната ѝ идейно-естетическа оценка. При Каравелов — един преодолян етап в българския разказ, това е особено необходимо. Авторът недостатъчно се опира на спецификата на възрожденската литература — нейната връзка с фолклорната традиция, с обществено-политическите задачи на времето; основната ѝ възпитателна, действено-патриотична функция. Недостатъчно търси обяснение за художествените особености на Каравеловите разкази в обективното състояние на художественото мислене през Възраждането, в субективния талант и обществено-утилитаристичните възгледи на Каравелов. Затова поставя въпроса за „малките възможности на белетриста", за „пропуски" в творбите му; недоумява пред езиковите му слабости и неоснователно търси разлика в художественото ниво между неговите повести и разкази.

В конкретните си наблюдения над разказвачите М. Василев се насочва към основни елементи на разказа, като портретиране, роля на пейзаж и диалог, фабулно развитие, отношение автор — герой — разказвач и т.н. Съвсем закономерно отделя по-голямо място на Вазов като създател на пълноценен (от съвременно гледище) разказ. Но особеностите на неговия разказ, вярно видени и извлечени от анализа на шедьоври като „Една българка", „Дядо Йоцо гледа", недостатъчно се свързват с предходната традиция. (Казаното в този смисъл за Вазовото портретно майсторство — „това, което липсва у Каравелов, откриваме го у Вазов" (с. 40), е крайно недостатъчно.) Вазовият етап в българския разказ е свързан с променената обществена действителност и естетически вкус след Освобождението, с новите „развлекателни" функции на литературата, с известни нови чужди влияния. Наред с изключителния талант на Вазов тези условия определят умението му да „прави" разказ, да вдъхва живот на герои и събития — нещо, непознато в белетристиката ни дотогава. Именно този етапен момент в българския разказ би се откроил по-ярко, изведен от предходната традиция, сравнен с нея. Индивидуализацията на героя, психологическите нюанси, които се търсят в проявленията му, естественият диалог, спокойното, обективно портретиране, повишеното майсторство във фабулирането, изразителният пейзаж — всичко това е резултат на по-голямата (в сравнение с Каравелов) свобода, която Вазов дава на своите герои. Въпреки силната авторска позиция Вазов има нови (пак в сравнение с Каравелов) форми на контакт с читателя — коментар, обяснение, извод. Така линията Каравелов — Вазов, изключително съществена за развитието на разказа ни, тук остава по-лабилна, тъй като наблюденията върху Вазовото разказваческо майсторство остават предимно в констативен вид.

Значително по-добре, във взаимовръзка и участие в единния литературен развой, са представени творците около Вазов — Мих. Георгиев, Влайков, А. Страшимиров. Те са видени в тяхната обща идейно-тематична основа — изображение на българското село

през 90-те г., и в техните стилови особености — личен начин на разработка на сюжетите, различни проявления на все още силната авторова позиция -- различия, които създават многообразието на българската белетристика в края на века. Особеностите на Влайковия фолклорен реализъм, неговата констативност, Михалаки Георгиевото портретиране, специфичен хумор и усет към разговорната реч, сбито изведени и обобщени върху конкретен художествен материал, създават вярна представа за тяхното място в българския разказ, за новите моменти, които носят, за връзките им с определени страни от обществената действителност. Интересни са наблюденията върху психологизма на А. Страшимиров — насочване към тъмни страни на бита и селската душа, подчертан като напълно нов момент в селската белетристика. Действително тази нова и сравнително непопулярна в прозата на 90-те г. линия доказва своята жизненост и се изявява през следващите десетилетия (разказите на Г. Райчев, „Татул“ на Г. Караславов).

Михаил Василев става привърженик на едно ново виждане на белетриста А. Константинов, което, преодолявайки традиционното му третиране като фейлетонист без свое място в българската белетристика, го утвърждава като нов момент в развитието на разказа. Той поставя, от една страна, Алеко в руслото на Каравелово-Вазовата разказваческа традиция („. . . у Алеко напълно завършва опитът на нашите разказвачи да поверят повествованието на конкретно реално лице, което да подбира жизнения материал и от него да извлича елементите, необходими било за описанието на отделни ситуации, било за изграждането на дълбоко типични герои“ (с. 98—99). Същевременно разкрива качествено новите моменти у него — нахлуване на говорната стихия и създаване на традиция в това отношение (момент, обикновено подценяван), окончателно преодоляване на битовизма, артистичност, жизнен критически реализъм, осъзнат като авторска позиция, пионерска роля в създаване на характери и демократизъм с естетическите възгледи на твореца и тяхното отражение в поетиката на разказа. В заключителната глава „Националното своеобразие на българския разказ до Първата световна война“ авторът иска да направи изводи от хронологично проследеното развитие на жанра. Въпреки че на места той не толкова обобщава, колкото резюмира казаното, достига до верните изводи за основната реалистично-демократична и национално определена линия в българския разказ, както и за летописния характер на белетристиката през периода. Отбелязвайки непостигнатото в нея — философска осмисленост и създаване на характери, авторът в същност насочва към следващото развитие на разказа и дава отправна точка за бъдещи изследвания.

Характерът на разглеждания труд безспорно поставя пред автора редица трудности. Преди всичко той изисква детайлно познаване на художествения материал, истинско „потъване“ в специфичния свят на всеки творец. В това отношение М. Василев е постигнал много. Би могло да се спори по някои конкретни оценки (например прекалено високата оценка на Алековите фейлетони „Тържеството на Велзевула“ и „Молитвата на Велзевула“, които, написани в ранен етап от фейлетонното му творчество, с несвойствен за него „демонизъм“, остават по стил и тон изолирано явление в творчеството му и поради твърде конкретната си основа трудно могат да бъдат разбрани днес без коментар). Но, общо взето, авторът има верен поглед върху художествените явления. Той гради своите изводи в непосредствена близост до художествения материал. Това пряко анализиране предполага изобилие от белетристичен текст за илюстриране и доказване на мисълта. Но понякога (например при Елин Пелин) многобройните цитати буквално задушават авторовия текст. Това се отнася особено до някои изолирани случаи, когато, вероятно по недоглеждане, цитатът не е в пряка връзка с мисълта на автора. (След констатация за етюдния характер на фейлетоните „Смирррно! Рота-а, п'ли“, „Угасете свещите!“ и „Дребни работи“ е цитиран един диалог от фейлетона „Освидетелствуване зъбите на посещающите Черната джамия“, без да се посочва заглавието му.) Пак в интерес на точността и яснотата трябва да отбележим и недостатъчно прецизираната авторска мисъл при опита да се очертае най-общата схема на развитието на разказа. „С Вазов започва развоят на българския разказ, следващ формулата на реалистичното изображение“ (с. 5). „Елин Пелин е третият връх в развитието на българския разказ“ (с. 6). Няколко реда по-надолу: „. . . трима гиганти на нашата литература Каравелов, Вазов, Елин Пелин“. „Не случайно Вазов е първият етап в историческото проявление на българския разказ“ (с. 8). Тук Каравелов съвсем се изключва от етапното развитие на разказа, макар че в самото изложение мястото му е вярно оценено.

Богатият изходен материал, верните наблюдения и правилният общ поглед върху развитието на българския разказ правят от тази книга изходна база за бъдещи изследвания върху развитието на българската проза през нейното историческо развитие.

Катя Бъклова

„ПУБЛИЦИСТИКА И КРИТИКА“
от ТОДОР АБАЗОВ
Изд. „Български писател“, 1974, 212 с.

Плодотворното съжителство на критика и публициста в една и съща личност едва ли бихме могли да определим като изключително явление в нашата културна история. Книгата на Абазов е още едно потвърждение на факта, че тази традиция е още жизнена. Друг е въпросът, който вълнува и самия автор — доколко съвременната ни публицистика е критична и самокритична и доколко критиката ни е публицистична в добрия смисъл на термина В същност книгата, която е обект на нашите критични бележки, не е само „публицистика и критика“, а и задълбочен размисъл за публицистиката.

Публицистичните изяви на автора в книгата са главно в жанра на публицистичния портрет. Абазов владее това изкуство на значително художествено равнище. Интересът му е насочен оправдано към изтъкнати майстори на нашата литература от класиката до нашите съвременници, като Веселин Андреев, Ефрем Каранфилов, Серафим Северняк и др. В публицистиката на писателите авторът открива по специфичен начин отразена творческата индивидуалност. Самата публицистика за него е сфера с богати възможности за проявление на това своеобразие. Абазов изхожда от убеждението, че поради някои свои същностни белези публицистиката разкрива важни черти от духовния портрет на твореца, които в останалото му творчество не намират достатъчно идейно-естетическо покритие.

Размишлявайки върху липсата на единство в теорията на публицистиката, авторът е склонен да приеме определението на съветския писател Георгий Марков, че тя е „преди всичко жанр на художествената литература, органична, неотделима част от нея“. Струва ми се, че това разбиране отговаря само на част от истината. Публицистиката несъмнено има древни корени и не бихме сгрешили, ако ги потърсим още в античната реторика. Тук не е възможно да правим анализ на публицистични творби, но мисля, че не бихме се затруднили да открием във всяка такава творба някои твърде характерни похвати на класическото ораторско изкуство. Разбира се, става дума за елементи, при това поели нови съдържателни и формални функции. Днес публицистиката се развива при усложнени условия — както в сферата на журналистиката, така и на популяризацията на науката и на художествената литература. Сам по себе си този факт, това нейно „междинно“ битие я прави неоднородна и затруднява нейното определение.

В своя анализ на изкуството на публициста Абазов вярно сочи редица особености, продиктувани от социалната функция на публицистиката и от нейните жанрово-стилни закономерности. Наблюденията му върху такива слабости на нашата съвременна публицистика като липса на полемичност и критичност в нея, прекаляване с патетичното начало, слабата аргументация на авторската теза и пр. отговарят на действителното състояние на нещата и по този начин повдигат един важен проблем — борбата за повишаване идейно-художественото равнище на съвременната ни публицистика.

Критиката в книгата заема значително по-малък обем от публицистиката, но тя също се отличава с тематично и проблемно разнообразие. Литературно-критическите портрети, поместени в тази част на книгата, впечатляват с усета на автора им за характерологичното у портретувания, с аналитичното му умение да направи творческото своеобразие понятно и релефно.

Вече немалко е писано в нашата изследователска литература за такъв несъмнено интересен творец като Светослав Минков. Неговото особено място в нашата литература, оригиналността на творчеството му са занимавали редица изследователи. Естествено много страни на неговото творчество са получили убедителна интерпретация в литературната ни история и критика. Както всеки истински значителен писател, и Минков при срещата си с нов изследовател му открива нова, още непроучена страна в своето творчество. Тази нова страна, която Абазов вижда в оригиналната проза на Светослав Минков, е според мене разбирането за ролята в творчеството на този значителен наш белетрист на идеите, на обобщението. Разбира се, всяко творчество в една или друга степен е идейно, но при Минков става дума за нещо друго — няма друг български писател, който по-последователно от него да превръща самите идеи в обект на художествено пресъздаване. Абазов вярно сочи такава особеност на неговата критика, а именно, че тя не е „толкова критика на нравите, колкото на идеите, не толкова на характерите, колкото на категориите“.

В тази светлина лесно можем да си обясним особената роля на фантастиката и гротеската в неговите произведения. Този проблем е актуален за нашата критика и във връзка с развитието на съвременната гротеска, което показва редица нови моменти (например изтласкването на преден план на пластичността и анализа на съзнанието, при което ярката и монолитна художествена идея се разтваря в пластическия материал и губи от своето въздействие). Друг съществен въпрос, който според нас заслужава внимание в портрета на Св. Минков,е този за самобитното проявление на националното в творчеството му. Абазов прави една твърде сполучлива аналогия с модерната архитектура. Безспорно напразно бихме търсили националната отлика в творчеството на Светослав Минков в битовата достоверност или в етнографски белези, то е вплетено дълбоко в начина на

мислене на писателя, в неговото художествено светоусещане. Светослав Минков е ярко, полюсно проявление на нашия национален творчески гений в областта на литературата. Във философски смисъл с творци като Минков този гений утвърждава себе си чрез самоотрицание на материалните форми на своето битие и възпроизвеждане мисли, представи и чувствителност във формата на чужд живот, възсъздаден с творческата сила на въображението.

Съпоставително-сравнителното разглеждане дори само на един и същ творец, но през различни периоди от живота му (Атанас Далчев) дава възможност на Абазов не толкова да очертае кривата на неговия творчески път, това не е по силите на литературно-критическия портрет, колкото да синтезира понякога неочакваните резултати от една сложна творческа еволюция. Струва ми се, че творческата еволюция на Далчев критикът разглежда някак затворено, изолирано от всички онези фактори, които са ѝ влияли, а като плод на саморазвитие и самодвижение от едно към друго качество. Разбира се, не става дума за връщане към нищо необясняващите вулгарно-социологически формули, а за действителното единство на социални и личностни фактори в творческия развой.

С верен усет е уловено и изтълкувано лиричното своеобразие и на такъв значителен съвременен лирик като Павел Матев — овладяността на чувствата в неговата поезия, особеното равновесие в характера на лирическия му герой, плод на осъзнатото примирение между личните пориви и императивите на дълга. Абазов правилно обръща внимание на онези страни в лириката на Матев, които го правят в едно и също време „прям и многопланов, открит и сложен, сякаш потвърждение на нарасналия и усложнен наш собствен емоционален и идеен опит". Сравнението с нашия „собствен емоционален и идеен опит" заслужава да бъде подчертано, защото развитието на творчеството на значителни поетически дарования като П. Матев сочи и за важни закономерности в развитието на цялата ни поезия, предизвикани именно от нуждите на „собствения ни емоционален и идеен опит".

По своему щекотливи въпроси си поставя авторът и в двете кратки портретни скици. В „Думите и тяхната цена" критикът проследява основните насоки, в които Камен Калчев търси формирането на новата нравственост в романа си „Пренасянето на огъня". Ще се съгласим с автора, че в тази своя творба Калчев продължава своя „упорит спор със схемата и фалша в човешките отношения". но освен това романът поставя и проблема за личната отговорност на всеки в изграждането на истински нови, хуманни човешки отношения. Романът е същевременно търсене на онзи тон, който най-добре достига едновременно и до сърцето, и до съвестта на читателя.

В друга насока трябва да дирим пристрастието на Б. Райнов към криминалния жанр. Приемам като убедително предположението на автора, че причината за това пристрастие трябва да си обясним със склонността на Райнов към откритата идеологическа полемика и с възможностите, които този жанр дава за осъществяването на такава цел. Мисля, че в подкрепа на тази теза е и публицистиката на писателя. На мнение съм обаче, че не е без значение и благородната творческа амбиция за идейна реформация на жанра (впрочем за стремежа да се изследват „оптималните" възможности на жанра свидетелствува и обстойното изследване на западния „черен" роман). Райнов би могъл да бъде отнесен към творците, които съветският литературовед М. Бахтин отнася към „идеологическия тип". Криминалният жанр дава добри възможности за ярко контрастно съчетание на интимно-личните импулси в човешкото поведение с идейно мотивираните постъпки. Струва ми се, че можем да оценим неговите усилия в това направление като твърде резултатни.

Със сериозните размисли за природата на публицистиката, с точните и направени с верен усет литературно-критически анализи „Публицистика и критика" от Тодор Абазов буди несъмнен интерес. Остава да пожелаем на автора още по-задълбочено навлизане в разработваната проблематика, за да могат изследванията му да добият още по-значителна научна стойност.

Георги Гетов

„КРИТИЧЕСКИ ЗАПИСКИ"
от НАТАША МАНОЛОВА

Изд. „Народна младеж", 1974, 232 с.

Една, с видимо вълнение написана статия — „Революция и литература" — открива книгата на Н. Манолова. Тук е проследен пътят на българската литература през последните тридесет години. В същност статията въвежда в основните интереси, принципи на работа на авторката, а също така в някои особености на нейния маниер.

Наташа Манолова е заинтересувана от творческите делници след революцията, литературните явления на ежедневието поглъщат силите ѝ. Тя е критик, проявяващ се в оперативните жанрове. Книгата ѝ като всяка книга на литератор от този тип далеч не информира за онова активно и пълно с напрежение участие в културния живот, което вече е изградило у нас представа за авторката. В „Критически записки" са подбрани мате-

риали, надхвърлящи изискванията на конкретния момент — статии с проблемно съдържание, прегледи, опити за портрети. Виждаме авторката поставена при нови условия. Липсва ѝ привичната атмосфера на текущото събитие. Поводите за една или друга реакция, понякога за конфликт, са поостарели, нервът на литературния спор се губи. Отминалото време тушира критическата страст, дава спокойствие на оценъчната работа. Откриват се някои възможности за по-обстойно навлизане в проблемите за по-широко обосноваване на обобщенията — възможности не цялостно оползотворени. Силата на Н. Манолова е в бързата, точна и категорична намеса при обсъждането на даден факт. Най-убедителна е в литературната рецензия, материал, от който книгата упорито се е предпазвала. Ще бъде несправедливо обаче да твърдим, че сборникът противоречи на представата ни за критичката. Преди всичко тук явно е документирана познатата нейна ангажираност с литературните вълнения на съвремието. Статиите издават верен поглед за цялостната картина на съвременния литературен процес и желание да се осветят детайли. Обхванати са писатели от различни поколения и с нееднакъв принос в националната ни култура. Авторката съпоставя творци, сравнява усилия, степенува постижения. В почти всички работи доминира анализът на настоящето на писателя. Интересът към миналото е порядък. Последната книга, най-новата публикация — това са главните подбудители за критика. Добрите, обстойните анализи, направени с усет за развитието на писателя, пак акцентуват върху днешната му изява, очертават перспективите. Литературният факт очевидно е интересен за Н. Манолова с обещанията за бъдещето, не с историята си. Когато ѝ се налага да види историческия ход на нещата (примерно — немалкия път на пресъздаване образа на Г. Димитров), бърза да направи преглед на заглавия, без да се задължава с обстойна критическа преценка, за да подчертае, че всичко това я е занимавало с оглед задачите на настоящето.

Но творческата обвързаност със съвременни писатели и вниманието към днешните литературни факти са естествена черта на литературния критик. Има друго — у всекиго от разглежданите писатели авторката търси именно актуалността на творчеството. Изисква я в тематика, проблематика, образи, в цялостния идейно-художествен облик на произведението. Степента на писателската отзивчивост към проблемите на съвремието, съзвучието на произведенията му с изискванията на епохата за Н. Манолова представляват постоянният критерий при критическата преценка. Откроряващо се ядро на литературната ѝ работа е образът на съвременника и по-точно — положителният герой. С цялото си критическо дело Н. Манолова защищава мисълта, че той трябва да бъде главен обект на творческите дирения на писателя. Следи неотменно тези дирения. В книгата има раздел „Мисли за главния герой", но нищо изпод перото на критичката не се откъсва от този неин основен размисъл. Посочени са успехите на К. Калчев, Д. Методиев, А. Гуляшки, Б. Райнов, Л. Галина, Р. Михайлов, Ат. Наковски и т. н. Откритата сполука насища критическия текст с вълнение. Неуспехите активизират авторката. Тя воюва за реални превъплъщения на комуниста. Тази нейна целенасочена страстност се проявява в сборника, но само цялостната ѝ дейност може да даде представа за оная критическа енергия, която събужда у нея мисълта, че „Творецът е призован да създаде верен портрет на своя съвременник, който се изявява в сложните жизнени ситуации, създавани от социалистическото всекидневие, да покаже комуниста, човека на активното творческо начало, въплътил в себе си цялостния народен идеал за човека.

В „Критически записки" намираме буден интерес към новото. Н. Манолова проявява отзивчивост, която я държи в динамичния свят на авторските появи и превъплъщения, на творческото експериментиране. Обичайно е за нея да има работа с литературно явление още незряло, неоткроряващо се в литературната картина. Тя не се двоуми примерно да се занимае с творение, което няма и да има литературно бъдеще, да оцени автор, напълно безперспективен. Поема риска на критика да хвърля сили, които няма да бъдат възнаградени от бъдещо писателско постижение. (Предполагам, че една от причините в книгата да не бъдат включени добри нейни анализи е обезценяването на материала, върху който в дадения случай критичката е работила. Разбира се, тук може да се обсъжда въпросът за принципите на подбор при съставянето на един сборник литературно-критически материали. Би могло да се претендира за стойност на рецензентската работа независимо от стойността на обекта ѝ и т. н.)

Не бих казала, че отношението на Н. Манолова към новото е само критическо любопитство и нетърпение. По-скоро то е доброжелателно внимание. Не е от критиците, предварително недоверчиви. Има настройката поне спокойно да обсъди новото. Уверила се в неговата жизнеспособност, вече става упорита, настойчива в отстояването. Статиите „Неизменно в съвременността", „Жанрът и неговите автори", „Прозата на поета" я показват именно в това ѝ състояние. Общото впечатление, че критичката обича да посреща новото, се потвърждава от заниманията ѝ с неутвърдени още автори. У нея положително няма амбиции да притури към славата на вече известни, по достойнство оценени произведения, рядко се занимава с писатели, доказали творческите си възможности. В книгата присъствуват първенците на съвременната ни литература, техните творби дават един устойчив литературен фон. Но дори в раздела „Щрихи към портрет" с малки из-

ключения Н. Манолова се заема да изведе по-видимо напред писатели, които според нея не са получили заслуженото внимание („Нравственият максимализъм на едно творчество“, „С дръзновението на строителите“). В известен смисъл тук наблюдаваме работа за разширяване картината на съвременната литература. „Откриват“ се автори и това е безспорно полезно дело. Вече съвсем естествено приемаме обсъжданията на творчеството на младите. „Героят в прозата на младите“, „Когато талантът търси пътища“ издават едновременно и висока взискателност, и добронамереност. Авторката смята обясним и оправдан стремежа на поколението към самопознание, но не премълчава мислите, които я тревожат. Все пак подтекстът на преценките е, че се отнасят до начинаещи творци, че тяхното доказване е в бъдещето. От друга страна, и при срещата с добре известни писатели Н. Манолова намира още спорните моменти, стреми се да обоснове собствено становище. Тази особеност прави интересни статиите, посветени на Атанас Наковски и Любен Дилов.

Критическата отзивчивост е качество, което често въвлича в литературни спорове. Забелязва се, че Н. Манолова не само не страни от тях, но упорито се връща към неясните проблеми. В работата ѝ например от дълго време се наблюдава желанието ѝ да се защити името на приключенско-разузнавческия жанр. Нейни рецензии са разглеждали отделни творби, анализите, включени в сборника („Неизменно в съвременността“, „Жанрът и неговите автори“), идват да защитят становището ѝ, че не в жанра са причините за „намалената проблемност“, и да докажат, че авторката добре познава територията на защищавания жанр. Впрочем книгата отчетливо показва находчивостта на авторката, що се отнася до нерешените проблеми, до откритите въпроси в нашата литература. Свободата, с която се движи в живото и многолико литературно настояще, ѝ позволява да усеща затрудненията му. Не търсим в случая изчерпателност на обсъждането, нито непоклатима аргументация на едно решение. У Н. Манолова привлича зоркостта на погледа и веднага — чувството за критическа отговорност. В неоднократното ѝ връщане към проблемите за съвременната тема, за положителния герой, за обхватността на творческия поглед и т. н., та до неясностите с преводната литература, се изразява критическо неспокойствие, което е пълна противоположност на едно летаргично съществуване в сложната и развиваща се литературна обстановка.

В литературните разговори, в т. нар. „отрицателни“ рецензии, които по същество са спор с автора на книгата, в обобщителните статии (каквато е например публикуваната в „Литературен фронт“ статия за белетристиката в периодичния печат) Н. Манолова проявява умението си да „обработи“ конкретния литературен факт. Не мога да се освободя от впечатлението, че тя е най-добра, когато „чете“ произведението. Тук я виждаме едновременно спокойна и вдадена в работата си, увлечена и справедлива. Рецензията у нея се получава с непринудена убедителност. Във всички други случаи — проблемни статии, литературни портрети, обзорни материали — дарбата на рецензент се налага (и когато би трябвало да отстъпи). Работи от типа на „Проблеми на художественото претворяване образа на Димитров“, „Обаятелният образ на комуниста“, „Когато талантът търси пътища“, „Образът на Ленин в българската литература“, „В дълг пред голямата тема“ показват неотстъпчивостта на рецензента. Притегателната сила на отделните творби се е оказала решаваща. Разказите на Д. Коруджиев пораждат кратка рецензия в статията за прозата на младите, работите на Ст. Поптонев — същото в статията за образа на комуниста и т. н. Този начин за построяване на проблемните статии издава точно произведението — подбудител за написването им. Но ги прави фрагментарни. Не са редки случаите, когато микрорецензиите убеждават, но не дават пълно основание за критическите изводи на цялата статия. На критичката ѝ предстои по-рационално използуване на рецензентската находчивост и проникновеност за обобщителна литературно-критическа работа.

Въпреки че заключението на книгата („Литературна критика и анонимна реакция“) издава немалко огорчения, Н. Манолова прави впечатление на справедлив критик. Работата ѝ се основава на високи съвременни критерии, тя излиза в преценките си от позициите на социалистическо-реалистическата естетика и е сигурна в правото си да изисква, да бъде неотстъпчива („Маловажен въпрос ли е“). Но при това не може да не ѝ се признае такт и внимание. Нейните анализи са внимателни, търсещи справедливото заключение. Не бихме я упрекнали в пристрастие дори към авторите, които се е заела да утвърди в представите ни. Изтъква приноса им, смятайки ги недооценени, но не спестява посочването на слабости. Острата критичност към други писатели не ѝ пречи да види рационалното в делото им, да го подчертае. Убеждението за спокойна справедливост оставят редица статии в сборника. Младите прозаици са посрещнати с колегиално внимание, но казано им е, че в младия герой е налице „липсата на обобщение, на социална наситеност и обемност на образа, на дълбоко писателско преосмисляне на сложната система от взаимоотношения между младия герой и обществото“. У една млада поетеса е отбелязано привлекателното, но и стесненият ѝ творчески свят. Защитата на приключенско-разузнавческия жанр продължава, но авторката не пропуска да посочи неблагополучията на неговата територия — описателността и елементарността, илюстративността, шаблона. Примерите могат да се умножат —

и всеки път ще докажат, че става дума не за едностранчив, а за справедлив критически поглед. Неведнъж работите на Н. Манолова имат характер на разговор с писателя, тук дори можем да говорим за непринудена интимност на обръщението, всеки случай — за избягнато наставничество. Вярното намиране на тона, общо казано, не е от най-малките проблеми на оперативната критика. Н. Манолова в повечето случаи го намира.

Ще добавя още, че в критическата работа на Н. Манолова няма претенциозност. Тя е нарекла книгата си „Критически записки", подзаглавието е „Статии, скици, проблемни бележки", един раздел носи названието „Щрихи към портрет" (само „щрихи";), друг „Полемични бележки" (а съдържа истински полемични статии). Неведнъж четем уговорките, че в даден случай се споделят само „мисли и наблюдения", или „Тук искам само да поставя някои проблеми във връзка. . ." и т. н. Във всичко това намирам един самокритичен и взискателен към себе си автор. Самата Н. Манолова желае да приемем книгата ѝ не като опит за един вид характеризиране на литературното съвремие, не като систематизиране и осмисляне на всичките му белези, а само като един момент от текущата ѝ критическа работа. Безспорна е необходимостта от такива близки до днешния литературен ден книги, в никакъв случай не можем да говорим за остаряване на разглежданите тук проблеми.

Катя Янева

ДВЕ КНИГИ ВЪРХУ ПРОБЛЕМИ НА ВИЗАНТИЙСКАТА ЛИТЕРАТУРА

А. П. Каждан. Книга и писатель в Византии. М., „Наука", 1973; Византийская литература, сборник, М., „Наука", 1974

Макар книгата на Александър Петрович Каждан да се приближава до научно-популярния жанр, връзката ѝ с изследователското дело на големия съветски византолог и с тенденциите на съветското византознание позволяват да се постави до книга с по-изявено научен характер като „Византийская литература", особено ако намерението е да се усети самата научна област, а не толкова авторовият принос.

Подобен начин на рецензиране съответствува на колективния дух на търсенията в съветската византинистика. Преминавайки от книга към книга, от статия към статия, от един към друг превод и коментар на византийски автор, читателят остава респектиран от взаимопроникването на частни наблюдения и общи изводи към едно единно дело. Може би се дължи на обозримостта на самата област, но колкото и характерен да е за съветската културна атмосфера, духът на приобщаване в случая е изявен особено отчетливо.

Както се разбира от редакционния увод към втората книга, в Съветския съюз на византологията се гледа като на млада дисциплина. Очакват се частни изследвания, но главно общ курс, създаден на широка историческа основа и със съзнание за жанровата специфика на византийската словесност. Причината за известна изостаналост в тази област се тълкува обективно — на византийската литература се е гледало досега като на исторически извор, нейната художественост е била подценявана, а езиковата бариера не е допускала разбирането ѝ върху по-широка културна почва, нещо, което вече е извършено в областта на византийското изкуство.[1]

Не бива да се смесва обективната изостаналост на съветската византология в областта на литературните студии с нашата отечествена. Докато в областта на византоложките исторически изследвания у нас съществуват дори пълни курсове, които се цитират и използуват в международен мащаб, литературната и културната история е слабо застъпена, ако не се считат моментите на сравнение със старобългарската книжнина.

У нас не е преведено почти нищо, докато в Съветския съюз, особено след 1960 г., се появи цяла редица по-популярни и научни преводи на византийски автори. Който ги следи, остава с впечатление, че се изпълнява някакъв план — Дигенис Акрит (1960), Геопоники (1960), Византийска любовна проза (1965), Ана Комнина (1965), Никита Евгениан (1969), Византийски легенди (1972). Това не е всичко. По-малките жанрове са застъпени и в сборници — Гръцката епиграма (1960), Паметници на късната антична поезия и проза (1964). Бяха изработени и две превъзходни преводни христоматии, които предлагат едва ли не концепция за процеса на литературната история — Паметници на византийската литература от IV до IX в. (1968) и Паметници на византийската литература от IX до XIV в. (1969).

След представянето на съвременен език, което е и първото непосредствено тълкуване, естествено възниква нуждата византийското литературно наследство да се осъзнае конкретно-исторически. Ако се отвори „Византийский временник", съветското византоложко списание, или се надзърне в материалите от Букурещкия византоложки конгрес (1971), покрай компаративните и фактологически разработки ще бъдат открити такива теми като „Към разбирането на поетиката на Роман Сладкопевец" (С. С. Аверинцев), „Образът като категория на византийската естетика" (В. В. Бычков) или „Художествените осо-

[1] Срв. В. Н. Лазарев. История византийской живописи. М., 1971.

бености на съчиненията на Евсевий Кесарийски (Т. В. Попова). И доколкото занимането с поетически и общоестетически проблеми е по-висш етап в изучаването на едно литературно наследство, дори само по тия заглавия може да се заключи, че съветската византология е встъпила в него.

От подобен разред са и проблемите, които са поставени за решение в представяните две книги.

„Византийска литература" съдържа седем очерка, които са посветени на отделни литературни жанрове — Византийската поезия от IV до X в. и античните традиции (Л. А. Фрейберг), Византийският народен и книжен епос (Т. В. Попова), Византийската сатира (Т. М. Соколова), Византийските епиграми (Ф. А. Петровский), Византийската епистолография (Т. В. Попова), Византийският роман (Ф. А. Петровский) и Външният облик на героите на Михаил Псел (Я. Н. Любарский).

Както се казва в концептивно написания редакционен увод, целта на книгата е да подготви „възможността да се премине към създаване на обобщаващ труд, който да представи. . . картината на литературното развитие като цялост" (с. 22). Но тя има за задача и да изпълни липсата на такъв труд, да ориентира в многообразието на византийската литература. Затова не може да се отправи упрек на съставителите, че не са застъпени някои жанрове — драмата и прозаическата легенда например, нито че историографията е представена с по-частен проблем, макар и твърде оригинален (художествените възможности на жанра у отделен автор), докато епистолографията, напротив, във всички свои етапи. Тази неравност е допустима, тъй като в книгата проблемът за жанровете по-скоро се поставя и обсъжда. Ако това именно е нейният организационен критерий, в цялото не се включват особено органично двата очерка на Петровский — те по-скоро описват явленията на византийската епиграма и роман, без да ги дискутират вътрешно.

Два са обединителните проблеми, които се налагат на съзнанието на читателя — 1) спецификата на византийските жанрове и 2) общата естетико-психологическа атмосфера на византийската литература. По втория съществуват готови положения, които могат да се изведат от обществено-политическото развитие на Византия и да се предпоставят, както е направено в редакционния увод, но по първия има малко установени неща.

В средновековната литература „жанровите прегради играят несравнимо по-съществена роля, отколкото в литературите на новото време" (с. 22). Но, от друга страна, византийските жанрове не се пресичат на обичайните места, по отношение на античните те са някак изместени. С „драма" се обозначава романът, „трагуди" започва да значи „песен".[2] В контекст с този феномен заглавията на някои очерци звучат условно. У Фрейберг под поезия се разбира като че ли „лирика". Авторката обаче наблюдава примеса на лирично и епично в поезията на Григорий Назиански (с. 39), а Любарский търси модуса на съществуване на реторичното описание и реалистичния портрет в „Хронографията" на Михаил Псел.[3] Попова подчертава условността на жанра „писмо" в писмата на Аристенет, които представляват по-скоро любовни новели. Какво да се каже за романа, който съществува в прозаическа и в поетическа форма и във втория си вид трябва да се отнесе към епоса, въпреки че в действителност функционира като роман.

В сборника има редица примери за умело съчетание на разборно-информативното изложение с теоретичния анализ, който се налага от особеното поведение на византийските жанрове. Най-добрият е може би в очерка на Соколова за византийската сатира.[4] Авторката има да реши типичен за византийската литература проблем — кое е оригиналното в този вид произведения, които приличат на античните си образци (т.нар. catábasis у Лукиан) дотам, щото едно от тях („Приятел на отечеството") продължава да се приписва на гръцкия сатирик. Соколова доказва, че датировката на Ервин Роде е правилна, и като изхожда от изводите на М. Бахтин за смесения жанр, т.нар. spudogeloion, тя доказва още, че византийските автори не са подражавали пряко Лукиан, а са взели от него само родовите признаци на жанра. По този начин е открит пътят да се види оригиналното, както и да се наблюдава своеобразната реалистическа техника на византийската сатира.

Чувствителна към жанровите очертания е и Т. В. Попова, особено в очерка си за епоса.[5] Нейните оценки са направени на твърде широка основа — от източните до късните западни влияния, с внимание към спецификата на епическия сюжет (срв. с. 91) и със стремеж да се отличи типично византийското, особено в народния епос. И въпреки че на тази степен на знание е все още рано да се отдели фолклорната от епическата, античната от средновековната формулност, у Попова е оформена насоката за подобно отделяне в исторически план.

Вторият едър проблем, който обединява очерците, е особената естетико-психологи-

---

[2] Срв. А. П. Каждан. Цит. кн., с. 128.

[3] На творчеството на Псел е посветено и едно друго изследване на Любарский. Исторический герой в „Хронологии" Михаила Пселла: Византийский временник, 1972.

[4] Работата се предхожда от една по-къса разработка в сб. Античность и современность, М., 1972 — Страница из истории византийской сатири.

[5] И нейният очерк се предхожда от по-кратка разработка в сб. Античность и современность — Византийская „Илиада".

ческа атмосфера на византийската литература. Почти всички автори я тълкуват като историческо образуване, което изисква и свои специфични термини. Още редакционният очерк дава тон с наблюденията върху дуализма на античната и християнската традиция, пречка за живо творчество, антагонизъм на две традиции, които рядко влизат в истински спор и също тъй рядко претърпяват истински синтез (с. 6). Фрейберг търси дуализма като идея за напрежение в творчеството на Григорий Назиански. Но той се проявява и като раздвоение, като своеобразна неискреност. За разлика от неизвестния народен разказвач на легенди официалният византийски писател е двойнствен и естествено двусмислен.

Неискреността е психология и поведение, но тя става също и поетика. Особено убедително е показана тя върху епистолографски материал от Т. В. Попова. Авторитетът на миналото и склонността към клишета в средновизантийската епоха изкристализират в особена естетическа норма — деконкретизацията. След X в. във византийското писмо конкретното и злободневното старателно се избягват. Сякаш в унисон с усложнения дворцов церемониал всичко съвременно и актуално се подвежда към общо положение. И това не е чиста неискреност. Смята се, че по този начин под видимостта на преходното настояще се разкрива устойчивата непреходна истина (с. 207).[6]

Умозрителността на византийския писател, страстта да се цитира, мозаичният метод — това да се вмъкват готови части от антични произведения, нуждата от дистанция — са все страни на естетико-психологическата атмосфера на византийската литература, един комплексен проблем, за чието решение е нужна не само фактическа обработка и опит в прочита на литературните паметници, но също и овладяно умение да се сменя гледната точка — да се изчерпва изучаваният комплекс във всички възможни аспекти. Тъкмо като друга гледна точка „Книга и писатель в Византии“ на А. П. Каждан се нарежда естествено до „Византийская литература“.

Авторът ѝ съединява в себе си скрупульозността на кабинетното изследване с дарбата да представя просто твърде сложни проблеми. Трябва да се съжалява, че на български Каждан е представен[7] не със своята книга „Византийская культура X—XII вв.“ (1968), в която е изработена методика за разбирането на византийското изкуство и литература в исторически аспект.

В „Книга и писатель в Византии“ А. П. Каждан доказва още веднъж таланта си на популяризатор, това да извади историческото сведение и така да го внуши на четящия, щото да прозвучи като нещо толкова известно, че да се почувствуваш задължен да го запомниш.

Книгата на Каждан е изпълнена с факти, тя е информативна в прекия смисъл на думата. Но фактите изграждат атмосфера, а атмосферата преминава в концепция. Гледано строго, в голямата си част книгата говори за неща, които стоят като че ли вън от литературата — за писмения материал във византийско време (глава първа), за византийските училища и висши школи (глава втора). Но, както личи от връзката между заглавията на четирите глави, Каждан разбира литературата широко — като обмяна на знание, като феномен, който е подчинен на друг по-същностен феномен. В социологически аспект на наблюдение литературата се мисли за страна на самия живот и редица черти, които в жанровия ъгъл на зрение на „Византийская литература“ се засягат само аналитично, тук се осветляват като цялост от жизнената практика. Жанровата пъстрота и нарочитият формализъм например стават разбираеми като повторение и реакция на неустановеността във византийските обществени порядки.

Подчертано социологически е ъгълът на зрение в четвъртата глава („От твореца към читателя“), в която са приведени ценни сведения за религиозната драма — според автора тя би могла да има подобна съдба като западноевропейската. Страниците, посветени на драмата, направо могат да бъдат пренесени във „Византийская литература“.

Верен на своя аспект, Каждан вижда в драмата не толкова литературния жанр, а по-скоро театъра — според него първата форма за пренос на творчеството към читателската публика. След нея следва ораторското изкуство. Налага се впечатлението, че слушаното слово предхожда четеното във Византия. Едва след него следва книгата, която Каждан представя също социологически — какво представлява Библията като книга за обикновения византиец и кои антични автори били предпочитани. Напомня се, че византийското четиво не е непременно „намръщено“ (с. 134), били са четени и весели истории, и насмешливи ямби. На последно място са поставени византийските библиотеки — по какъв начин са пазели книгата и какви били тогавашните навици на четене. Само при най-повърхностен прочит би убягнала концепцията на Каждан — практиката на общуването с литературата и самата литература не са едно и също нещо, но те не са и напълно различни неща.

Третата глава на книгата, озаглавена „От знание към творчество“, е посветена на един определен писател — историка Никита Хониат. Може би тя е най-интересното в изло-

---

[6] Срв. също А. П. Каждан. Византийская культура, с. 166.

[7] На български език е преведена неговата книга „По следите на миналите столетия“. С., 1965. Каждан е автор и на редица трудове по проблеми на античната религия.

жението на Каждан. Възможно е по-високата стойност да е впечатление, което следва от контраста между тая глава и останалите три. Тук аспектът е вътрешен — самото художествено творчество като светоглед и поетика, при това на един определен писател. Социологическият аспект като че ли е изоставен. Доколкото може да се предполага, Каждан допуска тази смяна, тъй като смята, че с осмислянето на един автор, и то на историограф като Никита Хониат, могат да се уловят тенденциите на „византийското" като литературно явление.

Както и да е, така може да се струва на читателя и този автор да е избран случайно, но в очерка за Хониат е показано, че на тази литература, на която в останалите очерци се гледа „отвън", може да се гледа и „отвътре".

Каждан наблюдава едновременно византийския историографски маниер и явлението „Никита Хониат", като отделя традицията от оригиналното положение. Авторът е историк, и то от епоха, когато клишето и цитатът са вече безусловна форма за цялата литература. И другаде,[8] и тук също Каждан вижда в стереотипите типичния византийски проблем да се съхрани традицията, а не просто баналност или по-ниска художественост. Интересно е, че в случая средновековният летописец прераства в писател от съвременен тип. Едно сравнение с Ана Комнина показва, че Хониат е значително по-сложен и по-гъвкав отразител на своето време.

В характеристиката на Каждан са уловени много значения на Хониатовата художественост. Но посоката на отправеното към читателя внушение се следва неотлъчно — творчеството му е представено като опит за преодоляване на стереотипа, който в крайна степен остава все пак непреодолим. Субективно отношение към възрастта (с. 89), иронична употреба на стереотипите (с. 90) — това са най-честите форми на преодоляването у Хониат. Каждан наблюдава и израза му като образно-мислителна система, за да отличи в клонящата към ред и йерархия християнска система едно „абсолютно несистематизирано съмнение" (с. 92). Наблюдава се скритото десакрализиране на идеята за императорската власт посредством двусмислено третиране на символите ѝ, критичното отношение към собствената култура и цивилизация, което върви успоредно с едно значително по-сложно виждане на човешкия характер (с. 102). Може би то дава основа да се напусне статичната представа за човека. У Никита Хониат се явява нещо „Шекспирово" в изписването на такива образи като Андроник I и Исак Ангел. Типологически то довежда и до съвсем Шекспирово боравене с лайтмотивни езикови образи, които подтекстово изработват идеята за катастрофа и нестабилност и внушават противоречието на привидност и реалност.

Каждан достига до редица специфични черти на Хониатовото произведение — не хронологическа, а логическа последователност (с. 113), забавеност на повествованието, която кореспондира с наличието на психологическа мотивация в противовес на забързания немотивиран разказ за същите събития в една западна хроника (с. 115 сл.). Изследвани са и непосредствените стилистически похвати на Никита Хониат, които Каждан не пропуска да сведе до общата смислова атмосфера на произведението, дотам, че дори в употребата на представката meta- се търси израз на чувството за нестабилност и промяна.

В очерка на Каждан се налага изводът, че представата за една суха, нединамична византийска историография е невярна. Творчеството на Никита Хониат е високо динамично и отразително способно, то има и художествени качества.

Подобен извод се налага и в очерка на Любарский за Михаил Псел във „Византийская литература". Разбира се, Псел отстъпва на Хониат по субективност. Но при сравнение се налага впечатлението, че Каждан и Любарский са водени от общата методическа идея да се разкрият художествените достойнства на византийската историография. Затова очеркът за Никита Хониат звучи свързано с жанровите студии във „Византийская литература".

Справедливо е да се отбележи, че у Каждан е налице зрелост, точно чувство за смисъла на детайлите и естествено съпътствуващата тия качества лекота на израза. Но това не пречи да се види общността, върху която съществуват двете книги и върху която трябва да се очаква, че ще възникне и пълният курс по византийска литература, така необходим за съвременните византоложки проучвания.

Богдан Богданов

„РЕАЛИЗМ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ УСЛОВНОСТЬ" от ВИКТОР А. ДМИТРИЕВ

Изд. „Советский писатель", 1974, 278 с.

Проблемът за условността в реалистическото изкуство продължава да бъде един от най-интересните и все още дискусионни въпроси в марксистката естетика, въпреки че безусловното ѝ отрицание вече може да се счита за анахронизъм. Днес и най-скептично настроените са принудени да я признаят като естетическа реалност в социалистическото изкуство, доказала категорично своята плодотворност. И ако все още около нея се водят научни полемики, то въпросът вече не се свежда до това, възможна ли е условност в

[8] Срв. Византийская культура, с. 105.

реалистичното изкуство и има ли право на съществуване. Дискусията в Съветския съюз през 50-те и 60-те години накара всички да се вгледат по-внимателно в реалистическото художествено наследство и да открият не един пример на успешно, с висок идейно-естетически ефект използуване на условността като прийом за изграждане на художествения образ.

В съветското литературознание получи всеобщо признание понятието „Форми на художествено обобщение", което фактически „узакони" различни способи на реалистическа типизация. И днес споровете се отнасят по-скоро до уточняване „номенклатурата" на тези форми, след които условността съществува неизменно наред с жизнеподобието. Друг аспект на споровете е имат ли различните форми на обобщение в реалистичното изкуство, в това число и в социалистическия реализъм, някакво предимство една пред друга или трайните художествени достижения възникват преди всичко на основата на жизнеподобните форми. Струва ми се, че в тази полемика, която още бушува на страниците на съветските списания, най-правилна е позицията на онези учени, видно място сред които заема големият познавач на българската литература Д. Ф. Марков. Той ратува за равноправие на различните форми на обобщение и счита еднакво неубедителни както апологетите на жизнеподобието, които неизбежно подценяват значението на условността, така и онези, които твърдят, че именно тя определя постиженията на съвременното изкуство и неговата перспектива в бъдеще. Тази гледна точка е най-ползотворна не защото компромисно примирява двете противоположности в „златна среда", а защото изхожда от диалектическото движение и развитие на реализма като метод, от самия литературен процес. Неслучайно тези учени са заети с обяснението на стиловото многообразие в литературата на социалистическия реализъм, стремят се към създаване научно обоснована типология на стиловите явления и процеси. Всеки случай началото на тези научни търсения може да открием в оживените дискусии около условността, които утвърдиха убеждението, че социалистическият реализъм е изкуство на многобройните възможности.

В резултат на тези спорове се породиха опитите за задълбочено изясняване същността и развитието на различните форми на обобщение на основата на конкретен материал и като се спазват всички закономерности и принципи на цялостния идейно-естетически анализ. Принос в това отношение е книгата на младия съветски учен Виктор Дмитриев „Реализъм и художествена условност".

Две са задачите, които авторът си поставя за разрешение: да докаже съществуването на реалистическа условност в произведенията на големите руски реалисти от XIX в. и в социалистическата литература не като епизодично явление, а като традиция, както и да изследва нейната природа и специфични възможности за реалистическа художествена типизация. Впрочем тук трябва да прибавим още и задачата да се покаже различният художествен ефект от използуването на условността в реалистическото изкуство и в модернизма.

Тези цели определят както структурата на книгата, така и самия подход в разглеждането на отделните проблеми. Още в началото Дмитриев, убеден в безплодността на общите разсъждения, декларира своята позиция, която превръща в ръководен принцип до края на своето изследване. „Художествена условност като такава — пише той — не съществува вън от цялото... Анализирайки условността обособено, само като прийом, малко нещо ще постигнем." Действително не може да се говори за условност изобщо, а конкретно-исторически, изследвайки нейната функционалност, художествена целесъобразност и закономерност във всеки конкретен случай. Това положение има принципно значение особено в сравнение с изкуството на модернизма.

Особено ценни са онези наблюдения и изводи, които авторът прави за своеобразието на условността в творчеството на Пушкин, Гогол, Тургенев, Шчедрин и Толстой, обусловено от своеобразието на художествените задачи, които всеки от големите автори трябва да решава в рамките на своята епоха. Анализирайки „Медният конник" и „Дама пика" на Пушкин, Дмитриев показва, че великият руски поет приема нереалното за реално, за да разкрие историческата закономерност. Пушкин не се стреми да мотивира някои епизоди, като „научно или житейски достоверно" (например явяването на графинята), „нему е достатъчна художествената убедителност". Чрез условността, чрез фантастичното той разкрива реалните връзки и противоречия на своята епоха. За Пушкин, както и за другите класици, важното е „правдивостта на характера в предлаганите обстоятелства". Затова „изобразителната достоверност на условността се снема, остава само вътрешната правдивост на външно фантастичното, нереалното". Обратното винаги води до измяна на реализма, отваря врата на идеалистически концепции и художествената несъстоятелност.

Гогол, също както Пушкин, приема нереалното за реално, но при него условността е „опит да се намери" художествен образ, адекватен на алогизма на действителността. Гогол никога не изпуска от погледа си реалните проблеми и явления, фантастичното при него играе подчинена роля, то е средство за разкриване парадоксалните по своята същност, дълбоко античовешки недъзи и противоречия на царска Русия.

Опирайки се на постиженията на прогресивната руска и на съветската критическа мисъл, Дмитриев успява да направи един в

много отношения по новому, задълбочен анализ на изброените произведения, което му дава възможност да формулира съществени черти на условните форми, използувани от руските класици. Ако у Пушкин тя е „исторична“, у Гогол „антиромантична“, и той „само до определено равнище се задълбочава в психологията на героя“, то у Тургенев тя е с претенции образът да бъде дълбоко изповеден и заедно с това обобщаващ; ако у Салтиков-Шчедрин е „антипсихологична“, то у Толстой тя е в състояние по своему да изобрази „диалектиката на душата“.

Разбира се, художественото своеобразие на такива произведения не може да се изчерпи с едно определение, колкото и сполучливо да е, и работата на Дмитриев не се свежда до това. Но обясним е стремежът да се изтъкне главното, индивидуалното, онова, което свидетелствува за развитие, за вътрешно движение и ново качество. Даже ако авторът беше спрял дотук, неговото изследване би представлявало ценност като пръв систематичен опит за изучаване на реалистическата условност в литературата. В другите видове изкуства, в общоестетически план, съветската наука до този момент е направила далеч повече. Ние можем да не се съгласим напълно с някои от тези характеристики, да изискваме по-голяма пълнота. Но в случая главната задача на Дмитриев е да докаже, че използуването на условността е свързано с развитие и разширяване на възможностите на реализма. Там, където условността, фантастичното не се подчиняват на реалистичното мислене, на значително социално-философско обобщение, тя губи своята действеност, говори за кризисно състояние на таланта. Това е показано убедително с фантастичните разкази на Тургенев, които въпреки наличието на реалистичен елемент нямат широк обществен резонанс, а условността е „и средство, и цел едновременно“. Тургенев за разлика от Пушкин и Гогол не използува фантастичното като начин за разкриване на реални проблеми, а изхожда от позицията, че „реалността на фантастичното е била несъмнена“, неизбежен резултат от което са мистицизмът, откъсването от живота. Тези разкази са белязани със значителни идейно-художествени загуби, със стесняване на реализма, говорят за усложнения в творческия път на писателя.

И тук, както и на други места едно от най-големите достойнства на книгата е, че авторът успява да погледне по-нашироко, да свърже отделния факт с литературния процес, да направи аналогии и сравнения, които определят мястото на този факт в системата на естетическите ценности. Той не разглежда произведенията с условни форми като повисши или нискостоящи от жизнеподобните, а като движение на реализма, който непрекъснато разширява своите възможности и обогатява средствата за художественото познание на действителността. Това е движение, така да се каже, на собствена територия. Заслугата на руските реалисти от XIX в. според Дмитриев е в това, че „са проявили изключителна многостранност в развитието на реалистичния метод, необикновено разнообразие и в аспекта на условните форми“.

В същия план като движение „към нови хоризонти“ разглежда развитието на условните форми и в съветската литература. Той подробно анализира ранните разкази на Горки, в които условните образи „акумулират“ социалистическо съдържание. Романтико-реалистичната условност на тези разкази е опит да се пресъздаде действителността в историческа перспектива, да се изградят образи, изразяващи оптимизма, целеустремеността на работническата класа.

Трябва да се съжалява, че понякога, набелязвайки важни страни в условните образи на Горки, той се отказва от по-широки теоретически изводи. Сведени изключително до творчеството на Горки, тези характеристики несъмнено губят от своето обобщаващо значение, потвърдено от по-нататъшното развитие на социалистическия реализъм.

Изобщо тази глава оставя впечатление, че основната позиция в подхода разкрива и някои слабости, известна емпиричност и описателност. Макар че в творчеството на големите художници условните форми намират индивидуално превъплъщение, все пак те имат и някои константни характеристики или най-малкото би могло да се търси известна база за систематизация. Анализирайки например „Читател“, Дмитриев логично достига до заключението, че това е „разказ-диспут“ с условно конструирана ситуация, в която има „по-скоро реализъм на мисълта, отколкото реализъм на формата“. Но не само за творчеството на Горки са характерни „диспутът“, „своеобразно поучение, морално-етична програма, потребност от легенда, приказки, алегория, символ“ и т. н., а за много писатели-социалистически реалисти (най-ярък пример Брехт), за които основната задача е да предизвикат в съзнанието на читателя опозиция към утвърждаваните от буржоазията фалшиви етични норми и психология на примирението. Това, което липсва на тази глава, е по-дълбоко обосноваване на историческо-художествената закономерност на този похват, обусловен от необходимостта за прелом в човешкото съзнание, за активно утвърждаване на нови философско-идеологически възгледи.

Впрочем до голяма степен този недостатък е преодолян в третата глава, в която авторът сравнява реалистическата и модернистичната условност. Нещо повече, тя ни убеждава, че това е част от концепцията на Дмитриев, че в предишната глава той съзнателно остава „при факта“, убеден, че само след като сме го подложили на всестранен анализ, ние можем да проникнем в неговата цялост като идейно-естетическа структура, а това значи и в историческия ред явления.

Именно в третата глава Дмитриев формулира тези изводи, които придават теоретическа завършеност на книгата. След още много и интересни наблюдения той пише: „В общ вид художествената условност в XX в. може да бъде призната като един от способите да се постигне и предаде уловеният от писателите преломен момент, който преживява съвременното общество“. Тази мисъл се допълва от изказването за поемата „Стена“ на Марцинкявичюс, характеризиращо реалистическата условност в съвременното изкуство като цяло: „Отзвук на рязко порасналата общочовешка потребност към обобщение, но такова, когато абстракцията се напълва с диханието и даже с очертанията на живия живот, без да престава обаче да бъде абстракция, квинтесенция на нещо в самата проникновено уловена от човека действителност.“

Неизбежен въпрос в третата част, на който Дмитриев отделя значително внимание, е въпросът за критерия, който разграничава реалистическата условност от условността в модернизма, необосновано провъзгласявана преди години изключително като негово достояние и главен атрибут или за негативен знак, който съдържа буржоазно влияние.

Дмитриев посочва, че главният критерий е концепцията за човека, че условността сама по себе си е „безразлична“ към изразяваните идеи. Убедителността на тези изводи до голяма степен се определя от красноречивите примери, които са в състояние да покажат полярната противоположност на двете концепции. Особено подробно авторът се спира на поемата „Човекът“ от Межелайтис, който използува обобщаващи символи и многозначни метафори в органични условно-реалистични форми, за да възпее неизтощимия творчески дух на човека, освободен от експлоатация и отчуждение. Опирайки се на историческата перспектива, Дмитриев успява да докаже, че реалистическата условност в съветската литература е не само продължение на откритите от руските реалисти способи на типизация, но до голяма степен и нещо съвършено ново по своите съдържателни функции без аналог в реалистическото изкуство досега.

От друга страна, Дмитриев посочва, че действително условността в буржоазната литература прикрива или тотален песимизъм, или псевдоформалистичен радикализъм. Това е доказано чрез произведения на Л. Андреев, Кафка, Йонеско и др., които утвърждават безсмислието на човешкото съществуване, свеждат социалната активност на човека до безсмислена упоритост, осъдена на вечна несполука.

Неоспоримо достойнство на книгата е, че прозиращата тук-таме полемична страст на автора е укротена, подчинена е на аргументираното, теоретически задълбочено изучаване на проблема. Минало е времето, когато условността трябваше да бъде защищавана и отстоявана, сега е нужно търпеливо, в известен смисъл дори педантично изследване на нейните форми и възможности. „Защо е необходимо да се изучава условността?“ — пита в заключение авторът и отговаря с простата, нелишена от остроумие логика: „Макар за това, че тя съществува.“ Но това според него е едната страна, другата е, че изучавайки условността, ние се задълбочаваме в цялостното естетическо богатство на произведението, в определен смисъл тя се явява ключ към това богатство.

Проучванията в това направление се намират все още в началния стадий, но литературната наука е длъжна по-дълбоко да изследва и осветлява новите явления в художествената практика, които характеризират промените и обогатяването на съвременното реалистическо изкуство. Погрешно би било да се счита, че това движение е изключително към усвояване на условните форми, но това не омаловажава задачата да се изучи с какво те разширяват възможностите на социалистическия реализъм да проникне в богатия вътрешен свят на съвременния човек, да обхване историческите промени в обществения живот, протичащи с непознатата досега динамика и с универсални последици.

Книгата на Виктор Дмитриев е принос в социалистическото литературознание.

Любен Блажиев

SOMMAIRE

125 ans de la naissance de Ivan Vazov

Vazov dans l'oeuvre des écrivains contemporains. Interventions de Dora Gabé, Christo Radevski, Guéorgui Karaslavov, Athanase Daltchev, Emilian Stanev, Nikolaï Khaïtov, Pavel Matev, Yordan Radïtchkov, Pètre Karaangov 3
Nicolas Guéorgiev — De Hilendar à Chipka 13

*

Pètre Dinékov — Textologie et histoire littéraire 32
Maria Radanova — Certains traits du processus chez Vaptzarov 41
Eléna Dimitrova — „Souvenirs de la maison des morts" dans l'évolution créatrice de Dostoïevski 58
Tzvétanka Athanassova — Svetoslav Minkov et le diabolisme 79
Louko Zakhariev — Ekatérina Nentcheva 95

Souvenirs et communications

Petrana Hadjiiska — Ivan Hadjiiski 104
Triphon Bankov — Un récit bulgare du XVIII[ème] siècle 111

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires de Pologne, Yougoslavie, France, Etats-Unis, République Fédérale Allemande 118

Revue

Alexandre Athanassov — „Todor Pavlov et les problèmes de la théorie, histoire et critique littéraire", par Guéorgui Dimov 138
Sabina Beliaeva — „La-haut, près de la source", par Svetlozar Iggov 140
Krassimir Stantchev — „Pages d'histoire de l'ancienne littérature bulgare", par Bonio St. Anghélov 142
Katia Baklova — „Le récit bulgare jusqu'à la première guerre mondiale", par Mikhaïl Vassilev 145
Guéorgui Guétov — „Journalisme et critique", par Todor Abazov 148
Katia Yanéva — „Ecrits de critique littéraire", par Natacha Manolova 149
Bogdan Bogdanov — Deux ouvrages sur certains problèmes de la littérature byzantine 152
Lioubène Blajiev — „Réalisme et convention artistique" (en langue russe), par Victor A. Dmitriev 155