

5

ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ДЕВЕТНАДЕСЕТА

МИСЪЛ • 1975

ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ДЕВЕТНАДЕСЕТА

МИСЪЛ • 1975

СЪДЪРЖАНИЕ

Георги Цанев на 80 години

Жельо Авджиев — Забележително литературно 3
дело

Георги Цанев — Среца с миналото. Откъси 24

* * *

Ангел Анчев — Емилиян Станев и руският роман 49

Любен Бумбалов — Времето и неговите „ме-
таморфози“ в българския роман между двете 69
световни войни

Иван Попиванов — Аспекти на трагикомичното 88

Материали, научни съобщения

Екатерина Иванова — Неизвестен сценарий 108
на Димитър Димов

Стефан Чирпанлиев — Разговор с дъщерята 132
на Захари Стоянов

Георги Влахов — Неизвестни писма на Гри- 134
гор Пърличев

Из чуждестранния печат

По страниците на литературни списания от ГДР, Ав- 138
стрия, Франция

Преглед

Светла Гюрова — „Българският Велъкден 147
или страстите български“ от Тончо Жечев

Луко Захариев — „Творчески светове“ от 152
Здравко Недков

Стефан Жечев — „Поглед към съвременната 154
гръцка литература“ от Марин Жечев

Ваня Бояджиева — „Споделено за поезията“ 157
от Кирил Топалов

Красимир Станчев — „Древнерусская литера- 159
тура и фольклор“ от В. П. Адрианова-
Перетц

СОДЕРЖАНИЕ

80-летие Георгия Цанева

Жельо Авджиев — Замечательное литературное дело	3
Георгий Цанев — Встреча с прошлым, отрывки	24

* * *

Ангел Анчев — Емилиян Станев и русский роман	49
Любен Бумбалов — Время его „метаморфозы“ в болгарском романе 20-ых и 30-ых годов	69
Иван Попиванов — Аспекты трагикомического	88

Материалы, научные сообщения

Екатерина Иванова — Неизвестный сценарий Димитра Димова	108
Стефан Чирпанлиев — Беседа с дочерью Захария Стоянова	132
Георгий Влахов — Неизвестные письма Григора Пырличева	134

Из зарубежной печати

По страницам литературных журналов ГДР, Австрии, Франции	138
--	-----

Рецензии и рефераты

Светла Гюрова — Тончо Жечев: „Българският Великден или страстите български“	147
Луко Захариев — Здравко Недков: „Творчески светове“	152
Стефан Гечев — Марин Жечев: „Поглед към съвременната гръцка литература“	154
Ваня Бояджиева — Кирил Топалов: „Споделено за поезията“	157
Красимир Станчев — „Древнерусская литература и фольклор“ В. П. Адриановой-Перетц	159

Редакционен комитет:

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

ЗАБЕЛЕЖИТЕЛНО ЛИТЕРАТУРНО ДЕЛО

Жельо Авджиев

Ето че Георги Цанев навърши 80 години — една възраст, на която подхождат спомени и равносметки за преживяното и изминатото. . . Навярно и той вече е написал или ще напише своите спомени. Очакват се и ще бъдат посрещнати с интерес. Все пак те едва ли ще променят и изместят дълбоко залегналия в съзнанието на няколко поколения образ на критика като възплащение както на младостта и темперамента на непосредствената критическа реакция, така и на свежестта и живостта на литературната мисъл, на острото чувство за съвременност и за отговорност пред националната ни литература. Наистина академичната осанка с непроменящия цвета си сняг на главата като че ли позабавиха винаги по младежки забързаната и съсредоточена крачка, но те не успяха и не ще успеят да притъпят непресекващия интерес на Георги Цанев към българската литература днес и в миналото, чувствителната му критическа съвест.

Литературната дейност на критика и изследователя Г. Цанев е изцяло вплетена в богатото и сложно развитие на българската литература от края на Първата световна война до наши дни. Той е един от най-активните и проникновени ценители на всичко по-значително в литературата ни между двете световни войни. Независимо от някои добре известни колебания и увлечения, със сигурния си усет и висок критерий за естетически пълноценно художествено изображение той допринася извънредно много за развитието на българската революционна и изобщо демократична и реалистична литература от това време.

Последователен застъпник на реалистичната естетика, Цанев приема и утвърждава реализма, взет в най-широк смисъл: и реализма на социалистическата, революционната литература, възплътила най-прогресивните идеи на времето и наситена с революционна романтика, и реализма, ограничен около всекидневното с тревогите и мечтите на малките хора и с характерния предметен стил и език, и реализма, който възкресява историята, миналото. . . Истински борец за реалистична, социално-съдържателна и идейно целенасочена литература, той е непримирим противник на модернистичните и други влияния. За него мисълта, че символизъмът и индивидуализмът са „вчера“ за българската литература, е аксиома. Не само открито и смело утвърждава правдивото и талантливото, но и категорично отхвърля фалша и бездарията. Отреагирва с темпераментни отзиви и ударни рецензии на първите прояви на млади поети и писатели, като поема риска да утвърди началните им стъпки и да предвиди бъдещото им развитие. Присъдите и прогнозите му за по-нататъшния път на авторите и изобщо на българската литература с малки изключения се потвърждават. Неслучайно той свързва името си на критик с такива

представители на нашата литература като Хр. Смирненски, Н. Фурнаджиев, Й. Йовков, Ст. Загорчинов, П. Вежинов, В. Петров. . .

Дълбоко вникващ във вътрешния свят на твореца, в личността на писателя, Цанев не се задоволява само да рецензира. Той е в първата редица на малцината майстори на литературния портрет у нас — този толкова труден критически жанр. И понеже силата му на критик е главно в конкретния, точен и безкомпромисен анализ на литературните творби, той прави на най-видните български творци, негови съвременници, а и на писателите от миналото, дълбоко обосновани, ерудирани, но и емоционално раздвижени портрети, които и до днес имат своето въздействие. Макар в тях да личи авторското, критическо „съпричастие“, те са лишени от ефектните рекламни и сантиментални излияния.

Верният поглед върху социалното и литературното развитие, стабилните естетически изисквания помагат на Цанев да вниква в най-характерните тенденции на литературния процес, да улавя новото, перспективното в развитието на художественото мислене, на поетиката. Затова и при най-активната си оперативна критико-рецензентска дейност той хвърля, макар от време на време, поглед върху някои от най-характерните явления в съвременния литературен живот и в миналото, търси линиите на литературния развой за определен период. След победата на социалистическата революция тези опити все повече и повече изместват оперативната критика, за да превърнат — във връзка със задълженията му на професор и академик — изследването и литературните ценности от миналото, проблемите на наследството в център на литературните интереси на Цанев вече цели три десетилетия. Днес Цанев е между най-значителните наши литературни историци. Само че не безстрастен регистратор, а също така вдъхновен ценител, при когото литературно-историческите „пристрастия“ са друго превъплъщение на една и съща творческа личност.

Колкото и на Цанев да не се нравят изчерпателните „хронологическо-фактологични“ очерци, неговото повече от половин век присъствие в българската литература, забележителното му литературно дело и извоювано свое място сред първенците на нашата литературна критика ни задължават да припомним най-важните етапи, да обгърнем най-характерните страни и особености от неговия толкова плодотворен и поучителен път, път — творческа равностойка и отчет на една личност и на един критичен талант, който е „съдбовно заинтересован в развитието на българската литература“ (по неговите собствени думи) и който неотстъпно е воювал за истината и красотата в изкуството, на ценител, когото няколко поколения млади критици считат за свой учител. Пък и портретите твърде много наводниха литературните издания. Попадали в различни ръце, те взеха като че ли да позалиняват и да си приличат. . .

1

Рецензията за „Да бъде ден!“ на Хр. Смирненски е първата критическа работа на Г. Цанев. Появила се на другия ден след първия отзив на Г. Бакалов, но написана независимо от него, рецензията е не само „другата“, „първа“ вдъхновена и положителна оценка за пролетарския талант, но тя документира блестящия дебют на Цанев, дебют, за който всеки критик би могъл да мечтае. . .

„Работническата класа може да се радва на един сигурен успех в областта на изкуството“ — така уверено започва отзивът на Г. Цанев. Радостта и възторгът, пронизващи цялата рецензия, идат от идейно-образното и тематично богатство, от високата художествена форма на стиховете на Смир-

ненски, които младият критик разкрива сполучливо, вещо. Дори и в един кратък осведомителен отзив той поставя въпроса не само за това, какво се пише, но и „как се пише“. Отговорът на поставения въпрос започва с предварителното твърдение за това, че Смирненски, преди да бъде пролетарски поет, е преди всичко поет, т. е. има поетична дарба и талант, че поради това стиховете му притежават „художествени елементи“. И уловил своеобразното в художествения изказ на Смирненски, Цанев сочи наличието на дълбоко настроение и „бурен поток“ от чувства и образи, говорещи за едно „непринудено, искрено творчество“, създадено по вътрешна необходимост. Тук са прибавени и движението като основен художествен елемент, „необузданата“, „реалистична фантазия“ на поета, големият художествен усет на младия творец, изящният стих, музиката — „ту тиха, ту бурна и гърмяща“, богатият език, който дава особена нагледност и ясност на образи и чувства. . . . Подчертаният интерес към оригиналното и неповторимото у автора, стремежът да се сроди вътрешно с художника, да навлезе в неговия вътрешен свят, демонстрирани тук за първи път, макар и някъде несръчно, ще станат основна черта и добродетел в по-нататъшната богата критическа дейност на Цанев. А при Смирненски близостта на критика с поета е съвсем интимна. Затова, когато Цанев му предлага да смени заглавието на сбирката „През бурята“ с „Да бъде ден!“, Смирненски се съгласява. . . .

„Изобщо сбирката „Да бъде ден!“ — пише в заключение Цанев — ни дава образа на пролетарски поет със значителна дарба, поет с буен лирически темперамент. Неговата поезия е борческа, революционна. Изразител на колективните чувства, мечти и идеали на пролетариата — той заслужава всичката му обич, похвала и насърчение.“ Такава възхвала и насърчение е рецензията на младия и вдъхновен критик.

Борческата естетическа и литературно-критическа позиция на застаналия твърдо на фронта на социалистическата литература критик се извява особено ярко в защитата на вдъхновената поезия на Смирненски. Изразил открито възторга си от тази поезия, защитила с високохудожествените си стихове естетическата платформа на новия етап на социалистическата литература, Цанев воюва за този успех на социалистическия литературен фронт, като дава достоен отговор, както и другите марксистически критици, на опитите на официалната критика да отрече и омаловажи творческите завоевания на любимия поет на работническата класа. Едновременно с Ив. Мешеков той излиза с кратка полемична статия „Буржоазната критика за поезията на др. Смирненски“. В същност това е един темпераментен и може да се каже съкрушителен отговор на В. Пундев, който, макар и да няма кураж да отрече наличието на талант у Смирненски, се опитва да омаловажи поезията му, като я представи само като комунистическа „програма и плакарди“, а не като истинска лирика. Това неправилно тълкуване се дължи според Цанев не само на липсата на исторически поглед у Пундев, но преди всичко на съзнателното и преднамерено уеднаквяване на програмата с комунизма. Затова критикът най-напред доказва, че комунизмът е „не само програма — той е нов дух, нов светоглед“.

Особено находчив — с явно продемонстрирана полемична дарба — е Цанев, когато привлича собствените изследвания и заключения на Пундев (за Д. Чинтулов), за да опровергае тезата му, че Смирненски едва ли не отричал лириката, защото възпявал съвременната революция. . . . Защо? — задава остроумно въпроса Цанев — за песните на Д. Чинтулов, издигащ лозунга на своето време, епохата на националните революции, критикът признава, че „са подемали националните копнежи на българина. . . . и бляновете за ялната зора на свободата“, а „отрича правото на един син на народа —

във времето на интернационалната революция — да възпява възжеланията на цялото човечество, „за ясната зора на свободата“? . . . Вазов възпя героите на българската революция: Раковски, Левски, Караджата и др. — това е поезия. Смирненски възпя Спартак, Либкнехт, Москва — това било програма, т. е. антилирика! Вазов прослави (също и Пенчо Славейков) опълченците на Шипка — това е хубаво. Смирненски даде крилата песен на червените ескадрони — това е лошо! Ех, критици! Нам е известно вашето „безпристрастие“. В най-добрия случай вие сте отровени от предразсъдъците на стария свят“.

След тези съкрушителни аргументи Цанев стига до основната причина, поради която „обективният“ критик Пундев не може да намери истински доводи за отричане на Смирненски. Той действително, като се поставя в служба на хората от „Слово“, гледа „през стъкла, покрити с праха на миналото“ и по класово-политически, а не по литературни съображения не признава поетичните завоевания на Смирненски. И поетичната искреност, и творческото вдъхновение съществуват, само че трябва. . . „любов, за да ги видиш“ — пише Цанев. Младежката дързост, бойкият настъпателен тон са съчетани със сериозна идейно-естетическа аргументировка.

Тъй като Цанев живее и гори с всичките проблеми на пролетарския литературен фронт, следи непосредствено и живо проявите на младите революционни сили, той публикува и статията „Нашите млади поети“, в която отправя много съдържателни и навременни изисквания и напътствия към младите творци: да пишат искрено, естествено, произведенията им да са една „необходима искрена изповед“, и с по-голямо задълбочаване и обобщение — „бъди искрен, пиши, когато има какво да кажеш, когато не можеш да мълчиш — и ти ще дадеш ценни работи, поетични творения. . .“

Идейната яснота и прозорливост на обобщенията и изводите, точността на оценките, дори малко назидателният характер на обращенията към младите творци се основават на определен литературен опит и несъмнена ерудиция на дебютиращия критик. Освен това той има и немалък житейски опит: младежки социалистически „стаж“ в ученическите кръжоци на Врачанската гимназия, участие като офицер в Първата световна война и продължително заложенничество, активна дейност като член на комунистическата партия сред софийските работници и прогресивното студентство, когато след 1920 г. се записва студент по славянска филология. . . От друга страна, изявил литературните си интереси още в гимназията (без да избегне и някои „поетични“ грехове), той твърде рано започва системна и солидна литературна подготовка, като изучава основно българската и руската литература, следи социалистическите издания у нас, запознава се с представителите на руската естетическа и критическа мисъл от Белински през Плеханов до Луначарски. . . И официалните традиционни преподавания в университета подпомогат (особено близкото въздействие на професори като Б. Пенев) възторжения марксист при изработване на естетико-критическото му кредо, отличаващо се още с първите си изяви със стабилност, висок художествен критерий и чувство за съвременност. Затова много скоро Цанев влиза в средата на утвърдените революционни литератори, като Г. Бакалов и Д. Полянов, става близък другар на Смирненски и Кюлявков, на Т. Павлов и Д. Осинин, член (заедно с тях) на Софийския комитет за пролетарска култура. Става редовен сътрудник на партийните издания. . .

Вярно е, че Цанев още в тези начални стъпки на критическата си дейност, а и по-късно не се отнася с особена любов към теорията, няма афинитет към философско-естетическите обобщения и разсъждения. А никога не е претендирал за литературен теоретик. За него теорията съществува главно във и чрез приложението в конкретната критическа практика и оценки, чрез непосредстве-

ния и жив досег с художествената творба, с личността на твореца. Той предпочита да тръгне от литературното произведение и оттам да стигне до обобщението. Пътят от индукцията към синтеза му е по-близък на сърцето. И ако „недолюбването“ на теорията предпазва Цанев от предпоставеност и тезисност, в определени случаи, когато докосва някои по-сложни проблеми и явления в разнообразната литературна панорама, литературно-теоретичният „недостиг“ затруднява литературния критик.

В тези начални години Г. Цанев възприема и сякаш се задоволява с основните принципни изисквания на марксистическата предленинска теоретична база на литературната критика с всичките ѝ предимства и недостатъци. Застанал на идейните позиции на марксизма, младият Г. Цанев усвоява и достойно отстоява борческия и полемичен характер на марксистическата критика. Същевременно у него се чувства едно вътрешно несъгласие и съпротива — много повече и по-открито изразено, отколкото у другите марксистически критици — срещу догматичността и ограничеността на социологичния подход. Той свързва и се стреми да свързва идейните с художествените моменти при литературния анализ.

Рецензиите и статиите на Г. Цанев, появили се в марксистическия печат в годините на следвоенния революционен подем, са свидетелство за убедеността на младия критик в предимствата на марксистическата литературно-теоретическа и критическа мисъл, в силата и бъдещето на социалистическата литература. Те документират — при всички си младежки възторг и пламенност — един сигурен и стабилен художествен критерий, един верен поглед и жив усет на критик-откривател, който достойно оценява и налага най-големия пролетарски талант — Хр. Смирненски, който свързва името си с изгрева на тази най-ярка звезда на социалистическата ни литература . . .

Пътят на критическото откривателство продължава и в трудното и героично време след Септемврийското въстание до Априлския атентат през 1925 г. Сега Цанев (псевдоним Б. Боринов, Мл. Иванов) излиза още по-напред в пролетарския и вече антифашистки литературен фронт като оперативен и извънредно отзивчив и талантлив марксистически критик. Станал един от първите и най-близки сътрудници на основаното от Г. Бакалов при подкрепата на нелегалната комунистическа партия сп. „Нов път“, той е участник в раждането и един от организаторите и най-вдъхновеният ценител на продължилата традициите и заветите на Смирненски септемврийска поезия, представена от сътрудниците на „Нов път“ — Ас. Разцветников, Н. Фурнаджиев, А. Каралийчев. Сътрудници на другите партийни органи и на демократичния вестник „Развигор“. Разширява критическия си хоризонт, като обхваща в критическите си работи по-пълно българската литература.

Марксистическият поглед върху социалната и политическата действителност — със значението на Септемврийското въстание и разположението на обществените сили след установяване на фашистката диктатура у нас — дава възможност на Цанев да схване най-характерните белези и посоката на движението на идейните брожения, да види новите прогресивни тенденции в художественото мислене. Той определя младата, откъсната от живота и от народа, от изискванията на времето поезия като „мъртва поезия“ — безсъдържателна и подражателна, с наивни опити за възкресяване символистични митове, т. е. прелистените страници в литературното развитие, поръсена с бохемство и порнография, екзотика и мистика. . . Не по-малко категоричен е критикът и към закъснелите модернистични и амбициозни експерименти — „комедии“ на младите белетристи. В противовес на тях приема реализма и витализма на младия Д. Пантелеев. Същевременно Цанев не скрива задоволството си от онези творци, които в резултат на големите социални сътресения след войната и

кървавия разгром на въстанието се полюшват наляво, счита опитите им за приближаване към народа при тогавашната криза и крах на индивидуализма за симптоматични — А. Страшимиров, Ем. Попдимитров.

И ако за по-възрастното поколение творци „възвръщането“ е съпроводено с несъмнени трудности, с усилия за преодоляване на стари навици и в мисленето, и в похватите, за да може „духовният образ на масата“ (с преживяванията и копнежите ѝ) да стане достояние както за разума, така и за сърцето им, за младата революционно настроена поетична фаланга — това е много по-лесно, защото има примера на Хр. Смирненски, който по думите на Г. Цанев „ще остане начело на най-новата ни поезия, неин водач и вдъхновител“. (Не-точен и несполучлив се оказва обаче опитът на Цанев да разграничи „Зимни вечери“ от революционната поезия на Смирненски в предговора към „Зимни вечери“ — 1924 г.)

Тези млади творци са „новопътските“ септемврийски поети — Разцветников, Фурнаджиев, Каралийчев. И отново Цанев свързва името си с тази талантлива смяна в революционната поезия не само като най-близък другар, но и като проникновен тълкувател на тяхното творчество. В следващите десетилетия тримата творци и критикът, известната „четворка“, преживяват обща, съвсем нелека, дори драматична понякога, жизнена и творческа съдба, извървяват един сложен противоречив и поучителен път на развитие. . .

Подобно на Бакалов Цанев вижда новото, което Разцветников, Фурнаджиев и Каралийчев внасят в революционната литература, сочи техния „нов път“ като певци на септемврийската борба и разгром. Същевременно той отива и по-нататък, като чрез кратки портрети и отзиви анализира конкретно техните художествени завоевания. Най-напред в статиите — портрети за Ас. Разцветников и А. Каралийчев — критикът отбелязва, че като синове на народа, „другари на тегловниците“, те не ще се „посвеният“ да оплачат жертвите или да вдъхнат вяра и бодрост в останалите живи. А времето на погромите е родило нови образи и нови чувства. У Разцветников — скръб: нежна и дълбока, защото е „братска“ и защото е обхванала целия народ; но това „не е плач над умрели, а обети пред гроба на борци“ . . . У Каралийчев също така — плач, но и бодрост: плачът много лесно минава, защото е чужд на възторжения темперамент на поета, защото е свързан с жизнерадостната обич към земята и ведрата природа. . . Разцветников — майстор на стиха, умело използвал приказните и баладичните моменти, но винаги със сочни и свежи образи; освен това и „в най-задушевните си работи р а з к а з в а нещо“, а като стоящ най-близко до Смирненски той дава „нови ценности в посоката“, която прокарал тъй рано загиналият пролетарски поет. Каралийчев, показвайки душевната енергия на селския народ, разкривал селската душа, формирана в най-близко съжителство с природата, но и засегната от напредничавите идеи, покъртена от загиналите през Септември за правда: служи си със съвсем нови, оригинални образи и „притежава някаква магическа сила — да оживи всичко, до което се докосне. . .“

И все в този дух — със сигурен и верен критерий, с умерен и съдържано-възторжен тон, позовавайки се на конкретните разкази и стихотворения, а не на предварително възприети формули, Цанев разкрива специфичните предпочитания на тези даровити представители на септемврийската литература, долавя онези свежи сокове, които те вливат в революционната литература, изгражда им верни портрети. Като ги предпазва от някои опасности за бъдещото им развитие, той им предрича бляскаво бъдеще.

По същия начин говори Цанев и за Фурнаджиев в една рецензия за „Пролетен вятър“. Като изтъква близостта му с Каралийчев, опитва се да намери и отличителното у темпераментния млад лирик: връзка със земята — и той

„пие сок от къпините, обича родното поле, пламналите ниви и „големия черен народ“, смели образи, умение от спомените и мъката да премине към „ведра надежда“, предчувствието за величествената страшна и весела „с в а т б а“. . . . Общата изказана дори предварително оценка е, че „Пролетен вятър“ означава „наистина пролет в нашата лирика. Особено в оная, чийто духовен извор лежи в народната душа, чиито вдъхновения идват от заветните стремежи на масите“. . . .

Макар да споделя общата линия на „Нов път“ към писателите от по-старата генерация и изобщо тези от наследството, които не притежават революционен мироглед — с неточни или неверни оценки за Вазов и др. — Г. Цанев прави успешни и твърде показателни опити да погледне с по-други очи на пример на творчеството на Яворов. В отличие от Бакалов той тълкува на много по-широка психологическа и хуманистична основа поетичното наследство на Яворов, като се опитва да свърже двата периода от неговото творческо развитие, да свърже изобщо поета със съвременността. . . . Независимо от някои неточни или не съвсем добре изяснени моменти в това сближаване на Яворов със следвоенното поколение Цанев декларира, че това поколение обича у поета „постоянната будност и тревога на съзнанието, вечното търсене на нови пътища, вечното отричане на старото и стремежа напред!“ Това по същество е едно наистина ново отношение (напомнящо ленинското отношение към наследството) към втория период от творчеството на поета и изобщо към личността му, което по-късно не бе продължено и развито и продължаваше да стои дълги години като спъникамък пред марксистическата критика.

Така в няколкогодишната си твърде активна критическа дейност от преди и след Септемврийското въстание младият Г. Цанев слага едно великолепно начало на своето дело, дело на литературен ценител-марксист, свързан с работническото движение, на критик-борец, който воюва за високохудожествена социалистическа литература, който помага извънредно много за утвърждаване на най-ярките ѝ явления — огнената поезия на Хр. Смирненски и оригиналните му „септемврийски“ последователи — Разцветников, Фурнаджиев, Каралийчев.

2

След 1925 г. в развитието на Г. Цанев обаче настъпват сътресения, идват някои идейно-политически, а във връзка с тях и определени литературно-критически колебания. Началото се слага с участието на Цанев, Разцветников, Фурнаджиев и Каралийчев в известното и толкова нашумяло чествуване на 10-годишнината (ноември 1924) от самоубийството на Яворов. Заради това участие — заедно с представители на официалната литература и сътрудници на „Златорог“ — се разразява полемика между редакцията на „Нов път“ (Г. Бакалов) и „недисциплинираните“, но нелишени от амбиции и самочувствие сътрудници. Без да се спираме подробно върху историята, сложните перипетии и различните страни на конфликта, върху увлеченията и излишния полемичен патос, днес можем и сме длъжни, като се освободим от остротите и напластените през десетилетия квалификации, по-спокойно и трезво да оценим последиците от този печален факт в историята на нашата прогресивна литература. Знае се как завършва полемиката: членовете на четворката, проявили независимост и неотстъпчивост на убежденията, живеещи със съзнанието, че в чествуването влагали литературен, а не политически смисъл, се откъсват от комунистическото движение и стават сътрудници на „Златорог“, на този литературен орган, срещу който всички така смело воюваха.

Бакалов и останалите сътрудници на „Нов път“ още тогава, а и по-късно не пропускат случая да осъдят остро това отстъпничество.

Несъмнено идейни колебания и поддаване на изкушенията на официалната литература от страна на четворката съществуват. Затова те стигат и до откъсване от революционното движение, от борещия се народ като основен извор и обект на вдъхновение. Не липсват обаче крайности от сектантски характер и в иначе, взето в най-общ смисъл, правилна идейно-политическа позиция на Г. Бакалов и на „Нов път“. Навярно едно по-търпеливо, тактично и грижливо отношение към колебаещите се млади таланти би спомогнало за предотвратяване на последвалия пълен разрыв. . . Не бива да се забравя обаче и този факт, че полемиката се развихря в дните, когато започват да сноват черните камионетки, когато през зловещите априлски и майски нощи на 1925 г. почти всички от двата спореци „лагера“ се озовават в Обществената безопасност. Затова и няма възможност за самокритично оглеждане на станалото.

По-важното е, че макар отиването надясно да оставя дълбоки следи в литературното дело на четворката, като спъва и задържа за известно време правилното им развитие, то не ги довежда до творческо „самоубийство“, както предрича Бакалов. Сnižили социалния си патос, тяхното по-късно творчество става по-силна или по-слаба психограма на драматичното раздвоение и неверие (Разцветников), на болката от спомена, на вътрешния бунт срещу фашизма и скритата надежда за светлото бъдеще (Фурнаджиев), на откъсването от съвременността и потъването във фолклора и историята (Каралийчев). Не така дълбоки, сравнително взето, са следите от стъписването и колебанията при Г. Цанев. Може би поради характера на неговата дейност, която макар и „творческа“, все пак е литературно-критическа, оценъчна или поради факта, че естетическите възгледи и критерии, анализите и обобщенията имат своя относителна специфика, която и при по-големи идейни сътресения спомага да се запазят непоклатими някои от основните елементи и изисквания на реалистичната естетика. . .

И все пак в какво по-конкретно се проявяват отстъпленията на Г. Цанев след откъсването му от революционното движение до 9 септември 1944 г., къде трябва да търсим отрицателното въздействие на „златорожкото окръжение“? Най-напред в това, че Цанев почти се отказва от класовия принцип или в най-добрия случай съвсем непоследователно и приглушено го прилага при оценката на отделни творби и писатели, на явления и тенденции в литературния живот, недостатъчно свързва тези явления с времето и социалната действителност. Или ако има известни опити, те са доста общи или еkleктични. Не става дума за освобождаване от сектантските, догматичните елементи при приложението на този принцип особено в литературната политика или като средство за отбягване ударите на съществуващите ограничения на фашистката цензура, макар и този факт да не е за пренебрегване, а за същността на класовия поглед, който така вдъхновено защитава самият Г. Цанев преди 1925 г. Дори се забелязва стремеж за отграничаване и отделяне от марксистическия литературен фронт, желанието да остане аполитичен и „чист“ литературен ценител. Поради това именно Цанев почти не говори например за Септемврийското въстание като преломен момент в политическия живот и литературата, за съществуването на обособена социалистическа литература, не излиза вече със статии за първенеца на тази литература Хр. Смирненски, макар и да не го игнорира напълно, от погледа му отпадат някои от най-изявените представители на революционната литература в началото на 30-те години. А това води до известно спадане на социално-борческия патос на критическата му работа, а в отделни случаи и до известно

обедняване на картината на литературния живот, която рисува в критическите си работи.

В определена зависимост от новата „неутрална“ общественно-политическа позиция на Цанев са преобладаващите в критическата му работа анализи на отделните творби и затваряне в художествения текст пред по-общите проблемни статии и оценки на творчеството на отделни писатели, търсене предимно художествените качества, майсторството, обаче малко откъснати от идейните позиции и миогледа на творците. И невинаги достатъчно свързани с общата тенденция на литературния развой. При тези случаи, немного на брой, и когато се нарушава единството между идейност и художественост, могат да се открият елементи на емпиризъм и формализъм в някои от оценките и статиите му: „За литературния критик“ (категоричното твърдение, че „единственият му ръководител е непосредственият усет“), А. Каралийчев („Имане“), Вл. Полянов („Слънцето угаснало“). . .

Не би трябвало обаче да се опростяват нещата, а да се погледне в тяхната сложност, като не се забравят и посочената специфика, и относителната самостоятелност на литературно-критическото мислене, и психиката и състоянието на разтърсения творец и държавен служител, и действителната стойност на неговите статии и рецензии в онзи момент, а и до днес. . . Освен това изискването за последователност при отстояване на определена класова позиция се отправя към един временно стъписан марксист, а не изобщо. . . Независимо от посочените идейни колебания и емпирическо-естетски следи, съдържаност или недомлъвки, поради политическата атмосфера, по същество Цанев продължи, задълбочи и обогати литературно-критическото си дело, доформи през тези две десетилетия своя профил на ярък литературен ценител. Още по-пълно и зряло преосмисли естетическото си кредо (несъмнено тук му е помогнала и специализацията в 1925—1927 г. в Карловия университет — Прага), избистри разбиранията си за отговорната роля и специфично призвание на литературен критик, като стига до изясняване, а и до практическо прилагане на някои съществени и специални проблеми и задачи на литературната критика като жанр.

Това е така, защото най-напред въпреки политическото стъписване, колкото дълбоко и тежко да бе то, или въздействието на литературното окръжение в официалния литературен орган Цанев запазва в основному позицията си на прогресивен гражданин и литератор, не отронва думи против комунистическата партия, не се обявява открито срещу пролетарската литература, т. е. срещу онова, в което е вярвал. Той си остана противник на реакционно-фашистката идеология, чужд на опитите за вмъкване на реакционни идеи в литературата, борец срещу ретроградното и естетически остарялото. И още нещо, трябва да се признае, че независимо от враждата на „Златорог“ с марксизма и непризнаването на социалистическата литература редакторът Вл. Василев е проявявал и определена търпимост, допускал е отпечатването на онези статии и рецензии на Цанев, които и при понижения социален патос си остават едни от най-съдържателните му критически работи.

Освен това в тези две десетилетия би могло да се види и една вътрешна хронология: първото десетилетие (1925—1934 г.), когато критикът е по-тясно свързан със „Златорог“, и второто — (1935—1944 г.), когато се откъсва от официалния орган и основава прогресивното списание „Изкуство и критика“, като го прави орган на антифашистките и революционни литературни сили. При тази, колкото и условна да е, вътрешна периодизация на критическата и литературно-организаторската дейност може по-добре да се обясни прогресивната посока, по която върви обогатяването на критическото му дело.

Поради невъзможността да се проследи пълно критическата дейност на Цанев през тези две десетилетия, да се разгледат извънредно големият брой статии и рецензии, които той пише за почти всички български писатели и поети от онова време, ще се ограничим само с някои от по-значителните негови изяви, които характеризират този най-богат и най-съдържателен период от развитието на литературния критик. Би могло да се отбележи предварително, че и най-кратките отзиви на Цанев не са рецензии-реклами и информации, а рецензии дълбоко проблемни, с идеен заряд, които разкриват „основния патос“ на литературното произведение, маркират специфичните черти на творческата индивидуалност на авторите. Дори оценявайки отделните книги на писатели и поети, критикът проследява, трасира техния път, допълня и дооформя техния образ. Ако, с една дума, би могло да се назове една предварителна и преобладаваща, обединяваща и общовалидна идея и изискване в критическата работа на Цанев, би могло да се каже, че това е реализъм — и като художествена правда на живота и творческо пресъздаване на идеите и психологията на живи хора, и като правдивост и съвременност на авторското мислене, и като предметност и конкретност в стила и езика. . .

От първото десетилетие (най-значителните му статии и рецензии от това време са събрани в книгата „Писатели и творчество“ — 1932) бихме посочили най-напред неговата оценка на такива оригинални представители на българската белетристика като Й. Йовков и Ст. Загорчинов, които внасят нова и своя багра в българската белетристика и чийто оригинален глас Цанев улавя и показва без колебание. Още с появяването на „Старопланински легенди“ (1927) критикът излиза с положителна рецензия, като със свойствения си и все повече обособяващ се похват да навлиза смело и сигурно в дълбокото нравствено и психологическо съдържание на творбите тръгва от характерното и оригиналното в отделните легенди, за да стигне до общото, обединяващото. Творческите възможности на големия белетрист са показани според критика в умението му да се издигне над пряко видяното и непосредствено преживяното, да освободи повествованието от рационализма и постави логиката на чувствата, на сърцето в центъра на произведението и в съдбата на героите и т. н. Тези качества на легендите като зрели произведения дават основание на Цанев да заключи, че „Старопланински легенди“ е рядък и художествено убедителен пример на вътрешно единство (не механичен сборник) на книга с „единна стихия, с една душа“, че това е изобщо връх в творчеството на Йовков и е „една от най-хубавите книги в българската литература“.

Проникновените анализи и обобщения за повествователя Йовков в тази кратка, но толкова съдържателна рецензия Цанев разширява с отзивите си за „Жетварят“ и „Вечери в Антимовския хан“, документиращи движението на писателя напред „към по-високи ценности“.

По достойнство оценява Цанев и романа на Ст. Загорчинов „Ден последен — ден господен“ като едно щастливо изключение сред банализираната и изхабена тематика, като сполучлива художествена реализация, отговаряща на основните изисквания за истинска историческа белетристика. Показателно е и това, че наред с реализма и вживяването в епохата критикът не пропуска да отбележи прогресивните елементи в позициите на писателя.

По-късно Цанев ще допълни и обогати своята оценка за романа на Загорчинов (по повод второто му издание), а във връзка с това и разбирането си за ролята и значението на историческия роман изобщо. Но заслугата му тук е безспорна и откривателска: той пръв налага, и то без уговорки, най-хубавия ни исторически роман преди социалистическата революция.

Цанев продължава да следи стъпките и на смутените септемврийски творци — Фурнаджиев и Каралийчев, като навлиза още по-задълбочено в специфика-

та на тяхното творчество. Вярно е, че при Каралийчев („Имане“) не говори за значението на прелома, който настъпва у младия поет в прозата след 1925 г., и с това го огражда и изолира от „злобата на деня“ и пообеднява идейно анализите си. Търси главно общото, онова, което сближава „Ръж“ с „Имане“ и „Приказен свят“ като дело на вътрешноединен и в художественото мислене, и в похватите творец.

При Фурнаджиев Цанев също така разглежда творбите на поета след 1925 г. — поемите „Дъга“ и „Дете“ — като продължение на „Пролетен вятър“. Но се стреми и малко повече да „заземи“ поета към съвременността, тъй като счита новите му стихове като отражение на „неспокойния темп на нашите дни“, а прави опит да свърже „оптимистичния патос“ на поезията му с любовта към родината и народа, със „съчувствието на едно н о в о народничество“. Но и тук най-голямото достойнство на проблемната рецензия за сбирката „Дъга“ е в това, че се превръща в една „портретна скица“, с която Цанев закръгля и дооформя облика на един поет „с широк замах, смела фантазия, силно чувство и образен стих“.

Септемврийската тематика критикът засяга косвено и в отзива си за първия роман на Орл. Василев „Бялата пътека“. Независимо от известна съдържаност и затвореност на анализа, от очевидно съзнателното отбягване да се говори за въстанието, набелязвайки съществените особености и предпочитания в повествователния маниер (разбира се, заедно с неопитността) на дебютиращия романист, Цанев го счита като обещаваща надежда на белетристиката. И затова много по-критичен е към романа „Тор“, тъй като смята, че показал веднъж дарбата си на разказвач, умението си да фабулира, той е длъжен да се опира на по-сериозен поглед върху действителността, да се задълбочава. . .

Като се води от основното си изискване за наличието на безспорна дарба и главен критерий — творческият момент, личния, индивидуалния глас и при жизнеността и психологическата пълнота, и при художествената логика в изображението, Цанев изразява задоволство, макар и изразено с непълен глас, от реалистичните и социално наситени „прости“ разкази на Н. Райнов („Сиромах Лазар“), от повестите и романите на К. Петканов (посветени на селския бит — минал и сегашен) независимо от невинаги добре защитената художествена психология на героите („Беглец“, „Жътва“), от белетристичните работи на Вл. Полянов, който при всичката си неизясненост докосва интересни проблеми на градската действителност в следвоенните години („Понякога път“, „Вик“), от строго (и педантично дори) реалистичните разкази на младия Ил. Волен („Кръсци“), на когото е необходим повече полет и темперамент. . . Тук са и рецензиите за реализираната идейна яснота на героите и показване романтиката на борбата у последния роман на Страшимиров („Роби“), за реалистичното и безпощадно искреното изображение на войната — у К. Петканов („Морава звезда кървава“), ласкавите и насърчителни отзиви за бодрата, оптимистична поезия и лирично „опиянение“ на Сл. Красински („Пролетен гост“), за утвърждаващата се по-голяма конкретност и искреност в стиховете на Ив. Мирчев („Видения“), за благородните нравствени чувства и естествените и звучни стихове на Г. Райчев („Еленово царство“), за просто изразените поетични моменти и чисти ноти в поезията на Лъчезар Станчев („Безшумни дни“), за свежестта и непреднамереността на „Писмата“ на Б. Шивачев („Писма от Ю. Америка“). . .

Неприкрита е обаче радостта на Цанев от появяването на такива оригинални явления, за чието налагане той сам спомага, като поезията на Ат. Далчев („Прозорец“) и разказите на Св. Минков („Автомати“, „Дамата с рентгеновите очи“). В стиховете на Далчев той вижда един нов поетичен свят,

в който преобладават представите и образите, а по-малко настроенията и лиризмът, тъй като „емоционалната струя е подземна и бавна“. Но даровитият поет намирал душата на мъртвата материя, нейното символно значение. За Цанев Св. Минков е „едно от най-интересните дарования в нашата съвременна литература“, „талантилив представител на ново, особено направление в българската белетристика“. Тези категорични твърдения още в началото на рецензията за „Автомати“ критикът илюстрира и обосновава с верен и задълбочен анализ на разказите в този сборник и в „Дамата с рентгеновите очи“, анализ, който още един път потвърждава, че Цанев има сетива за действително оригиналното, самотитното във виждането и стила на младия повествовател: тънкия усет за загадъчното в човешкия живот, смесицата от съмнение и действителност, от реални представи и хипотези, хумора и събеседното отношение, привидната небрежност и имитация на разговорната реч, иронията и изящната простота на стила, противопоставяне срещу социалните недъзи и др. Цанев действително намира „компонентите“, характерните новаторски белези на света и стила на Минков. . . . Още двама млади таланти намират подкрепата на критика.

Там, където обаче Цанев вижда, че авторите не си поставят психологически задачи, и счита, че в произведенията им не се вижда живият човек, той става критичен, и то остро критичен. В голямата статия-преглед „Романи и романисти“, макар и да отбелязва отделните сполуки, той се спира главно върху онова, в което не са успели „романистите“: Д. Немиров, Ст. Чилингиров, К. Петканов, Вл. Полянов, Аура, Гр. Чешмеджиев, П. Карапетров и Ф. Попова-Мутафова. Също така по-голяма критичност проявява и към първия роман на Ем. Коралов („Великата жажда“), за да стигне до категоричното определение като съвсем сурови и стоящи пред прага на изкуството разказите на Панчо Михайлов („Български новели“), до рязкото отхвърляне като „чужди на поезията“ и подражателни стиховете на Вл. Русалиев („Псалми“).

В отделни статии критикът обобщава наблюденията си върху някои по-трайни явления и тенденции в литературния живот, търси закономерностите и разяснява извършващите се промени в литературния процес — „Проблеми на днешната българска литература“, „Усилията на българския роман“ и др. Така, когато заговаря за „проблемите“ на днешната (тогавашната) литература, критикът най-напред и напълно законно поставя актуалния — и за онези години, а и в наше време — въпрос и изискване: текущата литература да бъде съвременна, да се вслушва в повелята на живота, да засяга проблеми, които са в най-близка връзка със съвременността. Критикът очертава и общата посока в развитието на българската литература — пълното освобождаване от индивидуализма и символизма, приближаване към действителността, реалистичност и жизненост, възстановяване правата на сетивата (особено при поезията), социално чувство, и главните течения, тенденции и представители в поезията (Багряна и Фурнаджиев, Смирненски и Разцветников, Далчев и Пантелеев, Сл. Красински. . .) и в прозата (Н. Райнов и К. Петканов, Йовков и Ел. Пелин, Каралийчев и Г. Райчев). . . Би могло да се поспори и за основния критерий (някъде идейно-тематичен, другаде чисто художествен), и за точността при градирането на насоките и групирането на творците (с явната недооценка на оформящата се след 1929 г. революционна литература), и при изясняване причините за настъпилата „криза“ в поезията. . . Но несъмнено общата картина е вярна, прогнозите са добре промислени.

Освен „портретни скици“, които Цанев почти винаги дава със своите рецензии, през тези години той публикува и едни от най-сполучливите си портрети на някои от известните за онова време български поети и писатели, които вече са създали най-значителното в своето творческо дело или пък не

участвуват активно в текущия литературен живот: А. Страшимиров, Ел. Пелин, Г. Стаматов, Г. Райчев, Н. Лилиев.

Вижда се, че не остава нещо по-значително в нашата литература до средата на 30-те години — и като творци и проблеми, и като произведения и тенденции, — което да е убягнало от погледа и оценката на Цанев. В същност през това време той слага солидната основа на литературно-критическото си дело, която по-нататък разширява и обогатява.

И след 1934 г. до 9 септември 1944 г. Цанев продължава и развива, задълбочава и обогатява толкова интензивната и разнообразна критическа дейност. За това свидетелствуват и книгите му: „Литературни студии“ (1938), „Проблеми на днешната българска литература“ (1939), „Идеи и образи“ (1944). Същевременно обаче има и някои нови моменти, които говорят за по-голямо идейно задълбочаване, за издигане на по-високо стъпало рецензиите и портретите, проблемните статии и прегледите.

Преди всичко, както вече се каза, това е освобождаването на критика от опеката на „Златорог“, от твърде субективната и елитарна независимо от известна „толерантност“ политика на главния редактор Вл. Василев, която довежда до все по-остро чувствувашо се обедняване на списанието, до липсата на приток от нови и талантиливи попълнения. Първата стъпка от несъгласието на Цанев със „Златорог“ е участието му в организирането заедно с Ем. Коралов и Св. Минков на вестник ЛИК, на който една от задачите е била да публикува творби от съветската литература и статии за съветските писатели, нещо, с което „Златорог“ никога не би се съгласил. Сътрудници и на „Философски преглед“, „Училищен преглед“ и други списания, в редица юбилейни листове за Пушкин, Ботев, Йовков, организирани от писателите-комунисти и другите прогресивни писатели.

Тук докосваме и двата основни фактора за по-решителните прогресивни и антифашистки крачки на критика: победата на Съветския съюз и на съветската литература, новия едиофронтски антифашистки характер на борбата на Българската комунистическа партия и безспорните завоевания на нашата социалистическа литература. Най-добре това е показано в сп. „Изкуство и критика“. През януари 1938 г. се появява първият брой (продължава да излиза до декември 1943 г.) под редакцията на Г. Цанев и „близкото участие на Хр. Радевски, Г. Караславов, Ил. Бешков, Л. Пипков, Орл. Василев, Г. Райчев, Бленика, младите П. Вежинов, В. Петров, Б. Райнов и други прогресивни писатели“ — по собственото свидетелство на редактора. Сътрудничат още: Г. П. Стаматов, Ст. Загорчинов, Ив. Хаджийски, Ем. Попдимитров, М. Вълев, Н. Фурнаджиев, Ас. Разцветников, Ат. Далчев, Сл. Красински, Ем. Станев, Ст. Ц. Даскалов, Ал. Геров, Бл. Димитрова. . . Илюстрирано е с репродукции на картини от най-видните прогресивни български художници. С по няколко работи излизат Т. Павлов и Кр. Белев. . . Дори само списъкът на сътрудниците свидетелствува, че „Изкуство и критика“ действително става трибуна на прогресивната художествена и критическа мисъл в онези години. Редакторът успява да реализира една своя мечта — да организира списание, в което да приложи единен и висок идейно-художествен критерий. Друг е въпросът, доколко във всички случаи е спазен този критерий. А за прогресивния характер на списанието е достатъчно да споменем само задушевните стихове на Хр. Радевски, посветени на неговата. . . 20-годишна любов — комунистическата партия, и то написани и публикувани през 1943 г.

За този облик на списанието спомага на първо място, разбира се, самият редактор Г. Цанев. Той много по-открито, както бе отбелязано, работи с писателите-комунисти, по-нашироко се опира на съветската литература и литературна критика, по-трайни стават интересите му към творбите на револю-

ционните писатели. В неговите по-обобщителни и проблемни статии („Нашият литературен живот“, „Литературата за деца“, „За историческия роман“, „Маяковски у нас“ и други) личи, че е задълбочил погледа си върху социалната действителност, че търси и открива по-голяма зависимост на литературните творби и явления от историческия момент, от идейните позиции и мирогледа на авторите. Общата постановка на проблема за историческия роман (1942) например Цанев построява върху изследванията на съветските литературни историци и критици, но тъй като поради цензурата не може да ги цитира, отбелязва само — „според някои“, „някои твърдят“. . . И голямата статия-изследване „Маяковски у нас“ също така е изградена в първата си част върху завоеванията на съветската критика. Това първо, много точно и аргументирано изследване за въздействието на „най-добрия поет на съветската епоха“ върху българските революционно настроени поети и за най-значителните преводи на негови творби на български език може да се вземе и като свидетелство за гражданска доблест и смелост на критика. . .

Като редактор и организатор на литературно списание Цанев неимоверно увеличава и разширява задълженията си към оперативната критика и литературната политика.

Естествено значително място в рецензентската работа на Цанев и сега вземат онези автори, за чиито книги той вече е писал, към чието развитие е особено чувствителен. Продължаващият интерес на Цанев към Ст. Загорчинов е особено любопитен, тъй като критикът пише отново рецензия за второто издание на романа „Ден последен — ден господен“. И едно сравняване между първата и втората рецензия е особено „поучително“. Като съществени моменти в развитието им като повествователи определя Цанев и новите книги на Св. Минков („Другата Америка“), Илия Волен („Божи хора“), К. Петканов („Кладенец“, „Преселници“), само че при книгите на Петканов не се изтъква достатъчно как неправилните, идеалистически възгледи на писателя намаляват художествената внушителност на повествованието. Стреми се да вмести отделните произведения в съответния жанр, а самите писатели — след съпоставки и паралели — в общия литературен процес.

Когато се сблъска с литературна неграмотност и липса на елементарен художествен вкус, на фалш и езиково безсилие, както с романа на Хр. Ц. Дерижан („Аз бягам от една жена“), Цанев е безпощаден. Непримири е той и към занаятчиите в историческата белетристика и детската поезия като, макар анонимно и непряко, казва толкова горчиви думи за по-голямата част от създателите (лирици, критици, професори по естествена история. . .) на исторически романи („За историческия роман“) и за похода към овладяване на детското внимание чрез. . . „негодни и пакостни излияния“ („За детската литература“). При всичката си острота тези констатации (тук са и репликите му срещу лошите преводи) са израз на оправданата тревога, на развълнуваната съвест на критика.

Интересът към други творци, за които по-рано не е писал, откриването на нови имена и сега си остава главната задача и най-голямата заслуга на Цанев. Ако казаното за Сим. Андреев („Еснафи“), за когото критикът заговорва за първи път (макар той да не е млад, нито ново име), да не е придружено с достатъчни и силни аргументи, обосновката на оценката на книгите на Анна Каменова („Пет момичета“, „Харитининият грях“), на М. Вълев („Прах след стадата“, „На котва“) — е убедителна.

Но особено показателно е отношението на Цанев към книгите на Г. Караславов. Веднага след появяването на „Татул“ той не закъснява да публикува една подчертано аналитична рецензия. За критика това е един пълноценен реалистичен и съвременен роман, в който благодарение на новия поглед на ав-

тора типичните елементи на селския бит са убедително съчетани с общественото-политическите настроения. И макар мрачната атмосфера и тежкия тон да имат своето основание във връзка със задачата да се покаже опустошителната частнобственическа стихия, здравият и точен реализъм, сигурното проникване в душата на героите са позасенчили поезията в живота и труда. . .

Затова, когато оценява следващия тематично свързан с „Татул“ роман „Снаха“ на Караславов, Цанев сочи като предимство пред първия роман показаната поезия на селския живот, резултат и от големия полет на чувството и въображението. Изобщо „Снаха“ според мнението на критика е решителна стъпка в развитието на Караславов и бележи висок връх във възходящия му път на художник-реалист, защото най-напред подходът към жизнения материал, методът на писателя е бил един „добросъвестен реализъм“. Защото по-нататък, поставяйки пак в центъра на романа проблема за частнобственическата страст, Караславов, показвал живота в неговото многообразие, създавал истински живи и всестранно обрисувани герои, а не схеми, майсторски използвал верния и естествен диалог, достигал до „истинска простота и сила на израза“ . . . Не е пропуснато и отбелязването на липсата на угризения в съвестта и драматичност като резултат от извършеното престъпление, мисълта за божие наказание, недостатъчната художествена плътност на образа на Стойко. . . Присъединявайки се към почти пълното единодушие на българската критика, Цанев вижда в „Снаха“ победа на художествения реализъм (както би могло да се говори през 1942 г. за социалистическата литература), а с това и налагането на Караславов като „един от най-големите български романисти“.

Без да пише специална статия за Хр. Радевски, публикуването в „Изкуство и критика“ на най-значителните му творби: „Любов“, „Приказка“, „Писмо“, „Мечта“ и др., влезли по-късно в сбирката „Въздух не достигаше“, отпечатването (като най-близък помощник на редактора) на редица статии, полемки (с И. Бадев, Ат. Далчев и др.) и преводи от съветски поети са в същност едно признание и утвърждаване на другия ярък представител на социалистическата ни литература.

Подкрепата на новите и млади попълнения от поети и белетристи е двойко: и привличането им като сътрудници, и оценката на техните първи книги. В белетристиката това са преди всичко П. Вежинов и Ем. Станев. Действително П. Вежинов пише от по-рано, но разказите му, създадени в периода на най-дивата фашистка цензура, които събира и издава в „Дни и вечери“ (1942), са в същност неговото сигурно и истинско навлизане в белетристиката като самобитен, съвременен и модерен майстор на разказа. С рецензията си за сборника Цанев доказва (за разлика от някои пресилени резерви и страхове на прогресивни писатели), че при съществуващите обективни условия с разказите си Вежинов защитава, а и обогатява прогресивната българска белетристика.

И стойността на кратката рецензия на Цанев за първата книга на Ем. Станев „Примамливи блясъци“ е главно в това, че като утвърждава безспорните белетристични възможности на младия разказвач, критикът не се задоволява с общи мисли и пожелания, но намира в отделните разкази конкретни проявления на качеството му на повествовател, които в определена степен са близки до Вежиновите, тъй като съществува близост в светоусещането и съвременния поглед на двамата млади автори. Разбира се, Станев — посочва Цанев — има свои открояващи се предпочитания: и по отношение на тематиката (не само града, но и света на природата), и по общия поглед (подчертано трезв), и атмосфера (своеобразно нравствено хуманистична), и по изобразителните похвати и език (силно чувство за поезия и пластичност) и т. н.

В „Изкуство и критика“ Цанев приютява, дава зелена улица, както вече бе казано, и на най-младата поетична генерация — Валери Петров, Б. Райнов, Ал. Геров, Бл. Димитрова. . . А това означава, че със сигурния си и изострен усет критикът вижда появяването на ново художествено мислене, дочува новите оригинални, макар и твърде различни един от друг поетични тонове. Затова не се поколебава да помести в списанието изключително поетичните, макар и в традиционен стих, поеми на В. Петров („Палечко“, „На път“, „Ювенес дум сумус“ и др.), модерните, „урбанистични“ и предметни, а някъде и драстични стихове на Б. Райнов, по-интелектуалните, социално-съдържателни и жертвени поетични размисли и апели на Ал. Геров. . . Чак след две десетилетия Цанев ще защити като критик тази поезия — преди всичко на Валери Петров — като отхвърля подценяването ѝ от страна на някои съвременни критици вследствие на догматични изисквания.

В отделни случаи обаче сетивата, високият художествен критерий на Цанев сякаш се попритъпяват. . . Така той явно недооценява поезията на Мл. Исаев след 1934 г. („Тревожна планета“). Но най-важното — толкова чувствителен към истински новото и оригиналното, той не забелязва (както и другите прогресивни критици) действителното новаторство на „Моторни песни“, не успява да види и чуе. . . Вапцаров, който с патоса и поетиката си е в определен смисъл предходник на Б. Райнов, В. Петров и други, който е най-яръкият изразител на новия конкретен и предметен стил. Трудно може да се намери обяснение на този пропуск. . .

Независимо от този, а и от някои други пропуски направеният преглед на повече от 20-годишната литературно-критическа дейност на Цанев показва, че той е централна критическа фигура в литературния живот през 20-те и 30-те години, че като ценител със солиден и строг критерий, с верен усет за значителното и съвременното, той допринася най-много за правилното разбиране и своевременно оценка на най-високите върхове в поезията и прозата, че почти безпогрешно и пророчески предвижда и насочва литературните надежди, че проникновено разкрива индивидуалния облик на отделните творци, тяхното художествено майсторство. . . Не по-малко и интересно би било едно по-подробно изучаване критическото майсторство и на самия Г. Цанев.

3

„Изкуство и критика“ става за Цанев мост, по който той с достойнство преминава към новата социалистическа литература, за да отдаде силите и опита си за изграждане на новата обществена и литературна действителност на социалистическа България. Затова още в първите месеци след революцията на 9. IX. 1944 г. той става един от редакторите, а известно време и гл. редактор на сп. „Изкуство“, където заедно с почти всички сътрудници от „Изкуство и критика“, идейно и естетически подготвени още от времето, „когато въздух не достигаше“, най-активно и отговорно участва в организирането и сплотяването на антифашистките литературни сили, в направляването на литературния живот в трудните първи месеци и години на свободата. . . Но постепенно — било поради нуждите на преподаванията му в университета или изследователските задачи в Литературния институт на академията — той изостави оперативната критика и изцяло премина към литературната история. Известна подготовка за пълното преориентиране към литературно-историческите изследвания съществува и в някои работи на критика още от 30-години — В. Друмев, Б. Пенев и др.

Почти всички статии, студии и други проучвания на Цанев, поставени върху основата на марксистическата методология, са обърнати вече три десети-

летия към литературното минало, главно в периода от Освобождението до Девети септември 1944 г. Това личи и от книгите му: „Пътят на Яворов“ (1947), „Страници от историята на българската литература“ (1953 и разширени издания — 1956, 1958), „По пътя на реализма“ (1960), „Критика“ (1961 и ново разширено издание под заглавие „Писатели и проблеми“ — 1965), „Традиция и новаторство“ (1965), а в последните години — четиритомната поредица под общото заглавие „Страници от историята на българската литература“, от която вече са излезли три тома: „С патоса на възторга и изобличението“ (1967), „На прелома на две столетия“ (1971), „По нови пътища“ (1973).

Цялостната преоценка на литературното наследство бе задача от национален мащаб, без решението на която не можеше да се изгражда и съвременната литература. Без да се осланя на критическия си опит, Г. Цанев започна всестранно и задълбочено проучване на проблемите на българската литература и на едни от най-видните ѝ представители от времето след Освобождението. Оказа се обаче, че въпреки направеното от Г. Бакалов и Т. Павлов съществуват много трудни и неизяснени въпроси за пълното критическо преосмисляне на литературния процес. Към това се прибавяха неизживените догматични сектантски увлечения или администрирането не само в литературната политика, но и в литературната наука. . . Литературната работа на Цанев споделяше грешките, беше зависима от зигзагите на нашата естетическа и литературно-критическа мисъл.

За единството между литературния теоретик, критик и историк Цанев е говорил не един път. За него то — особено зависимостта на литературния историк от критика — не е абстрактно положение, а конкретна истина, която намира потвърждение в собствената му практика. „Винаги съм мислил, че литературният историк трябва да бъде преди всичко критик“ — твърди категорично той. Независимо от задръжките и увлеченията Цанев е направил досега най-много за правилната марксистическа оценка на литературното наследство. Трудно можем да си представим по-сетнешното и сегашното ни отношение или оценка на Вазов и Зах. Стоянов, на Ал. Константинов и Стаматов, на Яворов и Пенчо Славейков, на Елин Пелин и Д. Дебелянов без статиите на Цанев. Той начерта и главните линии на литературното развитие от критически към социалистически реализъм.

Изправен пред нови и трудни проблеми, Цанев написа още в първото десетилетие след социалистическата революция редица статии и студии от по-общ теоретически характер, макар да не обича отвлечените теоретизации, в които си постави задачата да намери сигурен критерий за оценка на създаденото в миналото и за приобщаване на съвременниците към идеите и чувствата, етиката и художествените открития на творците от по-раншните епохи. Писани в различно време, в тези статии и студии — „От символизъм и реализъм към социална поезия“ (1946), „За литературното наследство“ (1953), „Опит за периодизация на българската литература след Освобождението“ (1955), „Начало и развой на критическия реализъм в българската литература“ (1958) — може да се види движението и търсенията на нашето литературознание, еволюцията във възгледите, позициите и постиженията на Цанев като литературен историк и критик.

Общата постановка на проблемите и особено тълкуването на конкретния литературен материал — примери от събития, творби и автори — в студиите несъмнено са верни, основани на научно виждане за характера на литературното творчество, за закономерностите на литературния процес, за приемствеността и т. н. Същевременно обаче, писани преди повече от две десетилетия, те носят белега на времето: доверяване и съобразяване с истини, втъпявани по административен път, неизживени напълно вулгарно-социологични

и сектантски остатъци. . . Много скоро сам Цанев в значителна степен коригира, особено след Априлския пленум през 1956 г., увлеченията си, допълни, обогати и уточни схващанията си. И това най-добре личи в студиите „Литературната критика след 9. IX. 1944 г.“ и „Традиция и новаторство“. Но и тук има едно друго обстоятелство: известно освобождаване от задържащите живата мисъл на критика теоретически постулати и навлизане в терена и атмосферата на съвременната литературна действителност, където той така сигурно се движи. . .

Дори в по-общите разсъждения за „критиката като литературен жанр“ (основани в значителна степен на казаното още в статията „За литературния критик“, разбира се, допълнено и доуточнено), Цанев илюстрира с рецензентската практика на младите български критици за съвременни автори и произведения. А когато проследява 15-годишното развитие на критиката, той вече направо се намесва в литературния процес, коригира направления и оценки за редица съвременни български поети и белетристи (Фурнаджиев, Радевски, В. Петров и др.), обявява се смело срещу догматизма и сектанството, като отправя доста остри бележки към критиците за техните работи от първите години след социалистическата революция. Изобщо успешни са усилията на опитния критик към възстановяване, така да се каже, на пълните права на художествената критика и чрез собственото отношение към някои съвременни автори и проблеми.

Още по-показателно е отношението на Цанев към съвременната литература при разглеждането на проблема за традицията и новаторството. Най-напред неговата богата ерудиция, отлично познаване на литературните факти, но и при едно творческо критическо разшифроване и при един верен идеен и естетически критерий му дава възможност да направи един твърде обстоен преглед на развоя на българската литература след Освобождението до наши дни, все с оглед, разбира се, на проблема за съотношението между традиция и новаторство. И литературният историк и критик стига до извънредно ценни констатации, до нови осветления както на различните проявления на диалектическото противоречие и единство на традицията и новаторството в различните литературни периоди, така и в доуточняване и коригиране на някои от собствените си по-раншни схващания.

Новаторските търсения и усилия на днешните български поети и белетристи Цанев обосновава тактично, но и сигурно, вещо. Той внимателно коригира увлеченията на някои поети в интелектуалната поезия (съществуващи повече в техните изказвания) като единствена поезия на нашето време. В своя четиритомен труд „Страници от историята на българската литература“ Цанев избира най-значителните и оригинални представители на литературата в миналото, като се води от една мъдра, идеологически вярна и далновидна мисъл, която в най-голяма степен осмисля посоките на търсенията и литературния анализ: доколко тяхното творчество е останало като идейно-естетически ценен документ в общонационалната ни култура и литература, доколко е близко до нас днес, доколко служи на социалистическата литература.

Наистина „критическият патос“ доминира във всички томовете, особено в литературно-критическите очерци, като „особен жанр на портрет в развитие“. . . Но той личи и в началните, „панорамни“ глави на трите тома, където се изяснява литературно-историческото кредо на изследователя-критик — „Литературният живот от Освобождението до края на 80-те години“, „Литературните направления и борби на прелома на две столетия“, „По нови пътища“ — когато в богатия исторически и литературен материал търси и улавя художествено ценното и емоционално заразяващото, новото и прогресивното. Стъпил здраво на научна основа, той не се смущава от противоречивостта и разнообразието

на възгледите, сложността и богатството на естетическите търсения. Макар и с по-няколко думи, успява да каже най-характерното за всички български писатели, оставили име в литературата. И най-кратките оценки и характеристики съумява да скрепи с много добре подбрани примери.

Досега нямаме по-пълна и по-убедителна картина на литературния живот през 80-те години на XIX в. и след войните до средата на 20-те години. Тук грижливият и точен марксистически поглед на изследователя е умело дозиран с проникновението и темперамента на литературния критик. А втората картина („По нови пътища“) е стоплена и емоционално раздвижена от развълнуваността на спомените на участника в литературните борби, разбира се, и със... задоволството, че оценката и прогнозите от младите години са се потвърдили и сбъднали в по-нататъшното развитие на българската литература и чрез съдбата на българските поети и писатели... Макар в студията за критическия реализъм да се набелязва най-характерното от литературната атмосфера на 90-те години, все пак се чувства липсата на специално и обстойно разглеждане на това толкова важно десетилетие в литературната ни история, когато за първи път може да се говори за напълно развит и богат литературен живот, с открояващи се творчески личности, живеещи вече с напълно обособено художествено съзнание, с многообразието и поляризацията на естетическите търсения, и то при едни войнстващи литературни лагери.

В очерците на Цанев за избраните поети и писатели в трите тома се вижда още по-добре вещият проникновен и зрял ценител, майстор и на конкретния анализ, и на синтетичния портрет. Разбира се, по-голямата част от анализите и очерците са се подчинили в значителна степен на нуждите на монографичния очерк, пригоден към една, наистина не „пълна“, но все пак литературна история: по-голяма системност и последователност при следване на единна методология, повече биографични и други данни за автора, много повече общокултурни факти... Но и тук Цанев, който не обича предпоставените тези и не иска да блесне със знанията си, успешно и творчески използва историческите факти и документи, като ги насочва веднага към личността на твореца, умело свързва условията и противоречивите идейни и естетически тенденции на епохата с художественото му дело. И макар да използва направеното в литературната история и критика преди него, намира своя емоционална ос, свой ъгъл на виждане, като освежава и задълбочава известното и познатото, стига и до свои нови и оригинални обобщения.

С право под заглавието „С патоса на възторга и изобличението“ (първия том), обхващащ периода до края на XIX в., Цанев поставя на първо място Вазов, и то с един обширен монографичен очерк. Едва ли би могло да се постъпи и по друг начин.

Никой български критик не е допринесъл толкова много за цялостното осветление и вярното възприемане на наследството на Вазов, за навлизане в съзнанието на широките слоеве в народа образа на народния поет, колкото е направил Цанев. Във възрожденския патриотичен патос и проникване в народната съдба вижда той и значението и стойността на „Записките по българските въстания“ на Зах. Стоянов. Спира се в краткия си очерк и на изключителните белетристични качества и епически замах на самородния талант, по-специално на способността му да вижда и типичното, закономерното, и индивидуалните особености, да разказва искрено и с живо чувство за хумор и ярък език, темпераментно да изразява авторската си позиция...

По-друг облик имат очерците за Ал. Константинов и Г. П. Стаматов може би поради основния си патос — изобличението. Те, съдържащи елементите на най-добрите портрети на Цанев, са по-синтетични и есеистични, с

повече внимание към личността и гражданските проявления на авторите, към творческите предпочитания, похвати, стил . . . Затова например авторът на „Бай Ганьо“ заедно със сигурния анализ на образа на този „невероятен българин“ и на пътеписите и фейлетоните изпъква с творческата си съвест на неподкупен талант и смел гражданин. А Стаматов се налага със своеобразието на сатиричното виждане, с неповторимия си и специфичен стил на безкомпромисен изобличител. Затова е спомогнало и вмъкването (естествено, а не механично) на някои по-раншни и в по-есеистичен план наблюдения на Цанев. Разбира се, на читателя би му се искало да види под „патоса“ на „изобличението“ и други сатирици изобличители (Ст. Михайловски например). Но . . . правото на избор си е предоставил, според предварителната постановка и уговорка в „уводните думи“ на третия том от „страниците“, сам авторът — съгласно неговия усет и преценка за художествено ценното и значителното.

Развитие и обогатяване — според еволюцията на виждането на Цанев — ще открием и в очерка за Пенчо Славейков (във втория том). Докато например през 1952 г. критикът не говори за философските поеми на П. Славейков или в скоропоговорка ще отбележи, че са изградени на книжни идеи, през 1971 г. той вече се занимава с „интелектуалното начало“ в творческата природа на Славейков, най-добре изразено именно във философските поеми, със стремежа му да съедини националното с общочовешкото, с изразяване на съкровени мисли и желания за драматизма и трагизма на големите творци, с новите мерки за човешко поведение, за етичност и естетичност и т. н. Особеният пиетет на Цанев към творчеството на Яворов (датиращ още от студентските години на критика, показан в монографията за поета от 1947 г. и в различни предговори и статии) тук е изразен в един сравнително кратък, но съдържателен и целенасочен очерк, който започва с твърдението, че „в родословната книга на най-големите български поети Яворов иде веднага след Ботев“. Г. Цанев е един от първите, който разяснява историческите заслуги на Д. Благоев като основоположник на марксистическата критика и на Г. Кирков като един от създателите на социалистическата ни литература. А тяхното дело още по-директно е свързано с днешната литература.

С очерците си за Хр. Смирненски и за Гео Милев, за Разцветников и за доскоро живите Н. Фурнаджиев и А. Каралийчев (третия том) Цанев съединява минало и настояще и най-непосредствено навлиза в съвременната литература, тъй като Фурнаджиев и Каралийчев бяха едни от създателите и на социалистическата литература след деветосептемврийската революция. С изключение на Гео Милев за всички останали той пише, както вече бе посочено, още за началните им стъпки, допринася извънредно много за откриването и налагането им като едни от най-големите достижения на националната ни литература. Поради това в този том много повече, отколкото в другите критикът стои пред литературния изследовател. Към първите вдъхновени статии и портретни скици са прибавени нови факти, съображения и теоретически обосновки, за да се покаже еволюцията на авторите, да се приспособи изобщо литературното им дело в определена степен към замисъла и изискванията на един по-цялостен исторически поглед. Това действително са — особено за Фурнаджиев, Разцветников и Гео Милев (за Каралийчев Цанев се задоволява със съвсем кратка скица) — най-пълните и най-хубави монографични очерци за техния сложен път, за тяхното важно място на творци и новатори в българската литература. Очеркът за Смирненски въпреки правилната научна и съвременна аргументировка и верните анализи като че ли не може да грабне читателя така, както първите статии на Цанев за най-големия пролетарски талант. Навярно за това допринасят някои нарушавания на

мярката при неоправдано подробното изясняване на идеята и темата и изобщо съдържанието на отделните творби („Иохан“ и др.)

Не съм сигурен доколко припомнените факти и набелязаните черти и особености на повече от половинвековната критическа и изследователска дейност на Цанев са показали пълния му образ и дали са убедили читателите в неговите огромни литературни заслуги. Ще ми се да завърша с неговите собствени заключителни думи в статията „За литературния критик“. Наистина в дългия път на критика и изследователя Г. Цанев има колебания и неточности, отделни грешки. — „И не по неговите грешки ще го ценим, а по положителното, което е направил, по талантите, които е открил, по художествените истини и неистини — които е изтъкнал, и най-после — по имената, с които е свързал своето име.“ По последното изискване — имената на най-големите таланти, с които свързва своето име — той има съперник само в лицето на Г. Бакалов. Досегашното забележително литературно дело на Г. Цанев вдъхва дълбока увереност, че той ще продължи със същата любов и жар, със същата жизненост и духовна младост творческата си изследователска работа, обогатен с мъдростта и зрелостта на големия жизнен и литературен опит, ще ни поднесе и други нови книги, за да каже своята [ясна и категорична, аргументирана и компетентна нова дума и по въпросите на наследството, и по проблемите на нашата литературна съвременност.

СРЕЩА С МИНАЛОТО

Откъси

Георги Цанев

А н г е л К а р а л и й ч е в

С Ангел Каралийчев се запознах, струва ми се, през 1922 г. Току-що беше дошъл от Стражица, следваше химия в университета. (После се прехвърли в Свободния университет във Факултета по дипломация.) Знаех вече, че е Множко Гладнев, който пише хумористични фейлетони в „Червен смях“. Срегнахме се за пръв път в Народния дом при Львовия мост. Веднъж в кафенето на Народния дом седяхме с него и Георги Костов, режисьор и театрален деец. Костов разказваше, че в един анонимен конкурс за едноактни пиеси той, като член на журито, преглеждал представените работи — нямало нищо свястно. И сочеше за пример някаква пиеска „Печената пуйка“, в която пуйката се опекла за десетина минути. „Авторът — казваше Костов — не познава живота, не разбира нищо от драматургия.“ „Ти не разбираш нищо“ — извика Каралийчев, удари по масата с юмрука и скочи. „А, значи ти си бил авторът на тая глупава пиеса!“ — каза присмехулно Костов. Ангел кипна, скочи и Костов — ще се сбият. Едва ги разтървах.

Ангел беше много сдържан, избухлив, лесно пламваше и от нищо се сърдеше. Наблюдавал съм ги кога играят табла с Колю Фурнаджиев в кафене „Кристал“ (дето сега е „Бамбука“ — свърталище на младежи, срещу Градската градина, южно от Народния театър). Ако Ангел спечели играта — става весел, шеговит. Ако бъде бит — скача и прави скандал. . . Но в спокойна атмосфера и при добро настроение той притежаваше особено очарование — духовит, остроумен, речта му беше пропита с хумористични нотки, с ирония, която не обижда, а придава интимен, задушевен нюанс на думите му.

През 1923 г. той издаде „Мауна Лоа, революционна поема“ — едно слабо, но гръмогласно съчинение във футуристичен дух и стил: Несръчно подражание на „150 000 000“ от Маяковски. Религиозните образи в поемата са навеяни от „Дванайсетте“ на Блок и „Христос възкресе“ на Андрей Бели. Ето една извадка:

Пролетария —
статуя от
камък,
размахва бронз;
разсипва рози,
очите му —
пламък:
Той вика:

идете си!
Вие,
ненужните,
некадърните
алкохолиците,
развратниците
всички! всички! всички!
на кръст!
разпънати
вий!

Аз не я харесвах, но — като приятел — дадох му на заем пари, за да я издаде. „Побързах — пише в своята книга „Спомени“ (1967) Каралийчев — да напечатам малката си поема „Мауна Лоа“, за чието издаване мойт нов хазяин Георги Цанев ми наброи две хиляди лева. (Той имаше тая привилегия, че отпущаше на квартирантите си заеми, които никога не му се връщаха).“ По това време имаше някакъв голям партиен конгрес, за който бяха дошли представители на чужди комунистически партии: Вилхелм Пик от Германия и др. При свършване на конгреса беше свикан голям мигинг на площада пред Народния дом. На митинга Христо Смирненски и Асен Разцветников продадоха към 100 екземпляра от „Мауна Лоа“. Когато предавали парите на Ангел, Христо Смирненски му казал: „Сега вече си Множко Богат, а не Множко Гладнев.“

Иван Мешеков написа рецензия за тая поема и я чете у дома. Ето как описва той тоя случай:

Когато излезе поемата на А. Каралийчев „Мауна Лоа“, групата „Пролеткулт“ се събра в дома на Г. Цанев — там бяха Г. Бакалов, Д. Б. Митов, домакинят и жена му Бленика, Асен Разцветников, А. Каралийчев, другите не помня. Аз прочетох рецензията си за „Мауна Лоа“. Помня, че Бакалов одобри рецензията тъкмо като отрицателна, но ме посъветва да не я печатам. А. Каралийчев не ми се разсърди, а и той самият не ценеше поемата си. Както обикновено, Бакалов беше душата на събралите се. Но тоя път той така добродушно се смя на „Мауна Лоа“, с такива остроумия и съпоставки с други подобни „поеми“ (и то от видни наши поети), които знаеше (и цитираше някои откъси) от дългата си редакторска работа, че аз не помня нищо от сериозните разговори на сериозни теми, за които групата се бе събрала. (Ив. Мешеков. Един живот. С., 1968. с. 248.)

През 1923 и 1924 г. Колю и Ангел живеяха у дома — в една стая. Идваха си много късно вечер. Беше времето, когато гуляеха с Бешков и др. по цели нощи „при Луката“ — както се казваше кръчмичката. Понякога ходех и аз с тях. Аз не пиех, но ядех от мезето им — което много ги ядосваше.

Една такава веселба в кръчмата е описана от Каралийчев в едно непубликувано и недовършено произведение, ръкописът на което съм запазил:

НОЩ

И страшно е, майко, и весело!

Н. Фурнаджиев

Долу в кръчмата ще викнат:

на вино

на вино

теглиш ножове,

а на ра-

а на ра-

кия пищево:

Моите приятели, Дудичка, пияните мои приятели. Хайдушка кръв ще опъне жилите им. Черни пръсти ще забарабанят по стъклата и върху масата ще лъщи забита остра

кама. Тъмен вик ще хукне през отворената врата на улицата, ще разблъска минувачите и ще угасне в синия шепот на салкъмите. Топли капки ще запълнят като мухи по Димчовия портрет, като сълзи по челото на поета.

Мои добри приятели, вие пиете с изтръпнали устни отровата и жълтия мед на деня. И деня е ваш и виното и бъдещето, което наднича с широкоотворени очи през прозореца.

Чуй, как Бешката надува дудука. Пърполи из въздуха и ръси сребърни капки — едра гургулица, кротка овчарска песен:

гу-гу-хуууу!

Ходил е Бешката подир стадото, мъкнал е мешинена торба през рамо и в пояса му лъщял жълт чирен на габровски нож. Свирил е по отулите на пладне и по веселите белянки вечер, гонил е белополи девойчета и веднаж зел, че нарисувал Кина чичовата. Рисувал я с въглен, написал ѝ черните вежди и под тях две очи се смеят. Гледали я, чудили се.

Прилегнало му на Бешката.

Дошъл да се учи, голям човек да става, донесъл си дудука и овчарския глас:

ду-ду-ду-каррррай!

Кога почне — като рекли ората — Колю ще хвърли каскета си в кйошето и ще заудря лудешки с юмруци по масата. Всичките. . .

Очевидно ръкописът е продължавал на друга страница, която е загубена.

От ония години са останали у мене и ръкописите на две също непубликувани, струва ми се, стихотворения на Каралийчев:

М. А. СКРЯБИНА¹

Една вечер пееха лозите,
и ронеха сълзи родните нивя.
Вмиг бялата къща оживя:
ти дойде по пътя на звездите.

И почуках — никой не отвърна.
Кой мина смутен през вишньовия лист?
Твоя смях божествен и лъчист
изведнаж се пръсна като зърно. —

Огнен дъжд градината окъпа
и черната угар обгори.
Вееха мечтаните зори.
Аз събрах зърната — пълна шъпа.

И не помня, и не зная ти ли —
приметнала си през рамото лъка.
Бе могъща моята ръка.
Над полята чудна нощ окрили.

Второто е без заглавие:

Кръстосахме ливадите пряко
под звъна на едър летен дъжд.
Недалеко узрялата ръж
ронеше сълзите на селяка.

Ти ловеше мълком капки хладни,
Протегнала гореща ръка.
Виснеха над тихата река
облаците страшни и грамадни.

Аз треперех, а не те докоснах,
а как исках да впия уста
в трепета на влажните листа,
по които ти премина боса.
юни 23

¹ М. А. Скрябина — артистка от една група на Московския художествен театър, която, начело с Качалов, гостува у нас в Народния театър.

Веселби се устройваха и у нас — в стаята на Ангел и Колю. Понякога идваше и Антон Кутев от Айтос, брат на композитора Филип Кутев. Антон беше учител, анархист, приятен веселяк, обичаше компаниите. Той донасяше една голяма шарена бъклица с вино. Баща ми му викаше „оня с шарената бъклица“. На тия веселби у дома идваше и художникът Пенчо Георгиев, който седеше със скръстени крака върху чергата на пода, пиеше и пееше народни песни.

В „Нов път“ Ангел Каралийчев публикуваше само стихове, а след известно време започна да пише и разкази. Стиховете подписваше с името си, а разказите с псевдонима Илия Чернев (само „Змей“ носи името му). Кога и как започна да пише проза? Бакалов работеше с нашата четворка колективно. Обсъждахме заедно материала за списанието и се изказвахме за всичко, но особено Ангел за разказите, аз за критическите статии, Колю за поезия и за критика. Веднъж Бакалов ни прочете един получен в редакцията разказ, който му беше харесал. Като го изслушахме, Ангел отсече: „Нищо не струва!“ След къси реплики Бакалов му рече: „Разказ не се пише така лесно, ако можеш, напиши ти!“ „Ще напиша, другарю Бакалов, и то по-хубав“ — отговори самоуверено младият автор.

И написа. Още първият му разказ беше харесан и напечатан. Само че тук има едно противоречие. В своите „Спомени“ той съобщава, че първият му разказ бил „Пролет“ — една от най-хубавите му прози. Библиографската справка обаче показва, че за пръв път той публикува четири разказа изведнъж с общо заглавие „Зад синура“: „Човешкият застъпник“, „Няма го моя син“, „Хамалина“ и „Вие“ — в „Нов път“ (г. I, кн. 6, 15 февр. 1924). Кой в същност е написан най-напред — не може да се установи. А „Пролет“ излиза едва на 1 април 1924 (кн. 9). През цялата първа годишнина на списанието Каралийчев помещаваше и стихове, и разкази.

Без да дочакам да събере прозаическите си творби в книга, аз написах за него голяма възторжена статия-портрет в „Нов път“ (г. I, кн. 16, 15 юли 1924). Ще цитирам няколко фрази от нея, за да се види тонът ѝ:

Каралийчев дойде като нещо ново в нашата литература и бързо се издигна. Самобитен и самоуверен, той донесе свежест и обнова в чувства и образи. Много от първите му работи — особено стихотворните — носят белега на търсенето, творческата мъка на каменоломеца, който не иска да тъпче по стари равни пътища и блъска дръзко яки канари..

Чрез него заговори, сбирана от векове, душевната енергия на селския народ, първичната сила и хубост на земята, на черната угар. Поезията на селския труд. . .

В българската литература няма друг пример на такова богатство от образи, с такова разнообразие, разноцветие и многозвучие. . . Той притежава някаква магическа сила да оживи всичко, до което се докосне. Досега Каралийчев е показал повече изкуство в разказите си. И тук ще очакваме сигурен напредък.

Няколко дена след излизането на „Нов път“ със статията ми получих от Ангела следното писмо:

Драги Георге, прочетох ти статията за Ан. Кар. и тя ми произведе силно впечатление. Първо с преувеличение на моите достойнства. Аз действително съм възторжен, но твоя възторг е чудовищен, неоправдан с нищо. С тая си работа, както и с оная за Асена, ти ни определяш място, което още не сме заели (може в бъдеще). Аз мислех, че ще говориш неща, които не съм сънувал дори, оказа се, че ти си уловил нещо интимните ми намерения, но защо този прекалено хвалебен тон? Моето положение сега е много неловко и глупаво. Излиза, че аз съм постигнал „нещо“, когато аз мисля, че отсега нататък ще постигам. Спрял си се върху места (от прозата), които аз лично съм смятал за най-хубави. Напр. как пръстта се разронила (в Пролет). Това ме радва, защото ще мога значи и аз да се отнасям критически към работите си.

Не зная да ти благодаря ли, или да те наругая. Последното по ми приляга. Пък че ти си едно дългоухо магаре, в това няма съмнение. Когато пишеш, намокри си разгорещеното чело със студена вода да ти премине прекаленото възхищение. Трябваше да почакаш, поне да събера разказите си.

По-рано ти писах, не се обади. Тоня постоянно ме пита какво ми пишеш. Казах ѝ, че си ми написал една ода, но тя за щастие не чете. Тук няма с кого да разнасяме литературни клюки и е много хубаво. Колювата „Любов“ е великолепна. То е най-хубавото му стихотворение. Но какво е почнал да целува на път и кръстопът земята. Дори, ако му е любовница, ще ѝ омръзне. Асен защо не печати обещаните стихове. Той е длъжен да се обади. Почнахте ли къщата. Много здраве на Пенка, Румито, домашните ти, Митов. Стискам ти ръката: Ангел

Стражица, 18 юли 1924

През 1924—1925 г. в София излизаше хумористичното списание „Звънар“ с отговорен редактор Георги Вълков, ляв земеделец от в. „Пладне“, а фактически редактори Крум Кюлявков и Тома Измирлиев. Списание антифашистко, единнофронтовско. В него сътрудничеа с карикатури и художествени материали комунисти, леви земеделци: Илия Бешков, Александър Жендов, Ангел Каралийчев, Асен Разцветников, Пролетарче (Стоян Венев) и други антифашисти. В „Звънар“ имаше рубрика: „Маски с карандаш на аполоновите братя“. Първата „маска“ беше на Александър Жендов, написана от Асен Разцветников, и започваше така: „По улицата слон вървеше“. Втората беше за мене: скица (глава) доста вярна от Крум Кюлявков и характеристика от Ангел Каралийчев:

ГЕОРГИ ЦАНЕВ

Имаш лапи много груби
и ръждива перодръжка.
И над критиката пъшкаш —
някого дано погубиш!

Имаш собствен дом и котка.
Имаш в чекмеджето суми,
после имаш си и Румен
и си много тих и кротък.

Ако ти не бе учител,
вероятно и без друго —
(с извинение, съпруго),
щеше да бъдеш калугер
в някоя света обител.

Уж си ни приятел, Цанев,
а кога сме ти на гости,
като през велики пости,
само с репички ни храниш.

Колкото обичаш, лапай —
но не е хигиенично,
даже то не е прилично:
моля ти се — сол и ряпа!

Можеш да отвориш лавка
за спанак и мерудия,
лимонадобозопиец
Гео Цан — поет в оставка.

Чувай, няма ли да стъпиш
под салкъмите в Гамбринос
с малко биричка и вино
жилото си да окъпиш?

Гледай Митов е бурия,
засрами се, Георги Цанев,
мозък да ти не остане в
критикарската япия!

Каралейката

В някои от броевете на сп. „Наши дни“ (излизало през 1924—1925 и редактирано от нашата четворка) имаше рубрика „Редакционен участък (На провинените се нанася словесен побой)“. В нея Каралийчев помещаваше свои кратки хумористични фейлетони. Един от тях носеше заглавие

КОНФИСКАЦИЯТА НА ПЛАМЪК

Едно дрипаво хлапе понесе купчина жълточервен п л а м ъ к. Будкаджията го посегна и стовари върху пресните вечерни вестници, по челата на които още не бе засъхнал мастиленият мозък на хитроумните редактори.

Зашепнаха:

— Мене ми замириса нещичко — наведе се към ухото на Мир подличкият Народ — някакъв съмнителен субект лежи отгоре ни.

Мир изпъшка:

— Пфу! До кога ще ме тревожат! Не може ли, бе джанъм, да дадат мир и спокойствие на моето благоутробие.

— Ох, крачето ми натиснахте, господинчо! — обади се една забравена от сутринта Свободна реч.

— Олеле, опари ми носа! — изрева Демократически сговор.

Жълточервеният Пламък се изправи и ги стрелна с кървавите си цифри 7 и 8. — Тишина. Спокойствие. Кураж. — Нощта ражда из мъртва утроба вековната злоба на роба — им съобщи той. Народ се потули зад широкия гръб на Мир. Свободна реч почна да се кръсти.

— Не дай боже, такова нещо!

— Тихо! — тропна с крак ядосано Пламък и продължи:

Прекрасно: но що е отечество?

Мир се почеса по мазния врат.

— А бе — рече Пламък, — няма какво да се церемоня повече с вас, паплач дебеловрата.

Долу бог!

Най-напред удивителната след бог се обърна надолу с главата от страх, след това главата на Демократически сговор пламна от ужас, пламъците лизнаха голото теме на Мир, Народ напълни гашите, будкаджията нададе истеричен вик. Пристигна тоз час литературнокритичната полиция, констатира престъплението, арестува Пламък и го откара в участъка. Ще има 19 и 6.

Жандар № 2

Каралийчев се наложи още с първата си книга „Ръж“, излязла през 1924 г., макар че на корицата ѝ пише 1925. (В онова време издателите имаха навик да поставят на книгите, излезли през втората половина на годината, като дата следната календарна година.) Много от разказите в „Ръж“, наситени с лиризм, са в същност стихотворения в проза. Това важи, макар в по-малка степен, и за по-късните му работи. По лиризма и образния стил той прилича на съветския белетрист Всеволод Иванов в ранния му период — периода на сборника „Сопки“, съдържащ повестите: „Партизаны“, „Цветные ветра“ и „Бронепоезд № 14-69“ (1923). Партизанските повести на Всеволод Иванов (от групата на „Серапионовите братя“) бяха едни от първите произведения на съветската проза, направили силно впечатление у нас. Каралийчев преведе откъс от „Бронепоезд № 14-69“ и го напечата в „Наши дни“ (№ 6, 1924).

След 1925 г. творчеството на Ангел Каралийчев стана неравно и противоречиво. Още в първите му две книги „Ръж“ и „Имане“ се смесваха реалистичното изображение на съвременната действителност и романтичното увлечение от миналото и приказното. Това увлечение се засили след откъсването му от комунистическото движение и отиването му в сп. „Златорог“. Изглежда, че увлечението от романтичното и приказното беше неотменима потреба за творческата природа на Каралийчев. От противоречията и шумния вихър на съвременната действителност той избяга в миналото, дето му се струваше, че ще намери онова, което не вижда или не иска да приеме в своето време. „Душата ми жадува за онова далечно историческо спокойствие“ — изповядва той на едно място. А Колю казваше: „Ангел, като види камъче от древна развалина, се просълзява.“

През 30-те и началото на 40-те години Каралийчев ходи в Румъния, Париж, Барселона и другаде и от всякъде ми пращаше писма. Много писма и бележки имам от него, писани и по различни поводи в нашия културен живот. Тук ще приведа някои почти изцяло, а от други ще направя само извадки.

Ето илюстрирана картичка с дата на румънския пощенски печат 13. VIII. 1939:

Домнуле Георге, върху един морски гигант ние пристигнахме преди два дни в гр. Констанца и от там в курорта Мамай. (Не ме лай!) Оказа се, че тука не ядат мамалай, а редовен хляб с пилета печени, майонези, цуйка и пр. и пр. Много ми е мъчно, домнуле тъпаполе, че не можахме да те закараме с автомобила до Чипевата книжарница. Но така стана по-добре, ти се разходи поне in the Boris' garten. Good by! Ангел. Домна Пенка, чи фачи, расте ли домнишора Миленка. А домно Румен играе ли на улицата? Комплименте. Вела.

Най-интересни са писмата му от Париж, дето беше отишъл през 1931 г. В първото писмо — което представя картичка с изображение на *Chimères de Notre-Dame* — той изразява радостта си, че е в Париж:

Драги Георге, щастлив съм да обърна очи през хиляди километри към тебе — приятел и отличен човек. Сега тука е хубав слънчев ден. Париж шуми и цъфти и аз съм готов да сантименталнича. Още едно горещо мое желание се сбъдна. Какво има още? — Остават химерите, които се „приповдигат на тълпи“ върху покрива на Notre Dame.

Второто, твърде дълго писмо е израз на носталгията му за нас, останалите в София негови приятели:

Драги Георге, ако има нещо, за което наистина да ми е мъчно тука, това са нашите срещи в кафенетата, на които понякога и ти се мяркаше като нов месец с охлузената си чанта. И тука има кафенета — колко по-хубави и интересни, но няма вас и разговорите са други. Липсва Николай, духовитият, преводачът, коректорът, който гризе ненаситно ноктите си, когато не е в настроение и върху лицето му цъфти една забележителна гримаса. Няма го да разправя „новини“, които го веселят и които е научил от „въшкавото“ с новини Коле. Сега разбирам, че литературните новинки са станали една необходимост за мене, от която е грехота да ме лишавате. Мечтая за чудната усмивка, която понякога светва върху устните на Николай и два реда зъби като бисер почват да лъщят. Тя е най-хубавото нещо в него. Няма го Колю с претенциозната долна устна и глиганските зъби, потънали в мечти за зъбна четка, с неговото симпатично настроение против всичко на света: минало и настояще. Моя сърдечен приятел (ти също), с когото ни свързва немска верност (с тебе също, само че по-скорошна). Не си тука и ти да си простреш крачката под масата, тъй че да минат чак зад гърба ми. Да си поразтърсиш прошарената (уви!) грива, малко недоволен от любезното желание на Коля да „кусне“ от твоята паста, за да я опита. Няма я всезнающата Мавродинка, която, научавам, се готвела да се жени. Няма го твоего духовно чадо, което упорито продължава да се среща с „враговете“. Празен е стола на Гришушката, единствения философ в нашата литература, който гледа с твърде

опасни мисли младите момичета. Няма го Пендевския дъб, който внезапно израсте в нашата литературна нива. Няма го първият редактор на Съвременник. Не се мярка пред заведението и бързоногия редактор на Златорог, за когото обаче имам сведения, че се гласи да пристигне тука през май. Няма ги още. . . какво ще ти изброявам. В замяна на всичко това получавам писма с обещания, че ще получавам в бъдеще още по-дълги писма. В замяна на всичко това, не съм получил нито един брой от Зл. или Съв-к.

Как си ти? Много искам да прочета твоята статия за критиката, но изглежда, че не ми е съдено преди да се върна. Пишел си сега нещо — книга? — За Каравелов. Напоследък той се превърна на дойна крава. Боян Пенев, Г. Конст., Г. Цанев, Андрей Николов все за сметка на тая крава печелят слава. Дори и аз се позавъртях за малко детско млечице, но се отказах. Порасна ли малкото засмяно девойче? Пенка сега трябва да е напечата тала нови стихове. Разбра ли най-сетне, че ние сме изобщо даровити семейства. Чете ли кореспонденцията на моята съпруга?

Тука ние се поохранихме телесно и духовно. Натезахме откъм впечатления и откъм килограми. Ходиме в един студентски стол — много евтин, ядеме цяла зима салата от червени пресни домати, пиеме хубаво бордо. Ходиме из музеите, които изглежда са създадени само за чужденците, защото парижаните никога не посещават музеи. Слушаме концерти — аз съм вече твърде музикален. Гледаме изложби. Трябва да съм видял досега един милион картини. . .

Хем да не тръгнеш да четеш писмото ми на другите. Някои, поглеж, взели, че се разсърдили.

Париж, 7. IV. 1931 г.

При последната фраза остра игла прониза сърцето ми: обхвана ме тежка мъка: поменатите в писмото: —

Николай — Николай Лилиев,
Коле, Мавродинка — Никола Мавродинов,
Гришушката — Георги Райчев,
Пендевския дъб — Константин Петканов,
първият редактор на Съвременник — Георги
Константинов,
бързоногия редактор на Златорог — Владимир
Василев —

не са вече между живите. А повечето от тия талантливи мъже, някои от които са гордост за нашата литература, бяха мои близки другари и приятели, а с други съм работил в едни и същи издания.

С дата 28. IV. 1931 Каралийчев между другото ми съобщава:

Получих и едно писмо от Коля и Николая. Колю ми пише за политическия „празник“* — кризата у нас. Всеки ден купувам по три-четири вестника и аз да следя какво ще излезе от тая каша, която забъркаха нашите политици. Французите дават по три-четири изречения за България. Не обичат да си хабят хартията за един вражески народ, но все пак от всичко личи, че и те следят внимателно какво става у нас. Париж вече е в зеленина — много хубави паркове, чисто, художествено, с разбиране подредено — за жалост още слънце не сме виждали. Наситихме се вече на дъждовете и на студа — тука е винаги студено — особено на храната: сурово месо, безвкусни яденета, салата без оцет и един хляб, който има вкус на слама. Почва да ми се мержелее България — „дебелодирнишката“. Тука има едно нещо в изобилие: плодове. От първите дни на февр. ядеме червени домати. Портокали средно 2 бълг. лева парче, банани по три-четири лева, ябълки цели складове. Едно кафе обаче струва 1 франк и половина. Набутах една руска книжарница — всички болшев. автори — хиляди книги, но нищо не мога купи — фан-

* Каса е се за падането на Ляпчевото правителство и идването на власт на Народния блок, в който участвува и Земеделският съюз.

таст. цени. Болшевиките искат баща си и майка си за една книга. Френските издания на класиците виж са много евтини.

Ти какво работиш? Пишеш ли нещо ново? Златорог, нито Съв(ременник), нито каквото и да било лит. изд. не съм получавал, но и не ми са нужни много. Стана ми обидно да ги искам от нашите приятели. . .

Когато започнах „Изкуство и критика“, редакторът на „Златорог“ Владимир Василев упорито се бореше неговите сътрудници да бойкотират моето списание. Въпреки това Ангел ми стана сътрудник. Но и той ме молеше това да не бъде още в самото начало.

Драги Георге — се извиняваше той в една бележка, — рецензията написах, но я задържам. Разговарях с няколко души мои приятели от Златорог и останах с впечатление, че участието ми в първата книжка на твоето списание ще влоши отношенията ми с мнозина. Аз знам, че ти не ще настояваш да участвувам непременно в първата книжка при тия условия. Още повече, че не се касае за нещо по-значително, а за една къса рецензия. София, 13. XII. 1937

Сърдечно те поздравява Ангел

По едно време той беше секретар на Пен-клуба и ми пращаше покани за срещи и чествувания на писатели. Ето една от тях:

Драги Георге, идната седмица към четвъртък Пен-клуба урежда 1 час в памет на Карел Чапек и Милан Ракич. На теб разчитаме да кажеш няколко думи за Чапека (5 минути), след което г-жа Дора Габе ще прочете свой превод от Чапек.

Той беше много чувствителен към големите исторически събития. Когато — на 1 септември 1939 г. — германските хитлеристки войски нахлуха подло в Полша и с това се сложи началото на Втората световна война, Ангел, който ми беше обещал разказ, ми изпрати следната бележка:

Драги Георге, събитията, които настъпиха, не ми дават спокойствие за литературна работа. Моля ти се, не смятай, че не искам да ти дам разказ. За втората книга — здраве да е — ще го получиш. Нямам душевно спокойствие за работа сега.

Сърдечно те приветствувам Ангел

През 30-те години Ангел се поотпусна. Не беше много взискателен към себе си, печаташе незначителни работи, лековати безидейни разкази и фейлетонни произведения. Аз — който ценях и обичах неговия талант и вярвах, че може да създаде по-хубави неща — недоволствувах и се ядосвах. Не гледаше сериозно на работата си и Колю Фурнаджиев — пилееше си времето в празни работи. Тогава изразих безпокойствието си в едно писмо (от 20. XII. 1932) до Николай Лилиев (който беше учител в Търговската академия във Варна):

С Ангел и Колю (които се помириха отдавна и играят непрекъснато на табла) и Асена се виждам много рядко. Едно, че нямам време, и друго — те или играят на табла, или приказват за политика. Не знам защо ми се струва, че нашите приятели (макар и не всички) живеят страшно празен живот — без особени жажди, без духовни търсения. Най-мъчно ми е за А. [нгела]. Струва ми се, че той стои на едно и също място. Работи повече механически с един сигурен талант, отколкото да го задълбочава и разширява. Духовният му капитал не се олихвява (нека ми прости Търговската академия, ако си служи неумело с терминологията ѝ). Въпреки тенденциозните подчертавания на Б. [адев] в „Зора“, въпреки голямата дарба, въпреки хубостите на създаденото — аз не чувствавам духовните тревоги на големия белетрист. До кога тия мотиви и образи от народното творчество? Докога тоя мухлясъл вече бит? Не се ли връщаме назад от позициите, които символизмът беше вече извоювал — позиции общочовешки? Но... — да оставим литературата. — Аз още не съм видял „Лъжовен свят“.

Срещу целия този пасаж Георги Константинов (който ми направи препис от моите писма до Николай Лилиев) беше написал: „Да! Уви!“

През 1940 г. летувахме цяла група интелектуалци в едно добре уредено лесничейство в Родопите, високо над Баташкото блато, в местността Беглика: моето семейство, Каралийчев и съпругата му Вела, артистът певец Михаил Попов, Матвей Вълев и др. Вечер прекарвахме много весело: палехме голям огън на поляната зад зданието, после се прибирахме в салона на лесничейството, дето Михаил Попов ни пееше свои любими песни и арии от опери, играехме на различни игри, разказвахме си анекдоти, пиехме кафе, след което Бленика гадаеше за съдбата ни по дъното на кафените чашки. През деня се разхождахме кой където желае из гората. Матвей Вълев хващаше горите. Ангел отиваше за риба: в долината под лесничейството течеше голяма широка река с бистра планинска вода, в която имаше пъстърва. Веднъж го придружих и аз в неговия риболов. На една полянка той ми даде да държа пръчката на спуснатата в реката въдица, а той отиде да пие вода на стотина метра встрани от реката. Когато краят се разлюля, аз изтеглих въдицата, на която се беше закачила една пъстърва. Като видях кръв в хрилете на рибката, дето се беше забила куката, мене ми стана мъчно, откачих рибката и я хвърлих отново в реката. Ангел, който забеляза тоя мой самаряански жест, се развика: „Какво правиш бе. . . . Аз цяла сутрин дебна тая рибка“ — и ме нарече как ли не. Втори път не ми позволи да ходя с него на риболов. Трябва да кажа, че Ангел ловеше риба, но не я ядеше: не я обичаше — ядохме я ние.

Разчу се, че в околността се появила мечка стръвница. От лесничейството се устрои хайка, в която участваха ловци и други любители на приключения. В деня на хайката нашата група с една конска каруца заминахме за Таш-боаз, към където се беше насочила хайката. Събрахме се всички в ханчето край реката в Таш-боаз. (Там, дето сега е язовир „Васил Коларов“.) В ханчето летуваше проф. Д. Мишайков, икономист. Той имаше слабост към ракията. През деня доста често се чукаха с Ангела. Срещу ханчето се издигаше горист връх, върху който се виждаха развалини от някакъв зид. Ангел, пламнал от любопитство, привечер се качи да види какви са тия древни останки.

Вече започна да се здрачава, а той не се връщаше. Обезпокоихме се и тръгнахме да го търсим. Намерихме го с моя син Румен седнал под един смърч — разрошен, изпотен, уморен. Явно беше, че се е объркал, но не искаше да признае и каза: „Брей, не оставяте човек да си помечтае. . .“

За това загубване и търсене на Ангела, свързано с хайката против мечката, ние с Бленика написахме една „пародийна поема“ — „В недрата на Родопите или двете хайки“. Ще приведа някои моменти от последната ѝ част.

Всички викат, всички тичат,
всички името му сричат.
„Ан-ге-лее!“ и „Е-хо!“
сред горите заехтеха.

А пък Вела,
побледнела,
край реката тича,
тича и нарича:

— Де си ти, мой Ангел,
мой светъл кумир,
това ли заслужих
от теб най-подир?

Пъстърви ти пържих,
кафенце ти варих.

Защо на глава ми
таз бела стовари?

Нямам вече сили,
от теб ще умра.
Все на мен ли, мили,
тия нумера?

Във шумака вик и врява,
нещо в тъмнината шава.

Седи Ангел под смърча
и тихо си подсмърча.

— „Дръжте!“ — викна някой в мрака.
Ето, ето го юнака!“

Стиснаха го, хванаха го,
по пътеката го влачат
патам, дето всички плачат.

А Вела нежно го поглежда,
ридае и нарежда,
с думи кротко го зарича,
ризата му бързо свлича
и го гали с ръка:
„Аз искам да те помня все така“.

Откъс от Ангелово писмо с дата 17. V. 1941:

Под кое слънце ще си печеш лятос косматите гърди? Тоя път навярно ще търсиш море. Намерих преди няколко дни една стара снимка на Варненския пясък — на пясъка два скелета, които правят доста тъжно впечатление със своята голота и косматост. Не мога да повярвам, че сме ние с тебе на тая снимка. . .

Писателският съюз тогава — както и сега — даваше награди всяка година на свои членове за най-хубави книги. В 1942 бяхме жури ние с Ран Босилек (наградата беше за 1941). Дадохме наградата на Ангел — не си спомням за коя книга. По тоя повод той ми писа:

Драги Георге,

Сърдечно ти благодаря за наградата, която ми отсъдихте заедно с Ран Босилек. Още един път се убедих, че старото приятелство е като старото вино — никога не се разваля, а годините често пъти го правят по-силно. Понеже срока за предаване на разказа, който ти обещах, приближава — бързам да те уведомя, че още не съм успял да го приготвя. Недей ми се сърди, че отлагам да ти го дам за по-нататък. Твърде много съм объркан напоследък и не успях да го свърша както трябва. Дано имаш материал и дано не съм ти объркал сметките с новата книжка. На Пенка, на Румен и на Милчето сърдечни поздрави.

София
12. II. 1942

Стискам ти ръката
Ангел

Превратностите на живота разделят пътищата на хората. И нашите връзки с Ангела през последните три десетилетия от неговия живот не бяха така интензивни и близки, каквито бяха до началото на 30-те и особено през 20-те години. Различни разбирания — различни пътища. Движехме се в различни, дори противоположни по обществените си настроения среди. Но приятелските чувства помежду ни не загаснаха. Книгата си „Избрани произведения“ (1962) той ми подари с топъл надпис, с който искам да завърша спомените си:

На Георги с дълбока признателност за всичките добри думи, които са топлили сърцето ми и са давали крила на моите млади години! С братска любов го целувам по челото.

Ангел

Гергьовден, 1963 г.

София

Н и к о л а Ф у р н а д ж и е в

Когато се запознахме с Никола Фурнаджиев — в края на 1922 или началото на 1923 г., — аз бях вече сътрудник на комунистическия печат — както и Разцветников и Каралийчев, — а той се появи в него след Септемврийското въстание (1923). В София той беше дошъл да следва медицина, която след две години напусна и се прехвърли в Историко-филологическия факултет — философия и педагогика. Висшето си образование завърши в 1933 г.

Преди да стане студент, той беше сътрудничил в провинциални ученически списания. Бил е редактор на хумористичен, с кводаистки дух вестник в Сливен „Весели страници“ — излязъл само в два броя, спрян от военните, след като младият поет (заради антимилитаристическите си настроения) прекарал две нощи в мазето на Военното комендантство. Негови стихове в „Ученическа мисъл“ (Русе) бяха направили впечатление — за тях имаше отзиви в печата. За първите му стихотворения се изказва похвално и Антон Страшимиров. Но неговият истински път на поет започва със сътрудничеството му в „Нов път“. За влизането си в това списание той разказва по-късно: „Дотогава наблюдавах отдалече обществено-политическите събития, опитите ми в поезията не се докосваха до тях. Но два месеца преди това бях видял въоръжената борба на народа за свобода, потресен бях от жестокостта на палачите му. Отвориха ми се очите за неща, които бяха съдбоносни и пред които тогавашните ми стихове изглеждаха безкрайно бледни и нищожни.“¹ „Чувствувах — признаваше той, — че тръгвам наистина по нов път.“

Първото ядро на „Нов път“ бяхме ние четиримата. Ние бяхме не само най-близките и постоянни сътрудници, но и помощници, литературни съветници на Бакалов. При поместването на стихове и разкази той се допитваше до нас.

Времето беше такова, че изискваше не само да се създава нова поезия, но и да се утвърждава, — както и да се води борба против старото изкуство. Налагаше се в критическите прояви на списанието да участвуват всички — Разцветников и Каралийчев с разни псевдоними; понеже бях учител и аз се подписвах с псевдоними: Б. Боринов и Младен Иванов.

Най-активният (разбира се, след Бакалов) беше Колю. Освен стихове той печаташе рецензии за книги, списания, вестници и театрални представления. В тия случаи се подписваше обикновено: К. Йорданов (с бащиното си име). Той притежаваше полемичен, борчески дух, спореше с буржоазния литературен печат. Воюваше за ново революционно изкуство, разкриваше своите идейно-естетически позиции като комунист. Имаше определено отношение към писателите от миналото и към съвременните автори. Той се интересуваше живо от новата съветска литература, от съветската култура изобщо и я защитаваше от враговете, чиито лъжи и клевети изобличаваше. Особено остро жигосваше антисъветските прояви на широките социалисти в „Обществена мисъл“ и Пастуховата „Неделна епоха“. „Колко сте смешни вие от „Общ. мисъл“... пред грандиозния духовен ръст на Русия след революцията“ — пише той на едно място и добавя: „В Русия днес се твори нещо ново и велико,

¹ Радостта от първата книга. — Литературни новини, II, бр. 31, 1962.

към което са устремени очите на мнозина от Запад.“ И сочи имената на Блок, Есенин, Маяковски, Ал. Толстой и др.

• През юли 1924 г. излезе в „Нов път“ моята първа статия за Ангел Каралийчев, който дотогава беше издал само младежката си революционна поема „Мауна Лоа“ (1923), написана с футуристически похвати (после той се отказа от нея). Но в „Нов път“ бяха се появили вече много негови стихотворения с името му и първите му разкази с псевдоним Илия Чернев, които после влязоха в сборката „Ръж“. Моята статия беше възторжена, макар да посочвах и някои слабости. Изводът ми беше, че „досега Каралийчев е показал повече изкуство в разказите си“. И му предричах бъдеще на разказвач. През това време Колю се намираше в Чирпан, гдето прекарваше лятната ваканция и се готвеше за изпит. Но тъкмо когато книжката с моята статия била получена у дома му, заедно с някаква моя картичка, той бил в Сливен при дядо си, когото обичаше да посещава и за когото много ми е разправял. При завръщането си в Чирпан прочита веднага статията и ми писа:

31. 8. 1924 г.

Бях в Сливен, когато се е получила картичката ти. Затова ти отговарям тъй късно. С мене — нищо ново. Уча за изпит и съм написал всичко 2—3 нови стихотворения. Статията ти за Ангела ми хареса. Не съм съгласен само, че „Наводнение“ е сполучлива работа. Всичко друго е верно и добре схванато. Ти готвиш ли нещо за есен? Впрочем аз след 10-на дни ще бъда в София и ще има да говорим повече. Поздрав и на трима ви. Колю

По това време Колю заедно с Ангел Каралийчев, Дечко Узунов, Илия Бешков, Пенчо Георгиев и др. гуляеха по цели нощи в „Луката“ — една кръчмичка, дето се веселеше софийската бохема.

След Априлските събития през 1925 г. бях арестуван в така наречената Дирекция на обществената безопасност (заграбеното от фашистката власт голямо здание при Львовия мост, което по-рано беше наш Народен дом). Когато една заран, съпроводен от джандарин, отивах към „заведението“, чух познат глас, който ме викаше, обърнах се: Колю. Излизаше от друго, съседно „заведение“. И той бил арестуван след мене. Съобщи ми набърже някои литературни новини и ми каза, че и Георги Бакалов е задържан в другото крило на Дирекцията. След известно време ме освободиха — под надзор. Тогава получих картичка от Колю, който също така бил освободен и изпратен в Чирпан:

Чирпан, 22. 6. 25 г.

Др. Георге, много се радвам, че и ти си свободен. Тук аз съм добре и съм спокоен. Снощи получих 4 к. Златорог. Разказа на Ангел е хубав, стиховете средни, медальончетата са много духовити. Стиховете си пратих набърже и не съм особено доволен от тях, но нейсе. Като ги прочетеш — пиши ми. Пиши ми повечко и по-често — новини и всичко.

Твой: Колю

В тая книжка беше напечатан разказът на Ангел „Росенският камен мост“ — една от най-хубавите негови творби, и стихотворения от Стубел. За какви медальончета става дума, не мога да си спомня.

Когато аз и Колю бяхме арестувани, Асен и Ангел се укриха в провинцията. Нашата четворка беше временно разпръсната.

Колю е живял на два пъти у нас — веднъж заедно с Ангел през 1924—1925, а може би още през 1923, и втори път сам — през 1929—1930 г. При един голям обиск у дома през 1925 г. всички ни изкараха навън, в стаята остана само жена ми с нашия малък син. Когато завърши философия и педагогия семестриално, Колю си замина за дома и ми писа:

Чирпан, 17. II. 29 г.

(В същност 1930 г., както показва пощенският печат)

Драги Георге,

Минавам времето в пост, молитва и покаяние за софийските си прегрешения. Обаждам ти се, за да ти съобща неприятната за тебе (пък и за мене) новина, че идния семестър не ще бъда в София, тъй като заверих вече последния си семестър. Реших да уча [за] изпита си тук. Така че от 1 март ще освободя квартирата. Извънредно ми е неловко, че я освобождавам „ни в туй, ни в онуй време“, но какво да направя: такива са желанията и повеленията на баща ми. — Към 24 т. м. ще бъда в София.

Много здраве на всички ви в къщи. — Колю

„Прегрешения“ — може би е намек за нощните гуляи и напивания по кръчмите — навик на Колю и другарите му още от 1924 г.

В писмата си до мене той много пъти се изказваше за работи на свои другари, както и за други от тогавашните поети, белетристи и критици. Често се отзоваваше критично, но с топла другарска загриженост за работи на Асена и Ангела. И понеже беше много взискателен, понякога се увличаше в критичния си патос — в следното писмо обаче се коригираше. . .

Той беше много критичен — не само към чуждите работи, но и към своите. Искаше да чуе обективно мнение за стиховете си и никога не се сърдеше за критичните бележки — независимо от това, дали ги приема или не. Намереше ли бележките за справедливи — вслушваше се в тях. Като истински творец той имаше съзнание за създаденото и — когато беше дълбоко убеден в своята правота — държеше твърдо за нея. Но живееше и със священото недоволство от постигнатото — както се вижда от приведеното по-горе писмо (22. 6. 1925).

Той твореше бавно — стих по стих, строфа по строфа записваше, проверяваше звученето им, смисъла им и преработваше, недоволен от нахвърляното. Търсеше все по-точни, по-изразителни думи, по-богати по съдържание поетични фрази, по-ярки и оригинални образи, внушаващи същността на явленията. Мощен творец, който пресъздава, а не копира, не съчинява. Той беше не само дълбоко емоционална натура, разтърсвана от взривове на чувството, но и мислеща личност. Притежаваше остро социално съзнание и будно чувство за гражданска отговорност. Рядко са поетите, подлагали на такава безпощадна преценка своето дело като Фурнаджиев, който беше вслушан непрекъснато в строгия глас на своята съвест. И като човек, и като поет, и в живота, и в литературата той беше чужд на всякакви компромиси. Макар да живееше в някакво силно вътрешно напрежение и да беше предразположен към прояви на буйство, умееше да се овладее, да бъде тактичен — отличаваеше се още в младите си години с една особена мъдрост. Но понякога в искреността си или засегнат дълбоко от нещо, или в презрението си към някого той можеше да бъде груб. Но винаги принципен. А можеше и да замълчи, навъсен и мрачен, затворил се в себе си. . . Изобщо Фурнаджиев беше л и ч н о с т — рязко очертана както със свои определени идейно-естетически и социални убеждения, така и с непоклатими нравствени схващания, с твърд [х а р а к т е р]. Скъсваше всички връзки с подлеците, презираше хитрите бездарници и човекообразни плазмодии, не поздравяваше двуличните. . . Той беше прекрасна илюстрация на максимата — че всеки голям поет е и голяма нравствена личност.

Когато бях на специализация в Прага през 1927—1928 г., получих писмо от Колю с молба да изпратя статия за „Златорог“. Писмото е от София — без дата, — но вероятно е от май 1928 г.:

Драги Георге,

преди около двацет дни ти писах обаче на стария адрес. Навярно не си ми получил писмото. Писахме ти и картичка за именния ден с Ангел и Николай — нея я върнаха. Сега взех от Владо новия ти адрес и ти пиша по негова молба. — Понеже критиците на „Златорог“ останаха малко, а книгите както излизат, трябва все пак да се рецензират, то замолвах се, колкото и работа да имаш, да напишеш добруни рецензия за Ангеловото „Имане“. Това гледай непременно да го направиш, понеже няма кой друг да напише, пък и ти най-добре би писал за Ангел. Знай, че се разчита на тебе и не се бави. Разпиши се!

За себе си какво да ти съобща — все така съм, както и преди. Каквото съм написал, чел си го в „Златорог“. В 4 кн. ще има от мене стихове. А ти? Ще си идваш ли вече? Обади ми се — как си, какво си.

Много здраве от всички приятели.

Твой Колю

През 1930 г. той стана член на редакцията на литературния вестник „Съвременник“ (от бр. 14 до бр. 40 — 17 септ. 1930 до 20 май 1931, заедно с Георги Константинов и Йордан Стубел). В тоя вестник през 1932 г. Колю помести остра статия, озаглавена „Хитлер ли?“, против излязлата в „Златорог“ (кн. 1, 1932) статия „Душата на Европа“ от д-р Янко Янев, един многословен и пусто-словен публицист, реакционер и хитлерист. В тая статия Янко Янев „съвсем открито ругае Съветския съюз и демокрацията и съвсем открито величае Хитлера и в него вижда спасението на света“. Като констатира това и като казва, че статията на Янев е изпълнена с противоречия, Фурнаджиев продължава: „Но целта на тия ми редове не е толкова да соча противоречията на Янко Янев. Инак бих му доказал социалния и политически смисъл на фашизма като активен страж на капиталистическата система, бих му посочил, че хитлеризмът е черна реакция, а не месианство.“ „Златорог“ — казва Фурнаджиев — ако иска, — както претендира — да бъде истински „регулатор на творческите сили в литературата ни, редакторът му трябва да го пази от статии като тая на Янко Янев“...

Тоя жест на Фурнаджиев доста огорчи Владимир Василев, но се хареса на прогресивната част от сътрудниците на „Златорог“.

Към края на септември 1933 г. заедно със съпругата си Надя Фурнаджиев замина за Цариград, дето беше изпратен за учител в тамошното българско училище. Как стана това? — Никога по-рано в ума му не беше идвала мисъл да ходи в Истанбул. Но случиха се обстоятелства, които го заставиха да иде. Той беше в онова време подначалник в Министерството на народната просвета. Често го командироваха в провинцията да прави анкети на учители, обвинени в противодържавна дейност — комунисти. Той подвеждаше така анкетата, че обвинените излизаха невинни. Затова прогресивните учители го обичаха и търсеха неговата помощ. За тая негова дейност, изглежда, е било донесено на министъра. В министерството дълго време беше главен секретар д-р Александър Радославов, един много културен човек, с големи симпатии към прогресивните интелегенти. Той повиква Коля и му дава съвет да се махне от България. По това време имало ваканция за учител по български език в българското училище в Цариград. Радославов му предлага да заеме това място. И Колю в края на септември 1933 г. замина за Истанбул. И наскоро ми се обади:

Цариград, 9. X. 1933 г.

Драги Георге,

вече две седмици ходя и се дивя на хубостите на Цариграда, пък взе вече и да ми омръзва. От тук няма какво много да ти пиша. Пиши ми ти повече как са приятелите, какво става

в София. Адреса ми е: N. Furnadjieff, Bulgar mextebi, Aga Çeşme, 5. Istanbul-Beyoglu. Турция.

Много поздрави от мен и Надя на теб, Пенка и децата

Твой Колю

Пиши ми адреса на Асен Разцв. Не му пиша, понеже не го зная.

От Цариград получавах от него особено интересни и дълги писма. Той собствено не обичаше много да пише писма, а ония, които получаваше, не запазваше — нямаше никакъв вкус към архиви, унищожаваше и собствените си ръкописи след напечатването им. Но в големия чужд град той се беше почувствувал откъснат и имаше нужда да разговаря с мене. Във второто писмо ми описваше състоянието си:

Цариград, 8. XII. 933 г.

Драги Георги,

отдавна се каня да ти се обадя, но записан в това-онова, все отлагах. Първо, благодаря ти за книгата. Не бих могъл да се произнеса за нейните качества, защото не съм специалист, пък и още не съм я прегледал цялата. Струва ми се, че външността ѝ би могла да бъде по-хубава. А щом е редактирана от тебе, не ще дума, че и онова, което е зависело от тебе, е направено много хубаво.

За себе си какво да ти пиша? За мене тук е и хубаво и лошо. Хубавото е, че сега не съм постоянно тормозен от грижата за пари, както в София: хубаво е също, че съм в Цариград, който в много отношения е извънредно интересен. Лошото е, че като че ли веднага се озовах в провинция — културната атмосфера, приятелите, пък и книгите тук ми липсват. Тежи и училището. Сега разбирам оплакванията, които често слушах от тебе и не съм ти вярвал. Наистина училищната работа е много уморителна.

Връзката си с България поддържам чрез вестници, които редовно получавам. За политиката съм добре осведомен. За литературния живот се уча от Лит. глас, който редовно чета, и Златорог. Получих оня ден 9 кн. Пак няма нищо от тебе. Защо не сътрудничиш? А за онова, което чета сега в Зл., няма какво особено да се говори. Владо може да се сърди, но списанието му, погледнато от по-голямо разстояние, в по-друга перспектива, не прави много утешително впечатление. Предишния Златорог го няма. На статията на Г. Конст. могат да се направят съществени възражения. Не от характера на Далчевите, разбира се.

Бях си изписал някои руски книги, но не ги получих, понеже били изчерпани. Моля ти се прегледай в руските книжарници в София какво по-интересно има (поезия и белетристика) и ми съобщи. Дори можеш да ангажираш нещо. Аз веднага ще намеря начин да ти пратя пари, за да ми ги купиш и изпратиш.

Как е Асен Разцв.? На работа ли е? Поздрави го нарочно от мене. Поздрави също всички приятели.

Много здраве на Пенка, децата, старите.

Ще чакам писмото ти.

Твой Кольо

Книгата, за която говори в писмото Фурнаджиев, е Петко Р. Славейков. Избрани съчинения. Т. I. Стихотворения, с предговор и бележки. Излязла под моя редакция. Статията на Г. Константинов е „След Лилиева“.

След това писмо съм получил друго — без дата, но, изглежда, от началото на 30-те години:

Драги Георге,

писмото ти получих. Благодаря. Сега друго: попитай там тези солфежи и вокализи, що ли, колко струват, за да ти пратя пари да ги купиш. Чакай: аз ти дължа и известна сума, която до сега трябваше да ти пратя, но ще оставя това, когато се довлека в София, защото ме е срам вече да искам от баща си пари. Ще почакаш, нали?

За себе си особено — нищо. Живея, както всякога и както всякъде. Убедих се, че външните условия нямат това голямо значение, както казват някои. Малко чета, нищо не

пиша, пуша, но не пия. Впрочем, излъгах те, написах нещичко, но е слабо, и аз съм отчаян. Но — по дяволите! Що са дни за напред! А и какви по-големи работи има от нашите дребни стихове. Ах, колко работи имам да ти казвам, но — не мога. Нали знаеш?

Златорог кога ще излезе? Знаех, че стиховете ми не ще ти харесат! Особено ми е неприятно, ако наистина едното много напомня Пантелеева. Лилиев и Василев на същото мнение ли са. Лилиев не ги хареса, нали! Но да не отидеш да му кажеш пък, че те питам за това.

Подлистника в „Епоха“ не съм чел. Тоя в „Слово“ четох. Д. Шишманов не е съвсем неправи. Ти се увличаш. Но за това — други път. Чакам да пишеш!

Поздрав на всичките
— Колю

В списанието на проф. Д. Михалчев „Философски преглед“, кн. 5, 1933 г. излезе моя статия — „Проблеми на днешната българска литература“, — която повдигна доста шум в литературните среди и особено между моите приятели: бях казал горчиви неща за някои от тях.

Извадка от дневник:

19. I. 934. — Всички ми са сърдити зарад моята статия във „Философски преглед“ — „Проблеми на днешната българска литература“. Владо е ожесточен, че е напечатана във „Фил. преглед“, а не в „Златорог“. Ангел е недоволен от писаното за него и за прозата. Само Петканов гледа по-широко. Г. Константинов, изглежда, се чувства най-засегнат, но мълчи. Държи се само студено. Ил. Волен харесва статията. Харесват я и мнозина други — във „Златорог“. Намират я обективна и правдива.

За нея се говори и в някои от писмата на Фурнаджиев:

Драги Георге — ми пишеше той от Истанбул (1. II. 934), — отдавна чакам дългото писмо, което ми бе обещал преди един месец и половина, и „Философски преглед“ с твоята статия, за която тия дни някой ми бе писал нещо, но напразно. С тая картичка искам да те помоля да ми пратиш поне статията. И още една молба — да прегледаш какво ново има в руската книжарница и да ми пишеш, а ще направим още по-добре, ако намериш баща ми и му кажеш да купи някои от новите книги и той да ми ги прати — . . . Изглежда, че злобите в Златорог са взели големи размери. Това е и глупаво, и безплодно. Чета Златорог, Литературен глас и др. — от тук те изглеждат, с малка разлика, еднакво пусти. Защо ми е тая „литературна съвест“, когато е стерилна. От Белград получих „Данас“. Ето едно списание, което ми допада. Чакам да ми пишеш. Тогава ще ти пиша повече.

Много здраве от Надя и мене на Пенка, на теб и децата. — Твой Колю

„Данас“ беше комунистическо списание, излизащо в Загреб, редактирано от Милан Богданович и Мирослав Крлежа.

Аз изпратих на Коля отпечатък от моята статия „Проблеми на днешната българска литература“. В отговор получих следното писмо:

5. III. 934, Станбул

Драги Георге,

отдавна съм получил дългото ти писмо и отпечатъка от статията ти, отдавна всеки ден се каня да ти пиша, но записан в това-онова, закъснях. Днес получих отворената ти картичка. Благодаря ти, че се сещаш за мене. Ще се радвам, ако по-често ми се обаждаш. От другите приятели не съм получил нито ред. Ангел ми писа на няколко пъти, но предполагам, че вече не ще ми пише (ето месец вече не ми се е обадил), защото в последното си писмо му писах някои работи, които никак не съвпадат със сегашните му настроения, за които съдя от последните ти писма. Питаше ме, дали съм чел статията ти. Аз не бях я чел, но му споменах за статията на Г. Конст., че е основно погрешна и т. н. Може би е чакал да му пиша и за последния му разказ в Златорог.¹ Предпочетох да мълча. Истината е, че би било по-добре да не бе го печатал.

¹ Сватбата на Момчила. — Златорог, т. XV, с. 375.

Четох статията ти най-внимателно. В общи линии тя е вярна; литературното развитие у нас е усетено и макар твърде схематично, основните му прояви са посочени. Най-важното е, че е искрена и че онова, което трябваше отдавна да се каже, е казано. Но не всичко. Мисля, че бълг. литература в тоя момент заслужава по-тежка присъда — и лириката, а особено белетристиката. Стана ми жалко за „големите“ ни писатели, когато прочетох „Чифликът край границата“. Каква посредствена мисъл, какъв еснафски мироглед! Не зная, може много „таланти“ да ражда страната ни, но аз не виждам нито един умен писател. Остави настрана дали са съвременни, най-елементарното нямат — ум, оригиналност. Прословутата образност е вече единственото средство, което прикрива пустота и безсилие; тя става шаблон. Но да се върна на въпроса за твоята статия. Ако би бил по-свободен, независим, струва ми се, че някои работи в нея биха били и по-ясни. Да кажеш съвременен писател, струва ми се, че е още нищо. Това може да ти позволи да назовеш и Ан. Кам., но то не изяснява въпроса за истинска, съвременна, напредничава, свободна литература. Романите на Ан. Кам., на Йовков са тенденциозно-реакционни произведения, и това, че техния материал е от последните години, не е никакво положително качество. Поляновите книги са „халтура“. После — какво е това революционност? Напр. „революционността“ на Анг. в „Ръж“ е недоразумение. Прочее, знам, тия бележки ти си ги имал пред вид винаги. Статията ти дава възможност за изводи в няколко посоки. Повтарям: знам, че ако бе свободен, би бил и по-логичен, по-определен. Но аз я разбирам, аз те разбирам и затова нейната същност ми харесва, допада. Тя казва онова, което и аз мисля.

Учудва ме твоята наивност. Питаш се защо ти се сърдят нашите приятели. Та няма не знаеш, че от Х. У. и У. З. до Николай и Йовков всички са „единствени“. Никой не иска да погледне истината право в очите, никой не може да се примири, че е малък. Ангел е галено дете. Тъжното е, че вече порасна и се оказа с значителен органически недостатък. — Но той все пак може да бъде ценен автор, ако поне мислеше, когато пише. (Чете ли „Дивачката“ в Зора?) Разбира се, да те смята вече свой враг е недопустимо. Ти си му дал достатъчно доказателства, че го обичаш и цениш. А Николай? Когато четох статията на Г. Конст., мислех си: — най-после на Николай се казва това, което иска, което мисли за себе си. „Николай не признава никого, освен себе си“ — не си ли чувал тия думи от Влада? Но защо да ги говорим тия работи? Може би и ние не сме по-добри от другите.

Странно ми е поведението на Влада, който все пак е най-умен от своите сътрудници и вижда всичко. И сега не вярвам, че е съгласен с Г. Конст. Когато сме говорили, винаги е говорил обратното. Помниш ли статията „Съвършен поет“ в Съвременник? Тя излезе след рецензията на Вл. за Багряна в Златорог. Тогава той беснееше, псуваше. „След Лилиева“ е нещо повече. Къде остана Багряна поне? Искях да му пиша за тия работи, но ми е неудобно — ще ме вземат за „заинтересована страна“. Златорог е пуст. Нещастieto е, че за сега поне няма какво да му се противопостави. И това сочи колко бедна, безидейна, празна е литературата ни.

Значи нови „шпицкоманди“ се формират? От Х. всичко съм очаквал. Той е своего рода плут, може би талантлив.

Стиховете на Ас. Разцв.¹ в Златорог са хубави. Написани са майсторски, талантливо. Това е най-хубавото, което съм чел от него от години. Разбира се, книгата му ще ни каже най-сигурно какво трябва да мислим за него.

Както виждаш, аз съм си все такъв — остър. Но никой не може да ме разубеди, че не съм прав. Много от онова, което съм говорил, се сбъдва.

Виждам от писмата ти, че ти е много тежко. Наистина, не е много весело, когато човек губи приятели, които толкова е обичал. Но иначе — пътят е пътя на Ив. Радославов. Бъди по-твърд, работи, пиши! Още много работи има да се изясняват и казват; има нужда от честен ум и смело перо. Не се отчайвай!

¹ Касае се за цикъла „Искри“ в Златорог, г. XV.

Разбира се, имаш право да ме попиташ: „Ами ти, приятелю, който даваш ум на другите, ти какво правиш, работиш ли?“ За това ще ти пиша идния път. Сега няма време.

Аз и Надя благодарим за честитката. Вярно е, че това лято очакваме наследник. Казвам и си мисля наследник, а ако излезе мома? . . . Надя е много добре. Всичко върви благополучно.

Тате знае, че не ще те потърси. Разсеян е, забравя. Ако не ти струва много труд, потърси го пак. Абонирах се за „Красная новь“. Чакам я тия дни.

Пиши ми! Обещавам, че вече няма да те карам да ме чакаш.

Много здраве от Надя и мене на Пенка, теб и децата.

Колю

Понеже бързам да пусна писмото, за да тръгне днес, Надя няма време да се обади на Пенка. Извинява се! Идния път ще ѝ пише много. Писмото ми на pewno съдържа много грешки. А ти как си чувствителен към тях!

На това писмо съм изпратил дълъг отговор. В архивата ми е останал от него препис — четири страници:

18 март 1934, София

Драги Колю,

Вчера се виждах с баща ти. Приказвахме надълго по нашите литературни работи. Той сам е доловил съвсем вярно много неща. Особено му е мъчно за Ангела. Мъчно ми е и мене, разбира се, а знае, че същото чувство изпитваш и ти. — Ходихме в руската книжарница. Нищо ново няма в нея — почти никаква сериозна книга от 1933 година. Намерих само две книги от Ник. Тихонов: „Война“ и „Клипки и тачанки“ (тъй, струва ми се, беше — сборник от разкази). За романа му „Война“ съм чувал добри отзиви и ти го купих. Боя се само да не си го чел. Съобщиха ми, че идната седмица щели да получат нова книга от Б. Пастернак — „Воздушные пути“ — проза. Струвала 110 лева. Ангажирах ти я.

Моите отношения със „Златорог“ стават все по-студени. Няма да му сътруднича вече, макар никому да не казвам това. В литературните среди вече се пръснал слух, че ние с А. Разцветников сме щели да се „цепим“. Мнозина ме питат, вярно ли е това. На някои отговарям, че това не е вярно, а други заблуждавам с шегата, че по тоя въпрос „не давам никакви изявления“! Инак — с Вл. Василев, когато се срещнем — в месеца веднъж — и то на някое събрание или пенклубска вечеря — разменяме по някоя и друга дума о ф и ц и а л н о, дори понякога се и ръкуваме. — В новата книжка на „Златорог“ има статия от Малчо Николов,¹ която е писана с явното намерение да бъде възражение на моята. Прочетох я снощи набързо, но не можа да ме подтикне към отговор. Като се научих, че е писал (макар това да се пазеше в най-строга тайна, само Вл. Вас. е подмятал, че „Златорог“ ще съдържа големи изненади), мислех да напиша обстоен отговор. Но като я прочетох, видя ми се, че не заслужава. Може би един въпрос заслужава да бъде разгледан — въпроса за символизма. По него би имало много да се каже. Но и без това, аз ще си пиша за него статия по-нататък. Сега съм много зает с чехската литература: ще трябва да кажа някои общи мисли за нея на един литературен чай в чехската легация, дето ще бъдат четени преводи от чехски поети от Багряна и др. Чета много статии от Шалда и други критици и художествени произведения — с голяма поука. Какво са там — а какво сме ние. С какъв свободен дух творят ония хора и по какви смели пътища вървят. Повечето от най-добрите поети, преводи от които ще се четат по препоръка на самия министър Макса, са левичари, дори комунисти. . . Разбира се, те не пишат шаблонно-пропагандаторска поезия, а са истински художници. Знае колко условност може да съдържа — и съдържа особено днес — тоя старовековен израз „истински художник“. Но на тебе няма що да се изяснявам подробно — ще ме разбереш и от малко, както си разбрал правилно и ония места от статията, които не са доизказани. Вярно е, че има още

¹ Мисли за най-новата ни поезия. — Златорог, г. XV.

много да се каже — и то по-определено, по-рязко — във връзка с въпросите, които поставям. Но ти знаеш, че живеем във време, когато не всяка басня можем да тълкуваме до края. . . „чтоб гусей не раздразнить“ (както завършва една своя басня Крылов). Съзнавам и че понятията „съвременност“ и „дух на времето“ могат да крият в себе си различен смисъл. И дори бях турил една дълга пояснителна бележка, която после изоставих. Тия, които ме познават, ще изтълкуват вярно мислите ми. За другите — трябва само да се съжалява, че човек не може да бъде по-ясен. Може би и това ще стане. — Но да ти кажа ли, често губя желание да пиша, обзема ме апатия. Като виждам как работят писателите в другите страни и как се залъгваме ние тук, отщява ми се всичко.

Какво съм писал по-нататък, не помня. А Колю нямаше навик да пази писма.

В писмото си от 5 март 1934 г. Колю сам признава, че е много „остър“, прекалено критичен. Особено към Ангел. В следното писмо се коригира. Според пощенския печат то е от началото на май:

Драги Георге,
картичката ти получих. В други ден е именния ти ден. Честит! За много години! Пожелавам ти всичко хубаво — да напишеш много книги и пр. и пр. От тук нищо особено. Убивам времето в четене, защото наистина тук е много скучно. Напоследък много се смях: четох приключенията на Швейк от Хашек и книгите на Ильф и Петров. Абонирах се за „Кр. новъ“ и получих две-три книжки. Уча френски, турски. Турският език е богат и интересен, но много труден. Но какво огромно влияние е оказал на нашия! Колко много турски думи имаме. Ангел ми се обажда. Писа ми, че стебе го свързвало старо приятелство. Затова въпреки всичко, не можел да ти се сърди. Струва ми се, че в последното ми писмо до тебе бях несправедлив към него. Понякога и аз много се засилвам. Моля ти се, намери баща ми или майка ми, вземи от тях пари, купи книгата на Паст. и им я дай да ми я пратят. Надя ще бъде в София към края на май. Ако ми се обадиш пак, ще ти благодаря много. Поздрави от Надя и мене на Пенка и на тебе. — Твой Колю

Какво правя аз, какво ново има в София, какви новини от литературния живот — това бяха постоянните му въпроси в писмата от Цариград. Изказваше се и по редица въпроси, възникнали в литературния живот, който той се мъчеше по „Златорог“ и „Литературен глас“ да следи, но не се доверяваше на тия издания и търсеше моята помощ. Поздравяваше ме на всеки Гергьовден. Тия пъстри по съдържание писма ще изложат просто хронологически.

Драги Георги,
може би ми се сърдиш, задето не ти се обадох до сега, но нямаше нещо много важно, което да заслужаваше да ти пиша, т. е. исках да ти пратя нещо от обещаното заедно с първото си писмо. Но изглежда, че „ЛИК“ е спрял. Аз поне не го получавам. Защо? Може би сте отложили излизането му наесен с пресни сили. Бих искал да зная причините на спирането му. Оня ден четох ругателската статия на Г. К. в Лит. г., която заслужава отговор — статия не против българската критика, а против критици като него. Безсъмнено между обруганите съм и аз. Не бих искал да му простя. Но къде може сега да се печата? Моля те, обади ми се! Вече толкова месеци нямам никакви сведения от София, никой не ми е писал. Как е литературния живот, литературните отношения? Ще чакам. Поздрав на тебе, Пенка и децата.

— Колю

Писмото е от Цариград, без дата. Доколкото може да се разчете пощенският печат — то е от 1935 г. юли или август. ЛИК, за който ме пита, е литературен вестник; аз бях един от редакторите му (от бр. 7 до бр. 34—35, 14. XI. 1934 до 29 юни 1935), другите двама бяха Светослав Минков и Емил Коралов. Бе спрял за ваканцията през лятото. На другата година го редактираше само Емил Коралов.

Драги Георге

днес е Гергьовден — честит имен ден! Както виждаш — ти ми се обади за Никулден с картичка и аз ти отвърщам сега по същия начин. Не вярвам да си ме забравил, но, изглежда, че не е имало какво да ми пишеш? Тия дни мисля да ти пиша по-надълго, също и на Ангела, пред когото към виновен.

Много здраве от Надя и мене на Пенка, теб и децата.

Колю

Драги Георге,

едва ли някога и на тебе ще дойде на ум да ми се обадиш, както и аз сега по работа ти пиша. Много исках да се видим това лято, но ти бе се зареял по планински и морски курорти, а аз нямах време да те чакам в София.

Какво да ти пиша за себе си! Едва ли може да си представи човек по-еднообразно, безцветно съществуване от моето. Но аз почнах да свиквам с него. Пък и като че ли нямам воля, но нямам и възможност да се махна от тук. А годините вървят, почнахме да стареем. Най-тежкото е обаче, че пропастта между това, което мисля, което желая, с което живея и онова, което върша, което съм принуден да върша, за да мога да живея, става по-голяма. То е по-страшно и от затвор. Едва ли е имало по-тежки времена от днешните за ония, които виждат по-далеч от носа си и чиято съвест е будна пред нечувано мрачните събития, които стават сега. Няма вече място за илюзии, за самоизмама, няма много пътища, няма и леки пътища. За себе си не бих могъл да кажа, че не съм се изяснил; знаей, че за да бъда верен на себе си, за мене има само един път, и тъкмо за това сегашното ми положение е най-фалшиво и, ако не бяха налице някои човешки оправдания — най-подло. Но аз „далдисах“ в излияния — това е естествено: отдавна с никого не съм говорил, никому не съм писал.

А какво правиш ти? Какво ново има в София? Какви новини от литературния ни живот? Нищо не зная. Когато бях в България, срещнах се с доста хора, между другите и с Далчев, и доколкото разбрах, има желание да се започне едно ново, по-свежо, по-съвременно списание. Често ставаше дума за тебе. Но доколкото разбирам, дори това сега е невъзможно. Излизат ли нови вестници и списания? Какво е разположението на писателските „сили“? Пиши ми! Ще ти благодаря много.

Писмото е от Истанбул с дата 30. X. 1936. „Работата“, заради която е решил да ми пише и за която говори по-нататък в писмото, е приготвяне на христоматия за българското училище в Цариград.

Това писмо е характерно за душевното състояние на Фурнаджиев в оня момент, за неговата строга съвест, която подлага на преценка делата му. То е тревожната изповед на антифашиста, на прогресивния поет, който не може — поради тежките условия на фашисткото време — да пише, както би искал, т. е. да изразява себе си, своята бунтовна същност, и е принуден да потиска истинския глас на своята душа. И понеже не можеше да изразява себе си, той беше престанал да пише сериозна поезия. И това продължи близо осем години (1929—1937). Подложил беше на преценка литературния живот и себе си. Репутацията си на поет поддържаше със стихотворения за деца и юноши и на трудови теми. И само чакаше новини от мене:

Станбул, 5. I. 1937

Драги Георге, Надя, Данчо и аз пожелаваме на Пенка нови стихове, на тебе тежка книга, на децата веселие, на всички ви здраве, по-леки [?] през новата година. Честита коледа!

От тебе, Георге, очаквам дългото писмо, което ми обеща за през ваканцията. Вярвам, че има много неща, които да ми пишеш. Чакам го.

За много години! От трима ни — Колю

От Цариград той ме питаше постоянно какво правя, какви литературни проекти имам, ще започвам ли ново списание и кога (понеже знаеше, че бях напуснал „Златорог“). Искаше да се премести от Цариград в София и ние се грижехме да му помогнем, но не успяхме:

Драги Георге,
отдавна исках да ти се обадя. В София не можахме да си поприказваме, както трябва — бях зает, постоянно на крак, изнервен, изморен. Имах надежда, че тая зима ще бъдем заедно, но това не стана. Аз пак оставам тук — в своето „неволно“ вече изгнание. Никому не се сърдя — знаей, че моите приятели се погрижиха доста да бъда преместен, но не би. Здраве да е!

Баща ми ми писа, че си бил сърдит, задето не съм ти казал, че ще печатам в „Златорог“. Не си прав, защото, когато бях в София, не знаех дали ще пратя нещо или не. Когато се върнах тук, приготвих трите стихотворения, които вече си чел. Няма защо да крия своите намерения от своите приятели, а най-малко от тебе. Аз не вярвам обаче, че твоето огорчение е дълбоко — повода е толкова незначителен!

Пиши ми какво става с твоето списание! Имаш ли сериозно намерение да почваш или сте още в периода на сондажите, съмненията и т. н. Кога ще излезе първата книжка? Кои ще бъдат редовните му сътрудници? Питам те за това, защото по тоя въпрос имам мнение, което ще ти съобща след като ми отговориш. Разбира се, това мнение ти не си го искал, но нищо.

Много ме интересува „Философски преглед“. Моля те, стори си труд и нареди да ми го прашат — и излезлите книжки. Искам да прочета статиите на Михалчева, за които говорихме. Непременно ми прати и твоята статия за символизма. Разчитах, че ще я прочета, като се върна в София. Сега — не се съмнявам — ти не ще ми откажеш тая услуга.

Тая година, вярвам, че ще бъдеш по-редовен и ще ми се обаждаш от време на време. Аз ще ти пиша.

Много здраве на Пенка. В София аз дори забравих да ѝ благодаря за книгата ѝ „Бяла птица“, която четох с удоволствие, защото в нея има истински поетични неща. На всеки случай Пенка бе единствената, която не ме забрави и прати сбирката си. Благодаря и от името на Надя, която, както знаете, е в Пазарджик.

Много здраве на двама ви и на децата.

Твой Колю

Цариград
19. 10. 1937 г.

Чакам писмото ти!
Абонамента за „Фил. преглед“ ще платя.

През септември 1937 г. във „Философски преглед“ (кн. 2) излезе голямата ми студия „Съдбата на българския символизъм“, която обърна същото внимание, както и първата „Проблеми. . .“. Коментираше се в сладкарницата на сегашния бул. „Руски“, дето се събираха литератори и други хора на изкуството. Колю не пропусна да се отзове в писмо и за тая ми работа:

Цариград, 16. 11. 1937

Драги Георге,
отдавна получих писмото ти; за което много ти благодаря. Но същия ден се разболях, след това имаш работа; после отлагах — и така пак закъснях да ти отговоря. Пък и нямаш настроение да пиша — така ме разгневиха и до известна степен сломиха игрите с моето местене. Наистина моето стоеене тук заприлича на принудително изгнание. Но няма какво да се прави. Слава богу, че не всичко, което имаме, е в ръцете на тия, от които зависи много нещо от нашето съществуване. И с това, което е във тяхната власт, ще се помъчим как-как да живеем.

Четох статията ти с голям интерес. Хареса ми преди всичко за това, че в нея има определено и — така да се каже — прогресивно отношение към една епоха в нашата литература. Не е важно дали тя може да бъде покрита с името „символизъм“ — важното е, че статията дава оценка на тая епоха, която мнозина отбягват. Това отдавна трябваше да се

разбере, това и сега трябва да се разбере от много автори, които още се плетат в остатъците на едно минало, за преодоляването на което съзнателно трябва да се работи.

За първата книжка на списанието ти едва ли ще мога да ти пратя нещо. Пък и не е нужно, щом Далчев ти е обещал стихове. Но за II или III книжка ще се помъча непременно да приготвя стихове. За списанието какво да ти кажа? Нека бъдем искрени: сътрудниците му в по-голямата си част са все недоволници от „Златорог“. Не ме разбирай криво. Аз вярвам и знам, че твоите намерения са съвсем други, че целите ти са чисти и искрени. Но отстрани погледнато излиза, че недоволните от „Златорог“ правят свое списание. Това не би било нищо, ако причината се криеше в някои що-годе идейни различия. И такива различия има между тебе и „Златорог“. Но сътрудниците: К. Константинов, Ф. Попова и др. — тях какво отделя от „Златорог“ и привлича към новото списание? И затова на повечето от тях аз не мога да гледам с никакво доверие. Страхувам се да не би списанието да се обърне на сборище от дертлии и неговия живот да тръгне под знака на лични съперничества. Това, което ти казвам, на pewno ще те огорчи, но аз вярвам, че не ще ме разбереш криво. Вън от това, аз искрено ще ти дам моята подкрепа. Пък и моите съмнения могат да ти бъдат полезни в тоя смисъл, че ти трябва да бъдеш по-осторожен и тактичен по отношение някои въпроси, които непременно ще изпъкнат по-нататък. Не забравяй, че ти ще бъдеш не само редактор, но и критик. И много от тия автори, които не са получавали високо признание на онова място, ще го търсят, ще го искат от тебе.

Преди да свърша за списанието, пак искам да ти повторя, че моите резерви са продиктувани от чувство на най-добро приятелство и от грижа да не се изложи едно дело, в което ти влагаш толкова жар и вяра. Аз ще ти сътруднича не само със стихове, но и със всичко, с което мога: с бележки, с рецензии. Изпращай ми книги, за които ти би сметнал, че аз мога да напиша нещо.

Какво друго ново ще ми пишеш? Ангел, който бе тъй редовен в миналото, сега не ми се обажда. А сега, когато наново се връщам към литературата, ще ми се да знаая повече нещо за културния живот в София.

Сигурен съм, че не ще забравиш обещанието си да ми пишеш редовно. Аз също ще пиша.

Много здраве на Пенка, на децата, на родителите ти, на тебе.

Твой Колю

Сърдечен поздрав и на Петканов. Кажи му, че му благодаря много за грижите около моята работа. Той винаги е бил много добър към мене и аз не знаая как един ден ще му се отплащам. Искам да му пиша. Прати ми адреса му.

Не съм получил още „Фил. преглед“. При случай припомни пак. Абонамента ще бъде изплатен.

В това време аз вече обмислях въпроса за едно ново антифашистко, прогресивно списание, което трябваше да събере около себе си голяма група от леви писатели, комунисти и други антифашисти. Колю напразно изказваше съмнения относно сътрудниците. Недоволни от „Златорог“ бяха не само тия, които той поменава в писмото си — недоволни по идейни и чисто литературни причини бяха преди всичко Йордан Йовков, Г. П. Стаматов, Николай Райнов, Никола Мавродинов, К. Петканов и др., които станаха сътрудници на „Изкуство и критика“ — както бе наречено моето списание. При това на моята покана за сътрудничество се отзоваха с готовност комунисти като Христо Радевски, Георги Караславов, Иван Хаджийски, Борис Ангелушев, Орлин Василев и др. Сътрудници на списанието станаха и редица млади прогресивни поети: Блага Димитрова, Валери Петров, Богомил Райнов, Ал. Муратов и др. Между тия сътрудници аз бях вписал в поканата и някои други — за прикритие — едни от тях ми дадоха по нещо, а други изобщо не са били сътрудници. Скептицизмът на Коля се явяваше поради това, че той нямаше представа на кои хора разчитам за сътрудничество в списанието.

Асен ми даде стихотворение за втората книжка (февр. 1938). Колю бе ми съобщил вече, че за първата не ще може да ми даде нищо. Около неговото сътрудничество аз получих няколко писма. Той беше се завърнал от Цариград и живееше в Пазарджик, дето беше учител в гимназията. Оттам ми писа:

Драги Георге, невъзможно ми е да ти пратя стихове, понеже нямам нищо готово. За трета книжка ще се постарая. Отрупан съм с много работа — трябва сега да се поставят бележки за I срок, поправям класни и т. н. Бележка за книгата на Т. Ман ще гледам да ти пратя на време. Възможно е в събота вечер да дойда в София за един ден. Потърси ме същата вечер у Бешкови.

Много здраве на Пенка, тебе, приятелите.

П-к. 17. II. 938

Колю

След известно време получих ново писмо:

Пазарджик, 17. III. 938

Драги Георге,

вярно е, че Милко, Надиния брат, ми събщи поръката ти да пратя стиховете до 13 т. м., но той ми донесе и инфлуенца, от която всички легнахме и едва преди няколко дена станавме. Сега работя над две стихотворения, които в края на тая седмица или началото на идната ще ти пратя. Дано не съм закъснял!

Вие как сте? Какво ново в София? Сега чакам 2. книжка.

Много здраве на Пенка, тебе, Петканов, Мавродинов и т. н.

— Колю

Следва второ писмо:

Драги Георге,

получи се нещо като засечка във „вдъхновението“. — Едното стихотворение ти пращам, но другото, въпреки че има вече два-три хубави куплета, нещо не върви. Пък и в последните дни все нещо ми пречеше: в неделя правих избори и се изморих страшно, от вчера ме боли зъб. Ще гледам да го изкалъпя и ти го пратя утре-вдругиден. — Ако не — ще печаташ само това. Изпращам ти го да не си помислиш, че съм усвоил някоя неискрена тактика.

Пиши ми по-надълго какво има в София. Чакам II книжка!

Много здраве от всички ни на теб, семейството и приятелите.

П-к, 23. III. 38.

Твой Колю

И най-после — трето кратко писмо:

Драги Георге,

ето ти второто стихотворение. Безсъмнено то е по-слабо от първото, по-малко значително е, както ти се изразяваш. Не бих го печатал, но не струва да се оставя само с едно стихотворение. Утешавам се, че първото е по-добро.

Сега аз изпълних задължението си. Ключките около всичко това ще науча в София — когато дойда. Но ти се обади. Прати ми и втора книжка.

Много здраве от всички на всички

П-к, 25. III. 938

— Колю

Открих в архивата си една бележка без дата и място — но вероятно е от 1939 г.:

Драги Георге,

знам, че ще те огорчи това, но съм принуден да призная, че не можах да напиша нещо за пред хората за VI кн. на списанието ти. Вън от това, с толкова странични работи съм зает сега, че просто не мога да мисля за поезия.

Пък и тая книжка не е така важна.

Значи, отлагаме за есента. Не се сърди!

Колю

През 1944 г. — в началото — ние бяхме евакуирани в моето родно село Борован, а Колюви в с. Койнаре, Белослатинско. Оттам Колю ми писа:

Драги Георге,

Толкова сме близко, а се забравихме. Не зная дори дали сте още в Борован. Разбира се, ние не сме престанали да мислим за вас като за най-добри приятели. Често чувствам голяма нужда да се видим, да си поприказваме така, както с никого тук не мога да говоря. А тук са, както знаеш, Ангел, Вл. Василев, Дора Габе, писателя Вл. Русалиев.

Новини от тук почти няма. Напоследък боледувах доста тежко — лекарят определи нещо като пневмония, но вече се възстановявам. Понякога ни идват гости — беше Св. Минков на два пъти. Той се е върнал с крайно отрицателни впечатления от Япония. Идваха д-р Стоевски, Мл. Исаев, който дири работа, Ст. Ц. Даскалов (установен в с. Горник — на 2 клм. от Червен бряг), Орлин Василев, Стела Янева и пр. Гостуваха ни за един ден и Бешкови, на които много се радвахме.

Много искам да се видим. Елате вие с Пенка тук, а и ние с Надя може да дойдем до Борован.

Сега чакам да ми се обадиш с известия — какво правите, всички ли сте заедно.

Сърдечни поздравии от Надя, родителите ми и мене на Пенка, тебе и децата.

18. V. 944

Твой Колю

с. Койнаре

Казах, че за „Изкуство и критика“ Колю ми изпрати две стихотворения. Едното от тях беше „Поезия“ — особено характерно за него в онова време. Едно програмно стихотворение. И аз искам да завърша спомените си с последната знаменателна строфа на това стихотворение

Поезия! — от всяка твоя строфа
днес нека като слънце да блести
лъча от вяра в бъдещите дни
и озарява нашата епоха!

ЕМИЛИЯН СТАНЕВ И РУСКИЯТ РОМАН

Ангел Анчев

Едва ли е необходимо да се убеждаваме, че традициите на Толстой и Достоевски продължават да живеят и да оказват своето благотворно влияние върху съвременния литературен процес. Това, което те създадоха като романна структура и като художествен модел за претворяване на света, в много отношения днес се преосмисля в творчеството на техните талантиливи последователи. Разбира се, че съвременният роман е наситен с нови проблеми и идеи, с нови герои и в същото време носи националния колорит на този народ, чийто живот отразява. В него проличават своеобразният почерк и неповторимостта на таланта на писателя. Но независимо от това началната му структура — особено що се отнася до „романа-епопея“ и „романа-трагедия“ — винаги ни е отвеждала и ще ни отвежда до големите открития на Толстой и Достоевски. Затова и най-често тези двама писатели служат като еталон при определяне почерка на съвременния романист. От тях изхождаме, за да уточним от кой „тип“ е той — дали е от типа на Толстой или е от типа на Достоевски.

Тази „мярка“ за определяне на художествения модел е приложима и към българския роман. Един Д. Талев в своето моделиране на света е по-близък до Толстой, докато един Д. Димов — до Достоевски. А колкото до Ем. Станев, той явно следва художествените традиции и на единия, и на другия. Това не остана скрито от погледа на литературната ни критика — тя веднага долови, че в романа „Иван Кондарев“ си дават среща две поетики — на Толстой и на Достоевски.¹ В това няма нищо необичайно — всеки голям писател използва постиженията на своите предходници. Необичайното е в това, че тези традиции се търсят в двама съвсем различни, противостоящи както в светоусещането, така и в световъзприемането и отразяването на света автори. Затова и те породиха противоречиви оценки в литературната ни наука.

Някои от тях смятаха, че традициите на Толстой са били плодотворни за Ем. Станев, че авторът на „Война и мир“ повече му е допаднал, че това, което е било „толстоевско“, е прераснало в „станевско“. Но не така стои според тях въпросът с традициите на Достоевски, които нашият автор не е успял да асимилира и механично е пренесъл в своя роман. И точно там критиката видя слабата страна в романа и неуспеха на писателя. Като цяло тя счете, че той е твърде нееднороден и че композицията му няма строен характер. В крайна сметка изводът ѝ е, че Ем. Станев не е можал успешно да съчетае

¹ Вж. Минко Николов. Проблеми и характери в „Иван Кондарев“. Избрани произведения. Т. 2. С., БП, 1968. с. 43; Ст. Каролев. Идеи — изображение — стил. С., БП, 1971. с. 436; Т. Жечев. Съвременни образи и идеи. С., БП, 1964. с. 124—128.

традициите на Толстой и Достоевски — успехът му идва само по линията на Толстой, където той плува в свои води. В същност това са битовите и природните картини и образите, свързани с тях. Но по линията на „интелектуалните“ и идейни спорове, които са в духа на Достоевски, той търпи неуспех. „Строгий и обективен изобразител — пише М. Николов — е изменил на себе си, застанал е на катедрата, където понякога философствува твърде объркано и досадно.“² Дали е „изменил на себе си“, може да се спори! А колкото до това — сгрешил ли е, като е прибягнал и до втората линия, „да стане тълкувател на епохата“, — трябва определено да се каже, че е спечелил. Ако не беше втората линия в романа, той щеше да мине, забелязано или не, както повечето романи минават пред очите на читателя, без да оставят някаква нова, значителна следа в родната ни литература. Точно там, където е критикуван Ем. Станев, са и постиженията му за българската литература — той я усложни фабулно, обогати я идейно и проблемно, разшири я композиционно. Емилиян Станев разчупи традиционните рамки на българския роман и това е голям успех не само за него, но и за българската литература независимо от някои слабости, които са били неизбежни.

Не само М. Николов, но и Т. Жечев не прие новаторството на Ем. Станев по отношение на композиция и моделиране на света. Той още по-категорично отрече художествената структура на романа, като счете, че планът му е „неовладян“, че това е един „незаконен хибрид“, в който „липсва. . . единна „художествена система“ и т. н. Нашият учен открива подобно на М. Николов, че там, където Ем. Станев следва „толстоевските образци“ — там се чувства „художествена непосредственост, свежест и майсторско великолепие“. А това е пресъздаването на бита, на „колорита на малкия провинциален град“, на житейските тревоги на героите. „Но жанровият живописец — заключава той, — когато се прехвърли на философската линия Кондарев — Христатиев, централна в романа, не сменя нито боите, нито четката. И тук-там започва да досажда, да изглежда безпомощна и вяла майсторската ръка, на която до преди малко се възхищавахме. . . Веднага замирисва на „лоша условност“.“³ В същност коя „линия“ е централна, трудно може да се определи, независимо че романът е взел името на един от героите — на Иван Кондарев. А колкото до това, че Станев не е „сменил“ четката и боите, когато е преминал от „линията“ Толстой към „линията“ Достоевски, не отговаря на истината. Тези две линии са станевски и ако той бе сменил боите изцяло, както му се препоръчва, тогава биха се получили или два романа, или един роман с механично скрепени „линии“ — нещо, от което авторът с право се е пазил и не го е допуснал.⁴

Единствен Г. Цанев отхвърля влиянието на Толстой върху Емилиян Станевия роман за сметка на Достоевски. „Ако Ем. Станев се учеше наистина от Толстой — както се е учил в разказите си от Чехов, — той щеше да постигне много повече яснота в изображението на главния си герой“ — пише известният ни учен.⁵ Той изхожда от монологичната „яснота“ и концептуалната точност на Толстой, която не може да се приложи изцяло към романа на Ем. Станев.

² М и н к о Н и к о л о в. Цит. съч., с. 28—29.

³ Т. Ж е ч е в. Съвременни образи и идеи. С., БП, 1964. с. 124—128.

⁴ Далеч съм от мисълта да отричам статията на Т. Жечев „Композицията на нашия съвременен роман“, включена в книгата му „Съвременни образи и идеи“. Тя, както и тези на М. Николов и Ст. Каролев, е написана ерудирано и с вещина. Тук става дума за отделна постановка.

⁵ Г. Ц а н е в. Литературната критика след Девети септември 1944 г. Вж. По пътя на реализма. С., БП, 1960. с. 252—253.

Въпросът се свежда до това, създал ли е нов модел на роман Ем. Станев и в какво се е изразило влиянието на Толстой и Достоевски върху него?

Това, което трябва да се види — най-важното в Станевия роман, което е и негово постижение, — са двата му органически свързани плана — социално-битовият, който действително го сближава с Толстой, и идейно-политическият — с Достоевски. Друг е въпросът, кой му е допаднал повече и къде е постигнал по-високи успехи. У Ем. Станев по отношение на романа има това, което русите наричат „пересоздание жанра“, т. е. „пресъздаване на жанра“, модифициране и обогатяване с нови форми и превъплъщения на романната структура.

По начало Ем. Станев разполага с епичен материал — в основата на романа „Иван Кондарев“ ляга едно историческо събитие, в което участва целият народ. Налице е епическа дистанция, която прави от това събитие спомен и пример — и то положителен, за поколенията. Всичко това предполага не роман-трагедия, каквито са романите на Достоевски, а роман-епопея, както е при Толстой. Но доколкото тези събития завършват трагично за нашия народ, те носят и трагичния край на една епопея. По такъв начин самият материал предполага и налага двата плана, които писателят е използвал — епичния и трагичния. В същото време те зазвучават на фона на малкия, потънал в своето еснафско спокойствие град — нещо, което от своя страна налага и разкриването на социално-битовия живот с неговите подробности. Необходимо е било да се види как живеят, как умират, как любят и мразят тези хора — кое ги разделя и противопоставя: кое ги вълнува в тяхното дребно ежедневие и кое ще породви голямото общонародно въстание, в което те по силата на обстоятелствата вземат участие. Без този социално-битов план ние не бихме почувствували живота, нашата провинциална българска атмосфера след войните. Тя създава родния ни битов колорит, върху който зазвучават големите и противоречиви идейни гласове и класови противоречия, особено изострени след поражението, когато рухvat националните идеали, когато българският народ осъзнава, че е бил излъган, подведен, за да бъде избиван за чужди интереси. Това пък налага втория — идейно-политическия план в романа. Но ако социално-битовият план ни въвежда във видимия свят на човека, идейно-политическият ни пренася в неговата духовна сфера. И в това е голямото постижение на Ем. Станев — в замисъла, в широтата на този замисъл. И не само в това, но и в неговото изпълнение.

Авторът е намерил и художествено реализирал връзката между тези два плана. Духовната атмосфера в малкия град е оплодена от класовото съзнание и от идеите, които войната е породила в съзнанието на хората. Тя ги е направила по-други — не за тази еснафска среда, издигнала ги е, и това важи с еднаква степен за такива разностранни величини като Кондарев и Христатикиев. И комунистът Кондарев, и фашистът Христатикиев израстват вследствие на войната високо над обкръжаващата ги социална среда на малкия град. Техните възможности чертаят развитието им далеч зад пределите на тази среда — проектират ги като утрешни национални герои. И точно това е, което разширява границите на възможното и вероятното — прерастването на регионалното в национално. Ако единият от тези планове се премахне, всичко се обеднява. Така, както би се обеднил романът „Ана Каренина“, ако сюжетната линия Левин—Кити беше премахната и останеше само сюжетната линия Ана—Вронски или обратното. Разбира се, тук аналогията е условна. Произведенията са твърде далеч едно от друго по своя замисъл и реализация. Но тази аналогия би могла да се направи с „Търновската царица“, в която идейната извисеност отсъства.

Да се говори, че романът е „нееднороден“, че му липсва „стройната схема“ — значи да се отрича замисълът на автора. Той е търсил именно „нееднородното“ — по-сложното, както и не „стройната схема“ и с това е проектирал един нов модел на български роман, който по своите очертания не може да се побере нито в този на Димитър Димов, нито в този на Димитър Талев. Както не може да се побере в романните очертания на Толстой и Достоевски. Това е един чист емилиянстановски роман, в който идейното и политическо осъзнаване на човека контрастира на социалната и еснафска атмосфера в малкия провинциален град. В него си дават среща най-ниските материални и социални условия на живот с най-високите измерения на националното съзнание, взето в неговите духовни, идейни и класови полюси. В същност това като че ли е една от отличителните черти на нашата национална история — изостаналата провинция да ражда повече и по-високо революционно съзнание, идеи и герои от столицата и големите градове. Неслучайно Септемврийското въстание избухна именно в провинцията и в малките селища. Но това е друг въпрос. Важното в случая е, че в нея — в историята, Станев видя това, което породил в него едно ново романно съзнание, един нов в идейно съдържание и художествена форма роман. С това той обогати нашата литература и създаде една нова традиция, която бъдещето ще осъзнава и в същото време ще я развива.

Емилиян Станев успя по неповторим начин да съчетае монологичното с полифоничното, въпреки че те като художествени съзнания се изключват. И това също е едно голямо постижение за нашата литература. При монологичния роман според съветския учен М. Бахтин гласът на автора стои над гласовете на неговите герои. Така е при романите на Толстой. Не е така при полифоничния роман, където гласът на автора е равен на гласовете на неговите герои. Той не стои по-високо от тях — всички са равноправни субекти.⁶ Не е трудно да се види, че нашият писател в романа си „Иван Кондарев“ плодотворно е използвал опита на своите предходници, за да създаде нещо ново и оригинално като структура и художествен модел. Не е трудно да се почувствуват и открият двата плана — монологичният и полифоничният. В социално-битовия план, реализиран чрез образите на Костадин, Христина, семейството на Джупуните и т. н., се налага явната монологичност, която има и това преимущество, че създава и по-голяма плътност, по-голяма осезаемост при изграждане на герои и събития. Тук всичко минава през погледа и сърцето на автора — чувствуват се неговите симпатии и антипатии, чувствува се и неговото отношение към живота, което го прави по-ясен, по-разбираем за читателя. Затова се налага впечатлението, че този план се е удал повече на Ем. Станев, че умението да вижда и рисува социално-битовото е в сферата на неговите големи възможности, че традицията на Толстой му е по-близка, по-родна и той я реализира талантливо, като я превръща в „становска“. В същност тук плътността и живостта идват от монологичния характер на повествованието. Сравнен един Толстой със своята монологичност с полифоничността на Достоевски, е много по-жизнен, по-телесно и видимо осезаем. Неслучайно, макар и тенденциозно, руският декадент Мережковски е противопоставил двамата големи романисти именно по тази линия, като е нарекъл Толстой „ясновидец на човешките тела“, а Достоевски „ясновидец на човешките души“.⁷ В същност сравнително по-интелектуалният и идеен роман на Достоевски със своята полифоничност — едно качество, което в

⁶ М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. третье, М., Худ. л-ра, 1972. с. 78—130.

⁷ Д. Мережковский. Л. Н. Толстой и Достоевский. Т. I. СПб., 1901. с. 225.

някои отношения го издига над Толстой, в същото време го снижава пред него. При полифоничния роман многогласието е идейно и сравнително по-отвлечено. Жизнените сфери в него са представени предимно чрез своите идейни гласове, затова те са и по-абстрактни, липсва тази видимост, тази осезаемост на герои и атмосфера. Тях ние ги осъзнаваме по пътя на идеята, а не на телесното им присъствие. Затова и вторият план в романа на Ем. Станев, реализиран чрез образите на Кондарев—Христакиев, е по-фиктивен и на пръв поглед по-слабо реализиран от автора. В същност на времето и Достоевски е бил критикуван за подобни „слабости“. Трябвало е да мине време, за да се настрои съзнанието на читателя и критиката полифонично и тогава да се възприеме неговото светоусещане и неговият многоидеен, многоакцентен роман като нещо ново и значително — като роман на равноправни гласове.

Много често литературната наука свързва романа на Достоевски с традициите на европейския авантюристичен роман, с неговите кошмарни престъпления, убийства и следствия, с неочакваните поврати на действието и т. н. В това отношение като че ли Емилиян Станев следва тези традиции във втория план на романа — например в раняването на Кондарев, в убийството на д-р Янакиев, в действията на анархиста Анастаси Сиров и т. н.⁸ И тук се налага да отбележим едно интересно изказване на М. Бахтин за романа изобщо: „Сюжетността на социално-психологическия, битовия, семейния и биографическия роман — пише той — свързва герой с героя не като човек с човека, а като баща със син, мъж с жена, съперник със съперника, любещ с любимата или като помещик със селянин, собственик с пролетарий, преуспял еснаф с декласирал бродяга и т. н. . . . Случайността тук е изключена. . . Героите като герои се пораждат от самия сюжет. Сюжетът — не е само тяхна дреха, това е тяхно тяло и душа.

. . . . Авантюристичният сюжет, напротив, е именно дреха, прилягаща на героя, която той може да сменя колкото си иска . . . авантюристичното положение — е такова положение, в което може да се намери всеки човек като човек.“⁹ Самата обстановка при авантюристичния сюжет така се подбира, че да „провокира“ характера към парадоксални постъпки. Сънищата също играят важна роля в разкриването на героя. В случая те се използват както от Достоевски, така и от Ем. Станев. Тук аналогичните художествени похвати са влезли в действие поради сходството в идейно-естетическата задача, която си поставят за разрешение двамата писатели.

После, има и нещо друго. При своя монологичен роман Толстой (в това число нашият Вазов, Йовков, Талев и т. н.) тръгва при построяване на образа винаги от реалния модел, от прототипа. Нещо немаловажно! Авторът предварително вижда своя герой в неговата реална среда и атмосфера. Тук битовият детайл има изключително значение при сътворяване на образа. И той го прави особено осезаем. Такива са Левин, Ана, Пиер, Андрей Болконски и т. н. — почти всички герои на Л. Толстой. Не така стои въпросът с персонажите от полифоничния роман на Достоевски. Тяхното изграждане авторът почти никога не започва от реалния модел, а от идеята. Поражда се най-напред идеята за „положително-прекрасния човек“, а след това в съзнанието на писателя се изгражда образът на героя княз Мишкин. Затова и той е преди всичко герой-идея. Ако героите от монологичния роман на Толстой са изпълнени с плът и кръв, обичат и мразят по човешки, то в тези от полифоничния роман на Достоевски липсва например чувствената любов.

⁸ Г. Ц а н е в. По пътя на реализма. С., БП, 1960. с. 252; Ст. К а р о л е в. Идеи — изображение — стил. С., БП, 1971. с. 436.

⁹ М. Б а х т и н. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. с. 174—175.

При тях любовта е или любов-омраза, или любов-състрадание, т. е. пак идея. Персонажите и в човешките си слабости и полети се реализират чрез идеята. И тук следва изводът, който се налага, че постиженията и слабостите в романа на Ем. Станев идват не от неговите лични успехи и слабости като творец, а от традицията, от двете романни форми и съзнания, които той прилага. Ние не можем да си представим Костадин на мястото на Христатиев, но можем да си представим Кондарев на мястото на последния, ако неговото развитие не се бе проектирало така. Началото показва (вж. дневника), че Кондарев може да има и друго развитие. Неслучайно Христатиев вижда в негово лице свой двойник. Това е така, защото двата плана не позволяват да се смесват — те идват от две различни традиции и представляват две различни светоусещания, които се изключват, но затова пък героите във всеки план могат да си разменят местата. Така Манол можеше да бъде Костадин, Райна — Христина и т. н. И, забележете, сам Ем. Станев признава, че героите от този социално-битов, монологичен план в романа имат свои прототипове. Джу-пуните са реално съществуващи лица. Да не говорим за д-р Янакиев и неговото убийство, което е действителна случка, станала в гр. Елена.¹⁰ Самата атмосфера, бит и живот на героите подсказва пак Елена и отчасти В. Търново. Следователно не само образите, но и средата е запазена. Тук споменът, преживяното и видяното изплуват в съзнанието на писателя, осмислят се в далечината на времето, прегрупират се, за да се пресъздадат художествено и да зазвучат в хармония. Идейният и емоционалният момент доизграждат образа, проектират неговото развитие, съдба и т. н., т. е. те го одухотворяват, извисяват. Затова пък образите от идейно-политическия план се проектират по обратен път — не от прототипа, а от идеята. Затова особено значение добива асоциативният момент. Комбинират се по особен начин зрителни и слухови, видими и невидими представи при изграждане на образи и ситуации. Така например образът на анархиста Анастаси се заражда в неговото съзнание, когато чува една гръцка песен, в която се повтаряло някакво име Анастасий. В същия момент той вижда героя „прострян мъртъв на земята“¹¹. Въображението е довършило това, което песента е породила в неговата душа. Той започва да вижда героя. Идеята, която е носил в себе си, се превръща в образ. Такива идеи-образи са Кондарев, Христатиев и др., докато Костадин, Манол, Христина и баща ѝ са образи-типове.

Именно образите-типове имат не само по-голяма плътност, но имат и измерения във времето и пространството — те се развиват и изменят съобразно обстановката. Не е така при образите-идея. Липсва в тях пространствеността на традиционния образ — те са неизменни съзнания, носители на определена идея, която не се развива във времето и пространството. Ако вземем един Кондарев или един Христатиев, ще видим, че като характери те са постоянни — от начало до край те са едни и същи създания, една и съща даденост на характера, с една и съща цел в живота, подчинена на определена идея, носители на която се явяват самите те. Може да се възрази, че преди да стане комунист, Кондарев е преминал дълъг път, дълги лутания, но това става, преди да се появи в романа. За тях ние узнаваме от дневника му, но в момента, когато се появява в романа, до края той е една и съща постоянна идейна величина. Същото може да се каже и за Христатиев. За него животът е прочетена книга,

¹⁰ Според Ем. Станев прототипът не е нищо друго освен един изходен пункт, един импулс, една проекция за изграждане на пълен, всеотраден и жив художествен образ. Вж. Г. Найденова-Стоилова. В творческата лаборатория на писателя Емилиян Станев. — Език и литература, 1961, кн. 3, с. 39.

¹¹ Г. Найденова-Стоилова. В творческата лаборатория на писателя Емилиян Станев. — Език и литература, 1961, кн. 3, с. 40.

за която той си има определено отношение, което не се изменя, защото самият той не подлежи на развитие в рамките на повествованието. Ако Кондарев и Христатиев се изменяха, това значи да се изменят и техните идеи — тогава те нямаше да бъдат трайни величини, нямаше да се сблъскат с такава сила, борбата им нямаше да бъде така жестока и въпросът „кой—кого?“ щеше да се реши компромисно, защото щеше да липсва твърдата убеденост в собствените им гледища. Затова и правят впечатление на доктринери за разлика от героите-типове. Такива са и персонажите на Достоевски. Те са статични и неизменни — герои и жертви на една доминанта, на една идея, която е подчинила техните съзнания и ги държи в плен. Достоевски се интересува от тях преди всичко като „гледна точка върху света и върху себе си“ (Бахтин). Такива са Разколников и Соня Мармеладова от „Престъпление и наказание“, Иван, Дмитрий, Альоша и старият Фьодор Карамазов от „Братя Карамазови“; такива са героите от романа „Бесове“ и т. н. Затова пък Толстоевите герои-типове — били те Андрей и Пиер от „Война и мир“ или Левин от „Ана Каренина“, Нехлюдов от „Възкресение“ и т. н. — постоянно се изменят — те не робуват на една идея, преминават през много идеи, които им подсказват животът, за да стигнат до истината, която за тях не е крайна истина. В този смисъл героите на Толстой са по-многолики в своето движение и изменение към целта. Те не са заостенели съзнания, а вървят в крак с живота и служат на живота, без да го изпреварват или изостават от него. Затова и техните тревоги са по-земни, техните идеи по-реални и житейски приложими. Те не са догматици, които да се поставят върху жертвена клада заради някаква идея. Те са живи хора и щастието според тях може да се постигне по много пътища и чрез много идеи. Ако една се окаже несполучлива, те избират друга — нещо, което героите на Достоевски никога няма да направят!

Изграждането на художествения образ (вече говорихме за замисъла — чрез прототип и чрез идея) при героите от въпросните два плана върви пак съобразно с поетиката на монологичния и полифоничния роман. В герои като Костадин и Христина авторът започва изграждането на образа от вън на вътре — от външния към вътрешния, от физическия към психологическия портрет. Даже самият роман „Иван Кондарев“ започва с някои моменти от физическия портрет на Костадин: „В един юнски следобед през хиляда деветстотин двадесет и втора година — пише авторът — в село Миндя влезе млад човек, яхнал алест кон. Посивяла сламеница засенчваше неговото мургаво лице с хубав мъжествен профил, а в очите му се долавяше надменна учуденост, характерна за хора, които мъчно се спогаждат и постоянно са готови да спорят“ (1, 9). Тук се налага физическото, сетивно-зрително възприятие на образа, което поражда и чувството за форма, за физическа представа и усещане. Така е при Христина, но не и при Иван Кондарев и Христатиев — образи, изградени по обратен път. При тях се тръгва от духовната им същност, тя ще породи не сетивно-зрителни усещания, а умствени съждения върху техните идеи и възгледи. Образът тук живее чрез идеята, а не чрез тялото. При единия случай тялото е огледало на духа, а при другия — духът е огледало на тялото, т. е. то добива видимост чрез духа.

Затова и героите от първия — от социално-битовия и монологичен план — се възприемат един друг чрез физическия си образ, чрез сетивните си усещания. Така например най-сполучлив и най-емоционално изявен и художествено очертан е портретът на Христина, предаден през погледа на Костадин. „Почти не поглеждаше губерите — пише за Костадин авторът, — които разстилаха върху пода, виждаше само Христина — нейния тил с тежкия като черен грозд кок, плещите ѝ, сръчните ѝ ръце, които събираха губерите на руло, гъвкавия ѝ кръст, линията на бедрата ѝ, израза на устните ѝ, усмивките,

които тя му отправяше в своята забрава, толкова по-ясно и по-уверено усещаше, че между им съществуват невидими връзки, които ги уплитат един друг, и че всичко, което тя сега прави, го прави със съзнанието, че той я гледа и следи всяко нейно движение“ (1, 77). Другояче не може и да бъде — те са хора на естествените възприятия. За тях човекът е най-напред плът и кръв, а след това духовна същност. Това за героите от втория план не може да се каже. Те се възприемат един друг най-напред и преди всичко като духовни и идейни същности. Кондарев и Христатиев не изпитват физическо отвращение един към друг, а идейна вражда. Христатиев проявява интерес към Кондарев дотолкова, доколкото той вижда в миналото му, отразено в дневника му, своя двойник. Към това минало обаче той не изпитва никакви човешки чувства — занимават го възгледите на Кондарев. Неслучайно запознаването на Христатиев с Кондарев става именно чрез дневника на последния. В него се е отразил целият идеен свят на героя. „Особено — отбелязва авторът — поразен остана Христатиев от ония пасажки, дето Кондарев пишеше, че злото и доброто са едно и също нещо, и от изказаната мисъл за височината на целта и за мащаба на идеята. В душата си не бе далеч от тия възгледи“ (1, 291). Именно тя — „идеята“ на Кондарев с нейната мащабност завладява ума на следователя Христатиев. Чрез нея той иска да вникне в душата на своя враг, да разгадае неговата същност, да измери неговите възможности и вероятно място в утрешната революция. Тук погледите, интуицията не говорят нищо — тук говори идеята. Както се вижда, всеки план налага и своя художествена система на изграждане на образите. Тъй както Толстоевите художествени средства на изграждане на образа не могат да се приложат от Достоевски и, обратно, така и този, който иска (а такива гласове се чуха!) Кондарев да люби, както люби Костадин, за да бъде по-жив и емоционален, е невъзможно. Дори писател като Ем. Станев не може да направи невъзможното възможно!

Има и нещо друго, което идва в подкрепа на становището за ползуването на поетическите принципи на Толстой и Достоевски, съответно в първия и втория план — това е мястото на второстепенните герои в разкриването на идеята на произведението. Така в социално-битовия план на романа „Иван Кондарев“ второстепенните герои играят помощна роля по отношение на главните. Те или спомагат за тяхната по-пълна изява, или създават своеобразната обществена атмосфера и колорит на епохата, която се изобразява. Така е с Манол, с родителите на Христина и т. н. В идейно-политическия план положението е съвсем друго — там второстепенните герои са равноправни гласове, със собствени идейни и философски виждания. Такива са Анастаси, Кольо Рачика, учителят Георгиев и т. н. Това го налага полифоничната тоналност на този план.

Б. Ничев е забелязъл един съществен и характерен, отнасящ се до героите на романа „Иван Кондарев“ момент. „Както личи — пише той, — дори в спора си героите се разкриват последователно, а не успоредно.“¹² Това е вярно, но отчасти! „Успоредното“ разкриване на образа е особено характерно за романа на Достоевски, където чрез полемика се разбулват идеите. Това може да стане само когато една идея се оглежда в друга, втора или трета и т. н. Сама себе си тя не може да разкрие — затова е характерна за полифоничния, многогласен, многоакцентен роман, а не за монологичния, където съзнанието не е все още идея, но то е плът и кръв и именно като такова може да съществува и да се развива. При полифоничния роман идеята не търпи развитие, тя търпи разкритие чрез другата идея, докато при монологичния роман съзнанието,

¹² Б. Н и ч е в. Емилиан Станев. Вж. Национална съдба и литература. С., БП. 1968. с. 110.

човекът като дух и плът следва самостоятелното си развитие и постепенно се разкрива като образ. Именно затова и един Толстой е много по-голям диалектик от Достоевски. Той проектира не идята, а човешкото съзнание — не идейния, а природния човек.

На пръв поглед Емилиян Станев е художник, който подобно на Толстой (на Йовков и Талев) търси и предпочита хармонията в живота и природата. По повод на разказа „Горска приказка“ и по-специално на неговия край Ем. Станев съобщава, че го е вълнувала не „толкова трагедията на малката птичка . . . , колкото онова велико и тържествено спокойствие на пролетното утро, в което всичко се слива в една възторжена песен на живота. . . “¹³. Затова и писателят недвусмислено подчертава, че природата е истински творец, че в нея цари разумното начало, че тя стои над всичко. „Само любовта ми към природата е нещо цяло, истинско, голямо — изповядва Ем. Станев пред своята съпруга. — Никаква друга любов не е така дълбока.“¹⁴ Природата е, която внася хармония в неговата душа, която поражда творчески замисли и импулси у нея. Тя — „Природата е майка на всички.“¹⁵ Това са мисли, изказани и преди Ем. Станев от Русо, Толстой и други велики мислители. Важното е друго, че за Ем. Станев няма невинни и виновати в природата, справедливи и несправедливи — всички в нея имат право! Оттук и това спокойно равновесие в нея, тая разумност и непоклатимо величие, които опонират на живота в обществото.

Затова и природата у Ем. Станев не е само пейзаж, но и критерий за добро и красота, за нравственост и възвишеност. Там, където тя присъствува — присъствува и здравото начало в живота. Може лошото, злото в живота да побеждават, но пред природата всичко изглежда преходно. Тя е само вечна.

И за отбелязване е, че писатели, които въздигат природата, винаги търсят и предпочитат естествените очертания на човека — неговото душевно здраве, хармония и т. н. Те виждат и пресъздават радостните трепети в живота, етичните измерения на човека. Такива са Л. Толстой, Йовков, Талев и Ем. Станев. Тяхното светоусещане и световъзприемане се отразява не само върху отношението им към човека, но и върху неговото изображение в литературата, върху метод, стил и т. н.

Всичко това е вярно, но когато говорим въобще за творчеството на Ем. Станев, а не конкретно за романа „Иван Кондарев“. В него нещата стоят по-иначе — те са съобразени със структурата на произведението. От двата плана при изграждането на образи, ситуации, и т. н. следват и двете линии на художествено-творческо преосмисляне на света. Затова Ем. Станев вижда „вечния източник на красота“ не само в „хармонията“, но и в „противоречията“. Това са две различни понятия и същности. Но те се срещат и в изказванията на писателя — и като художествено внушение в неговите герои. Ако за Костадин „хармонията“ в живота се налага, тя му носи душевно спокойствие, удовлетворение и щастие, то за Кондарев това не може да се каже. Костадин е и по-природен човек, по-естествен и по-традиционен. Той повтаря в натура и светоглед своите предходници. Неслучайно в него „кръвта“ говори. Той постоянно мисли за своя баща, род и потекло. Той не е човек на идеите, а на житейски установените норми, които са му станали втора природа. Затова и Костадин по-скоро чувствава кое е добро, кое е зло в живота, отколкото да разсъждава. Инстинктивно той се движи към семейното щастие с Христина и към собствената си гибел, като тръгва да потушава въстанието заради от-

¹³ Г. Н а й д е н о в а - С т о и л о в а. В творческата лаборатория на писателя Емилиян Станев. — Език и литература, 1961, кн. 3, с. 28.

¹⁴ Пак там, с. 29.

¹⁵ Пак там, с. 41.

влечените му коне. Противоречив ли е Костадин — да! Но противоречието е в неговата натура, а не в неговите идеи! Не идеите го водят към гибел, а природата му. И по това именно той се родее с Толстоевите герои — с един Левин например, а не по външните аналогични моменти от своя живот — лова, семейното щастие и т. н., както някои критици твърдят.¹⁶ Неслучайно като героите на Толстой Костадин възприема природата, нейното величие и красота с цялата си душа. Сред нея той се чувства спокоен и щастлив. Мечтата му е не търговията и мелницата, а чифликът в Карауман. Индустриалният пейзаж го отвращава, затова пък земята го привлича с цялата си сила. При героите от втория план нещата стоят не така — те са откъснати от природата и не я чувствуват. Не се вълнуват от нея нито Кондарев, нито Христатиев. Те са вгълбени в себе си, в собствените си идеи. Те не се приемат като част от природата, а, напротив — стоят далеч от нея и не могат да излязат от сферата на своите концепции. Ако нещо ги измъчва и вълнува, това е идеята, те живеят с нея и заради нея. Любовта на Кондарев с Христина не е обвеяна с тези топли, силни и изпълнени със страст копнежи, присъщи на природния човек. Тя не е естествена и хармонична. Затова и Христина чувства, че те не са създадени един за друг. Те се разминават, защото тя е човек с по-друго душевно устройство — за нея идеята е мъртво понятие (тя е герой от първия, социално-битовия план, към който принадлежи Костадин), докато за Кондарев тя е всичко. Затова и той при срещите си с нея ѝ говори преди всичко за събрания, реферати, революции и т. н., т. е. за реализирането на тази идея, която той иска от Христина да обикне. Без това тяхната любов е немислима. Оттук и различното чувство, което извиква у читателя отношението на Христина към Кондарев и към Костадин. Връзките на Христина и Костадин са в техните натури, в тяхното сърце — затова и те се приемат безрезервно и още от първия поглед разбират, че не могат един без друг. При тях не съществува никаква идея, която може да бъде преграда и да не им позволи да се приемат такива, каквито са. Затова и любовта на Христина към Кондарев не вълнува така, както любовта ѝ с Костадин. В същност това са слабите страни на полифоничния роман — липсата на жива, телесна, емоционално-чувствена връзка между героите. Така е при Достоевски. Затова нямаме основание да обвиняваме Ем. Станев, че не е успял да ни развълнува, когато изгражда човешките отношения във втория план. При него той ще раздвижи нашия ум преди всичко с концепциите, вложени в образите-идеи, със споровете между тях, но не и с интимните им преживявания.

Неслучайно Ем. Станев счита за нещо много важно при създаване на художественото произведение не само вживяването в художествения образ, но и потапянето в атмосферата и света на своя персонаж, налучкването на необходимия „тон“, за да зазвучи то като оркестър. „Тонът. . . е най-трудното нещо при една художествена творба“ — говори писателят.¹⁷ Без сполучливия „тон“ пропада и най-хубавият замисъл. Тонът е различен не само за всяка творба, но и за всеки герой. Емилиян Станев говори за обща и индивидуална тоналност. Първата се отнася до цялата творба, а втората — до отделния образ. Нещо повече — всяка глава, всеки идеен план съобразно сепохата, настроението, звученето на индивидуалните гласове си имат своя тоналност. Един е тонът, с който се рисува Иван Кондарев, друг — Костадин Джупунов, трети — Кольо Рачика и т. н. Това търсене на звученето, на тоналността говори за усета на твореца към хармонията. Без нея той не може да твори.

¹⁶ Вж. М и н к о Н и к о л о в. Цит. съч., с. 43; С. Д а с к а л о в. За романа. — Септември, 1962, кн. 2, с. 31.

¹⁷ Г. Н а й д е н о в а - С т о и л о в а. Цит. ст., с. 37.

За него тонът е искреност, вярност на рисунъка и на отразяването на живота. Затова и той се стреми да хване този „тон“, но по свой емилиянстановски начин. В същност всеки творец има не само свой стил, но и свой „тон“ — такъв има и Ем. Станев. Навярно писателят попада на „тона“ заедно с овладяването на структурата на произведението и на неговата двуплановост, която му налага своята тоналност — една е тя за социално-битовия план — по-хармонична; друга е за идейно-политическия — по-дисхармонична. Нещо, което пак ни отвежда до традициите на монологичния и полифоничния роман на Толстой и Достоевски. Ако един Толстой търси хармонията дори в разнотонните идеи и гласове, а оттам в багрите и тона, то Достоевски търси дисхармонията в действителността, а оттам и в цветовете и звученето на живота. Трябва да признаем, че тази страна от творческия процес, от художественото моделиране на света е най-неразработената в нашето литературознание. А тоналността — това е гласовият регистър на писателя. Той може да бъде по-широк или по-тесен, по-висок или по-нисък, по-мажорен или по-лиричен, по-епичен или по-трагичен, по-хармоничен или по-дисхармоничен — зависи от световещането на писателя. А в това отношение в романа „Иван Кондарев“ Ем. Станев е използвал богатите възможности на монологичния и полифоничния роман.

Двупосочен и съобразен със структурата на романа е и конфликтът, който ляга в основата на произведението. В първия план на романа той носи предимно обществен, социално-битов, интимно-личен и морален характер. Тук емоционалната сфера е неотделима от материалната, духовната от интелектуалната. Интимният живот е неотделим от природата — всичко е дадено като нещо цяло и единно — в хармония, дори и когато е в противоречие. Не е така обаче във втория план. При него конфликтът между героите е преди всичко идеен и политически. Там сферите се изключват — интелектът от страстите, идеята от средата и т. н. И това говори за близостта му с поетическите принципи на Достоевски. Любовта и поведението на Христатиев към Хаджидрагановата внучка няма нищо общо с неговите идеи, тъй както любовта на Кондарев към Христина не засяга отношението му към революцията — това са различни сфери. И героите му превключват от едната сфера в другата. Друг е въпросът, че едната сфера иска да погълне другата — идейната винаги се налага. Оттук и диспропорцията и дисхармонията в идейния, духовния и емоционалния свят на героя. Затова и този план е по-конфликтен и отразява преди всичко класовото и идейно съзнание на обществото в неговото многообразие. Той е полифоничен, многоиден и многозвучен и отразява отгласа на епохата и нейната динамика.

Както е известно, при монологичния роман действието тече много по-бавно, много по-планово, отколкото при полифоничния. То следва естествения ход на живота. Така е при първия план в романа на Ем. Станев. При втория план обаче динамиката трябва да бъде по-голяма, трябва да има не само сблъскване на идеи, но и съгъстяване на събития във времето, които да породят бързото и стремително движение напред. Тук, струва ми се, е слабостта му място. Достоевски е по-динамичен. Но нека не се забравя, че Ем. Станев е трябвало да търси връзката и съотношението между двата плана. Оттук това впечатление на разнотон и на несиметричност в композицията. Това е било неизбежно — двата плана са в известен смисъл несъвместими — единият налага действието да протича бавно, да следва естествения ход на живота, а другият — бързо, динамично, да съгъстява образи и събития, както в драмата.

Има и нещо друго — в първия план Ем. Станев следва естествения ход на времето и там историческото и индивидуалното време съвпадат, а във втория план съгъстява чрез ретроспекция художествения персонаж. В него, макар и герои

и събития да са отдалечени във времето, не се чувства епическа дистанция, защото те са осъвременени. Затова първият план създава впечатление за епичност, а вторият — не! И това също подсилва впечатлението за несиметричност в композицията. Но това, както отбелязахме, е било неизбежно — то влиза като непреодолимо препятствие, като законно право и своеобразие на структурния модел, който Ем. Станев създава.

Или, с други думи, ако при монологичния план епизодичността, събитийността се измерват във времето и играят изключително голяма роля в бита на героя и го изпълват с живот, то при втория — полифоничния план — епизодичността няма никакво пространствено значение и не се разполага във времето. Така например всяка среща между Костадин и Христина има пространствено значение — отразява се върху биографията на героите. Не е така при полифоничния план, осъществен от Кондарев и Христатиев — те не се развиват във времето и пространството — те са идейни дадености — за тях времето и пространството не съществуват и събитието е само момент на изява, но не и на изменение или осъзнаване, както е при първия план. При втория план няма покритие на индивидуалното с историческото време. При него всичко е сгъстено и съсредоточено във вече формираната идея. Героите са предварително изградени съзнания, затова времето и пространството не се отразяват върху тях — те не се развиват. Герои като Кондарев и Христатиев биографично не стареят. Те са вечно млади или, по-точно казано, неизменни. Тяхната духовна биография не зависи от условията на живота, затова и тяхното съзнание не се променя. То се реализира не чрез времето, а чрез идеята.

Битовият и историческият колорит в романа се създават от първия план. При него присъствува повече и по-разгърнато историческото време — то се отразява и върху индивидуалното, субективното време на героя.

Писатели като Толстой, от типа на които ни се представя и Ем. Станев в първия план на романа, не обичат да деформират образа, да преувеличават неговите лоши или добри страни. Те са писатели на естествената симетрия, виждат и възприемат света в неговата хармония. Това налага и някои особености в техния стил, в техния повествователен маниер — не обичат парадоксите, повратите в действието, не търсят ефективност и сюжетна маниерност, както например прави един Достоевски. Но във втория план Емилиан Станевият роман не е застрахован от подобни похвати. Нещо повече — те са характерни за него. Това е отбелязал и Ст. Каролев. „Можем да съзрем — пише Каролев — някакво влияние на Достоевски в повествованието около убийството на д-р Янакиев, в срещите-сблъсъци между Христатиев и Кондарев, в държанието на Анастаси пред книжаря Сандев сутринта след убийството и при учителя Георгиев, гдето заварва Кольо Рачика. Винаги ми се е струвало — продължава нашият учен, — че писателят е събрал убиеца, подозиращия го учител и неволния свидетел на убийството под въздействието на такъв род сцени у Достоевски. . . Но тази и подобна на тази прилики, които могат да бъдат навей, не затъмняват основната композиционно-сюжетна разлика между романа на Емилиан Станев и романите на Достоевски. Това не е просто разлика, това е контраст. Епичната плавност, обстоятелственост, логичност контрастират на вихровото движение, на задъхания ритъм, на драматичната сгъстеност и едновременно, на авантюристично-сензационната събитийност.“¹⁸ И тук един коментар към изказаните от Каролев мисли. По начало светоусещането на българина, този езичник и реалист, е здраво, дори и когато хиперболизира неговото въображение, търси героичното, великото. Затова и романът-епопея е бил предпочитан пред романа-трагедия. Димитър

¹⁸ Ст. Каролев. Идеи — изображение — стил. С., БП, 1971. с. 436.

Димов прави изключение, но той затова взема предимно чужди герои и отразява чужда действителност, или пък наши герои, формирани при не наша обстановка, както е в „Осъдени души“, „Поручик Бенц“, в незавършения му роман, и т. н. Че болезненото не ни е присъщо, се вижда от това, че „неуспехите“ на един Георги Райчев идват именно по тази линия. Не че Достоевски го е „ограбил“, както той се изразява, а защото не разполага с жизнен материал, който би му позволил да създаде това, което би желал. Самият Ем. Станев във втория план на романа „Иван Кондарев“ не стига до тези крайни изяви и парадокси на човешката съвест. Да не говорим, че изобщо болезненото не му е присъщо. И това още повече потвърждава извода, че като излиза от националното своеобразие на българина, от неговото светоусещане и като използва традициите и постиженията на руския и българския роман в лицето на Толстой, Достоевски, Вазов и т. н., той създава чисто станевски модел на роман, съобразен с националната психика, с националната съдба, с националното виждане и възприемане на света в неговите очертания.

Самата постройка, която приема за своя роман Ем. Станев, е не едно механично проектиране на традициите на монологичния и полифоничния роман, но и едно дълбоко осмисляне на националната съдба и националния характер. Националната атмосфера, националното съзнание са тези два компонента, които се чувствуват и в двата плана на романа — и те са може би обединяващото звено и оня градивен материал, от който израства своеобразната композиция на творбата. Неслучайно Ем. Станев започва своя роман с монологичния социално-битов план. Той е по-близо до душевността на българина, който и когато спори, когато философствува, не забравя къщата, дома, нивата и дюкяна. Те винаги присъствуват в неговото съзнание и уплътняват неговата мисъл, оцветяват неговата психика, правят я своеобразно и подчертано българска. Може би и затова Кондарев и Христатиев — герои от полифоничния план — в повечето случаи носят в себе си нещо небългарско. Идеята така ги е превзела, че в стремежа си да ѝ служат, те се откъсват от националната атмосфера, макар и по своему да проектират националната съдба. Кондарев с учудване забелязва, че не обича майка си, семейството, от което е произлязъл, обстановката, в която е израсъл. Неразбран и чужд си остава в семейството и Анастаси Сиров. Христатиев също по своему кръжи в аристократичния свят — необичан от никого, по своему самотен и чужд. Не е така с Костадин, с Христина и техния кръг. Тук и битът, и обстановката носят нещо национално, нещо наше, познато и скъпо. Емилиян Станев съумява още с първите редове да хване атмосферата, да ни потопи в този въздух, който се е дишал. Читателят усеща и мириса, и присъствието на предметния свят. Едно изострено чувство на обоняние и сетивност — толкова характерни за Л. Толстой, за писателите, които възприемат природата и нейните естествени закони — физическото присъствие на човека и света. Тук се налагат сетивните асоциации, видимият свят, усещането за родна обстановка. И добре е, че от нея е тръгнал писателят, тя е легнала в основата на първия план, тя дава плът и кръв на повествованието. Ако беше тръгнал от втория, идейно-политическия план — щеше да се обезкърви, да се загуби националното в повествованието. И тук аналогията, която се натрапва. У един Достоевски например липсва подчертаният интерес на Толстой към националната история и съдба. И това е лесно обяснимо. От националната съдба се интересуват преди всичко епичите. Неслучайно при Толстой всичките му герои се разкриват малко или повече в отношението си към родината. Националното му е „подвластно“, с нищо незаменимо. Той търси и отразява типичното за русина отношение към живота и отечеството. В неговото творчество руският характер добива плът и кръв. Той се интересува от това, кой героизъм е по-характерен за руския човек —

парадният или скромният, личният или безличният, индивидуалният или масовият и т. н. Това са въпроси, които не занимават Достоевски. Това е така, защото той хваща националното чрез идейното, а не чрез характерологията на героя. У Ем. Станев имаме едно сполучливо съчетание на тези два момента, които са органическа съставка на нашата действителност, отразена от него. Той ги е почувствувал, той ги е видял и художествено пресъздал — и това е друго голямо постижение — постижение като откритие и като художествена реализация.

Макар и отношението на Ем. Станев към човека да бележи някои общи моменти с това на Л. Толстой — това на българския творец е по-различно, по-съвременно и обогатено от активния революционен хуманизъм на социалистическата революция. И той предпочита естествения човек, хармоничния човек, душевния, а не идейно-противоречивия, макар и в неговото творчество да намираме и единия, и другия. Но при всички случаи философският момент съпътствува и двамата. В това отношение той много е научил от своите руски учители. Нямаме в българската романистика друг писател, който да е заорал така дълбоко в осмислянето на историческата съдба на народа, на неговите идейни и духовни превъплъщения през вековете, както Ем. Станев. Явно е, че той отиде твърде далеч. След него вече не може да се пише така, както преди се е писало. Идващият след Ем. Станев български романист трябва да има не само проникновения поглед и уменията на твореца да извайва живи и пластични образи, но и философска концепция за живота и за хората, за историята и за съвременността. Това е вече една по-висока степен в нашата романистика, която едва ли ще се побере в старите ни представи за българския роман, включително и за романите на Вазов.

Когато говорим за изграждането на художествения образ у Ем. Станев, не може да не видим колко близък в първия план е той до Толстой и колко все пак дистанциран спрямо Достоевски е във втория план, където го следва в поетиката. Така например Ем. Станев не търси изключителното в човека, в неговите прояви и поведение, а търси все пак социално-характерното дори в образи като Иван Кондарев и Христатиев, в които се налага идеята като образ на доминанта. Те са образи-идеи, а не образи-типове, каквито са Костadin, Манол и т. н.

Тук вече допираме до един от най-съществените въпроси, свързани с художествения метод, с реализма на Ем. Станев. Един Достоевски търси в действителността изключителното, нетипичното, за да го отрази. Според М. Бахтин неговите герои не са социално-типични, макар и да са реалистични.¹⁹ Явно, съветският учен влиза в противоречие с общоприетата постановка за реализма като „типични характери при типични обстоятелства“. Но това е друг въпрос. Важното е, че Бахтин като един от най-големите специалисти по творчеството на Достоевски съзира в неговите герои, в неговия подход на отразяване на действителността, с една дума — в неговия художествен метод, нещо, което го изключва от общоприетите принципи на реализма. Той търси и открива в героя преди всичко изключителното, индивидуално-неповторимото. Разколников от „Престъпление и наказание“, Рогожин, Настася Филиповна и княз Мишкин от „Идиот“ са именно такива. Те са „странни“, и „особени“, и изключителни „феномени“. Достоевски просто „типизира“ невероятното и фантастичното в човека и действителността. В едно писмо до своя приятел Н. Страхов от 26. II. 1869 г. той пише: „Аз имам свой особен възглед върху действителността (върху изкуството) и това, което болшинството наричат почти фантастическо и изключително, то за мен понякога съставя са-

¹⁹ М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. с. 78—130.

мата същност на действителното. Обичайността на явленията и формалният поглед върху тях според мене не е още реализъм, а напротив. — Във всеки брой на вестниците вие срещате отчет за най-действителни и най-чудновати факти. За нашите писатели те са фантастични; даже те не се занимават с тях; а в същност те са факти.²⁰ Не е трудно да се види едно ново отношение и схващане за предмета на художественото творчество и по-специално за реализма като художествен метод. Той просто обновява, разширява неговия обсег. И в романа на Ем. Станев има подобни моменти (по-специално във втория план), но те не са така ярко изразени, както при Достоевски. Един Кондарев е изключение — и като индивидуалност, и като психика, дори и като носител на определена идея. Той явно се отличава от общата маса съидейници. Контрастът между него и Янков е повече от очебиен. Същото може да се каже и за Христатиенв като представител на фашистката върхушка в провинциалния град. Той е твърде интелигентен и префинен в методите си — нещо необичайно за бруталните действия на фашизираната войска и полиция. После, в някои положения, където се налагат случайността и невероятните съвпадения, могат да се видят също навей от поетиката на Достоевски, от неговия художествен метод, както и критиката на времето отбеляза. В тях има нещо от криминално-следствените сюжетни ситуации в романите на Достоевски, които определят и тези случайни и фантастично-нереални на пръв поглед сцени във втория план на романа „Иван Кондарев“.

Не е така в първия план — там художественият метод следва известната и традиционна постановка за „типични характери при типични обстоятелства“. Костадин, Манол, Христина и т. н. са социални типове, които се развиват в типична за нашата следвоенна действителност обстановка. Те следват логиката на своя характер. Тяхното съзнание се определя от социалната среда и обстановка, а не от идеята. В този смисъл те са много по-зависими от живота на своята класа, на своето съсловие. При тях не са разрешени парадоксите на действие и поведение. Всяко отклонение може да се тълкува като нетипично и нереалистично, докато за героите от втория план това не е валидно. Следователно отсъствува тази свобода на изява в героите-типове, каквато има в героите-идея. И Ем. Станев е бил принуден да се съобразява с това. Той по различен начин е разрешил в двата плана проблема среда-герой. Това също така говори за едно обогатяване на художествения метод в творбата — нещо, което трябва по достойнство да бъде оценено.

Ако ние разгледаме този въпрос в творчеството на Толстой и Достоевски, ще открием интересни моменти. Така героите на Достоевски не са зависими от средата — тя не променя тяхното съзнание, както е при героите на Л. Толстой. Оттук и различният подход в двата плана на Емилиан Станевия роман. Отношението на Костадин се мени към един или друг проблем съобразно с промяната в условията — той е ту против контрареволуцията, ту с нея. За Христатиенв и Кондарев това не може да се каже — те са с предварително оформено, непоклатимо идейно съзнание „за“ или „против“ — те стоят над средата и са независими в отношението си към нея. При тях не социалната мотивировка е определяща, а идейната. В случая едно е социално-класово съзнание — друго е идейна позиция. Човекът при Достоевски не робува на условията, а на идеята. Героите от първия план на „Иван Кондарев“ подобно тези на Л. Толстой действуват в определена, само на тях присъща среда, например Джупуните, Христина и т. н. А при втория план, който е в духа на Достоевски, се търси именно неподходящата среда, която да „провокира“ героите, да ги предизвика към невероятни действия.

²⁰ Ф. М. Достоевски й. Полное собр. худож. произведений. Т. II, с. 169—170.

По различен начин е реализиран и осъществен проблемът автор—герой в двата плана на „Иван Кондарев“, и то пак съобразно с естеството на поетическите принципи и романни структури, които са приложени от Ем. Станев. При първия план дистанцията автор—герой намалява. Монологичното възприемане на живота налага едно по-близко следене на героя, по-близко отношение към неговите изяви. Тук съобразно с постъпките на героя се нюансира и отношението на автора към него. Едно изказване на Л. Толстой подкрепя Бахтиновата теза за отношението автор—герой в монологичния роман. „Когато чета, предимно чисто литературно — записва Л. Толстой в своя дневник, — главният интерес съставя характера на автора, намерил израз в съчинението. . . най-приятни са тези, в които авторът един вид се старее да скрие своето лично отношение и заедно с това си остава постоянно верен на него навсякъде, където той се разкрива.“²¹ При монологичния роман отношението на автора е сравнително по-лесно уловимо. То се проявява и чрез авторовите ремарки, чрез ироничния подтекст, чрез лирическата обогрениост на изказа и т. н., нещо, което го няма в полифоничния роман. Там героите се коментират сами и се разкриват чрез своите спорове, чрез диалога, който водят един с друг. Затова, ако при монологичния роман авторът е „организиращото начало“, то при полифоничния организиращото начало е идейният конфликт и спор. При него гласът на автора не се налага над гласовете на героите. Така например в монологичния план на романа „Иван Кондарев“ се долавя отношението на писателя към героите — той стои над тях и одобрява или осъжда техните постъпки и действия. Костадин му е по-близък от Манол, макар и да са братя, макар и да са представители на една класа, да са раждани от една майка. Той повече му допада със своята жизненост, с връзките си със земята и природата, с чистотата и свежестта на своята неподкупна съвест и душа, с това ценно, което той носи, независимо от всичко, онаследено от дедите. И той докрай остава верен на своите предци, на своята съвест, като само веднъж им изневерява, когато тръгва да потушава въстанието, но и тогава не се нарежда в редиците на палачите. Той е груб и земен като живота на своя народ и не търпи нито фантазии, нито отклонения от естествените пориви на душата. Неслучайно най-съкровената му мечта е „да се ожени, да си създаде независим от брат си живот“ (I, 14). Тази мечта се е предавала от поколение на поколение, тя е влязла в кръвта на българина. Днес за цивилизования човек това изглежда еснафско пред големите проблеми на времето, но за българина в миналото тя е била въпрос на утвърждаване като личност, на чест и достойнство, въпрос на лично щастие и обществен дълг към нацията и народ. Писател като Ем. Станев не е могъл да не види, че националната монолитност преди Септември—1923 г. се е крепяла върху такива личности. Това определя и неговото по-близко отношение към тях. А колкото до образите от идейния план — те по самото си естество са по-дистанцирани. Оттук и „липсата на достатъчно „психологическа топлина“ в един Иван Кондарев, за което е критикуван и авторът. А „топлотата“ идва преди всичко от авторовото отношение, т. е. от дистанцията автор—герой. В случая тази дистанция е определена от поетическите възможности на полифоничния роман, поетиката на който Ем. Станев използва. Ако той беше скъсил дистанцията между себе си като автор и героя, той щеше да слее своя глас с гласа на героя и да се получи монологичен изказ и тоналност. А това означава разрушаване на полифоничната структура. Неслучайно Достоевски за разлика от Толстой няма стремеж към автобиографични герои. В това отношение интересен е образът на Кольо Рачика в романа „Иван Кондарев“. Кольо Рачика,

²¹ Л. Н. Толстой. Полное собр. соч. Т. 46, с. 162.

макар и да е интелектуален образ, не изпълнява полифонични функции — по-скоро той е едно съединително звено, което свързва двата плана в романа. Той обаче независимо от признанията на автора, че е биографичен, е дистанциран. Кольо не изразява съвременните схващания на писателя към живота, затова към него на моменти той е ироничен, т. е. прокрадва се на места отрицателното отношение на автора към героя. В същото време той търпи изменение — значи, че зависи от средата — нещо, което не може да се каже за чисто полифоничните образи на Кондарев и Христатиев. Следователно и тук, в решаването на този проблем, Ем. Станев е пристъпил диференцирано и е обогатил възможностите на българския роман с нови аспекти.

Както е известно, психологизмът е отличителен белег на художественото пресъздаване на света както на Толстой, така и на Достоевски. Техният метод може да се определи като „психологически реализъм“ (М. Храпченко). Но той е постигнат по различен път и чрез различни художествени средства. Толстой се интересува от здравите измерения на човешката душевност, колкото и противоречива да е тя. Затова той използва вътрешния монолог — тази логична, стройна вътрешна реч, която следва здравето човешко съзнание. Има и нещо друго, съществено при Толстой — при разкриване на човешките преживявания, на човешката душевност той тръгва от вън на вътре, от телесното към душевното. За него те са две явления на една и съща даденост. И са взаимно зависими. Затова и толкова голямо място заема телесният знак при психологическото изграждане на образа. Душевността винаги се оглежда в очите, в движенията, в интонацията и т. н. Нека си спомним „големите“ и добри „лъчисти очи“ на княжия Маря, игривостта на Наташа от „Война и мир“ и т. н. Точно обратното е при Достоевски, където болната душевност на героя налага като художествен способ преди всичко потока на съзнанието — тази вътрешна, неорганизирана и независима от волята на човека реч. Не е трудно при едно сравнение на героите на Ем. Станев с тези на неговите руски учители да се открие и види, че той в своето психологическо майсторство (или, както някои приемат, „психологически реализъм“) стои съвсем близко до Толстой. Причината е в това, че неговите герои са хора със здраво съзнание и душевност. Нито един от тях не е психически разстроен или с раздвоено съзнание. А това е определящ момент при изграждане на техните образи, при използване на психологическата им характеристика, при проследяване на техните вътрешни преживявания. Емилиян Станев предпочита вътрешния монолог, но не и потока на съзнанието — последният е несъвместим със здравата душевност на неговите персонажи. Но затова пък в самия монолог на героите от втория план е налице диалогичност, характерна за Достоевски. Например дневникът на Кондарев носи такъв диалогичен характер. В него героят сам спори със себе си, със своя двойник, т. е. с другия човек, със своя опонент, и т. н. Дългите монолози у Емилиян Станевите герои, по-специално у Кондарев, са до голяма степен аналогични с „изповедите“ на героите на Достоевски. После самата „откровеност“ е своего рода изповед в духа на Достоевски. Но като правило тези способности не са продиктувани от болезнено състояние. Затова и вътрешният монолог при Ем. Станев е от типа на Толстой. Тук душевност и телесен израз вървят заедно. Очите, лицето говорят повече от думите — те са външна изява на вътрешна откровеност и искреност. Психологическата обогрeност на събитията е реализирана чрез непрекъснатата промяна на гледните точки върху тях — те преминават ту през погледа на Сиров, ту на Кондарев, ту преди това на Костадин, на Кольо Рачика и т. н. По този начин се отразява многоликостта на живота и действителността.

Но за отбелязване е, че макар и всяко съзнание на героите да е нюансирано по отношение на другите герои, то в повечето случаи не е така противо-

речиво, каквото е това на персонажите на Достоевски. Това е забелязъл и Ст. Каролев, който пише, че „Двугласната реч не играе съществена роля в творчеството на Емилиян Станев. Словото у него е обикновено „твърдо“...“²² И това е съвсем логично — нямаме раздвоено съзнание, за да имаме раздвоено слово или „слово с вратичка“. Каролев открива елементи на такова „слово“ в Христатиев и отчасти в младия Кондарев. „Двугласната реч“, която е присъща на героите на Достоевски, е сравнително неизползвана от Ем. Станев. Явно е, че за такива цялостни съзнания като Костадин, Христина и т. н. тя не е присъща и не може да им бъде присъща. Но на Христатиев и Кондарев тя не е съвсем чужда, макар и те да не са така раздвоени като съзнания. При тях психологическият момент е по-тънко нюансиран.

Двата плана в романа „Иван Кондарев“ със своите поетически предпочитания и принципи на изграждане и психологическо разкриване на образа се разграничават и по пародирането на действителността. При пародията обикновено имаме оглеждане в кривото огледало на живота, деформиране на действителност и образ, на съзнание и изява. Подобни явления са нещо много често при Достоевски и никак не са характерни за Толстой. Това е въпрос на светоусещане, на световъзприемане и след това вече на художествено реализиране. Интересно е, че това противоположно възприемане на света се извява и в героите на Ем. Станев. Пародирането на действителността го има и при Христатиев, и при Кондарев, разбира се, от различни позиции и ъгли на виждане, но го има, макар и не в такава голяма степен, каквато е при героите на Достоевски. Затова пък за Костадин и Христина светът се възправя в естествените му очертания. При тях няма стилизиране и пародиране на действителността — те я възприемат такава, каквато я виждат — въображението им се страхува и не приема парадоксите и деформациите не само на действителността, но и на мисълта, на отношението към живота. За тях те са неизменни, твърди, както е „твърдо“ и тяхното слово.

Интересен момент в тези две поетически системи на Толстой и Достоевски, които Емилиян Станев използва като традиция и които преосмисля като структура, е портретуването. Толстой и Достоевски портретуват различно: първият търси външната съизмеримост и хармоничност в чертите на героя и героинята. Пиер е дебел и неподвижен; княз Андрей — дребен, пъргав и жив; Наташа не е красива, но прелестна в своята непосредственост и влюбеност в живота и хората и т. н. Достоевски, обратното — и във външния портрет търси несъразмерността, дисхармоничността — това, което говори за „неправилност“. Соня от „Престъпление и наказание“ е красива, но има „бледо, мършаво, неправилно, кръгло лице...“. Станев се е утвърдил като художник на пластическия рисунък, но като че ли при герои като Кондарев, Христатиев и Анастаси Сиров той му изменя и предпочита да портретува от вътре на вън, както прави Достоевски. При това понякога образът се изкривява и се получават известни диспропорции, както е при анархиста Сиров.

Дори езикът на героите се диференцира съобразно с двата плана в романа. При полифоничния план той изразява преди всичко идейни схващания и е средство за идейна изява. При него героите не говорят със строго индивидуализирана реч — тя не носи особеностите на битовата и социална, професионална среда, от която произлизат те. Затова и езикът на Кондарев и Христатиев е структурно, семантично, синтактично и т. н. един и същ. Това е езикът на нашата интелигенция, която умее да изразява с най-голяма тънкост своите идейни схващания, да ги нюансира свободно, да полемизира и т. н. И точно в това е силната функционална страна на речта на тези полифонични герои.

²² Ст. Каролев. Идеи—изображение—стил. С., БП, 1971. с. 438.

Не е така при първия план — там езикът на героя зависи от средата, от неговия интелект и т. н. Така например Костадин и Христина се различават. Костадин е по-грубоват, и то не само от жена си — нещо, което е съвсем естествено, но и от всички останали. За него словото има реално покритие с мисълта. Така че и в това отношение Ем. Станев е бил принуден да се съобразява с поетическите изисквания на творческите системи, които е прилагал. Не е могло да бъде и другояче — всяка поетическа структура си има свои изисквания.

Емилиян Станев създаде един нов модел на роман, в който, както никой друг от нашата литература, съумя да съедини традициите на две диаметрално противоположни поетики — тази на Толстой и на Достоевски. Литературната критика на времето правилно забеляза тази „хибридност“ в романа, но не оцени своеобразието на нейната поетическа структура. Като всяко ново явление тя не беше възприета изцяло. Остана времето да си каже думата и то навярно ще я каже!

Достойнствата на монологичния роман и неговата поетика бяха приписани като специфична особеност на таланта на Ем. Станев, а слабостите на полифоничния роман — като негови слабости. Плътното и емоционално покритие на образа, характерно за социално-битовия план, беше противопоставено на идейната схематичност на образа в полифоничния роман. Но не се отчете като достоинство идейното и далеч по-сложно съзнание на героите от втория план, което обогатява романната структура. Нека не се забравя, че структурно романът като жанр е изменчив и подвижен — вариантите му са безбройни, но компонентите сходни. И именно те са, които могат да ни подсказват близостта в поетиката на Ем. Станев с тази на Толстой и Достоевски.

Благодарение на безкрайните възможности на романната структура Ем. Станев успя да разшири своя обseg — да отрази по-нашироко и по-надълбоко социално-битовите и идейно-политическите измерения на една превратна епоха в нашата история. Както никой друг преди него, той философски осмисли не само историческата съдба на българския народ, но и неговата характерология и душевност.

В една анкета Ем. Станев казва: „Впрочем един талант струва толкова, колкото характери може да възпроизведе.“²³ И това е вярно! Но то трябва да се допълни — и колкото романни структури създаде. А безспорно с „Иван Кондарев“ Станев създаде нещо ново. Той по един талантлив и своеобразен начин осмисли и използва традициите на великите руски романисти Толстой и Достоевски, за да изгради един чисто станевски роман. В същност, както вече отбелязахме, у Ем. Станев по отношение на романа има това, което русите наричат „пересоздание жанра“, т. е. „пресъздаване на жанра“, обогатяване, откриване на нови форми и превъплъщения, модифициране на жанра.

Разбира се, че Станев е използвал, за да създаде нова романна структура, само поетическите принципи на двамата велики руски романисти на XIX в., но не и техните идейни концепции. Героите му са представители на една друга действителност, на една друга националност и притежават своя емоционална нагласа на съзнание и душевност. У тях няма това себеунижение, това мъчително търсене на бога, това вегетиране, това страдание заради самото страдание, както е при Достоевски. Но принципите на композиция, на постройка, на поетическо пресъздаване и претворяване на действителността с нейните герои идват от традициите на Толстой и Достоевски. Но те не се пов-

²³ Г. Найденова-Стоилова. В творческата лаборатория на писателя Емилиян Станев. — Език и литература, 1961, кн. 3, с. 39.

тарят — те са вече нещо ново. Ново като структура, в която монологичното и полифоничното съзнание зазвучават в хармония, в единно цяло.

Емилиян Станев е един неспокоен, постоянно търсещ и развиващ се талант, творческите хоризонти на който стоят отворени за нови открития. Но и това, което създаде, не е малко. Като всеки голям творец Ем. Станев стъпи на достиженията на миналото, за да изгради един нов модел на български роман. С това той обогати нашата съвременна литература, нещо, което го нареди в числото на класиците на българския роман — Вазов, Караславов, Талев и Д. Димов.

ВРЕМЕТО И НЕГОВИТЕ „МЕТАМОРФОЗИ“ В БЪЛГАРСКИЯ РОМАН МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ

Любен Бумбалов

В различните клонове на науката и във всекидневието се употребяват няколко термина, с които се обозначава философската категория време. Говори се за механическо и за астрономическо време, за субективно (индивидуално човешко) и за обективно (обществено), за абсолютно и за относително време, за реално и за художествено съществуващо във въображението на писателя време.

Отличието между тези формулировки е достъпно и ясно. Не бихме могли например да заменим механическото нито с астрономическото, нито със субективното или обективното време, защото то „съществува“ и „се възприема от човека върху основата на механическото движение на нещата“¹, което ще рече, че то е в онтогенетическа зависимост от реалността (материалността) на нещата в обективния свят, т. е. е тяхно качество. От друга страна пък, не можем да поставим знак за равенство между субективно и обективно време, както и между реално и художествено време, защото те представят различните форми, в които се проявява диалектичното развитие. Термините абсолютно и относително време имат също така своето специфично и обемащо съдържание, което открива в гносеологичен смисъл съществуването на материята и с това са по-близки до философията, отколкото до литературната теория, която борави предимно с частните принципи на времето така, както механическото време е приобщено изцяло към механиката.² Именно поради това в изследването ще се използват само следните термини: субективно и обективно, реално и художествено време.

Субективното (индивидуално човешко) време отразява в себе си относителната продължителност на едно или друго свойство, качество или явление. Това е в същност обективно време, което се явява във формите на човешкото съзнание и има своя относително самостоятелна тоналност, емоционална интензивност и е контрапунктирано във философско-идейните търсения на личността. То не се подчинява на астрономическото време, а само на човешката душевност, като при това често пъти изпреварва или изостава от протичането на обективното време. Ретроспекцията в този смисъл е един вид изоставане по отношение на обективното време, като това изоставане носи идейно-естетическата преценка на ставащото в момента, докато интроспекцията често пъти го из-

¹ Т. П а в л о в. Теория на отражението. С., 1962. с. 325.

² В. И. Л е н и н. Философски тетрадки. С., 1973. с. 95.

преварва, защото самоанализирайки се, героят се вижда в перспективата на онова, което носи в себе си и което му предоставят обстановката и ситуацията.

Субективното време е времето на човека, който като продукт на своето общество, формирало се в определен исторически период, отразява стойностите и особеностите на това общество и на този период, но има свои отличителни белези, утвърждаващи неговата индивидуалност. То няма свои иманентни форми, защото се формира при взаимодействие с обективната среда и независимо от това, дали личността го желае или не. Ето защо тази проява на времето е „разположена“ в пространството на романа върху самите събития, в които участва героят, както и върху средата, която го обгражда. В този смисъл индивидуалното човешко време е момент от цялостния диалектико-исторически процес, относително самостоятелна част, в която се отразява познанието за единичното и общото в тяхното единство и противоречивост. Човекът е не само субект, но и обект на времето и затова реалистичната тенденция в романа се определя и от самия избор на героя, тъй като той се оказва основен фокус, в който се събират посоките на общественото развитие.

Героите в голяма част от българския реалистичен роман между двете световни войни идват със своите цели и стремежи, действуват в самостоятелността на своята индивидуалност, но те не стоят извън епохата, не са абстрактни устроения, зад които се чувства пълната дезангажираност със социално политическите събития. Не е случайност, че идейно-тематичният кръг от проблеми, в които се извяват героите, е морално-естетическият и социално-политическият. Стремекът на българския романист, а той идва и като традиция в развитието на нашата литература, винаги е бил да открие и утвърди отделния човек в системата на обществените отношения на своето време. Ето защо индивидуалното човешко време се проектира не само върху героите, но и върху техния съзидател. „Времето на героя“ и „времето на автора“ са в същност две страни на субективното време, защото трудно бихме могли да си представим един роман, неговата структура, идейния му подтекст без мирогледа на автора и историческата същност на епохата, в която е създадено произведението. Този проблем се разширява, като към него включим и още една страна, която ни въвежда в една друга област, а именно — психологията на художественото възприемане, т. е. става дума за „времето на читателя“. Реално съществуващите прояви на индивидуалното човешко време, станали съдържание на художествения феномен, зазвучават по новому, откриват се откъм страни, които са били скрити за погледа, залутан в безкрайните подробности на всекидневното. Цялата магическа сила на едно или друго произведение произтича от способността не само да открие видимото и невидимото, но и да стане територия, в която герой, автор и читател ще открият истината за себе си, за своето време, за своето битие. И често пъти романът между двете световни войни загубва много от своята убедителност и правдивост поради слабия усет на някои писатели към тази скрита закономерност. Романистът следи с подробности духовната биография на своите герои (Ант. Страшимиров в „Бена“ и „Висящ мост“) или се занимава постоянно с едно или друго качество, което играе определяща роля в живота на личността (романите на Вл. Полянов, Б. Савов и др.), но винаги е неубедителен в повествованието, защото за него субективното време е затворено в идеалистическата представа за личност без свой социален и исторически облик. Такъв е случаят и с романите на Д. Талев („На завой“), на К. Константинов („Кръв“) и на Анна Каменова („Градът е същият“ и „Петте момичета“), където доброто начало у човека, неговото желание да бъде полезен на хората е изцяло съсредоточено в едностранчивата интерпретация на моралния комплекс. Ясно личат ограниченията, които произтичат от мирогледа на автора, неспособен да разбере както своето,

така и времето на героя, да долови перспективите на това, което изобразява. Това личи особено силно там, където две произведения, свързани с една и съща тема, са създадени през различни периоди от развитието на писателя. Удобен пример са двете произведения на Талев „Усилни години“ и „Илинден“, за които авторът изповядва: „Преди около 25 години (1928—1930) излезе моят роман „Усилни години“, а тая година излезе романът ми „Илинден“. И двата романа са със сюжет Илинденското въстание. Едно сравнение между двата романа би било доста любопитно и поучително, когато става дума за нуждата от правилен мироглед у всеки автор на исторически роман. Едва в „Илинден“ аз се опитах да проникна в истинските възбуди, в самата същност на тези събития и това можах да направя само след като се запознах с метода на социалистическия реализъм, който предполага у автора преди всичко правилен мироглед, т. е. правилно отношение към описваните събития.“¹

Обективното време е онова безкрайно течение на живота, от който произтича и чиято част е действието на романа в неговата протяжност и определеност. От друга страна, това е процесът на човешките взаимоотношения, взети обаче в тяхната обективност, транспониращ реалните изменения в средата, сред която се осъществяват. Така възприемано, обективното време открива пространствено-временните координати на развитието в човешките отношения и условията на живот в едно общество с неговите социално-политически особености. То е по-богато от субективното време, защото включва в себе си освен неговите измерения и неговата индивидуална същност още и мащабите, комплексността на историческия факт, на събитието. Ето защо обективното време се „съдържа“ не само в отделния герой, но и пулсира в атмосферата, във всичко онова, което заобикаля персонажа и което в същност става художествена плът на произведението. В това взаимодействие, в тази диалектическа зависимост между субективното и обективното време, романът, респ. авторът, открива не само какво светът представлява за героите, но и какво са героите за света. Така героят не се обяснява сам, а чрез онова, което го заобикаля: хомофонизмът на отделното човешко съществуване се влива в обществените взаимоотношения на времето. Но включвайки в себе си индивидуалното човешко време, обективното време не го подтиска, напротив — събужда у него силите за независимост.

Определението **р е а л н о в р е м е** се възприема от нас в неговия собствен астрономически смисъл на думата, а именно — минутите, часовете, дните, месеците, годините, сезоните, които циклично отразяват изменения образ на природата. В реалистичния роман между двете световни войни тази форма на времето най-често „придружава“ душевното състояние на героите. Вниманието към него обаче се продиктува не толкова от желанието на писателя философски да се осмисли ставащото, да се проследи „изтичането“ на времето от вътрешния свят на човека, колкото от мисълта, че този човек не би бил така убедителен, ако се откъсне от естествената му среда. Затова психологическите анализи в почти всички романи са реализирани във и чрез външното, чрез онова, което протича извън личността. Така душевността се улавя като отражение върху заобикалящата я действителност. Героите в най-добрите постижения на реалистичния роман винаги са следени в различни периоди от това реално време, като авторите не пропускат да отбележат, че едно или друго състояние, действие или преживяване е станало в определен период; аксиоматичното съществуване на реалното време подчертава правдоподобността на изображението.

¹ Сб. Българските писатели за себе си и своето творчество. II част, 1970. с. 134—135.

Може би „художествено време“ не е най-точният термин, с който се представя естетическата реалност на повествованието в неговата последователност и непоследователност, в границите на отделните епизоди, граници, определени от логиката на художественото действие и на художествения образ. С него условно ще прецизираме времето, което чрез творческото въображение се моделира в структурата на романа като елемент на сюжета и на фабулата. Някои автори го определят като романно време,¹ което е формалната модификация на останалите прояви на времето и има своята последователност, своя протяжност на събитията, свои особености, откриващи се в процесите на индивидуалните и на обществените действия: като стават непосредствен предмет на художественото изображение.² Разположението на романното време организира структурата както на самия художествен образ, така и на цялото произведение. Затова то отразява в себе си концепцията за събитията, отразявани в произведението, и отношението на героите към тях, т. е. налага се като израз на диалектичното взаимодействие между метода и миогледа на писателя и ни насочва към органическото единство между формата и съдържанието.

Специфично качество на художественото време е неговата континуираност, която през съзнанието на автора, на героите и на читателите минава като протяжност на действието във формите на композиционното разчленяване на отделните сюжетни моменти. Това често пъти, както находчиво отбелязва Б. А. Успенски, зависи от „гледната точка“, която хваща нещата в тяхната перспектива.³ Развитието на реалистичния роман между двете световни войни ни убеждава, че тази континуираност се възприема от българския писател в няколко плана:

В оценъчен план, когато се разбира като система, отразяваща идейно-естетическото отношение на автора, респ. на героите към заобикалящата ги действителност. Този план открива цялостното звучене на творбата и затова зависи от историческите събития, към които се е насочил романистът, както и от проблемите, които разрешава в своето произведение. Присъствува във всички романи, издадени през този период, като в някои от тях (романите на Г. Белев, Кр. Белев, Ст. Загорчинов и др.) обединява идейно-художествената рецепция на различни моменти от историческото развитие, характеризиращи се със свои идеологически особености и герои.

В пространствено-временен план, когато има съвпадение в позициите на повествователя и на персонажа, но авторът запазва собствената си временна позиция. Тогава „авторовото време“ остава единствен критерий за ставащото в художественото пространство на романа и именно поради това не съвпада с индивидуалното време на едно или друго действащо лице. Характерно е само за романите на съвременна тема (Г. Караславов — „Споржилов“, „Татул“ и „Снаха“; Ант. Страшимиров — „Хоро“ и „Роби“; О. Василев — „Бялата пътека“ и др.). При някои романи обаче тази авторова позиция се абсолютизира и цялото повествование прозвучава тенденциозно, разрушило правдоподобността и убедителността на героите (цитираните вече романи на Вл. Полянов, Б. Савов, Анна Каменова, Ем. Коралов и др.).

В психологически план, когато индивидуалното съзнание (индивидуалното човешко време) на героите стане конкретното съдържание на художественото действие. Този план открива идейния избор на българския писател

¹ М. Бахтин. Епос и роман. — Вопросы литературы, 1965, кн. 8.

² В. Шкловски. Повести о прозе. М., 1966.

³ Б. Успенский. Поэтика композиции. М., 1970. с. 187.

между двете световни войни от герои, които не само ще „усвоят“ философско-историческите цели на своя създател, но в действията и във вътрешните си състояния ще определят своеобразието на социално-историческата обстановка. Психологическият план постоянно взаимодействува с останалите и подпомага най-често романиста в индивидуализацията на персонажа. Формално този план се развива в проявите на вътрешния монолог, в активното следене вътрешния живот на личността. Използува се предимно от автори, склонни към психологизиране на повествованието, като Ант. Страшимиров, Г. Караславов, О. Василев, Кр. Белев и др.

Художественото време е естетическа кондензация на субективното и обективното, на реалното време; то не е антином на всяко едно от тях, а обединявайки ги в себе си, доказва органичната връзка на романа с действителността, с това, което отразява. То е художествен израз на действителното състояние на хора и вещи, на природата и на обществото, които по думите на Ленин могат да съществуват в пространството и времето, защото самото време и пространство е свойство на материята, форми на нейното съществуване, а не трансцендентален феномен.¹ Затова художественото време, взето в частния смисъл на това понятие, е субективно, а в общия смисъл — обективно и реално време. И понеже е съставено от тези три прояви на времето, то е изключително плодотворно на форми в структурата на романа. При това съдържа в себе си възможността да руши съществуващия ред на отразяваните събития, като размества техните части, да избързва или да задържа художественото действие, да съхранява или да изменя последователността, в която събитията стават известни на читателя.

В своя дневник известната английска писателка В. Уулф изповядва, че „събитието практически не съществува, а така също и времето не съществува“². Да се приеме една такава констатация за вярна, означава да се отрече практическото съществуване на материята, а това вече води до идеалистическото утвърждаване на нематериалния характер на съществуващия свят във всичките му форми на проява. От друга страна, една подобна уговорка, която прави В. Уулф, не признава познаваемостта на света и отрича детерминраната връзка битие—съзнание. Българските писатели (дори и в своите увлечения — Вл. Полянов, Б. Савов) възприемат художественото време като реален израз на определени събития, факти, действия и преживявания. За тях то съществува именно в материалния си, а това ще рече — в своя действителен израз. Макар и да отбягват конкретните занимания с този проблем, за българските романисти той има определено философско-политическо значение.

Без да има никакви изключителни постижения, българският роман между двете световни войни успява чрез творчеството на един внушителен брой автори да създаде точна представа за своите възможности при отразяването на човека в обществения и индивидуалния му опит, да разкрие стойностите на ставащите събития и така да се домогне до силите, които определят диалектиката на историческото развитие. Нашият романист рядко теоретизира такива проблеми като съотношението между реалното и художественото време, рядко се стреми да потърси в строгата система на научните спорове (както е например характерно това за френската литература — спорът около „експерименталния“ роман или споровете през 20-те и 30-те години за „монтажния“ и за „психологическия“ роман, за „романа на непрекъснатия поток“, спор,

¹ В. И. Ленин. Материализъм и емпириокритицизъм, с. 95—97.

² Т. Мотылева. Время реальное и романтическое. — Вопросы литературы, 1969, кн. 6, с. 112.

водещ се в английската литература около произведенията на Дж. Джойс и В. Уулф и т. н.) своеобразието на оная скрита закономерност, която художествено трансформира в отделните прояви на романното време общественото развитие, както и конкретната темпорална иридиация, обхващаща етапите в развитието на социално-политическото съзнание на личността. Статиите, с които излиза в периодичния печат, са писани повечето пъти по належащи поводи, предизвикани от остри идеологически спорове, и то по посока на непосредствената заангажираност с политическия живот.

В дълбочина тези проблеми се поставят и разрешават от литературните теоретици и критици. Споровете, които се водят между Г. Бакалов, Т. Павлов, С. Гановски, Вл. Топенчаров и др., от една страна, и, от друга — кръга на сп. Златорог, както и някои буржоазни и дребнобуржоазни естети, сътрудници на сп. Българска мисъл, Листопад и др., имат за основна цел идеологическата същност на литературата, нейния класово-партиен характер. И затова съвсем естествено в тях се налага и проблемът за времето.

Не влиза в задачата на нашата работа историята на тези спорове, но е необходимо да се каже следното: различието в идейно-политическата постановка определя разноезичието, с което се разрешават тези проблеми. Прогресивната литературна наука се стреми да открие във връзката между обективно съществуващото и обществено определеното време и художественото време основните тенденции в историческото развитие на нацията. Времето в романа не е идентично на времето в обективната действителност, но то произтича оттам, защото носи неговите идеи и характеристиката на събитията, ставащи в него. И пред българския писател се поставя целта да предаде тези идеи в тяхната логическа последователност и в естеството на конкретно-историческото им развитие така, както е или би станало в живота. Именно в процеса на типологическото изграждане на отделните индивидуалности в повествованието на романа се открива тази диалектическа зависимост между времето на героите и времето на писателя, като художественото време в своята цялост, представяща органическото единство на отделните негови прояви, отразява доколко едно произведение е жизнено правдиво и убедително.

Докато автори като Й. Бадев, Вл. Василев, Г. Константинов и др. гледат на художественото време като форма на естетическо усвояване на действителността, форма, в която се отразява степента на таланта при един творец и познанието за онова, за което пише. Времето в този смисъл според тях отразява личното авторско отношение, неговата генерализираща оценка, която определя както протяжността на художественото действие, така и неговото композиране. На действителността се гледа само като на извор, от който се черпи художественият материал, но не и като на критерий за това, което се изобразява.

Най-точен отговор обаче на тези идейно-философски спорове, на всичко онова, което занимава литературната наука между двете световни войни, дава самият роман.

*

В един роман, било то съвременен или исторически, постоянната корекция в координатите на времето води до увеличаване или намаляване на епическата дистанция. Прав е Л. Толстой, когато подчертава, че „за историка в смисъл на съдействие, оказвано от известно лице за известна цел — има герои. За художника в смисъл, че това лице трябва да съответствува на всички

страни на живота — не може и не трябва да има герои, а трябва да има човещи. . .¹

Тази корекция е резултат от диалектичното взаимодействие между обективното време, което е относително в своето текучество и исторически дадено в рамките на едно или друго обществено събитие, и субективното време, което се явява в своята незавършеност и динамичност, като има определен смисъл и собствена ценност. Това взаимодействие, което е невидимо при романа на съвременна тематика, е най-осезателно при историческото повествование.

Когато писателят подчинява своето въображение на историческата закономерност, когато измисля (по думите на Г. Цанев) в посока, която му открива историята, неминуемо този писател стои на реалистични позиции, защото гради своето произведение върху реалната основа на историческото познание и преди всичко в съображение с действителността, в която живее. Историческото повествование не е равнодушно към амбивалентното взаимоотношение между една отминала епоха и времето на писателя. Именно поради това художественото време при своята общовалидност се подчинява в реалистичния исторически роман на обективното време, съобразява се с него и остава вярно на неговия дух. И ако авторът често пъти в едно историческо повествование руши временната последователност, не се съобразява с ония измерения, които са необходими в съвременния роман, като разположението на епизодите, тяхната фабулна коекзистенция, то това става не по принципа на достоверността (разбира се, този принцип не се изключва от характера на повествованието, но не е решаващ!), а по принципа на необходимостта и вероятността. За писателя са известни рамките на реализиралото се историческо събитие, в тях трябва да побере отделните моменти от времето, в което е станало то. Така субективното (индивидуалното човешко) време се налага като основен компонент на обективното, исторически определеното време (именно в тяхното взаимодействие се очертава своеобразието на художественото време), градивен негов елемент, но се утвърждава в своята самостоятелна екзистенция, която, като пресътворена от творец, живеещ в друго време, притежаващ други възгледи, отразява в себе си стойностите на миналото и настоящето, става мост между тях. Ето защо няма чисто исторически роман, както няма и чисто съвременно произведение.

Историческият сюжет на реалистичния роман „Хайдутин майка не храни“ (О. Василев) отправя читателя в епохата на хайдушката съпротива срещу османския поробител. Авторът не се задоволява с фабулното изясняване на героите, а има амбицията да ги открие и уточни в тяхното вътрешно, душевно движение. Обгорелият от тежки и продължителни сражения, силният и смел Страхил войвода често започва да се улавя в мисли върху своя несретен хайдушки живот, да си задава въпроси, които преди това не са вълнували съзнанието му. Психологическият реализъм, който избистря романтичните мотиви на народната легенда, обогатява образа, прави го жив и убедителен и в същото време по невидими за читателя пътища търси връзките между душевността на хайдутина и душевността на съвременния човек. И то не защото тук става дума за едно или друго общочовешко качество, което времето в своя ход пренася през различни епохи. Копнежите, мислите, действията на Страхил и неговите четници, на целия персонаж се вменят в историческото своеобразие на събития, жестове, постъпки, измерват се с потока на обективното време, което има определени граници в развитието на човешкото общество. Но в скоростта на тези преживявания, в качествата и стойностите на онова, което говорят и вършат героите, в тяхното усилено търсене на пътищата към истината за своето битие и за своето време не е никак трудно да

¹ Л. Н. Толстой. Война и мир. С., 1970.

се долови диханието, пулсът на епохата, в която е написан този роман. (Впрочем тази алюзия не е чужда на О. Василев — той я утвърждава и в алегоричната си повест „Дивата гора“, където зад света на животните авторът открива политическите изменения на събитията през 30-те години.) И когато още в началото на романа писателят търси чисто човешката реакция срещу съдбата на бездомника, на закрилника без своя стряха, без своя челяд или ни обрисова героя си в загубилата всякаква романтичност (но пък е изключително правдива и въздействаща) обстановка на хайдушката поляна, това е в същност стремеж да се скъси дистанцията между минало и настояще, герои и читатели. Има един момент в романа, който и по строя на своята образност, и по атмосферата си, и по отношението към човешките преживявания надхвърля границата на отминалия отрязък от време и се утвърждава с „откривателството на сегашния момент“, на сегашните нравствени, естетически и социални измерения. Причината се крие в това тясно, органично взаимодействие на субективното (индивидуално човешко) време с обективния (исторически приключил) ход на нещата. Застанал пред неизораната нива, впил ръце в ралото, Страхил долавя невидимите тръпки на земята, чува нейния вик. В този човешки отрязък от времето се вмести цялата характеристика на историческата епоха и в същото време отвежда читателя към нещо, което и сега съществува, и сега е възможно и което не се измерва нито с часове, нито с години, защото е впито дълбоко в изконната човешка същност, има своите исторически корени, но се подхранва от живителните сокове на съвременето. Това е една обикновена случка, която е част от историческата епоха, но в своето самостоятелно съдържание, с неприкритата алюзия за една действителност, която също така откъсва човека от неговия труд, руши неговия дом, постоянно ни връща към времето на писателя, към неговите социални, политически и нравствени координати. Авторът незабелязано ни вмъква в скритата аналогия между двете епохи, води ни по пътищата на героя, за да ни изправи директно пред главната истина, пред основната идея на романа.

Останал сам в заспалата тишина на родния си дом, през съзнанието на Страхил войвода минават скъпи спомени, образи и вещи се впиват в трескавото му въображение и го водят неумолимо към изпълнението на дълго спотаяваното желание. Минало и текущ момент, изживяно и протичащо чувство се преплитат едно в друго и така читателят се въвлича в преживявания, в картини и действия, до които вече не съществува разстоянието на изминатото време. Дистанцията е запълнена от отношението към изобразяваното и най-вече от осъзнаването на неговата възможна презентативност. „Страхил бутна вратата, влезе и пак я затвори, за да може да запали огън. Но мазилката от вратата се посипа по калпака му, вмъкна се под яката на ризата му. . . Паяжините облепнаха лицето му, мустаците му. Рече да ги махне — още повече ги размаза. Замириса на мухъл, на прах и гнилото. . . Вслуша се, но чу само чегъртането на червеите откъм ъгъла, гдето беше полицата. Извади огнилото, сложи на кремъка по-големичко парче прахан и зачатка. После пристъпи към огнището, напипа в тъмното няколко останали кой знае от кога вършини, отбра шумките им, взе от шиника парче сух тор, сви всичко на топка и сложи разпалената прахан в нея. Замаха — торът се подпали. Димът лютеше, но Страхил го вдъхна с наслада — познат роден мириз, който някога, в детските му години, винаги го подсещаше, че е близко вече бащината къща, топлият крайщник, чорбицата и ласката на коравата майчина длан. Много ли те разкарва, мама, днеска звънарката — счу му се приглушен шепот.

Сложи разпалената топка върху старата пепел на огнището, посипа отгоре нови листи и клечки, раздуха ги, огънят пламна. Но колко малко при-

личаше това огнище на огнището, което му се беше мярало, докато ореше на нивата.“

В тази детайлна последователност на действията и мислите на героя, в реалистичния ракурс на неговите преживявания, които носят в себе си субективните измерения на времето, Орлин Василев талантливо събира миналото на героя и неговото моментално състояние. Ретроспективното връщане на Страхил не разкъсва последователността на протичащото обективно време, а уточнява неговата същност, като го открива чрез осъзнаването на самия герой. Това е най-сетне оценка на обективно протичащото време, негова опoетизация чрез духовната рецепция на личността, разположена в художествената действителност на романа като фокус, в който се събира познанието за историческото минало и за протичащото настояще. Така чрез субективното време, в интродукцията на ретроспекцията и интроспекцията, представяща индивидуалния образ на определена историческа епоха, авторът стига успешно до актуалните проблеми на своето социално-политическо битие.

Желанието на героя за свое огнище, за свое семейство го връща към миналото, съживява умрелите часове, прави опит да върне невъзвратимото. Талантливото психологизиране открива героя в своеобразната игра на реалното и въображаемото; сенките на детските дни се излъчват от вещественния свят, заобикалящ Страхил войвода, проблясват в езиците на огъня, който му напомня за топлотата на коравата майчина длан. Именно тук историческата отдалеченост на отминалото отдавна време се „стопява“ в интимните човешки преживявания, в болките, в мислите и поривите. Човекът застава пред нас със собствените измерения на времето, които разрушават всякакви граници, премахват всякакви разстояния между себе си и читателите. И цялото повествование създава илюзията за конкретна реалност, за миг, в който органически се сливат минало и настояще.

Има и нещо друго. Отношението на селяните към отказалия се от хайдутството Страхил, тяхното постоянно отдръпване от него, сблъсъкът му с чорбаджиите, епизодът с биволите и най-сетне кулминативният момент на калето (кулминативен не само фабулно, но и идейно!) убедително разкриват обществените свойства на една действителност, която е исторически отдалечена от автора и читателя. Но влезли във времето и пространството на определени социални и политически отношения, разкрити от О. Василев с реализъм, те открояват историческите контури на отминала епоха и успоредно с това се осъзнават с дълбоко скрития в тях съвременен подтекст. Неслучайно в цялото произведение се долавя дъхът на назряващите обществени събития. „Докато вардех с дружината Балкана — говори Страхил на селяните, след убиването на турските пазачи, — Мехмед мируваше. Но щом и аз поисках. . . да поживея човешки, той пак разтвори като ламя устата си. И вие не намерихте сили да тикнете една главня в нея. За мене се заловихте: Страхил е виновен, че не ще да изпере гащите ни. Страхил е хала, сприя, змей-горянин. Страхил всичко може, защото отнапред е набучил главата си на кола, а вие не можете, че не ви е раждала човешка майка като мене. Дали си по-слаб от мене ти, Станьо? Или ти, Генчо? Защо един от вас не се намери да жилне една шикалка в гърба на спахията? Или си рекохте — Страхил да му бере гайлето! Мене ли само обрекохте курбан на агаряните?“

Историческата истина, която се защитава в романа, става собствена истина за съвременния на автора момент, в който вече е започнала кървавата и безпощадна борба с фашизма. Повикът е точно адресиран, интонацията на разказвача се слива с интонацията на героя; историческото събитие търси своето социално-политическо покритие с действителността. Процесът на взаимодействие между четирите корелации на времето, тяхното художествено

„разпределение“, подчинено на съвременния пулс на времето, определя и идейното озвучаване на романа, неговата идеологическа насоченост, революционния му характер. Връщането към историята в същност е едно скрито придвижване в съвременността, историческият персонаж успява да изповяда много актуални неща, вълнуващи автора и неговите читатели.

В опoетизирането на историческото минало дистанцията винаги е мислима във и чрез контакта между времето на изобразяваното и времето на изобразяващия го. Авторът, когато повествува за борбата на Момчил (Ст. Загорчинов) и за хайдутина Страхил (О. Василев), за Калофер войвода (М. Марчевски) и за Индже войвода (К. Петканов) и др., възприема това като съществувала вече даденост, която обаче не остава в ограниченията на своето време, а се свързва по своята идейно-естетическа насоченост с настоящето, открива в него и чрез него своята същност, но в друга обществено-идеологическа светлина; общата естетико-философска плоскост извежда до политическото състояние на съвременността. Видяхме в краткия анализ на „Хайдутин майка не храни“, че едно отдалечено по време събитие като хайдушкото движение (в тъкънта на романа) благодарение на прогресивния метод на писателя може да включи интерпретация на проблеми, актуални за конкретния исторически момент, в който живее и твори писателят; насочва недвусмислено читателя не към затворения свят на едно минало, а към постоянно събуждания контакт със съвременността, отправя този читател към изводи, които излизат от рамките на историческия епизод. Художественото произведение по този начин става територия, върху която се решават чрез ценностната близост на две епохи проблемите за мястото на човека в революционната борба, за ръководната роля на отделната личност, за необходимостта от масово, организирано революционно движение. Идеалът се носи от исторически по своята определеност сюжет, но в същност той е съвременен, защото отразява всичко необходимо, което го прави актуален и ударен в епохата на антифашистката борба.

Приемат ли се обаче стойностите и качествата на „историческото минало“ в тяхното изкуствено максимализиране, откриват ли се те като проява на „абсолютното минало“, тогава писателят изпада в неверни позиции (С. Андреев — „Еснафи“, Ф. Попова-Мутафова — „Солунският чудотворец“ и „Последният Асеновец“, Цв. Минков — „Цар Симеон“ и др.), правят се погрешни, а понякога, какъвто е случаят с произведенията на Б. Савов, В. Каратеодоров и П. Карапетров, реакционни изводи за историческото битие на българския народ. В техните романи предметът на изложение — историческото време — не само че не се развива, но и се разглежда в неговата метафизическа независимост от съвременността. Тези писатели възприемат миналото в неговата абсолютна стойност и поради това единственият верен критерий за „добро“ и за „красиво“. В него С. Андреев открива кристализацията на всички нравствени и естетически категории; за Ф. Попова-Мутафова и Цв. Минков то импулсира нацията и личността към самоусъвършенство, притежава магическата способност да преобразява хората, като ги прави по-добри и по-красиви, защото им сочи пътищата и средствата за това (с други думи — от историята се прави дидактика). А в произведенията на Б. Савов, В. Каратеодоров и П. Карапетров скритата съпоставка между минало и настояще утвърждава „репетиращата способност“ на историята, в която няма развитие, а едно постоянно повторение, в което само имената и декорите са други. Ценностните категории за тези автори остават априорни, непроменливи и настоящето е част от това „абсолютно минало“, негово повторение, в което мястото на събитията и на личността се определя от извънисторическата им функционалност. Преоценката отстъпва място за утвърждаване вечността на определени обще-

ствени и индивидуални човешки взаимоотношения в тяхната независимост от социално-политическото развитие. Затова и в романите, които издават тези автори, историческото събитие е огледало, отразяващо утвърдени веднъж завинаги социално-естетически и философско-етически представи за света и за човека. В образите например на цар Симеон и на Иван Асен се търсят качествата на един друг цар, като алюзията е прокарана дидактически, но звучи твърде реакционно, защото не се съобразява нито с обществените и идеологическите възможности на една или друга епоха, нито пък с идейно-политическото различие в ролята на единия и на другия цар.

Така в различното „разпределение“ на художественото време в историческия роман между двете световни войни се открива сблъсъкът между двете класово-философски разбирания за общественото развитие. Буржоазните, от една страна, и прогресивните писатели и литературните критици — от друга, активно насочват вниманието си към историческата тематика (внимание, което е особено подчертано през 30-те и началото на 40-те години) и се стремят да утвърдят собствените истини за нейното творческо усвояване. Цяла една библиотека „Древна България“, както и някои отделни издания говорят красноречиво за плановете на буржоазията да открие в историята опора за своята идеологическа стратегия и тактика.

Г. Бакалов в статията „Изобразете героичното“ призовава прогресивните писатели да създават образци на историческото повествование и с това да пресекат фалшификациите, които буржоазията прави на историческото минало. Към него с конкретни наблюдения се присъединяват Г. Цанев, Д. Б. Митов, Л. Стоянов, Ив. Руж, Г. Караславов, О. Василев и др. В открита защита на материалистическото схващане на историята, като отпор на буржоазното историческо повествование наред с О. Василев, Г. Караславов, М. Марчевски активно застава със своето творчество и Ст. Загорчинов. Неговият роман „Ден последен“, за който може определено да се каже, че е най-сполучливият исторически роман между двете световни войни, окончателно разреши спора за това, какво представлява историята в едно художествено произведение.

Художественото повествование на „Ден последен“ очертава историческите контури на времето преди падането на България под османско робство. Реалистичното звучене на сюжета се подсилва от широката и подробна картина на обществените отношения през XIV в., като на преден план е изнесено класовото разпределение и свързаният с него антагонистичен характер на обществото. Авторът излиза от материалистическата постановка за идейно-политическата и социалната структура на феодалното общество и като не остава при научния факт (но съобразявайки се с него), се стреми да предаде ония обстоятелства на живота и делата на хората, онова психологическо многообразие на изобразените характери, сред които ясно и категорично в своя органически смисъл „ще изпъкне своеобразието на епохата с всичките ѝ страни, които засягат живота на обществото, държавата и човека“¹. Това реалистично отношение към света на миналото, това постоянно търсене на активната връзка между него и света на настоящето поставя пред Ст. Загорчинов задачата да открие истинските стойности на положителния герой. И за писателя те не са в мраморните салони на царския дворец, нито пък в потайните ходове на болярското коварство, а сред народа.

Народът в разбиранията на Ст. Загорчинов, на Г. Караславов (повестта „Орлов камък“), на М. Марчевски (повестта „Калофер войвода“), на О. Василев („Хайдутин майка не храни“) и др. е конкретност на борческата сила, утвърдила своите възможности в историческото и в настоящото революционно

¹ Г. Цанев. Писатели и проблеми. С., БП, 1963. с. 273.

битие. И героят въплъщава в себе си това основно качество, защото такъв го „изисква новото време, само че пренесен в далечното минало“¹. Тези писатели, пишейки своите произведения, винаги имат чувството, че всичко не е само минало, а и настояще.

В идейно-естетическо отношение „Ден последен“, както и останалите романи, е едно съзнателно конфронтиране с официалния буржоазен роман. В предговора към първото издание на началните две части от романа Ст. Загорчинов пише: „За ония, които търсят в историческия роман само археология, популярен коментар на историята или нищо друго освен патриотичен дитирамб, тази книга не може да бъде по вкуса им.“² Не е никак случайно това, че в романа на този писател народът е не само една постоянно осъзнаваща се маса, която познава добре своите възможности и знае какво иска. Това е народ борец, който живее своя исторически живот не само като социален, но и като идейно-политически феномен, като реален и пълноценен извор на обществени идеали. Това е народ, който съзнателно се обединява около една личност в името на свободата и на конкретното човешко щастие.

Обективно съществуващото време с неговите обществени измерения е в семантическа и философско-етична, и философско-естетическа взаимовръзка с индивидуалното битие на човека. Личността се явява не само реализатор на едно или друго обществено събитие, но и средство, чрез което се фиксира „изтичането“ на социално-политическото събитие. Времето в астрономическия смисъл на думата протича без волята и участието на човека, докато общественото време, времето на революцията, на войната или някое друго събитие е възможно само в действията и възприятията на човека. Затова и индивидуалното човешко време в българския исторически роман между двете световни войни се транспонира в обществените събития, а това създава добрата възможност действията и състоянията на героите да отправят директно асоциациите в посока на историческия живот през 30-те и 40-те години. Разстоянието между изобразяваните събития и герои, участващи в тях, и автора и читателите се определя преди всичко от завършеността на тези събития, от историческата действителност на героите, но в онова, което те носят в себе си и като идея, и като отношение, дистанцията е мнима, илюзорна, защото се нарушава от активизирания момент на съвременността в историческия сюжет на романа. Останали верни на художествената правда автори, като Ст. Загорчинов, О. Василев, Г. Караславов и др., прекрачват успешно в деликатното ѝ взаимодействие с жизнената правда и създават силни, вълнуващи и актуални произведения, в които зад чертите на историческите лица се откриват стремежите, целите и идеята на антифашистката борба.

Онова, което представя новото в търсенията на българския романист в този период, започва от приемствената връзка на реалистичния роман между двете световни войни и историческите произведения на Вазов и се утвърждава в идейно-философското осмисляне на жизнения материал. Защото за народния писател историята си остава „едно огледало, което обяснява настоящето и отразява бъдещето“ и затова е „пълна с поучителност“, мисъл, означаваща, че за Вазов обективната истина е нещо важно, но още по-важно е въздействието (подчертава се романтичният елемент!) ѝ върху патриотизма на читателя. Докато за споменатите писатели това „историческо минало“ е истина, в която се открива не само въздействието, а най-вече познанието за настоящия момент. За тях историята не само поучава, но и научава, не само показва какъв е бил отдалеченият във времето и в пространството свят, но и какъв е сега и какъв

¹ Г. Цанев. Писатели и проблеми. С., БП, 1963. с. 278.

² Ст. Загорчинов. Бразди, с. 124.

трябва да бъде, а оттук и пътищата към постигането на тази мечта. Прогресивният български писател между двете световни войни сигурно върви по талвега на обществените борби на своето време, търси смисъла и значението на неговата противоречивост в натрупания исторически опит на човека.

Така в художественото „разпределение“ на времето литературният изследовател може да открие диалектичното взаимодействие между онова, което съществува реално, обективно, независимо от съзнанието на автора, и онова, което е плод на неговия мироглед, подхранва се от творческото му въображение и се проявява в синтезиран вид във взаимодействието между отделните прояви на времето, както и в разположението на отделните части на сюжета, в развитието на самото действие.

*

Основна черта на българския реалистичен роман между двете световни войни е строгото придържане към обективно съществуващата последователност на събитията. Затова не е случаен факт биографичната характерност на художествения материал; разрешаването на проблемите се развива в посока на житейската и социално-идейната биография на героите, които са следени в последователността на едни или други събития или на целия живот на героя. Такива са почти всички романи на Ант. Страшимиров, романите на Г. Белев и Кр. Белев, на О. Василев и Кр. Велков. Кр. Белев например в своите две произведения „Пробивът“ и „Мирът“ следи социално-етическата и идейната биография на своите герои в коловоза на събитието — войната. Г. Белев открива съдбата и историческата перспектива на еснафа и на зараждащата се буржоазна класа в новоосвободена България, като се придържа строго към последователността на общественото развитие, до полосата на конкретно-историческото време. Г. Караславов също обмисля и реализира своите романи в последователността на жизнения път на героите и в рамките на един цикъл, който при „Татул“ и „Снаха“ има определено социално-психологически характер, а при „Обикновени хора“ (започнат преди 9. IX. 1944 г.) се оформя в сферата на историческото битие на персонажа с всички особености на неговите индивидуални и обществени прояви.

Интересувайки се от личната биография на своите герои, българските романисти успешно включват активността на субективното (индивидуално) човешко време, неговите обществени координати в мощния поток на историческите събития. В голяма част от романите между двете световни войни действията и преживяванията на героите са тясно свързани с обществената действителност и произтичат не от самозадоволяващи се, локализиращи в затворения кръг на психофизиологични комплекси, подсъзнателни процеси или от абстрактни идеи, а от изострения социално-политически живот у нас след Първата световна война. Къде в по-голяма, къде в по-малка степен българският писател-реалист открива света на човека в неговата генетическа обвързаност с историческата последователност на общественото развитие. Българският романист вече бе доказал, че мисли исторически, че умее в частния живот на своите герои да открие дълбоките движения и вейания на епохата, в съдбата им да долови проявите на обективните закони на общественото развитие.

Активизиращият интерес на по-голямата част от писателите към личността в нейните различни форми на индивидуална и обществена проява естествено налага задълбоченото и сериозно утвърждаване на субективното и обективното време в художествената тъкан на романа. Не само защото чрез темата и сюжета се поставят специфични изисквания към повествованието, но и по-

ради това, че самата историческа епоха налага едно философско осмисляне на изобразяваната действителност. Всичко това намира сполучливо разрешение в най-добрите произведения на Ант. Страшимиров („Роби“ и „Хоро“), на К. Петканов („Морава звезда кървава“, трилогията „Жетва“, „Без деца“ и „Кладенец“), в романите на Г. Караславов, Г. Белев, Кр. Белев, Кр. Велков и др., където чрез индивидуалното време успешно се следи историческият процес на социалните и политическите изменения в обществения живот. Личността става средство и съдържание на художествено-философското синтезиране на живота, но това не определя „разположението“ на времето в сферата на психоаналитичните кръстословици. Диалектическият подход към идеологическото състояние на историческата действителност, жизнената и естетическата правдоподобност на изобразяваните събития и герои, които израстват в съзнанието на читателя като убедителна, цялостна алюзия за революционната действителност — ето кое в същност определя достиженията и достоинства на реалистичния роман в неговите върхове в периода между двете световни войни.

Под влияние на историческите събития, както и поради това, че социалистическият реализъм вече настойчиво и целеустремено налага своите принципи и отношение, българският роман успява да утвърди окончателно възможностите си в социално-нравствения и философско-психологическия анализ на човека и обществото. Успехите са видими именно в това органическо взаимодействие на индивидуалното човешко време с общественото време, взаимодействие, в което личността се налага и като индивидуалност със свой самостоятелен духовен живот, и като част от обществото. В най-значителните постижения на реалистичния роман между двете световни войни („Хоро“, „Роби“, „Село Борово“, „Животът си тече“, „Бентът треши“, „Пробивът“, „Мирът“, „Морава звезда кървава“, „Снаха“, „Татул“, „Ден последен“, „Бялата пътека“ и др.) убедително се очертават основните революционни тенденции на времето; общественото време в тях се налага като правдоподобна реализация на идеите. Писателите тук следят не само хода на действието, но и онова, което се променя в съзнанието на хората; развитието на индивидуалното човешко време е вкрупено сигурно в развитието на сюжета, определя неговото, на сюжета, идейно звучене, като това развитие не води романиста до сухия обективизъм, а открива историческата перспектива, неизбежната гибел на едно общество и възхода на друго. Индивидуалното човешко време на Юрталана и Мариола, на героите на Г. Белев и Кр. Белев, на Кр. Велков и О. Василев е вградено в историческите граници на една класа, която представя своите социални, нравствени, философски особености в непосредствената си социално-политическа проява. И ако в романите на Ант. Страшимиров и К. Петканов, на Д. Немиров и др. това следене на обективната закономерност е все още стихийно, недобре организирано, като често пъти води до притъпяване на критическия поглед, то при социалистическо-реалистичния роман познанието за общественото развитие и вярата в неизменния ход на времето подпомага, утвърждава историческата перспектива, като нейната корелация в структурата на повествованието зависи както от действието на персонажа, така и от всичко, което го заобикаля — обстоятелства, вещи, конкретни събития и т. н.

Някои автори (Ант. Страшимиров, Г. Караславов, Ст. Чилингиров и др.) успешно използват вътрешния монолог в психологическата характеристика на времето, като при Караславов „материализацията“ на времето се проявява по оригинален начин, възприет и талантливо развит по-късно в романите на Д. Талев, Д. Димов и Ем. Станев.

В своето неспокойно очакване на деня, преди да се предаде на властта, Юрталана усеща бързия ход на времето, то го връща постоянно към извършеното убийство и разранява страстта му към земята. Героят не следи изтичането на часовете, погледът му е насочен към всичко, което го заобикаля: интериора на къщата, двора, животните в обора. Спомените и мислите му излизат от тази обстановка и се връщат в нея, за да фиксират това движение на времето, което се предава не като физически, а като психически процес. Потокът на времето се прелива невидимо чрез Юрталана във веществения свят, който заобикаля героя, чрез веществения свят Юрталана осъзнава неумолимото приближаване на часа, когато ще трябва да се предаде или да даде нивата. Извън този кръг за героя не съществува нищо друго — денят и нощта, астрономическото време е загубило своя смисъл, своите измерения — всичко се е сляло с болезнената борба за голямата нива. Така обективното време, неговите обществени стойности се кондензират чрез индивидуалните преживявания в реалността на една страст, която се утвърждава в логичната последователност на обективните събития.

Караславов не решава механически този сложен и интересен проблем. Юрталана като индивид е зависим от средата и обстановката, обстоятелствата му налагат едно или друго решение. И ако времето се „материализира“ в тази среда и така се изразява като обществен потенциал (като социално значение), то героят в някои моменти се откъсва от общия „поток на времето“, замира във вътрешната вцепененост на своята трагедия.

Успехът на Караславов в „Снаха“ (това се отнася и за „Татул“) се определя именно от дълбочината на социално-психологическия анализ, от способността на художника да долови своеобразието на двете страни на душевния строй, които представят героя като един сложен образ, отразил в себе си сложността на обществената действителност. От една страна, това е личност, която реагира на движението на времето, и се стреми под влияние на външните дразнения да вземе някакво решение, от друга — героят остава неизменен, единен в своята истинска същност: той не се връща нито в миналото, нито търси изход в настоящето, а остава в постоянно поддържаната страст. Героят не се развива в този смисъл; в контактите със заобикалящата го среда той открива социалните и нравствените стойности на частнособственическата стихия. В това именно се крие и идейната присъда на автора над света на юрталановци, над тяхното време. Липсата на всякаква историческа перспектива, „спирането“ на индивидуалното човешко време в затворената територия на тази страст отхвърля изцяло компромисите на нравствения дидактизъм и утвърждава диалектикоматериалистическата позиция на Караславов. Индивидуалното човешко време на Юрталана, без да е адекватно на общественото време, без да се покрива с обективното време в неговия астрономически смисъл, открива скритото взаимодействие между художествените принципи на изображение и миросгледа, който ги организира и им придава стройност и яснота. Това взаимодействие отвежда успешно читателя по пътя на конкретното познание за човека, към действителността, към социалните и политическите събития. Така индивидуалното време на Караславовия герой, като посочва движението и промяната в личността и средата, която я заобикаля, се явява диалектическо следствие на обективно съществуващото време; то е негов субективен израз. А това ще рече, че без да е адекватно на общественото време, то отразява същността на онова, което съществува извън човека и независимо от него и именно чрез него изразява себе си, своите качества, своеобразието на своята същност.

Наблюденията върху българския реалистичен роман между двете световни войни дава основание да се говори за два типа на художествено „разпределение“ на времето. Първият тип се определя от преобладаващия интерес на българския писател към обективния ход на събитията, като времето тук е в тясно взаимодействие с фабулата и композицията на романа. Това взаимодействие кара някои литературоведи да говорят за композирано време, което в техните схващания представлява единство от времената на епизодите, на частите.¹ Едно такова формулиране обаче не открива напълно този тип на художествено „разпределение“ на времето. Защото основен принцип на реалистичното повествование е изграждането на субективен правдоподобен образ на обективната действителност, а това вече налага едно постоянно и осъзнато съобразяване на хода на художественото действие с обективно възможното така, както би станало в живота.

В това ни убеждава самото „битие“ на реалистичния роман. Българските писатели в повечето случаи се съобразяват с обективно протичащия процес, без, разбира се, това да довежда до опростителско, механическо отношение към събитията. Нещо повече, на българския реалист между двете световни войни (а това е типично и преди това) е присъщо историческото мислене, както и постоянно изразяваният стремеж повествованието да се придържа здраво в реалните, в точните очертания на нещата. Неслучайно хронологичната организация на романа е зависима от последователността, в която събитията стават известни на читателя, и съответствува на оня порядък на частите, какъвто би бил характерен за обективното „разпределение“ на художественото време. Тази привързаност към обективната последователност при някои наши автори е толкова силно изявена, че в техните произведения сюжетът и композицията се изграждат в зависимост от природната последователност на времето. Такъв е случаят с много от романите на Д. Немиров, К. Петканов, Г. Белев, Кр. Белев и др., които организират композицията на романа върху сезонната определеност на времето. По този принцип създава своите романи Г. Белев, като обективната последователност, реалното протичане на времето открива отделните моменти в съдържанието на тези романи-хроники. В структурно-формално отношение „разположението“ на времето при тях създава възможност за автора да следи обективния ход на живота с всички негови подробности, способни да уточнят духа на времето и своеобразието на героите.

Вторият тип на художествено „разпределение“ на времето произтича от постоянното следене на вътрешния свят на героите; социалноетичното и философско-естетическото съдържание на темата се открива в непосредственото изразяване на личността, в директното следене на нейните мисли, чувства и действия. Времето при този случай се разполага сред взаимоотношенията на героите, в епизодите на техния духовен живот; сюжетът се разгъва в зависимост от последователността (в „Татул“ и „Снаха“ например), или в импулсивността на вътрешния живот на героите („Бялата пътека“ и „Хоро“). В своите романи Ант. Страшимиров и О. Василев очертават контурите на времето от и след Септемврийското въстание. Те не се интересуват толкова от външния поток на събитията, не фабулата е тяхна цел. Наистина повествователните епизоди се измерват със събитията (особено в „Хоро“), но чувството става основна мярка, по която се определя протяжността на „изтичащото“ време. Личната биография на героите, тяхното собствено време отразява в себе си действителността с нейните обществени стойности и прояви и така се изви-

¹ Вж. Р. Л и к о в а. Писатели и време. С., БП, 1968, и Н. Г е о р г и е в. За същността и значението на една... — Български език, 1965, кн. 2.

сява като критерий за всичко, което дава образ на обективното време. Човешкото съзнание се налага като постоянно изменяща се система от субективни образи на обективно съществуващи събития и вещи, качества и състояния. Трябва обаче да се отбележи, че в голяма част от романите човешкото съзнание, респ. индивидуалното човешко време, не се възприема като форма, която механически побира отразяваната действителност, а като взаимодействие, като един постоянно протичащ процес, който следва обективните закони на общественото развитие. Затова във философски смисъл индивидуалното човешко време в романите на такива автори като Ант. Страшимиров, Г. Караславов, Г. Белев, Ст. Загорчинов, Кр. Белев, О. Василев и др. представлява конкретна реализация на материалния свят, чиито социални качества се изразяват чрез битието на човека; в психологически смисъл това време по своеобразен начин се превежда в човешкото съзнание, като постига своята реалност в движението на чувствата, в отношението на личността към себе си и към заобикалящата я действителност; в художествен смисъл персонажът се налага като синтезиран образ, който съдържа в себе си конкретно-историческата същност на своето време.

Може определено да се каже, че в най-добрите си постижения българският реалистичен роман е чужд на субективния и обективния идеализъм; неговият стихийен материализъм (при критическия реализъм) и диалектически материализъм (при социалистическо-реалистичния метод) е едно от достоинства, които изкупват някои грешки и увлечения. Времето в тези романи се открива не като някаква иманентна, самостоятелна духовна субстанция, а като конкретна обществена и природна проява, улавяща видимите и невидимите обективни процеси.

В художествената практика на българския реалистичен роман между двете световни войни е чужда позата на обществено незаангажирания творец. Отношението на българския писател към времето, което изобразява (историческо или съвременно), винаги го отвежда към актуалните проблеми на епохата. Ето защо художественото „разположение“ на времето в неговите произведения като естетическа реализация има свой идеологически смисъл, който съответствува както на философските и социалните възгледи на писателя, така и на идейно-политическия характер на времето, в което живее и твори. Че е така, най-категорично доказателство е отношението на българския романист през този период към писатели като Хамсун, Стриндберг, По, Пшибишевски, Арцибашев и др.

Да вземем например Хамсун, който е бил доста известен у нас между двете световни войни и в известна степен е влияел върху много наши писатели. Един Нагел или капитан Глен (герои от известни негови романи) живеят извън историческата определеност на времето и така самите те престават да бъдат исторически в смисъл на конкретна социално-историческа проява, откъсват се от обективността на обществения живот. Те живеят и действуват извън времето и независимо от него. Техните характери оформят психологически типове, които са заети единствено със себе си, занимават се единствено със собственото си Аз, като заобикалящата ги среда е само фон или първоначален тласък (в същност дотук и стига обективно социалното на Хамсун). Играта на техните чувства, реализираните взаимоотношения са отражение на един вътрешен свят, чиято характерност се губи в априорността на вродените психологически достоинства и недостатъци у героите. В стремежа си да подчертае ролята и същността на емоционалното в човешкия живот, в амбицията си да открие природата на изгарящите от своите страсти личности (това се дължи както на неговия метод, така и на усвоената от Достоевски творческа наклонност да държи много повече за реалността и убедителността

на самото преживяване, като не се интересува, като пренебрегва обективните му източници — неслучайно почти всички негови герои бягат от обществото) скандинавският романист естествено достига кръстовището на фройдизма, до занимливото, но издържащо строга критика учение на Юнг за „архитипа“. Според Хамсун човек идва със своето с о б с т в е н о време, което е индивидуално и неповторимо и се проявява независимо от историческата обстановка. Така героите, а оттук и романът в естетико-философското разбиране на Хамсун се определя като затворена, самозадоволяваща се структура, микрокосмос, който се развива по свои закони, независимо от събитията, които стават около тях. Неговият детерминизъм, а такъв несъмнено има, се ограничава в рамките на локализираното човешко преживяване. Ето защо в повечето романи на талантливия скандинавец субективното, индивидуалното човешко време не се контактува с епохата и не се извява във формите на нейната социалноисторическа типология.

И ако в областта на разказа както Хамсун, така и споменатите автори оказват видимо влияние, то българският роман в общи линии остава чужд на техните концепции и идейно-естетически лутания. Българският романист гледа на времето като на едно от условията, които определят убедителността и жизнеността на произведението. Но ако в конкретното художествено тълкуване на времето и неговите форми на изява писателите са близки в повечето случаи, то в неговото разгърнато социално-естетическо интерпретиране, в идейно-философското му контекстиране се очертават две посоки, които, най-общо формулирани, представят критико-реалистичния и социалистическо-реалистичния роман.

В първата посока се включват все автори, които гледат на общественото и на индивидуалното време през призмата на частния морално-естетически комплекс. Социално-политическите измерения остават в сферата на общочовешката нравственост. Често пъти идеологическите амбиции на авторите се крепят на анализ, който обхваща маловажни събития (романите например на Вл. Полянов). Героите в романите на Ем. Коларов, Анна Каменова, К. Константинов, Н. Атанасов и др. се затварят в личните си терзания, остават чужди на историческата истина независимо от това, че монолозите и диалозите им са наситени с политическа терминология. Именно поради това персонажът на тези автори е с малки стремежи, с незначителни претенции, а там, където ги има — те са или фалшиви, или мелодраматични. Неслучайно това са все проститутки, бездетни жени, рутинирани в сластта и в измамата търговци, фабриканти, интелегенти — политически ренегати, които се лутат в историческия лабиринт на времето.

В ония романи обаче, където писателят успява да се добере до истината за заобикалящата го действителност, можем да открием изострения критически поглед на изобличителя, на активно воюващия за човешкото щастие хуманист. В „Хоро“, „Вихър“ и „Роби“ (Ант. Страшимиров), в „Морава звезда кървава“ (К. Петканов), в романите на Й. Йовков, А. Карима, Д. Немиров и др. талантливо се утвърждава критико-реалистичното отношение към действителността. Чрез своите герои, чрез въвеждането на конкретните исторически събития в сюжетната канава на повествованието романистите се приближават до идейно-политическото своеобразие на своята епоха, до откриване на основните тенденции в нея.

Интересувайки се предимно от личния живот на своите герои, автори като Йовков, Д. Немиров, К. Петканов и най-вече Ант. Страшимиров в една или друга степен се домогват до обществения смисъл в художественото „разположение“ на времето, успешно долавят и изобразяват чрез него социалните

движения в селото и в града и с това органически се включват в широкия поток на антифашистката литература.

Във втората посока, по която се развива българският роман между двете световни войни и която утвърждава социалистическо-реалистичния роман, се включват по-малко автори, по-малко заглавия. Но те са, както вече казах, които определят тонуса на идейно-естетическите търсения, върховете на художествените постижения през този период. В произведенията на Г. Караславов, Г. Белев, Кр. Белев, Б. Баров, О. Василев, М. Грубешлиева, Ст. Загорчинов и др. се търси директният контакт с обществените актуални проблеми на времето; видим е стремежът за политическо ангажиране с революционните събития. Тук индивидуалното човешко време се разтваря в историческото битие на класата. Този процес на взаимодействие между времето на героите, на автора и на епохата, в която се твори произведението, в сравнение с лутанията и идеологическата подвижност на критико-реалистичния роман е по-единен. Типологията на образната система се формира в социално-философското разрешаване на историческите въпроси за революцията, за мястото на народа и на личността в нея. При това писателят не бяга от оперативните моменти на всекидневието, което и определя присъствието на доста публицистични елементи в романите. Срещу живота се застава фронтално, това позволява да се заемат най-верните позиции, от които се открива истинското състояние на класовата борба. За тези писатели романът е оръжие и те го използват пълноценно в смъртната схватка с фашизираната буржоазия.

*

Вниманието на българския романист към художествено действие и художествен образ, които да са пряко свързани с обществените събития, естествено насочва творческите търсения към идентифициране на тези чрез техния конкретно-исторически смисъл. Затова в художественото „разпределение“ на времето литературният изследовател може да открие особеностите на диалектическото взаимодействие между метод и мироглед, между формата и съдържанието, особености, които насочват към някои съществени моменти от литературния процес между двете световни войни. Обсъдено в контекста на идеологическата борба през този период, „разпределението“ на времето несъмнено открива сблъсъка между двете класово-философски разбирания за общественото развитие, от една страна, и, от друга — очертава перспективите, по които се развива и ще продължава да се развива този литературен вид.

Така например в развитието на българския роман може да открием сполучливо един от най-характерните белези на художественото творчество през този период, а именно своеобразната философско-естетическа интерпретация на времето. Писателят съзнателно започва да следи естетическото разположение на времето в своите романи, в него да вплита идеологическите си представи за човека и за света, който го заобикаля. Времето става вече не само измерваща продължителността на един процес, на комплекс от чувства и действия единица, но и категория, чрез която се търси както познанието за този процес, така и взаимодействието между отделните негови елементи в тяхната най-обща и конкретно-естетическа стойност.

В творческите търсения на българския романист между двете световни войни се долавят влиянията на новите научни и художествени открития, сериозният интерес към социално-философската проблематика на епохата,

АСПЕКТИ НА ТРАГИКОМИЧНОТО

Иван Попиванов

Проблемът за естетическите категории е занимавал теоретиците на изкуството на всички времена — той е свързан с основни концепции на човешкото съществуване и на човешките отношения, свързан е с кардинални проблеми на битието и на най-силните преживявания на хората. В центъра на вниманието са били винаги специфичните проявления на прекрасното, трагичното и комичното, възлови звена в сложната и противоречива верига на човешките отношения. Тези основни категории са свързани с важните проблеми на етичното и социалното, на реалното и идеалното, на осъщественото и мечтаното. Те са изучавани както в жизнената практика, така и в произведенията на изкуството, където придобиват многолик и богат художествен израз в съответствие с творческото отношение на художниците, с тяхното лично виждане и чувствуване, в съответствие със светогледа и естетическите им позиции в сложната социална обстановка през различни обществени формации. Наред с тези основни категории вниманието са привличали и други, които са с допълнително значение: възвишеното като категория, близка на прекрасното, героичното и патетичното — също близки до прекрасното, грозното — като антипод на прекрасното, трагикомичното — като междинна категория, съчетаваща особености на трагичното и комичното. Набелязани са и други варианти и взаимодействия между съществуващите естетически категории, като точните граници и означения се определят само в абстракция или изобщо не се определят поради сложното взаимно преплитане на специфичните отсенки и нюанси при многообразието на жизнената и художествена практика. Като междинна категория се набелязва само трагикомичното, но очевидни са взаимодействията и между другите категории. Така например ясно е, че в преобладаващите си и най-типични форми трагикомичното е неразривно и коренно свързано с прекрасното. Възможни са взаимомействия и съотношения също така между прекрасното и комичното, при което се получават форми на комичното в границите на лекия хумор, с отношение на симпатия и добродушна снизходителност, с утвърждаване и с още по-определено — въпреки частния комичен аспект — възвеличаване на положителното, светлото, прогресивното.

При насоченото съсредоточено внимание към основните естетически категории често са се правели и се правят някои абсолютизации, при които не се отчита достатъчно кое и до каква степен е типично присъщо на една или друга категория и кое и до каква степен е плод на взаимодействие. В същност това е една много трудна задача, тъй като очевидно е, че точни граници е невъзможно да се очертаят. Но често се губи и приблизителното впечатление за мащабността. В това отношение най-необлагодетелствувани са допълнител-

ните категории; на тях не се отделя достатъчно внимание и често особеностите им се обсебват от основните естетически категории, чийто обхват се раздува и разширява неимоверно.

Смятам, че особено голяма „несправедливост“ е проявена към категорията трагикомично. В традиционната естетика само между другото се споменава и за съществуването на подобна категория, без да са изяснени съществените ѝ особености. Нейният периметър е стеснен неимоверно. За трагикомичното при критическото интерпретиране се споменава само в съвсем ограничени литературни примери, бегло се загатва за него при отделни образи. Подобно отношение говори за съществено недооценяване на конкретните факти в литературата и изкуството, за неверни теоретически обобщения в ред случаи. Проучването на ред конкретни литературни произведения показва, че трагикомичното не е само една междинна категория с ограничено значение, а е сложна и съществена самостоятелна естетическа категория със свои специфични особености, определено различаващи се от особеностите на другите естетически категории. В случая е действувал закон, аналогичен (макар че аналогията е относителна) на закона, по който съотношенията между епоса и лириката са довели до нов самостоятелен литературен род — лиро-епоса, като това засега е единственият случай на подобен резултат при литературно-родовите взаимодействия. И в единия, и в другия случай има тенденция към сливане на полюсни проявления, тенденция към уравновесяване на противоположностите, смекчаване на крайностите, постигане на единство на противоречията. Това сближаване на полюсни точки е една от изявите на склонността към парадоксалното в литературата и изкуството и не е без връзка с конфликтите и противоречията в човешката същност, в душевността. Тези конфликти от своя страна имат за основа конфликтите в действителността. Но съществено в случая е човешкото желание и намерение да се постигне успокояване, примирение. При творческия процес то е свързано и със streмежа към художествено разнообразяване и обогатяване, към обхващане на вариантни положения не само на основните „чисти“ форми. В многовековната практика първоначалните търсения на вариантни положения постепенно водят до създаване на установени и стабилни форми, които също имат както „чисти“ форми, така и допълнителни варианти.

Трагикомичното в изкуството и литературата има за основа трагикомическите конфликти в действителността. В случая означението „действителност“ е идентично на „обект“, тъй като не във всички страни и прояви на действителността може да се наблюдават формите на трагикомичното. По-специално в природата и животинския свят за трагикомично не може да се говори освен по наподобяваща аналогия на човешките прояви. Трагикомичното, както и по-голямата част от другите естетически категории, се изявява в човешките отношения, в психиката на човека, в обществения живот. То е субективно обективна категория, при която важно е значението на индивидуалния елемент, на личното впечатление и отношение, имащо за основа обективното. При трагикомичното в изкуството наблюдаваме две основни проявления: при едното от тях връзката с обществените и личните конфликти от живота е по-пряка — те се отразяват в художествените творби, преобразени и претворени от писателите и художниците. При второто естетическата категория се проявява предимно чрез изразеното отношение, те са плод на творческо осмисляне. Разбира се, при всички случаи обективната действителност е една несъмнена и стабилна основа, върху която е единствено възможно всяко истинско художествено творчество. Подобен творчески елемент се установява и при други естетически категории — особено при трагичното и комичното. Често пъти и при тях отношението на твореца-художник играе из-

вънредно важна роля; жизнен материал, в основата на който има грозни, отвратителни и отблъскващи елементи, съобразно с конкретна художествена задача и съобразно с естетическо-етическите позиции на художника се преобразява в едни случаи в трагичен аспект, а в други — в комичен, с акцентирание на сатиричното и саркастичното начало. Тук именно се наблюдава първото стъпало на полюсното сближаване, което намира пълен израз в трагикомичното. При тази синтезирана естетическа категория още повече изпъква творческото отношение на художниците; благодарение на това има много форми от посочения вече най-общо тип: при него жизнен материал и разработени събития, които в основата си биха били по-естествено трагични или обратно — комични, се трактуват като трагикомични съобразно с определена идейно художествена задача и цел. В този случай изпъква елементът на творческото конструиране. Не ще и съмнение, че набелязаното различие е относително, тъй като конструиране наблюдаваме при всяко творчество изобщо. Но тук се има пред вид една допълнителна аналогия, която се прави при окончателно завършеното произведение и която показва предполагаемо съотношение между действително ставащото и отразеното в литературното произведение.

Трагикомичното като самостоятелна естетическа категория е органично съчетание на противоположни елементи, които синтезирано се взаимно проникват един в друг. В литературното творчество при различни проявления изпъква склонността към парадоксално изграждане, при което нерядко се сливат или съчетават противоположни елементи и категории. При трагикомичното виждаме израз именно на тази склонност: единство на противоречия и взаимно изключващи се тенденции върху конфликтна основа — отражение на жизнените конфликти и аналогия на сложно синтезираната жизнена тоналност. Парадоксалността е още по-голяма, като се има пред вид взаимодействието между всички естетически категории. Трагикомичното често се явява в неотделима връзка с героичното, колкото и странно да е това на пръв поглед (например в „Под игото“ и „Немили-недраги“ на Ив. Вазов). Известно е от литературата на миналото и особено — в много по-голяма степен — от литературата на съвременността, от произведенията на социалистическия реализъм, че трагичното уместно може да се съчетава с оптимистичното. Много примери от различни автори убедително показват, че същата възможност наблюдаваме и при трагикомичното, без тя да се абсолютизира, тъй като при сатиричното и саркастичното интерпретиране нерядко е съчетавана със скептични и песимистични компоненти, както е например в творчеството на Стоян Михайловски. Изобличаването на злото винаги съдържа известни, поне частични елементи на положително оценяване, с противопоставяне, като се изтъква и хубавото, прогресивното — и това е предпоставка за трагикомическата тоналност и естетическата позиция. Без положителен идеал или елементи на подобен идеал (колкото и неизяснен да е той!) не може да се стигне до трагикомичното в сатирата и сарказма — тук е основата и на оптимистичното начало, което се проявява разностранно и в различни степенни варианти.

Парадоксалната основа на трагикомичното личи и в пародирането — особено определено в пародирането на мелодрамата или на произведения със сантиментални и мелодраматични елементи. При гротескното и памфлетното изобразяване (в произведения, които имат и елементи на положително характеризирание), както и при епитафиите-пародии (по начало парадоксални) трагикомичното се изявява в разнообразни модификации — свързват се болка, гняв и ирония, съчувствие и отрицание, с относително уравновесяване на противоположните тенденции (ако надделява и се налага отрицателното, урод-

ливото, грозното, то елементите на трагикомичното намаляват чувствително или напълно изчезват).

В развитието на литературата наблюдаваме едно универсално проявление на трагикомичното още от древността — независимо от конкретното извяване на един или друг творчески метод. Например образът на Терсит в „Илиада“ на Омир има типични трагикомични черти. По-нататък обаче трагикомичното се проявява не само универсално, а и във връзка с някои творчески методи. То е напълно изключено в теоретическите принципи на класицистите, които не допускат смесване на тоналността и на естетическото отношение (въпреки че в ред творби на Молиер има трагикомично интерпретиране, частично или по-цялостно). Целенасочено и осмислено съчетаване на трагичното и комичното забелязваме при романтизма, който се стреми да разкрепости литературата и в това отношение. Най-пълно и богато обаче трагикомическата тоналност се проявява при критическия реализъм, при който основни характерологични тенденции са съчувствието, изобличението и осмиването; те често се преливат и обединяват в цялостна същностна даденост. Богатият ироничен подтекст при изобличителните насоки на критическия реализъм, както и пародирането като форма на активна опозиция често водят до трагикомична съдържателност. У нас в това отношение силно е влиянието на руските критически реалисти, особено на Гогол и Чехов, а също така на Салтиков-Шчедрин и А. Н. Островски. Това влияние не се налага механично, а претърпява сложна трансформация. В българската литература, както и в другите южнославянски литератури трагикомическата изява придобива особена специфична окраска съобразно с националните особености на изображение и неповторимостта на националните характери, както и в зависимост от личния художнически свят и натюрел на писателите, личния им стил и духовност. Нередки са случаите, когато при творческото осъществяване в нашата литература наблюдаваме определено отдалечаване от въздействащите трагикомически образи със съществени естетически изменения и с преминаване към трагичното начало или към остра сатирическа насоченост — както и обратно.

*

В литературата на миналото и съвременността има много произведения в които сложно се преплитат трагични и комични елементи. В подобни случаи комичните сцени са с предназначение да разнообразят действието, да дадат временна емоционална почивка на зрителите, временен отдых, и да подпомогнат по-яркото очертаване на трагическата тоналност. Такъв смисъл имат например сцените с гробарите в „Хамлет“ на Шекспир. В тези случаи съотношението между двата основни тонални компонента е с чувствителен превес на трагичното. Но дори и в произведения, където трагичните и комичните сцени количествено са приблизително изравнени, пак не може винаги да се говори за трагикомично. Същото е и в случаи с превес на комичното, с използване на отделни трагични или елегични ситуации.

Трагикомичното има безброй варианти, но основните му проявления са в няколко насоки. При всяка от тях важно значение има субективното възприемане и реагиране, изразеното отношение, както и творческият подход в изкуството. При всеки конкретен случай значение има и конкретната художествена задача. При изменение на задачата и отношението към третирания материал би могло да се премине към създаване на произведения на изкуството с преобладаваща трагическа или комическа тоналност.

Трагикомичното се проявява в две основни степени, които са във връзка с основата на неговото създаване — с акцент към трагичното и с акцент към комичното. Модификация на трагикомичното е „елегикомичното“, което се среща много по-често (терминът е условен). Интересни са формите на трагикомичното при гротеската, сатирата и сарказма. Заслужава също така внимание съотношението трагикомично и героично, както и едно по-основно и цялостно отношение към формите на прекрасното и възвишеното. Въпросите са много и извънредно сложни. Нашата задача е да разгледаме конкретното им проявление в развитието на нашата художествена литература, като ги отделим от формите на трагичното и комичното.

*

Дори при най-бегли наблюдения може да се направи извод, че трагикомичното е близко по специфика с т. нар. „смях през сълзи“. В самото означение вече се съдържа антитеза, която говори за известно полюсно сближаване на противоположни категории, както е и при трагикомичното. В теоретическата литература обаче терминът „смях през сълзи“ се употребява твърде широко, той обхваща не само случаите на трагикомическо интерпретиране, но и ред други случаи, при които на пръв план изпъква комичното.

За творбите на Гогол „Ревизор“ и „Шинел“ обикновено се говори като за типични произведения, в които се проявява „смехът през сълзи“. Но в двете произведения в зависимост от конкретната художествена задача, жанра и творческия подход се извяват различни естетически категории. В „Ревизор“ основното съдържание е в сферата на комичното. В „Шинел“ основното повествование е в сферата на трагичното, като обаче има отделни моменти и в двете творби, които са характерни за трагикомичното.

„Смехът през сълзи“ има свършено преки допирни точки с тази форма на трагикомичното, при която изпъква ясно и подчертано връзката с прекрасното. При нея се проявява вътрешно благородство, хуманност, самокритичност. Именно пълноценна личност и особено — творческа личност може да погледне на своите страдания от висотата на интелектуалното си превъзходство не само с примирение, но и с подчертаване на комичното, което в самия жизнен материал не съществува или почти не съществува. То се приписва от психиката на личността, от специфичния начин на реагиране, от склонността към остроумие, от личния творчески натюрел на писателя, от връзката с предишните му творчески проявления. При този тип трагикомично, който е най-характерен, се проявява и особена форма на иронията и самоиронията. Тя също е най-типична за трагикомичното интерпретиране, макар че не е единствена — именно това е формата на т. нар. „горчива ирония“. Този термин, също както и „смях през сълзи“, се употребява широко. Тук имаме предвид такива характерни негови проявления, при които привидният пласт на ироничното трактуване е свързан с оптимистична тоналност, с бодрост, веселост, жизненост, самоосмиване, а допълнителният, вторият пласт — с болка, резигнация, меланхолия, дори отчаяние, без обаче да се стига до песимизъм като философско отношение. Освен в този случай типично е проявлението на понятието „горчива ирония“ и при случаите, когато в основата на втория пласт има гняв и негодувание. Но това е при други случаи, когато невинаги има трагикомично интерпретиране. При контрастното съотношение на иронията и самоиронията, както и при съчетанието „веселост—болка“ винаги има трагикомични елементи. В случая ироничното отношение е основно средство за постигане на трагикомична атмосфера.

В нашата литература има два особено характерни примера на трагикомично интерпретиране от този основен тип. И двата са свързани с очакване на приближаваща се смърт. В литературата има много произведения, при които поетът рисува себе си, изправен пред смъртта. Голяма сила на духа се съдържа в подобни произведения, в които пред трагичния си край творческата личност намира в себе си сили да се шегува — с болестта си, със смъртта си. Два месеца преди смъртта си Христо Смирненски пише своя феърлетон „Как ще си умра млад и зелен“. Основната тоналност на това бележито произведение, все още недостатъчно оценено в нашата литература, е трагикомична. Още в началото на този феърлетон Смирненски декларира, че не се шегува: „Не мисли, драги читателю, че се смея, пише той. Това съвсем не е хумореска, а трагедия, но банална. . . затова и няма да те занимавам с нея.“ „Баналната“ трагедия, за която се споменава, е набелязана в началото на творбата — това е именно „Жълтата гостенка“, настанила се в двата дроба на поета, който разказва за себе си. За иронизиране се използва суеверие: „В същност какво ми трябваше да отивам „На гости у дявола!“ Ето че опашката му остана в ръцете ми и от велики четвъртък аз съм на велико разпятие.“ Още в този начален момент виждаме, че хумористичното органически се слива с трагичното. Думите на поета предизвикват смесено чувство, съдържащо и състрадание, и скръб, и бодрост, която преодолява болката. Находчиво и остроумно се разкрива състоянието, като това е експозиция на феърлетона; тя въвежда в съществени моменти. Тук наистина произведението е най-малко хумористично, тъй като се изтъква трагичната първопричина. Фактът, че авторът говори за собствената си трагедия като за банална, показва чувство за самокритичност и сдържаност. В по-нататъшните ситуации комичното се проявява по-определено, ала те също са трагикомични, защото сянката на основното страдание има отражение и тук. Гледната точка на поета е насочена не само към личното страдание, във феърлетона има и намеци, които са с обществено-политическа определеност („Днес има толкова магарета и катъри, че някое от тия благородни животни, вместо да става районен кмет, настанило се е в дроба ми“; пасажа за Й. Бадев и др.). Тези намеци също говорят за жизнената стабилност на автора, който не се отклонява ни най-малко от позициите си и в подобни мъчителни часове. Интонацията на творбата му има разнообразни нюанси, в които преобладават светлите оптимистични извисявания. Елегичните настроения са умело прикрити, потиснати са — за тях може само да се предполага от отделни изрази, в които се описва състоянието на болния. Има известно различие между съдържанието и формата на произведението в тяхното изграждане и съотношение. Трагичното е свързано предимно със съдържанието, то проличава като подтекст; комичното, което е в органическа връзка с него, е предимно във формата, в интонацията, в способите. Емоционалността обаче е смесена, в нея най-определено се синтезира трагикомическото отношение. Такава е и цялостната атмосфера. По средства произведението не се различава от обикновените феърлетони, в които се дава израз на комичното. Смирненски използва разнообразни художествени средства. Например още в началото той си служи с перифраза, която има чисто комически вид: „един лекар, който за най-горната част на тялото си сам има нужда от лекар“. . . Комичното отношение в способите се изразява не само когато се говори за други хора, но и когато се загатва за собствени страдания. Така е при използвания каламбур с „катар“ и „катър“. Комично впечатление се постига също така с хиперболизиране на несъществени тревоги и отклонявания на вниманието от действително трагичните („И ето започна трагедията ми. Какво мислите? Болестта се усложни? По дяволите болестта. Ужасът дойде от жестокия образ на бабичка“). В това отношение значение имат и ре-

торичните въпроси. Комичното впечатление се подсилва и от репликите, издържани в диалектен стил или изпъстрени със специфични за лицата възклицания и изрази. Комично е и изображението на бабичките, на постъпките и държането им.

Общото въздействие на фейлетона няма нищо потискащо или мрачно, а е жизнерадостно и жизнеутвърждаващо. Очевидно това съзнателно е целено от писателя, който избягва каквито и да е сантиментални или мелодраматични елементи. Чувството се извява съдържано и просто, без изкуствена усложненост. Фразата също така е пределно чиста, ясна и непреднамерена. Преобладават кратките изречения.

В основата на трагикомическата тоналност, изразена чрез самоирония, се съдържа конфликт, породен от сблъсъка между насочеността на натюрела и конкретните жизнени обстоятелства, които са противоположни по емоционална съдържателност. Това личи особено ясно от последните предсмъртни афористични творби на Чудомир. Той е писател, който цял живот е реагирал само чрез различните форми на комичното. Цялостната му творческа нагласа, същността на душевността му, творческият му подход са насочени към комично интерпретиране. При това в основата на характера му винаги се проявява бодро, оптимистично светоусещане, има жизнерадостна багра. Тук от значение е и творческият навик, както и известен елемент на професионализиране, свързан с очакванията на читателите и на всички, с които писателят е в контакт — тъй като е много популярен неговият облик на творец; навсякъде от него очакват духовитости и оригинално, дори чудаческо реагиране. Така е и в болницата. Тук се извява още по-голяма сложност и поради необходимостта да се прикрива истината за действителното състояние на боледуващия писател зад маската на хумора. Сложните психологически отношения пораждат необходимост у Чудомир да прави бегли синтезирани изказвания с богата съдържателност, оригинално оформени, които той е записал, наричайки ги скромно „драсканици в болницата“. При самоиронията най-често голяма роля играят намекът, недоизказването, премълчаването. Затова за този тип трагикомическо интерпретиране подхожда много афористично изразяване, което е израз както на мъдрост и на способност за пределно пестеливо изказване, така и на загатване. В конкретния случай поради тежките жизнени обстоятелства към афоризми се прибегва при назрялата творческа необходимост да се сътвори нещо (израз на емоционалното състояние) и при невъзможността да се създават по-големи произведения (тъй като състоянието не позволява).

Последните творби на Чудомир по остроумие и съдържателност представляват забележителни откъси и са голямо литературно богатство. Те са откъслечни по облик, но в основата им има нещо, което ги сближава. Затова трябва да се разглеждат в цялостна връзка, като циклични те взаимно се допълват. Отделно взето, някои от тях не може да бъдат разбрани. Има и различия в тоналността им. В някои отделни афоризми или бележки надделява трагичната емоционалност. В сравнение с фейлетона на Смирненски, общо взето, в афоризмите на Чудомир акцентът към миньорното е много по-голям. Това се дължи на различни причини: от една страна, различна е творческата задача на двамата автори, от друга страна, техният натюрел е различен; не са идентични и жизнените обстоятелства (Чудомир е в болница), различна е възрастта им и пр. Несъмнено значение във връзка с творческата задача има и специфичният облик на творческата нагласа в единия и другия случай — настроението би могло и да се прикрива до известна степен. Това се наблюдава и в афоризмите на Чудомир — в зависимост от временното настроение в някои случаи тревогата и болката остават на заден план, прикри-

ват се, замъгляват се зад привидно безразличие. Пред прага на смъртта в почти всички свои афоризми и бележки Чудомир говори за своя край като за нещо близко предстоящо. В първите негови остроумни бележки не се забелязва особено напрежение, тревога, нито самосъжаление. Те тонално са почти неутрални. Елементът на трагикомическото интерпретиране в тях е едва забележим: „Почнат ли да ти устройват юбилей, да те чествуват и кичат с ордени, почнат ли да те снимат на филми — готви си завещанието.“ „Аз обаче няма да умра през 1966, защото тя бе определена за най-добрите представители на изкуствата ни.“ „Седемдесет и седмата година навършвам скоро. Прилична възраст за умирачка.“ „Напоследък пък такива тържествени погребения правят на писателите, че просто да ти е драго да умреш.“

И веднага следва остроумие, което има акцент към комичното, без каквото и да е елемент на трагизъм, изразен непосредствено: „Не ще да е занаят пред тъй скучно на „оня свят“. Кацнат ли космонавтите на Луната, след това ще кацнат и при нас и ще ни носят новини от Земята.“

Всички тези бележки са като въвеждащи, като подготвителни моменти, които насочват към съществената тоналност — на трагикомичното. Едно междуметие, което звучи като въздишка, говори за човешката болка и чувството на самосъстрадание, породени от съзнанието за предстоящата смърт: „Ех, да имаше магазин за запасни човешки части, пише писателят, бих сменил всичките, и най-напред главата.“ Хумористичното отношение е в своеобразната форма на съждението, свързано с абсурдното предположение и допускане, съзнателно въведено за комичен ефект, който същевременно смекчава трагичността на ситуацията, внася тон на примирение. Този тон не е свързан с потискаща резигнация или песимизъм, той е резултат от философското разбиране за естествения развой на живота, за неизбежността на смъртта. За трагичната тонална основа особено значение има междуметието.

Типични за трагикомическата тоналност са ред бележки и афоризми на Чудомир. Някои от тях по облик и смисъл се приближават до изразеното от Смирненски в неговия фейлетон. И тук виждаме да се използва каламбурът като способ за комическо въздействие при самоиронизиране: „Чудех се, като остарея, какво ще правя, а аз щял съм да развъждам раци“ (преди това се говори за болестта рак). В други случаи се използва кратка диалогична форма с хумористично изграждане, основаващо се на езикови средства и контрастни съпоставяния: „— Как си, как си? По-добре, нали? — Унче малце болен — в петък погребение.“ Страданието и болката проличават по-определено в следната бележка, където дори истинското отношение не се прикрива: „Аз ще напусна тази проклета болница, но по гръб.“ Дори и в такива моменти на силна скръб хумористът си остава пак хуморист—виждането му е в духа на народните представи, самоиронията е грубовата и безжалостна („по гръб“). Типично трагикомичен е и следният откъс, първата част от който е безобидно хумористична, а във втората се разкрива чувството на дълбока болка, стигаща до отчаяние, обяснимо при изживяваните ужасни страдания: „След като ме оперираха, доста време не можах да се обръсна и ми поникна бяла брада, та като се погледнах в огледалото, бях приятно изненадан, че приличам на Хемингуей. Ех, да имах и пушката му. . .“ Загатването тук е свързано със същото междуметие, употребено и преди това и приличащо на въздишка, изпълнена с огорчение и скръб, която не може да се преодолее.

Една от бележките наподобява епиграма с римуването и симетричността на синтактичните цялости. Хумористичният елемент се внася с римуването и с народния израз, употребен в кавички: „Тук на мен се „яйце пече“, а във животът си тече. . .“ Трагикомичното се подчертава със смисловия контраст в двете части, първата от които показва тревога, напрежение, мъка, а втората

намеква за безразличното и безгрижно жизнено всекидневие. И този откъс, както и предишният, завършва с многоточие, което е многозначително. В другите бележки и афоризми се засягат различни области на живота, някои от тях са битови, други обществени. В преобладаващата част от тях се говори за смъртта, мисълта за нея не може да напусне съзнанието на писателя. В шеговито битов план писателят се обръща към жена си и я призовава да бъде спокойна, защото „там“ няма да се ожени втори път, въпреки че „ще сме безсмъртни“. В друга бележка се казва, че е безсмислен спорът, коя марка леки коли е най-удобната, първенство в това отношение имала катафалката: в нея се возиш „легнал, окичен с цветя и не усещаш друса ли или не“. В няколко бележки се говори за избора на писателя за народен представител, за полученото звание „Народен деятел на културата“ и др., като при това има винаги загатвания за страданието, за това, че е вече късно, че никакви успехи не могат да радват силно човек в подобно състояние. При запазване на трагикомичната тоналност в някои откъси се проявява талантливият сатирик-изобличител (като в откъса, където се говори за купуване на левкоцити от „Кореком“). Изобличителен в по-тясно битов план е и последният откъс от „драсканиците“: „Че ще се мре — ще се мре, но най-смешното е, че преди три месеца си купих нов костюм. Има да се карат наследниците.“ В някои от откъсите, които наподобяват вицове, акцентът е към комичното и, отделно взето, те не съдържат трагикомическа тоналност, но във връзка с останалото допълват представата ни за самочувствието на писателя, за самосъзнанието му в един изключително труден за него момент. С подчертано комичен акцент например е откъсът, в който се говори, че прелятата кръв навярно е била от комсомолец, поради засиления интерес към медицинските сестри. . .

В целия цикъл се проявява бодрият и жизнен дух на писателя, гордата му нравствена сила, способността му да се пребори със смъртта и да я победи, тъй като и най-големите страдания не са в състояние да сломят духа му, да отнемат чувството му за хумор, което е като защитна броня в кошмарите на болестта. Тези последни творби са един нов етап в неговото творчество, непознат преди, те разкриват нови възможности у автора, които по-преди са били само загатнати. Произведения с подобна тоналност в останалото творчество на Чудомир почти не е имало. Във фейлетоните и разказите си, дори и когато засяга страдания, нещастия и пр., той почти винаги ги е разрешавал творчески в комичен план. Характерно е едно сравнение със синтезирана миниатюра, писана през 1936 г. заедно с други подобни кратки откъси под названието „Дребосъчета“. В миниатюрата се казва: „Защо куцаш бе? Какво си се разкривил като регулационен план на града?“ В този откъс център е ироничното отношение за обществени неприятели. Същевременно съпоставката цели комичен ефект с намек за физическо нещастие, което обаче не се изразява трагикомично. Очевидно в последните творби на Чудомир наблюдаваме известно променяне и на натюрела, на специфичния начин, по който се реагира на нещата. Сблъсъкът между натюрела и личните нещастия води до отражение и върху едната, и върху другата страна: променя се до известна степен натюрелът, той добива дълбочина, интензитет, способност да се чувства драматичното, трагичното, тревогата; от друга страна, личните нещастия пък придобиват през погледа на страдащия по-особена окраска, стават до голяма степен овладени, придобиват облик на опрощение.

При самоиронията с трагикомически облик винаги има елемент на самосъстрадание. В тона се чувства елегичен елемент в различни варианти, както е изобщо при всички форми на трагикомичното. При типичното трагико-

мическо интерпретиране се говори за големи нещастия, особено за смърт. Но има и такова контрастно обединяване на комично и елегично, при което в съдържателността поводът не е свързан с големи страдания и нещастия, а с неблагоприятни обстоятелства, които не водят до безизходица. Те пораждат тъга или скръб. Ако чувствата са на социална основа, то тогава несъмнено и в този случай има трагичен елемент като жизнена първооснова, но роля играе отношението на писателя, което може да подчертае този елемент, а може и да го остави на заден план. В определен вариант на тази сложна тоналност се говори с тон на снизхождение, на всеопрощаване към страданията, които предизвикват скръбта; хумористичният елемент е лек, безобиден — такъв е и елегичният елемент. Болката е сдържана, смекчена. Тук има елемент на евфемистично изразяване и отнасяне. Чрез сложното съотношение се получава особен вариант на трагикомическата тоналност — е л е г и к о м и ч е с к а т о н а л н о с т. При самоиронията този тип тоналност намира най-пълното си и ярко изразение. За нея особено характерни са някои фейлетони на Алеко Константинов, особено „Честита Нова година“ и „Страст“. И в двата фейлетона Алеко Константинов чрез средствата на самоиронията осмива беднотията си, която го поставя в неудобни положения, затруднява го, понякога предизвиква у него чувство на тъга — това чувство се уравновесява с жизненото отношение на писателя-хуморист. При четенето на фейлетоните ние непрекъснато имаме усещане за някакво раздвоение в психиката на създателя: от една страна, той се показва пред нас като човек, който страда, изпитва грижи, търпи неволи, от друга страна, у него има гордо съзнание за нравственото му превъзходство и за чистотата му в сравнение с богатите. Това гордо съзнание не изпъква като извисено самочувствие.

В широк смисъл на думата, разбира се, при подобно отношение би могло да се търси и трагикомична тоналност, тъй като несъмнено трагично е положението на дребнобуржоазните интелегенти в капиталистическото общество, по-специално на честните интелегенти, които търпят лишения. Но в конкретния случай тоналността няма никакви трагични нотки, тя е олекотена, омекотена, хуморът, който съдържа, е снизходителен, незлоблив, всеопрощаваш. Затова в случая може да се характеризира определен вариант на трагикомичното — елегикомично. Той се чувства още в първото изречение на фейлетона „Страст“ (който има подзаглавие „Безделица с претенции на художественост“).

Фейлетонът на Ал. Константинов е с определена и силна социална насоченост. Привиден център в него е собственото лошо материално положение, а в същност то се оказва повод, за да се изобличат богатите и продажните власти в буржоазната държава. В някои пасажии тонът се променя: в основата се чувствуват сатирични нотки. И тук изобличителността не е остро изявена, авторът запазва спокойствие, уравновесява тоновете, но вече хуморът му не е всеопрощаваш и безобиден. Той е целенасочен и ударен. Сатиричното изложение се прекъсва с пасажии, които насочват към елегикомична тоналност — те са като лайтмотив във фейлетона. Тези пасажии по смисъл са твърде близки: „Добре, ама тютюн няма, да го вземе дяволът! Па ми се пуши, страшно ми се пуши. Глупава страст!“ Щастливият завършек на описаното затруднение говори само за временно „благополучие“ и изявената гръмка, със съзнателно пресилване радост от сполучливото разрешение на затрудненото положение има ироничен подтекст. Той изпъква ясно и в последното изречение, което във връзка с останалите също има елегикомичен акцент, вече свързан не с личността на самия писател, а на други бедстващи хора, с които авторът, разказващ за бедността си, се чувства близък: „Добре, че не съм народен учител в софийските основни училища: на тях и за сол пари не дават!...“

В този пасаж също има изобличителен елемент, но той определено е съчетан със съчувствие. В сатирата е невъзможно да има трагикомичен или елегикомичен елемент, когато е налице остра язвителност, злобливо отношение. Но в такъв вариант (не най-типичен за сатирата), когато има състрадание, съчувствие, съжаление, се проявява трагикомичното (а в конкретния пример елегикомичното).

Подобна елегикомична тоналност е изразена и във фейлетона „Честита Нова година“. Тук описаното е в по-тясно личен план. Самоиронията и в тази творба на Ал. Константинов в съчетание с едва доловима миньорна емоционалност води до атмосфера, изпълнена с елегикомична тоналност. Комичното във фейлетона е в ситуациите и в подхода на автора, в изразните му съчетания. Елегичното се съдържа в изразите, които говорят за състоянието на тревога и напрежение, предизвикани от липсата на пари и необходимостта да се дадат бакшиши на Нова година, при положението на „важен господин“. Комичното на ситуациите се дължи главно на крещящото противоречие между външното положение и действителното материално състояние („казах аз с достойнство, но свят ми се зави веднага“). В това противоречие е и същностната изява на елегичното, което е органически съчетано с комичното. Изрази като „питам аз с гласа на заварен престъпник“ показват както намек за елегично настроение (което може да бъде в различна степен или в различен вариант), така и за хумористичен подход.

Разбира се, елегикомичното се проявява не само при самоиронията. В разнообразието на художествените произведения то може да бъде компонент на ред пасаж, сцени и пр. в различни произведения. Но като цялостна тоналност се проявява сравнително по-рядко предимно в по-малки творби.

*

При ироничното изразяване твърде характерно е прикриването на хумористичното отношение. Нерядко се говори с предимно сериозен тон; като само отделни изрази или алогизми, или контрастни изявявания показват комичния елемент. В случая комичното се засилва от създаденото противоречие между привидното и действителното отношение. Понякога противоречието е много подчертано, стига се до парадоксална разграниченост между тях.

В художествената литература има примери, когато се рисува застрашаваща опасност, която впоследствие се оказва привидна. Върху основата на този контраст се създава до голяма степен трагикомизмът в много от сцените на „Дон Кихот“ от Сервантес — емоционални състояния или болезнено въображение, повлияно от покваряващи източници, водят до ситуацията вятърните мелници да бъдат сметнати за великани и да се воюва с тях. В „Дон Кихот“ на Сервантес противоречието е главно между виждането на героя и действителното положение — неблагоприятният резултат от действията му предизвиква трагикомичната развръзка при всеки отделен случай. Нередки са случаите, когато привидното и действителното са свързани с облика на един герой, който постепенно или изведнъж се уверява в самозаблуждението си. Тогава всички ужаси и страдания, които е изживял, изведнъж се оказват ефимерни и те биха могли да бъдат представени от писателя като свързани с трагикомична тоналност. В това отношение има различни степени на тонално интерпретиране.

При формата на привидно трагичното акцентът винаги е към комичното. Защото, каквито ужаси и страдания да се рисуват, те винаги в последна сметка се оказват илюзорни, фалшиви. Така завършекът е комичен. Елементът на

трагичното е относителен, непълноценно изявен, той остава във въображението или с отпечатъка си върху преживяванията, или с чувството на неудобство поради неоправданото страдание. И все пак и в това отношение формите и степените са богати. Наличието на трагикомичното е във връзка с избраната от автора тоналност и във връзка с неговото отношение, което в случая играе главна роля — най-малката промяна на трактовката и на художественото осъществяване би могло да доведе до комично разрешение, до повествование в чисто комичен план. При огромното разнообразие наблюдават се две основни степени на изявяване; и двете са с акцент към комичното, но при първата от тях трагичното е свършено илюзорно, то най-често се свързва с анекдотични и фарсови противопоставяния, докато при втората от тях трагичният конфликт, макар и привиден, е с дълбока философска, психологическа, социална или етична основа. За двете степени намираме характерни примери в творчеството на Елин Пелин — автор, който има траен афинитет към трагикомично интерпретиране и му е дал израз в ред творби.

При разглежданата форма на трагикомичното винаги има момент на прикриване, на загатвания, които предизвикват тревога, напрежение, очакване с предположения за неблагоприятно стечение на обстоятелствата и след това — изненада, свързана с комичната развръзка. Тук роля играе неочакваното, странното, любопитното и сензационното; затова тези творби са близки по облик до новелата и анекдота (имама пред вид новелата в първичния смисъл на понятието, оформило се при възникването на този литературен вид през Ренесанса). Очертава се характерна схема на сюжетно изграждане, която се наблюдава в много случаи. С такава схема е и разказът на Елин Пелин „Нещастие“. Още самото заглавие насочва към „трагичния“ елемент, който по-късно се оказва свършено фалшив от гледище на общочовешките норми, но за героя „нещастieto“ е голямо, до края на разказа той запазва отношението си. Още първите изречения, с които Елин Пелин започва, са във въпросителна форма с цел да се подбуди и засили любопитството на читателите. Настроенията на отец Пиомий се рисуват в контраст с веселия ден — той е „тъжен и замислен“. По-нататък последователно и постепенно се засилва впечатлението за страданията на героя — писателят говори за неговия „жален и съкрушен поглед“, който кара игумена да отстъпи две крачки и да стане сериозен, предвиждащ голямо злополучие. След това: „Лицето му беше бледо като икона. А той цял изглеждаше, като че ли току-що го е прегазила някоя кола.“ Отец Пиомий говори „като из гроб“. В диалога му с игумена долавяме още по-определено отчаянието му — казва, че е „съсипан“, „отчаян“, че „всичко е изгубено“, че станалото е по-лошо от грях, изкушение или болест, че „така изгубва човек вяра и в доброто, и в бога, и в труда, и във всичко“. До тоя момент напрежението и неизвестността се засилват и назрява моментът да се разреши загатката. Елин Пелин не задържа повече тайната, а я разкрива. Самият герой със сълзи на очи разказва, че е изтекло виното от бъчвата. Отношението към този случай показва какви са „духовните“ и жизнени интереси на отца. Но с това разказът не свършва, защото Елин Пелин центрира на друго. Той иска да изтъкне, че подобно е отношението не само на един калугер. И игуменът, и всички останали калугери посрещат известието като голяма катастрофа в техния живот. Разбира се, повествованието е ярко тенденциозно, но тази насоченост е завоалирана зад привидното спокойствие на белетриста. Той прикрива отношението си дори във финала, където описанието е типично трагикомично — с привиден елегичен тон, с дълбоко комичен подтекст. Въпреки че тонът е съдържано елегичен и че загубата, която се описва, е нищожна, тук няма проявление на елегикомичното, а има трагикомично, защото авторът съзнателно хиперболизира, привидно разглежда случая така, както той

се преживява от героите, като отъждествява с тях гледната си точка. Разбитото буре е като „мъртвец“, то е „покойно“. Отделно взет, пасажът на финала пряко не съдържа никакви комични елементи — за подтекста се досещаме от останалия текст и от същността на описанието. Авторът е сдържан, той не прибегва към сатирично или гротескно рисуване, каквото успешно би могъл да използва.

В случая трагичният елемент е съвършено илюзорен. Но има и друг трагичен подтекст — той е в отношението на писателя. Зад редовете се чувства критичната му насоченост срещу представителите на духовенството, които служат на дребнави жизнени цели, на ограничени материални подбуди. Тяхната нравствена бедност и духовна пустота предизвиква тъжни размисли. В такъв смисъл би могло да се каже, че и тук трагикомичното има известен социален смисъл, само че той не е пряко свързан със ситуационния повод на произведението. При друга степен и форма на трагикомичното с привидно трагичен конфликт наблюдаваме много по-пряка и определена връзка със социалното, етичното, философското или психологическото. Тази степен е много по-съдържателна и обликът на произведенията дори и да има анекдотични елементи, се оформя задълбочено.

В това отношение характерно е проявлението при разкриване образа на т. нар. „малък човек“. Унизителното положение на потиснатите хора от дребнобуржоазните среди, техните празни усилия да се самоизявят (макар и с нищожни действия) като личности имат ред особености, които във външните си очертания са дълбоко комични. Но в основата на изображението винаги има съчувствие, болка, състрадание по повод на тежкото положение, в което се намират експлоатираните, по повод на тяхното обезличаване. Произведенията са пропити със съдържателен хуманизъм. Комичното изпъква при малки радости в бедния живот на страдащите или при техни наивни поводи за изпадане в ужасни кризи и мрачни състояния, плод на постоянната им напласеност и несигурност при съществуването, което водят. Техният страх, непригодността им да живеят пълноценно едновременно ги води до комични постъпки и ги тласка към трагизъм, към сложни трагични стълкновения. В тяхната жизнена участ трагикомичното изпъква с парадоксална противоречивост, граничеща с абсурдното, патологичното. Творческата задача на писателите се изяснява сложно — както със стремежа да се предизвика съчувствие към съществуването на „малките хора“, така и с желанието да се осмее тяхното дребно, нищожно вегетиране, представяно за човешки живот, да се атакува абсурдното, да се породят стремеж за анализиране социалните причини на парадоксалното проявление, да се изобличат потисниците и цялостната експлоататорска система, която води до подобно ненормално положение. В тази насока забележителни са постиженията на критическите реалисти. Гогол и Чехов създават неувяхващи образци на произведения с подобни герои. У нас в тази насока твори Елин Пелин, в разказите на когото има определени отзвуци от образите на руските критически реалисти. Типичен е разказът „Печена тиква“. Писателят е намерил национално-специфичен акцент, при който образът се изгражда ярко и богато. Влиянието от Чехов е благотворно и дава тласък за самостоятелни творчески решения, уплътняващи образа на героя в съответствие с нашите родни условия и проблеми. Докато в аналогичния разказ на Чехов „Смъртта на чиновника“ трагикомичното е съсредоточено само в съотношението между чиновника и генерала, като се разкрива робската психика на подчинения и унижения, Елин Пелин мотивира и с друг проблем — героят се срамува от „селендурския“ си произход и това създава мъчително напрежение у него. В разказа на Елин Пелин трагикомичното има два възела, които са неразривно свързани — на втори план отстъпва отношението към висшестоящия, което според автора

навярно не е особено характерно за описваната среда у нас, поне не е в такава степен, в каквата се показва, хиперболизирано и обобщено в произведенията на руските критически реалисти. Трагикомичното се извява сложно: чрез характера на героя Душко Добродушков и чрез две ситуации — първата е свързана с речта, която героят иска да произнесе; втората е финална, съвпадаща с кулминационната точка — когато героят се среща с управителя. Характерът се разкрива чрез пряка характеристика и вътрешен монолог. Първият момент, който характеризира героя, е при напомнянето за това, че е от село. „На Душко му ставаше неприятно, пояснява писателят, когато му напомняха, волно или неволно, че е от село. Той се зачерви от срам.“

След срещата с управителя в началото на разказа преживяванията на героя се разкриват с вътрешен монолог. Тук преобладава комичното, тъй като поводът за вълненията на героя е незначителен. Той си мисли: „В същност, ако има нещо, което най-много да обичам на света, то е печена тиква. . . Ям ги като прасе. Но да им не е пустото име такова! Тиква! Звучи някак просташко, дявол да го вземе! Глупешко, селендурско нещо. Ще кажат: тоя и тоя яде тиква — махни го — човек без култура, простак, с една дума — свиня. Някога ще ида в село само тикви да си отям! Далече от хората!“ Комичността на характера се подсилва и от комичните изразни съчетания, особено тези, при които има драстично самокритичен елемент, при който се извява интимно една същност, свършено различна от прикриваното и от външното държане („ям ги като прасе“, „с една дума — свиня“ и др.).

Началният тласък на вниманието към печената тиква за героя по-нататък става мъчителен комплекс, хиперболизирано представен от писателя. Психологическата реакция е показана в типично трагикомични форми. Това личи ясно в описанието на сънищата на героя, където кошмарното, ужасното е породено от незначителен повод, преувеличаван от въображението на героя. С тези моменти неразривно са свързани и трагикомичните ситуации, особено последната, където се акцентира и на страха от управителя. Комичните страдания на героя достигат връхна точка, той говори „печален и убит“, „плачливо“: „Зле ми е, много ми е зле, момчета! . . . Ще се мре. . .“ До трагична развръзка не се стига, състоянието не е хиперболизирано до такава степен, та да се говори и за смъртта на героя, но има недоизказаност със загатване, което не изключва и подобна възможност в по-нататъшното развитие.

При тази форма на трагикомичното се наблюдават различни варианти, като при някои от тях привидно мъчителното в очите на рисувания герой запазва силата си, той не може да осъзнае реалното положение, а в други случаи сам стига до просветление. Различна е в двата случая и гледната точка на писателя, която при първия вариант рязко е разграничена от гледната точка на героя. В разказа „Печена тиква“ има именно подобно интерпретиране. Съществуват и литературни произведения, при които двата варианта на трагикомическото интерпретиране са още по-сложно съчетани и в тях се кръстосват различни гледни точки — при привидно солидаризиране на писателя с гледната точка на героя. Тоналността също така има различни степени и варианти.

Най-типичните проявления на трагикомичното са с елегичен и трагичен акцент, тъй като в основата им има съществени страдания и нещастия, които привидно се прикриват. С подобен акцент е и друг характерен тип на трагикомическото интерпретиране, при който също така се рисуват съществени страдания и нещастия, както и реални заплахи, но в е ч е о т м и н а л и. В този случай голяма роля играе субективното отношение на писателя, неговият специфичен на-

чин на реагиране. Събитията, изпълнени със страдания, се преценяват през погледа на човек с живо чувство за хумор. Когато в основата на описваното лежат лични спомени, голяма роля играе и в този случай чувството за ирония и самоирония. Трагикомичната тоналност зависи и от жизнения материал — от облика на героите, от ситуациите, от контрастните сблъсъци. Освен това значение има и степента на нещастията и страданията. При по-големи ужаси е неуместно вмъкването на какъвто и да е комичен елемент. В „Записки от мъртвия дом“ на Достоевски страданията, макар и отминали, се описват с трагична тоналност или подчертано елегично. Това е както във връзка с натурела на художника, така и с факта, че описваното не е променено в момента, когато се създава творбата, и една от най-главните задачи на автора е да привлече вниманието на обществените среди с акцентиране към трагичното. При сходна тематика в „Записки по българските въстания“ нашият писател Захари Стоянов интерпретира различно, като описанието му е типично трагикомично. В цялостната си творческа дейност Захари Стоянов проявява склонност към комичното. Но там, където рисува дълбоко трагични събития, или там, където рисува героичното, комичните елементи са само частични. Те повече са свързани със самоирония. Така се описва Априлското въстание, така се рисуват и проявите на въстаници и хайдути в „Четите в България на Филип Тотя, Хаджи Димитра и Стефан Караджата (1867—1868)“. До типично трагикомично интерпретиране Захари Стоянов прибегва сравнително по-рядко, като най-характерен е случаят с описанието на затворите. В поредицата на „Записките“ частта, в която се рисуват затворите, има твърде самостоятелен облик. Тя по тоналност съществено се различава от останалото описание. В нея Захари Стоянов се разкрива в по-личен план, по-непосредствено се саморазголъзва, не се щади в отрицателната самохарактеристика (разбира се, не цялостна), говори с дълбоко искрен тон. В тази част на мемоарите му също така се дава широк простор на анекдотичното, сензационното, външно любопитното — има „масалджийски“ елемент, който не липсва и в другите творчески прояви на З. Стоянов и особено в „Чардафон Велики“. Комичният елемент по силата на контраста тушира натуралистичния елемент при изобразяването, смекчава формите на ужасното. Избягната е опасността от засилване на потискащия елемент, който би направил повествованието — с прекалено суровите си и строги форми — трудно за четене и възприемане, избягната е и опасността от изпадане в сантименталност и сълзливост. Противоположните тоналности се сливат в едно, уравновесяват се по забележителен начин. Комичното се разкрива не само след описанията на ужаса и страданията, а често пъти едновременно с тях, търси се хумористичното начало дори и в най-трагичните ситуации, като авторът иронизира страха си, жалките си опити да се прикрие, да се принизи и обезличи, за да отбегне от вниманието на мъчителите. Първоизточникът на трагичното при описанията на затворите е съвсем ясен: тежките условия в тях, постоянната заплаха от ятагана, който неведнъж надвисва над главата на З. Стоянов и който отсича не една глава на негови сподвижници. Комичният елемент се проявява по-сложно. От една страна, виждаме такъв елемент в хитруванията на самия З. Стоянов, който се стреми да се прикрие пред турците; от друга страна, хумористично впечатление прави и тяхното невежество. Предадени са и много комични случки от живота в затвора, които разведряват тягостната атмосфера и са временно разнообразие при тежките условия. Същевременно има и един допълнителен поглед при ретроспективното възстановяване на събитията и на преживяното. Способността да се види комичното в собствената личност при тежкото положение е специфично свързана с чувството за хумор: например там, където З. Стоянов описва външността си, окъсаните си дрехи, както и преструвките си,

че е циганин. Още при залавянето наред с тревожното напрежение от неизвестността се промъква и първата струйка комичен елемент. Авторът предава като очевидец и участник в събитията водения разпит и ние чувствуваме как зад думите му се чувствува отношението на хумориста, който долавя смешното. Като познава добре психиката на турците, той им разказва, че по време на въстанието „до два милиона момичета се нахвърляли в Марица“. В отговор на думите му „агите изпуснаха едно „язък“ из дълбочините на сърцето си“. Тук комичният елемент е в съотношението между ловкото хитруване на разпитания и наивността на турците. Същия смисъл имат и по-нататъшните изказвания на турците — старецът-башибозук съжалява защо не е можел да вземе пет-шест от тези момичета, да им ушие „по едни червени гащи“ и да метне „по една ферджа на главите им“. Комичното продължава с изказването за това, колко е един милион — според чаушина „на 25 места като туриш по 500 правят един милион“. По-нататък разпитваният разказва, че намерил в планината пет трупа на убити попски дъщери, към които „турците имат голяма слабост“. Ние, разбира се, не знаем доколко точно мемоаристът предава преживяното и дали не вмъква допълнително някои разкрасяващи и обогатяващи образите подробности, но дори да не се измисля нищо, може да направим едно вероятно съпоставяне на атмосферата в единия и в другия случай — при действителното преживяване и при възстановяването на това преживяване в творческото създаване. Очевидно е, че в първия момент комичното се е чувствувало свършено слабо и преобладаваща е била трагичната тоналност. Хитруванията и любопитните сензационни подробности са вмъкнати само с цел да се отвлече вниманието и техният ефект е възприеман не с оглед на комичното, а с оглед на убедителността им в конкретната ситуация, с оглед да се представи за невинен разпитваният. При ретроспективността трагичното се възсъздава, като се подчертава и комичният елемент. Хумористичното отношение на автора се вижда и в начина, по който той предава разговорите на турците, при което някои специфични национални особености, съчетани с определено равнище на средата и културата, характерни за момента и конкретните герои, правят особено впечатление. Същият ефект има и описанието на различни церемонии при преместването от един град в друг на арестуваните „комити“, както е при отиването в Троян.

В описанията на затворите има сцени, които се предават изцяло в трагична тоналност; има и други пасажки, при които изпъква и преобладава комичното. Типично трагичното се проявява определено при описания, свързани с героичното — такива са например пасажите, в които се говори за Каблешков. Комичното е в такива сцени, където се рисуват някои груби, жестоки и дори цинични шеги, които си правят затворниците. Типично трагичното се проявява в много моменти и се налага като преобладаваща тоналност на описанието.

В гл. VIII на третата част от „Записки по българските въстания“ е описано залавянето на поп Груйо от турците, както и черти от образа му в затвора. Тук повествованието е типично трагикомично. Ситуацията на залавянето е много особена. Първоначално турският паша не знае кой е попът и се отнася с уважение и съчувствие към него. Но като чува името му, изкрясква „като хищна птица и се изправил на колене, със стиснати юмруци, готов да подхвъркне, като че остри шипове го бодели в сърцето“. Трагикомичната тоналност тук се осъществява чрез сложно синтезиране на различни елементи — трагични поради нещастното положение на героя, заловен от врага, комични поради рязкото противоречие между началното отношение към него и пълната промяна, след като става ясно кой е той, тъй като революционните му прояви са добре известни. Комичността на ситуацията е подсилена от кон-

кретното изображение на настроенията на пашата и техния външен израз, както и от репликите му, изпъстрени с типични турски езикови съчетания. Тази ситуация е на фона на съобщенията за по-нататъшните мъки и страдания на поп Груйо. При описанието на външния му вид също се забелязва трагикомичен елемент. Поп Груйо е „с изскубана брада и мустаци, като че бяха го изпасли молците; със синя вехта кърпица на главата, наместо високата му калимавка, която погански ръце бяха разкъсали; и със скъсана дрешка на гърба си, наместо жълтото му шаячно джубе, с което кой знае коя була си покриваше бялото лице“. След тези описания, които подчертават комичното във външния вид на героя, следва възклицание, което изразява искрено съчувствие; то неутрализира хумористичното отношение — очевидно авторът вижда, че не е уместен чистият комичен елемент. Получава се по-сложно трагикомично отношение, което вече е напълно подходящо. Така писателят остава верен на жизнената правда и същевременно запазва тона на уважение и почит към героите и техните героични дела. В този пасаж комичните елементи се извяват главно чрез сравнения („като че бяха го изпасли молците“), чрез описанието, което насочва към детайли, създаващи хумористични асоциации, както и чрез предположението за джубето на попа. Епитетът „погански“ в случая също е употребен с иронична отсенка. В ред други случаи при описание на трагични ситуации или преживявания З. Стоянов вмъква сравнения или метафорични изразни съчетания, които внасят комичен елемент и тяхната багра смекчава ужаса на описваните страдания. Например описва се опитът на затворниците да направят нещо като стачка за подобряване на тежките условия. Волята за борба на затворниците е сломена от грубия терор, на който ги подлагат. З. Стоянов и в този момент проявява остроумие („несъмнено резултат на допълнително виждане — при възстановяване на спомена): „Савата, пише той, който от всинца ни имаше най-дълги мустаци, опънаха го за тях, и той тръгна като кираджийски кон.“ Комичният елемент се постига както чрез сравнението, така и чрез облика на рисуваната ситуация. В случая изразните способности на писателя са в съответствие с атмосферата на самото изразявано съдържание.

При други писатели се използват различни способности и средства на изказ. Те са във връзка с личния стил на един или друг автор. Първостепенно значение има емоционалната атмосфера, чувствуването, отношението, виждането, двойнствеността на изразяването.

*

В обикновените произведения с преобладаваща комическа тоналност почти никога не се представя смърт на героите или действително голямо нещастие. В такива случаи би се получил дисонанс с цялостната атмосфера на творбата, би се отслабило чувствително комичното въздействие. Има обаче произведения, при които завършекът е трагичен, с нещастия, страдания или смърт и въпреки това се получава една цялостна хармония: не се наблюдава механично слепване между комично и трагично, а има органическа връзка. Предпоставките за финала са набелязани в цялостното предишно действие, въпреки че преобладава комичната тоналност. Ред нюанси, намеци и подтекстови внушения насочват към възможността за трагична развръзка, въпреки че първоначално не е ясно дали става въпрос за действителни или мними елегични елементи. Този тип на трагикомичното се различава от другите именно поради обстоятелството, че без финала не би имало трагикомична тоналност. Ако елегичните елементи ясно са очертани като действителни още в експозицията и завръзката, тогава положението е различно — трагикомичното се

проявява сложно от началото на разказа. При трагикомичното, което е съчетание на комично и трагичен финал, се осъществява контраст, парадоксална неочакваност, особено характерна за новелите като жанрови форми. Финалът идва като възмездие, като справедливо наказание за отрицателни качества, които сами пораждат нещастieto, и поради това не излизат напълно вън от рамките на комичното. Често в подобни случаи има и сатирично обрисувание, трагичното във финала се явява като логичен резултат от действията на обекта, който заслужава изобличаване. Подобна типологическа нагласа е възможна при определени характери, своеобразно изградени от сложно съчетание на комичното в различни степени: заслужаващи леко осмиване и в други случаи — остро изобличаване. При критическия реализъм често се наблюдава подобен тип тоналност. Той е вероятен и в драматични творби — комедии и фарсове, — където трагичното при сценично представяне натежава повече, чувствава се по-определено.

В разказа на Елин Пелин „Бялката на нане Вуте“ намираме своеобразен вариант на този тип тоналност. Сюжетността в него е анекдотична, както и в повечето творби от поредицата „Аз, ти, той“. Въпреки това описанието е детайлизирано и отсенено с характерни подробности, има стремеж към по-цялостно художествено осъществяване, а не само към ескизно оформление. В този разказ комичното се проявява в отделни моменти — то е свързано с характера на нане Вуте, който е вечно сърдит и недоволен, както и със своеобразни диалогични изразни съчетания. По-нататък при описание на конкретното действие комичните елементи почти напълно изчезват от повествованието, те отново се появяват като загатване (не в категоричен вид!) при съобщението за разкъсаната кожа на бялката. Накрая подпалването на плевнята идва като справедливо разрешение за жестокостта на героя. Описанието на този момент се изживява с подчертан ужас от героите, които са оцетени, но авторът го описва със средства, при които има елемент на съзнателно акцентиране — тук също се цели комичен ефект. В разказа сложно се преплитат елементи на комичното, сериозното и трагичното във финала — изявено без елегични отсенки. В случая читателят не изпитва състрадание към участието на нане Вуте, тъй като неговите отрицателни качества заслужават подобно наказание, но елементът на трагично изявяване е свързан с неочакваността, с обрата на повествованието, както и със съзнанието за тежкото положение, в което биха се озовали близките на героя. Пряко в текста не се наблюдават изразни форми, които биха насочили към някакъв непосредствен трагичен аспект. Но отношението на писателя несъмнено не е праволинейно и едностранчиво, проявява се сложно, многобагрено.

Във фейлетона „Човекът, за когото всички се грижат“ изпъква сатиричното изложение. Елин Пелин е възприел много спокоен, външно почти безразличен тон. Зад него в цялостното повествование проличава ясно хумористичното виждане на автора, склонността му към акцентиране на абсурдното и парадоксалното. В отделни изразни форми, които съставят една последователна верига, по-определено се изявява хумористичното отношение на автора. Лекият шегобиен тон в тези пасажии е съчетан със злъчни намеци за тежкото положение на народа, за социалните неблагоприятия в страната ни през капиталистическите години. Тези намеци са предпоставката за трагичния финал, който идва неочаквано и ефектно, както в новелите. С него се завършва цикълът на сатиричното. В същото време нехайното отношение, проявено към „човека, за когото всички се грижат“, поради което той умира, е логично следствие от цялостното нехайно отношение към хората от народа изобщо, към техните действителни нужди и стремежи. Този завършек показва ясно и демагогските похвати на буржоазните управители, тяхната пълна откъснатост от

народа. Затова финалът е тясно свързан с критичните пасажии в целия фейлетон, където хиперболизирано и драстично се представят бюрократичните форми на работа, безкрайните заседания и комисии, членовете на които забравят каква им е била задачата.

В това произведение трагичният финал не се възприема с подчертан миньорен тон, но несъмнено и той, и цялото изложение навяват тъжни мисли. В случая акцентът е към комичното, при това към една негова степен — сатиричното, проявена и чрез иронично разкриване. Завършекът със смърт същевременно води до взаимно уравновесяване на двете полюсни естетически категории, до смекчаване на крайните им проявления.

С подобна тоналност са и някои разкази на Светослав Минков (например „Водородният господин и кислородното момиче“).

*

В разнообразието на литературните произведения най-чести са случаите на синтезиране и смесване. Често пъти набелязаните основни форми на проявление се наблюдават в сложно съчетание, при което трагикомичното изпъква като резултат на жизненото многообразие, като отражение на човешки състояния; то винаги е свързано с авторското интерпретиране, с гледната точка на писателя, с неговото лично чувствуване. Произведенията с подобни особености обикновено не се поддават дори и на относително точно класифициране, в тях на пръв план се очертава индивидуалното, частното, своеобразно-неповторимото. При тези форми на трагикомичното наблюдаваме по-голяма камерна затвореност, вниманието е насочено предимно към човешкото в облика на героите, към техните лични болки, към проблемите на етичното и хуманното. Разбира се, тези аспекти са неотделими от аспектите на социалното и битовото. Така че не са изключени и примери на насочване към същностни, закономерни проявления, свързани с облика на цялото общество или на отделни представителни групи от него.

Синтезирането е също така и върху основата на различно светоусещане. Философското, психологическото и хуманното отношение сложно се преплитат в едно цялостно единство. В тези случаи многобагреността е още по-голяма, отколкото при някои други синтезирания, тъй като по начало самото трагикомично е резултат на синтезиране (на трагичното и комичното). Допълнителният втори пласт на синтезиране, при който се проявяват различни тематични, концепционални и светогледни насоки, ни най-малко не пречи за проявление на същинското трагикомично, той е в неразривна връзка с основния пласт на синтезиране и се разкрива в зависимост от него. В случая обаче функционалността не е абсолютна — възможността от допълнителен план създава предпоставка за относително самостоятелно изявяване, чрез което се стига до повече и по-разнообразни нюанси.

В това отношение характерен е разказът на Елин Пелин „Задущница“. В него трагикомичното се гради върху постепенното развитие от елегично драматично към хумористично настроение. Началната тоналност на разказа е изцяло в трагичен план. Природният пейзаж в първите изречения е в съответствие с описваното настроение на хората. В началните фрази има отделни детайли, които биха могли да се тълкуват двусмислено и след цялостното прочитане на разказа се чувства, че те са първите жалони, които загатват за различната цялостна атмосфера на творбата. Но при зачитане на разказа те все още са тонално неутрални (например сравнението „оголелите тополи, които стърчат край старата черква, печални и тъжни като вдовици“; или — „жени, които безразборно щурат нагоре-надолу, печални и сериозни“). Ха-

рактерната за трагичното атмосфера частично се нарушава и от описанието на учителката „префуняла от студ“, „тънка, дълга и суха мома“, която кряска на немирниците. Но и тези изрази, в подтекста на които би могло да се предполага известно хумористично отношение, са в съответствие с общата напрегнатост и неприятност, която се чувства. Първите изразни звена, в които се появяват елементи на комичното, са свързани с пряката реч на лицата. В разговора между Станчо Поляка и неговата кума виждаме как постепенно трагедията започва да се превръща в трагикомедия. В тази насока роля играят напътките — именно веселостта, възбудата, които водят към разведряване на трагичното настроение, са до голяма степен под влияние на алкохола. . . Елин Пелин подчертано отбелязва това — посочва как „се развързва езикът на кумицата“; думите ѝ: „Нали знаеш! Свят е това. Човещина! Умрелите — лека им пръст, с живите — живеј“, се допълват от още по-определени с жизнеността и непосредствеността си изрази на Станчо, за когото авторът посочва, че е „поразвеселен от ракията и от утешителните думи на кумицата си“.

Мотивът за „утешаването“ се повтаря в разказа няколко пъти и играе решителна роля за комичното начало. Няколко пасажа след цитирания разговор е даден друг разговор — на Станчо с тъща му. Тя също своеобразно го „утешава“, като тук иронията на автора изпъква още по-определено. Това и пряко е отбелязано от Елин Пелин в обяснителните изрази към репликите: „рече да го утеши баба му“ се казва в текста, защото „утехата“ ѝ е в смисъл, че е било по-добре децата да са останали без баща си, отколкото без майка си. . . След това в разговора със Стоилка се дава нова „утеха“: „Ти не си стар, току. . . казва тя на Станчо. — Па не си и много грозен, макар че си сух и чер. . .“

Комичните елементи в разказа никъде не изпъкват с голяма определеноост. Авторът рисува със съчувствие и добродушие човешките проявления на слабостите. Той акцентира на наивността (особено финала), на трудно прикриваната хитрост, която в същност е твърде елементарна по облик, на диалогичните форми със своеобразни диалектни обрати. Непосредствено, логично, неочаквано се разкриват характерите, едни или други черти, предпочитания, жизнени отношения. Допълнителният пласт на синтезиране е свързан с психологическото начало, което сложно се преплита с битовото, с етичното начало. По такъв начин тоновете се омекотяват, остротата на конфликта се снижава и той добива по-обикновени, реални и „закръглени“ очертания. Въпреки камерната ограниченост на основните отношения, които се рисуват, добиваме по-сложна представа и за социалното, което се извява чрез нееднократното подчертаване на мизерията и духовната бедност, оформяща се върху основата на един материално ограничен живот. Макар и изолирани от света и културата, макар и затворени в тесен кръг, принизени в битието си, героите все пак често пъти са по своему мъдри, имат реален поглед за нещата, „философско“ отношение дори, което се основава на богат и многообразен жизнен път:

*

Необозрими са формите и степените, проявленията на трагикомичното. Наред с типичните форми има и други, които само се докосват до категорията, преливат се с разнообразна гама от чувства и настроения. С всички тези варианти на творческо интерпретиране несъмнено литературата се обогатява, защото за нея са нужни не само бели и черни цветове — в палитрата на талантивия художник винаги има преливащи се тонове, отсенки, колоритни съчетания, често непривични и неповторими. Неповторими като чувствата на хората, като тяхната душевност, като техните жизнени проявления.

НЕИЗВЕСТЕН СЦЕНАРИЙ ОТ ДИМИТЪР ДИМОВ

Екатерина Иванова

През месец май 1970 г. др. Стефан Топалджиков, съученик на Димитър Димов от Първа мъжка гимназия, подари на музей „Димитър Димов“ един неизвестен ръкопис на писателя, който представлява опит да бъде създаден сценарий за игрален филм. Ръкописът обхваща четиридесет машинописни листа, изписани с мастило от двете страни с едрия, наклонен наляво характерен почерк на Димитър Димов. Произведението не е озаглавено. Уводните четири-пет страници очевидно са написани и прибавени допълнително. Следователно ретроспекцията като сюжетна рамка е хрумване на автора, споходило го в процеса на работата.

Според Стефан Топалджиков сценарият е работен вероятно в началото на 1945 г. Замисълът се е родил така. След Девети септември 1944 г. Топалджиков започва работа като режисьор в младата българска кинематография. При една среща с Димитър Димов наскоро след завръщането му от Испания се ражда идеята Димов да напише сценарий, по който Топалджиков ще направи филм. Вероятно са разсъждавали върху съдържанието му, защото Ст. Топалджиков си спомня, че тогава именно говорил на Димитър Димов за своя баща генерал Никола Топалджиков — началник-щаб на армията по време на Стамболийски, изчезнал безследно след атентата през 1925 г. Разказал му как го взели от къщи и го интернирали в Кюстендил. После бил обявен за безследно изчезнал. Семейството живее дълго с надеждата, че той може да се върне. По време на една ученическа екскурзия Ст. Топалджиков се припознал на кея в Будапеща в един човек, изтичал след него, но се оказало, че това не е баща му. Много по-късно научили, че бил изведен и застрелян някъде в полето. Разговаряли също така и за студентската стачка през 1931 г., насочена срещу Ал. Цанков, в която Ст. Топалджиков участвувал като бонсист, и за сбиването, станало в Юридическия факултет. Тези разкази очевидно са изиграли своята роля при раждането на замисъла. От своя съученик Димитър Димов получил и някои предварителни обяснения за техниката на киносценария.

В кипящите следдеветосептемврийски години Димитър Димов правилно е участвувал и разбирал задачата, която се изправя пред него. И той се опитва да създаде литературна основа за филм за своята съвременност, като се насочва към най-значителните обществено-политически събития от близкото минало — атентата в църквата „Света Неделя“ и последиците от него, нелегалната борба и партизанското движение, победата на Девети септември. Но Димитър Димов няма солидни непосредствени наблюдения и впечатления от изобразяваната действителност. Жизненият материал, легнал в основата на сценария, не е пряко свързан с биографията на автора. Той е само атмосферата на неговата епоха, чието проникновено идейно осмисляне тепърва ще се превърне в първостепенна задача за писателя. В такъв смисъл този ръкопис е още един документ, който осветлява въпроса за идейното развитие на своя създател. Затова и тук, както и в отпечатания вече роман „Поручик Бенц“ обществената действителност е оставена на втори план.

Тя е използвана от автора като фон, върху който той ще разкрие драмата на своите герои.

Този ръкопис напомня известните вече работи на Димов и с други свои особености. Димовски е персонажът, замислен в драматично-трагичен план, интригуващият и динамичен характер на събитията, драматичните ситуации. Тук-там блясва Димовата остроумна и бодлива насмешка, прокрадва се склонността към философско осмисляне на нещата. Вниманието е съсредоточено върху необикновеното, изключителното и сензационното, не липсват пикантните моменти. И тъкмо тези белези на стигналия до нас текст, които бледо говорят за своя автор, обясняват решението на Димов да опита силите си в най-масовото изкуство — киното. В него той е виждал възможности да прояви най-характерните си особености като творец. Мисля, че това негово начинание не трябва да се третира като чиста случайност, както не могат да бъдат случайни и по-късните му занимания в областта на този жанр, нито ориентацията му към драмата и театъра. От друга страна, подтикът за тази работа иде изцяло отвън. По своето естество тя е напълно непозната за Димитър Димов. За спецификата на киносценария той е получил само някои бегли указания. Затова Димов се заема да нахвърли в най-общи линии и сурови форми бъдещия сценарий, който ще разработи, след като получи необходимото одобрение. Това се вижда ясно от самия ръкопис. Той е изпъстрен със зачертавания и бележки, които отразяват непосредствено хода на авторската мисъл. Не са редки указания в скоби като тези: „Ще се измислят допълнително детайли, панорами, сцени.“ Диалогът е съвсем опростен, дори шаблонен. На много места репликите на героите са само набелязани като най-общ замисъл. Често след тях стои забележката „и т. н.“. Литературна обработка, която би превърнала диалога в стожер на действието и характерите, не е правена. Затова в стигналия до нас текст ние не ще познаем ярко проявения преди това и по-късно ваятел на човешки характери, талантливия майстор-психолог. Образите са повърхностно и някъде наивно очертани и бедно разкрити. Ударението е паднало върху занимателността на сюжета и външното действие. Раздвиженият кадър, в който контрастните сцени са умело съчетани, е същевременно твърде елементарен и еднообразно осъществен. Допуснати са и сериозни несъобразности с реалността.

Като се има пред вид, че белетристичното майсторство на Димитър Димов, което ни се струва така леко постигнато, е плод на големи усилия, на една упорита работа над ръкописа, може да се заключи, че текстът, с който разполагаме, е само една най-обща схема на неговия замисъл и ако Димитър Димов беше довел работата си над него до край, сценарият щеше да има днес съвсем друг видистойност. Но той го изоставя. „Междувременно — разказва Ст. Топалджиков — аз бях почнал да правя филма „Ще дойдат нови дни“. Ангажиментите следваха един след друг и забравих този сценарий. След много години, на една от поредните срещи на съучениците от нашия клас на 24 май стана въпрос за него и Димов ми каза шеговито: „Пази го, че един ден ще струва много пари.“ От своя страна Димов също е потънал в грижи и работа — урежда отпечатването на „Осъдени души“, пристъпва към създаването на „Тютюн“.

Съществуват известни допирни точки на тази творба с посочените два романа на писателя. До „Осъдени души“ я приближават тежненятия към тенденциите на западноевропейското киноизкуство, които осезателно се долавят в сценария. Но в него може да се открие и отзвукът на оная атмосфера, от която се ражда втората линия в романа „Тютюн“. Тук прави впечатление кръгът на използвания жизнен материал, някои имена, към които Димов очевидно има предпочитание и въвежда в третия си роман.

Специалистите ще дадат оценка на тази работа на Димитър Димов, която безспорно има своето място в литературното наследство на писателя.

СЦЕНАРИЙ

I

Детайл: два крака, обути във вехти и скъсани дамски обуща, стоят на мокър тротоар. Около краката локви, в които плиска дъжд. *Панорама:* апаратът се вдига нагоре, като обхваща постепенно цялото тяло на стоящата и перспективата на улица със забулени в мъгла електрически лампи. Вали монотонен есенен дъжд. Жената е облечена в скъсана мушама с вдигната яка. По мушамата се стичат струи от дъжд. Жената стои унесено и гледа пред себе си. Случайните и забързани минувачи с чадъри, които минават край нея, се извърщат и я изглеждат състрадателно. *Затъмнение:* след това постепенно на екрана се появява пак същата картина, но без лампи; силуетите на къщите се очертават върху фон на дъждовно утро. Дъждът е намалял. Фигурата на жената е още по-окаяна. С ръце, мушнати в ръкавите, тя продължава да гледа втренчено входа на жилищния дом, пред който стои. Постепенно става съвсем светло, по улицата отново се появяват минувачи.

II

От входа на жилищния дом излиза елегантен мъж с мушама и чадър. Жената се отдръпва и прикрива. Мъжът поглежда бързо към небето, след това почва да разтваря чадъра. Докато прави това, *фарт напред*. На екрана се появява само мъжът до пояс. Виждат се движенията на ръцете му, които отварят чадъра.

Остър шнит: на екрана се появява жената до пояс. Юмруците ѝ се свиват конвулсивно. Върху лицето ѝ се появява израз на болка и копнеж. *Остър шнит: тотал.* Мъжът се отдалечава с разтворен чадър. Жената бавно тръгва към входа. *Остър шнит:* Отблизо: жената гледа копчетата на звънците с имената срещу тях. *Остър шнит: детайл:* копче на звънец, срещу него име: Борис Александров — юрист. *Остър шнит:* табелка със същото име върху входа на апартамента. *Фарт назад:* жената натиска копчето на звънца. Вратата се отваря. Зад нея се показва възрастен човек с грубовато, но добродушно лице, с изглед на слуга.

Лили: Господин Александров живее тук, нали?

Слугата: Да, Какво искаш? . . . У-у! . . . Как си се измокрила!

Лили: Аз съм негова позната.

Слугата: Той излезе преди малко. Не го ли срещна? . . .

Лили: Не.

Слугата: Е, сигурно сте се разминали. . . Т-ц. . . тц. . . Тц. . . Какъв дъж! Нямах ли си чадърче? Ти от къде познаваш господин Борис?

Лили: (От детинство. От кантората. Аз съм негова клиентка).*

Слугата: (гледайки я състрадателно) Тц. . . Тц. . . Тц. . . Приличаш на мокро пиле! . . . Влез да се изсушиш малко.

Остър шнит: Двамата са в кабинета на Борис. Лили седи пред камината. Слугата, опрян до бюрото, продължава да я гледа състрадателно.

Слугата: Закъсняла си малко. . . вижда се! . . . Нямах ли си други обуща? . . . Събуй ги да се сгрееш. . . и т. н.

След това слугата (бай Кольо) отива да ѝ донесе чай. Лили уморено топли краката си. Погледът ѝ пада изведнъж върху студентския портрет (увеличен) на Борис. Лили потреперва, става, взема го, гледа го и върху лицето ѝ се появява болезнена усмивка. В това време влиза бай Кольо, носейки поднос с чай.

Лили: (неочаквано, с истеричен вид): Кой е този? . . . А? . . . Кой е този?

Бай Кольо (държейки поднос, уплашено се дръпва назад): Какво те прихваща? Защо викаш така? . . . Това е господин Борис. . . отдавна, като студентче. . .

* Зачертани са и трите отговора, без да са заменени с друг текст.

Лили: Борис Стоев, нали? . . . Това е Борис Стоев! . . .

Бай Кольо (забъркано и уплашено): Не викай! . . . Мълчи! . . . Борис Стоев е умрял.

Лили (подскача като ужилена и се надвесва над слугата, продължавайки да стиска портрета): От къде знаеш, че е умрял?

Бай Кольо я гледа няколко време изумен, после оставя подноса на бюрото и кресва гневно: Ах ти, никаквице! . . . Шпионка! . . . Ти си от полицията! . . . Затова ли влезе . . . ще те убия!

Тръгва заплашително към нея, но Лили загубва съзнание и се сгромолясва на килима. . .

Остър шнит: средно близо: Лили, отпусната на креслото. Бай Кольо ѝ поднася чаша с вода, от която Лили пийва малко.

Бай Кольо: Каж ми коя си? Не се бой! Виждам, че нещо те мъчи.

Лили (отпаднало): Не съм шпионка. . . Не съм от полицията! . . . Не мога да бъда от полицията: О! . . . Полицията!

Бай Кольо: Каж! . . . Каж. . . Хайде каж какво ти е? (нежно гали косата ѝ).

Лили, която още държи портрета на Борис, почва да го гледа с безкраен и тъжен копнеж. *Фарт напред*: вижда се само портретът. Същевременно се чува гласът на Лили: Спомням си този същия портрет. Също като сега го държах в ръце. Преди десет години. един пролетен ден. . . всичко цъфтеше. . . Гласът постепенно заглъхва. *Фарт назад*: портретът на Борис остава върху една студентска книжка. Постепенно почва да се чува гласът на Борис, който държи реч.

I

Енергичен глас държи силна и темпераментна реч. *Детайл* : женска ръка, украсена с целулоидна гривна, държи разтворена една студентска книжка. Вижда името на притежателя ѝ — Борис Стоев, студент от Юридическия факултет, и портретът му — енергичен младеж с одухотворено лице. *Панорама*: показва се профилът на миловидна женска глава — студентката Лили, която допира палеца си последователно до устните си и до портрета, като по тоя начин изразява символична целувка. След това щастливо и унесено усмихната повдига глава и гледа напред. *Панорама*: на екрана се появява последователно отворен прозорец с цъфнали дръвчета, аудитория, студенти и студентки, които слушат напрегнато, и най-после катедрата, от която жестикулира и говори Борис Стоев. Апаратът продължава да се измества, през екрана минава черната дъска, пред която стоят наредени няколко студенти, и спира при вратата, до която стои изправен университетски разсилен с глупаво и полуизплашено-полувъзхитено изражение на лицето. Около разсилния навалица от други студенти, които също слушат напрегнато речта. Разсилният неспокойно отваря вратата и поглежда към коридора. Гласът на Борис Стоев замира. Разсилният се обръща към един от стоящите до него студенти и му казва: „Стига толкова! . . . Пак ще стане бъркотия и може да ме уволнят.“ Но студентът, увлечен в речта, не му обръща внимание. *Панорама*: апаратът продължава да се измества. Гласът на оратора започва да се чува отново и върху екрана минават бързо други студентски глави. Най-сетне апаратът се завъртва така, че след като описва пълен кръг в аудиторията, пада отново върху оратора, като обхваща и прозореца вдясно от него. Внезапно върху прозореца удря камък, който го разбива с трясък, Борис прекъсва речта си и прави движение да скрие лицето си от парчетата счупени стъкла, които се посипват върху него. *Затъмнение*.

II

Детайл: на екрана се виждат множество крака, които се изкачват с тичане нагоре по стълбата. *Панорама*: апаратът се повдига нагоре и на екрана освен краката се показват и ръцете на тичащите, които държат палки, каиши и камъни. Най-сетне се виждат и лицата им — ожесточени и възбудени. *Затъмнение*.

III

Детайл: фигурата на един едър студент с енергично лице, който, седнал на чина, слуша внимателно речта на Стоев (показана е при една от панорамите на предишната сцена). *Панорама:* апаратът се дръпва назад и обхваща и други студенти. Едрият студент напрегнато и гневно повдига глава, след това се изправя и извиква високо: „Другари, нападат ни! . . . Да изхвърлим тия побойници!“ При тоя вик всички около него наскочват и излизат от чиновете, като надават също викове. *Затъмнение.*

IV

Бой между студентите в аудиторията, коридора и по стълбите (ще се измислят допълнително детайли, панорами, сцени).

V

Детайл: студентската книжка на Борис Стоев, разтворена, е паднала на пода. Върху нея е стъпил един крак. Ръката на Лили, уловила книжката за едната корица, се мъчи да я измъкне изпод крака. Корицата се откъсва наполовина. *Панорама:* виждат се Лили и студента, настъпил книжката. Тя ритва глезена на студента, който отскача смешно и прави гримаса от болка. Така Лили взема книжката. Апаратът се отдалечава и обхваща други фигури. Вижда се как студентите от БОНСС изтласкват фашистите. *Затъмнение.*

VI

Детайл: една ръка нервно върти с пръста кадрана на телефонен апарат. *Панорама:* фигурата на един студент без шапка, с разрошена коса и разкривено лице; с едната си ръка държи слушалката, а с другата трие блузата си и плюе настрана. Студентът говори със заекване: „Ало! . . . Полицията! . . . Дайте ми груповия началник Стоев! . . . Ало! . . . Ало! . . . Господин началник! . . . Нападнаха ни, бият ни! . . . Пратете помощ!“ *Затъмнение.*

VII

Детайл: шофьорът на една открита полицейска камионетка със стражари; шофьорът управлява кормилото и се взира напрегнато, когато трябва да направи завой. *Панорама:* апаратът се отдалечава и обхваща седящия до шофьора Стоев, зад гърба на който се виждат полицаи в каски. Антипатичното лице на Стоев е намръщено и прави зловещи гримаси, като хапе и стиска устните си. *Затъмнение.*

VIII

Детайл: фигурата на един студент, който стои на пост до прозореца и гледа навън, като същевременно е докопал един бастун, с който удря фашистите, които се опитват да се приближат до него. Студентът поставя пръсти на уста и изсвирва остро, след това извиква: „Другари! . . . Полиция! . . . Пръскайте се!“ *Панорама:* вижда се как студентите от БОНСС прекратяват боя и избягват от залата.

IX

Камионетката спира на улицата пред университета. Стражарите скачат от нея. Слиза и груповият началник Арсов,* който дава нареждания: „По двама души да блокират всич-

* Тук Димов е зачертал името Стоев и го е заменил с Арсов. Това се повтаря още на няколко места в следващия текст, докато името Арсов се налага окончателно.

ки входиове, останалите вътре! . . . Бързо и внимателно!“ Стоев остава навън и запалва цигара, а стражарите се затичват към зданието.

X

Аудиторията, почти празна. На пода се търкалят няколко от нападателите. В залата влизат стражари с бичове в ръка. Старшията улавя един от падналите на земята и го изправя грубо с думите: „Кучи сине! . . . Ще правите събрание, а? . . .“. Студентът, търкайки челото си, отговаря замаяно: „Аз. . . аз. . . не съм“. Стражарят го удря с бича по бедрата и студентът изревава от болка. След това бързо вади легитимация и я показва, като произнася плачливо: „Аз съм легионер! . . .“

XI

(Стоев) Арсов продължава да пуши нервно до камионетката и приема доклада на старшията, който му съобщава, че не са могли да арестуват никого. Стоев хвърля гневно угарката и кресва: „Баби! . . . Избягаха ви под носа!“ След това се запътва бързо към някъде.

Арсов застава на ъгъла „Цар Освободител“ — „Кракра“, запалва нова цигара, като продължава да прави същите гримаси с устните си, както в камионетката.

XII

Борис и Лили слизат по улица „Кракра“ към „Цар Освободител“, като разговарят възбудено и весело. Лили изтърсва ворта от стените по дрехите му и оправя вратовръзката му. Борис вади гребенче и бързо реши косата си.

Лили: Днес надмина себе си! Приличаше на Камил Демулен!

Борис: Стига си се занасяла! Импровизирах набързо. . . Удаде се случайно благоприятен момент за събрание и почнах да говоря.

Лили: Не! . . . Ти не можеш да съзнаеш какво струваш! . . .

Борис: Всички сме народни студенти и в борбата струваме еднакво.

Лили: Ти изгаряш, ти запалваш с думите си!

Борис: Думите не значат нищо: трябва дела! . . .

Лили: Пострада ли някой от нашите?

Борис: Две фантета пипнаха Владо.

Лили: А-у? . . . Какво ще му направят?

Борис: Нищо. Ще го пуснат след една порция бой.

Лили: А видя ли Асен?

Борис: Да. Биеше се като Спартак. *Затъмнение.*

XIII

На екрана пак се показва Стоев, изправен на ъгъла. Срещу него се задават Лили и Борис.

Детайл: вижда се лицето на Стоев, който злобно следи двойката с очи. След това апаратът се отдалечава и отново обхваща тримата. Стоев прави крачка и се изпречва пред девойката.

(Стоев) Арсов: Пак от събрание, а?

Лили: (гузно, с престорена любезност): О, господин Стоев! . . . Добър ден!

Арсов: Е, какво? . . . Обявихте ли република за половин час в аудиторията?

Борис: Не, господине! . . . Това беше само репетиция.

Лили: Говори глупости. Не му обръщайте внимание (хвърля гневен поглед към Борис). Ние излизаме от лекция. Моля запознайте се: господин Стоев, студент, господин Арсов. . . (млъква смутено).

Арсов (довършва натъртено мисълта и като подава ръка): Полицай!
и т. н.

Арсов казва на Лили, че преди няколко дни се е завърнал от родния ѝ град и че за нея има изпратен колет от родителите му. Предлага ѝ да дойде в квартирата му, за да си го получи. Лили отговаря полушеговито — полусериозно: „Аз не посещавам ергенски квартири.“

Арсов предупреждава Лили да внимава къде ходи и с кого ходи, като недвусмислено се заканва на Борис, че ще имат възможност да поговорят в полицията при пръв удобен случай. След това двамата, Борис и Лили, се разделят с него и продължават по „Цар Освободител“. Арсов ги проследява с поглед и когато се отдалечават достатъчно, бавно тръгва след тях, без да ги изпуска из погледа си. *Затъмнение.*

XIV

Лили и Борис вървят разговаряйки. Лили обяснява на Борис, че Арсов е полицай — един неприятен тип, който я ухажда досадно, и упреква Борис, че се е държал тъй предизвикателно с него. Предупреждава го, че Арсов може да му причини много големи неприятности и го съветва да не се излага с акции в университета. Като вървят така, двамата стигат пред входа на една кооперация и влизат заедно в него. При влизането Борис поставя ръката си върху кръста на Лили. Апаратът се приближава към ръката, така че на екрана се вижда само нея. След това се отдалечава и на екрана изпъкват Лили и Борис, седнали на леглото в стаята на последния и страстно прегърнати. *Затъмнение.*

XV

Детайл: визитни картички и копчета за звънци при входа на кооперацията. Апаратът се приближава и обхваща само една визитна картичка, на която пише: „Борис Стоев, студент-юрист“, след това се отдалечава и на екрана се появява първо лицето, после цялата фигура на Арсов. Апаратът се отдалечава още: Арсов се разхожда пред кооперацията. След това пак се приближава така, че се виждат само краката му, които правят бавни крачки. *Затъмнение.*

XVI

Детайл: краката на Лили, които слизат бързо по стълбите на кооперацията, след това на екрана се показва цялата ѝ фигура. *Затъмнение.*

XVII

Лили излиза от вратата на кооперацията и пред нея се изпречва Арсов. Тя се сепва и дръпва назад. Арсов почва да се смее високо и подигравателно: „Значи тъй, а? . . . Госпожицата не посещавала чужди квартири!“ Арсов почва да я увещава да се откаже от увлечението си по този незначителен студент, който скоро щял да бъде поставен, където трябва, и да обърне по-голямо внимание на него — зрял и солиден мъж, готов да се ожени за нея. Лили кипва: „Престанете с тия закани! . . . Вие сте противен човек. . . Аз не мога дори да ви понасям!“ И му обръща гърба си. Апаратът се приближава към фигурата на Арсов, който издава едно злобно: „Ха-ха-ха!“

XVIII

Светване и трясък. На екрана се появяват последователно следните сцени, разделени със затъмнения:

1. По улицата лети една камионетка със стражари, която спира с пронизителен шум на спирачките си.

2. Галопиращ кавалерийски ескадрон — пак по улицата.

3. Хора прекосяват с тичане един площад.

4. От входа на едно здание излиза флегматично и спокойно дебел господин, който дъвчи нещо и бърше устата си с кърпичка. Срещу него се задава изплашен и забързан един негов познат, който улавя дебелия за рамото и го разтърсва, произнасяйки: „Атентат! . . .“ Очите на дебелия се разтварят от комичен ужас.

5. Маса в кафене, където безделници играят карти. До масата се доближава един с щека за билиард и казва уплашено: „Атентат!“ Всички хвърлят картите и наскочват с разкривени лица.

6. Висш полицай в униформа държи в ръка слушалка на телефон и хапейки устните си, произнася: „Атентат!“

7. Кабинет с килими и кожени кресла. В креслата седят двама възрастни господи, облечени в жакети и райе. Телефонът на бюрото звъни; единият от господата става спокойно и като говори нещо на другия по френски, смеейки се, взема слушалката. Лицето му мигновено се променя и той произнася: „Атентат! . . .“

8. Арсов държи телефона и дава с груб, енергичен глас нареждания: „Арестувайте всички лица, посочени в списъка. . . При опит за съпротива стреляйте безмилостно. . . Повтарям: безмилостно! . . . Първо ядро претърсва университета, второ — квартирите, трето — студентския клуб. . .“ Гласът му затихва. *Затъмнение.*

XIX

Лили бърза разтревожено по улицата, със студентска чанта в ръка, към квартирата на Борис. Спират се на една пресечка, чака отминаването на един автомобил и продължава тичайки.

XX

Детайл: книгата „Капиталът“ от Маркс. Апаратът обхваща постепенно бюста и главата на Борис, който, наведен над масата, чете съсредоточено, а после и цялата стая с вратата. Последната се отваря и в стаята влиза запъхтяна Лили. Борис става от масата. Диалог:

Лили: Атентат! . . . Боже! . . . Какво ще стане сега! . . .

Борис: Кога? Къде?

Лили: Ох. . . чакай. . . Обличай се! Бягай веднага!

Борис: Седни и се успокой!

Лили: Обличай се, ще полудея! . . . Не трябва да губиш нито минута.

Борис: Ставаш смешна. Атентат? Та що от това?

Лили: Оня подлец. . . Арсов. . . ще те арестува веднага. . . и т. н.

Борис: Водачите не бива да дезертират! . . . Водачите в решителни моменти трябва да стоят по местата си. . . И после аз не съм замесен! Може би този атентат е само провокация, създадена от властта!

Лили: Та толкова по-зле, ако е провокация! Значи искат да ни унищожат!

Борис: Нека ме арестуват. Аз ще остана тук. . . Аз не се боя. Народът е зад нас! и т. н.

Борис: Обещай ми само едно: каквото и да стане, ще останем верни един на друг!

Лили: Борис!

Двамата стискат мълчаливо ръцете си.

Борис: А сега върви! . . . Не искам да те заварят тук! Тези идиоти не биха разбрали нищо от любовта ни. . . За тях нашата любов е кучешка!

Лили: Ще остана тук! . . .

Борис: Не!

Целува я и я изтласква почти насила от стаята. След това изважда и изгаря няколко книжа, чиято пепел хвърля в печката. После пак сяда до масата и почва да чете съсредоточено. Апаратът се приближава и на екрана остава само ръката му, която подчертава с автоматична писалка един пасаж от книгата. *Затъмнение.*

XXI

Детайл: същата книга се обхваща от две ръце с галонирани маншети на стражарска униформа. Ръцете грубо затварят книгата. Чува се глас: Маркс!. . . Господин началник, той чете Маркс!. . . Какво по-голямо доказателство от това? Апаратът се отдалечава и обхваща цялата стая с двама униформени полицаи, един цивилен агент и старшията. Старшията: Разбира се!. . . Това е нелегална литература. Пипнахме го най-последно.

XXII

Детайл: главата на Лили, с лице заровено в една възглавница, се друсва от неутешим плач. Виждат се ръцете на приятелката ѝ Ана, която я държи за раменете. Апаратът се отдалечава и на екрана се показват двете девойки. Лили лежи, а Ана е седнала на леглото до нея.

Лили: Не, не мога!. . . Трябва да направя нещо, иначе ще го убият!. . . Ще отида при оня подлец и ще му предложа тялото си. . . Само така мога да спася Борис. . . Само така!. . .

Ана: Не бъди тъй наивна!. . . Той ще вземе от тебе каквото иска и пак няма да направи нищо. . . Защото той те ревнува от него, той го мрази! Ти не знаеш колко жесток може да бъде един подлец, когато мрази. Станалото е станало!. . . Мисли за себе си.

Лили: Тогава ще му пиша!. . .

Ана: Може би тъй е по-разумно.

XXIII

Детайл: ръката на Лили почва да пише писмото, но после оставя перодръжката. Чува се гласът ѝ: „Не, така няма да стане нищо!. . . Ще ида сама при него!“

XXIV

Детайл: една ръка, която взема автоматична писалка от специалната стойка. Апаратът се отдалечава, на екрана се показва Арсов, седнал зад бюрото си, един негов подчинен, който му докладва с папка книжа.

Чиновникът (подавайки един лист): Това е заявление от родителите на изчезналия Стефан Александров. Изпратено е с надпис от. . .

Арсов (гневно): Стига с тия изчезвания, бе!. . . До кога ще ме занимаваш с такива заявления? Ако не е бил калпазанин, нямало е да изчезне.

Чиновникът: Но, господин началник!. . . Следователят иска с писмо да му се отговори дали. . .

Арсов: Ти чуваш ли аз какво ти казвам?. . . Никакъв следовател не ме интересува. Свършено: „Към дело“.

Чиновникът: На всеки случай аз мисля. . .

Арсов: Няма да мислиш, бе! Точка за това! По-нататък!

Апаратът се отдалечава и отново обхваща двамата, заедно с вратата, зад гърба на чиновника. Някой почуква.

Арсов (проточено): Да-а-а?

Вратата се отваря и зад нея се показва главата на Лили.

Арсов (радостно): О-о!. . . Влез!. . . Влез!

След това бутва грубо чиновника по рамото: Остави ме сега! После!

Чиновникът прибира листата от масата в папката си и излиза с нерешителни стъпки, Лили влиза в кабинета на Арсов и се приближава до бюрото му.

Арсов: Здравей, мила! . . . Сети ли се да дойдеш най-после при мене?

Лили (мрачно): Къде е Борис? и т. н.

Арсов недвусмислено намеква, че Борис ще бъде „ликвидиран“. Лили му дава да разбере, че ако освободи Борис, ще му даде онова, което иска от нея. Арсов се съгласява, но иска по-реална гаранция, в пред вид на това, че поема голяма отговорност с освобождаването му. Същевременно добавя, че след като изчезне, Борис трябва да съществува под друго име, да скъса напълно с досегашната си индивидуалност и Лили да не се среща повече с него. Условието на Лили е: да му принадлежи само тази вечер. Арсов приема. Лили си отива, като му обещава да се срещне с него вечерта в 7 часа. *Остър шнит.*

Фарт напред: Арсов взема телефона и казва остро: „Изпрати веднага Борис Стоев в моя кабинет“. След това оставя слушалката и изважда лист хартия от една папка. *Мрачно* и внимателно очите му се взират в листа. После оставя листа на бюрото и запалва цигара. *Шнит. Тотал.* Вратата се отваря и в стаята влиза Борис, последван от един стражар. Стражарят отдава чест и излиза веднага. Борис с бавни, но твърди крачки се приближава към Арсов.

Арсов: Слушай, момче! . . . Твоята работа почва да мирише на лошо. . .

Борис: Не сте вие, който ще преценявате вината ми!

Арсов: Я гледай, пак арогантен! . . . Е, не напразно учиш право.

Борис: Аз уча, а вие си въобразявате, че сте поставен да го раздавате. . .

Арсов: Въобразявам ли си? . . . Това ще видим по-късно.

Борис (иронично): Не, заплахите вече не ми действуват! . . . Следователят ме разпита.

Арсов: Кой?

Борис: Следователят.

Арсов: И какво ти каза?

Борис: Че трябва да бъда освободен незабавно.

Арсов: Значи следователят ти каза това. . . Ха-ха-ха! . . . (киска се отвратително и зловещо). Слушай, момче! . . . За мен следователят не струва ни пукната пара! А? . . . Разбра ли?

Борис: Следователят ще поиска да бъда освободен. Следователят има права, срещу които вие сте безсилен. . .

Арсов: Правата на следователя са формални, а моите — реални! Сещаш ли се какво значи това?

Борис: Сещам се: през вашите уста юридическата мъдрост се излива в просташко самохвалство.

Арсов (усмихва се зловещо със стиснати устни): Я ела тук! . . . Чети! Взема листа от бюрото, който е оставил при влизането на Борис и го слага по-близо до ръба на бюрото, като поставя кутията си за цигари върху листа. Борис се навежда напрегнато. *Инсерт. Детайл:* само листа с цигарената кутия върху него, притискана от ръката на Арсов: Строго поверително. Заповядвам долуизброените шест арестувани лица да бъдат екзекутирани незабавно без съд, като всяка следа от тях бъде заличена. Подпис. *Шнит:* Борис и Арсов се виждат на екрана до пояс.

Арсов: Какво ще кажеш, ако твоего име се намира под кутията?

Шнит: На екрана се появяват пак само листът, кутията и ръката на Арсов върху нея.

Борис (изумен и възмутено): Значи . . .

Арсов: Значи кожата ти е в мои ръце.

Борис (загубва самообладание и вика възбудено): Но това е скандал! . . . Това е варварство! . . . Това е убийство! . . . Не, България още не е стигнала дотам! . . .

Арсов: Не викай! . . . Тук не е събрание!

Борис: Ще викам! . . . Ще крещя. . . докато и стените се възмутят. . .

Арсов: Седни, момче! . . . Седни да поговорим спокойно! . . .

Борис: Какво? . . . Да говоря с вас?

Арсов: Да, ако искаш да отървеш главата си! . . .

Борис: Какво е това? Великодушие ли?

Арсов: Наричай го както искаш.

и т. н.

Арсов казва на Борис, че иска да го спаси, но не от съчувствие към него, а само заради Лили.

Борис: Какви са отношенията ви с това момиче?

Арсов: Най-почтени.

Борис: Почтеност? . . . У вас?

Арсов: Защо не? Аз виждам, че тя те обича. Защо да спечелвам ненавистта ѝ, като не направя нещо за тебе, щом имам възможност да ти помогна?

Борис: Значи, вие искате да ми помогнете?

Арсов: Само заради Лили. . . Не си въобразявай, че си ми симпатичен. . . Особено с тая арогантност.

Борис: Без компенсации от нейна страна?

Арсов: Ще се увериш сам в това.

Борис: Не знам какво да мисля. . . Но ако говорите почтено. . . , тогава... простете ми.

Арсов: Аз не съм толкова лош, колкото изглеждам. Сега слушай.

Шнит. Детайл: ръката на Арсов попълва бележка: „Свободен да излезе.“ *Шнит:* *Тотал отново:* Арсов подава бележката на Борис.

Арсов: Довечера, когато ви извеждат на двора, ще намериш възможност да се отделиш от групата към задния вход наляво от коридора. . . Това ще ти се удаде лесно. . . Подаваш бележката на стражара при входа. . . и толкова: свободен си.

Борис: Но вие. . . простете за всичко, каквото ви казах досега.

Арсов: Точка! . . . Не обичам благодарности!

Борис: Благодаря ви все пак!

Подава ръката си. Арсов я стиска с презрителна усмивка. След това звъни. Идва стражарят, който извежда Борис.

След излизането му Арсов гледа зловещо листа и кутията за цигари, после взема стилото. *Шнит: Детайл:* Листа, кутията с цигари и ръката на Арсов със стилото. Другата му ръка отмества кутията. Показват се шест имена. Зад последното име Арсов прибавя цифрата 7 и срещу нея пише: „Борис Стоев“. След това прибира листа и взема телефона. Гласът му произнася остро и зловещо: Дай ми В 3. . . Ало! . . . Довечера арестуваният по студентската конспирация Борис Стоев ще се опита да избяга с фалшив пропуск. . . Да замине с другите. Разбрано ли е? . . . (Пауза). Как, кой е? Тук е Арсов, бе! . . . Не познаваш ли гласа ми? *Затъмнение.*

XXV

Тотал: стаята на Лили. Лили седи подпряла глава с ръка на масата. До нея Ана. Лили с шапка и спортен костюм, готова за излизане.

Ана: Казвам ти за последен път. . . Това, което правиш, е глупост. . . Нищо няма да постигнеш.

Лили: Не! . . . Това е единственият шанс. . . Трябва да го използвам. . .

Ана: Не знам кой кого ще използва! . . . Помисли си още веднъж.

Лили: Не ми говори повече! . . . Ще полудея! (чува се клаксон на автомобил, който свири три пъти) Ето го! . . . Това е той! . . . (поглежда през прозореца) Да! . . . Той е! (Става. Ана я прегръща. Двете се целуват.)

Ана: Клето момиче!

Лили: Ще бъде ужасна нощ! . . .

Излиза.

Шнит: арестуваните (20—30 души) излизат на разходка от една обща килия, водени от стражар. Последен върви Борис, като се озърта напрегнато. Апаратът се мести

с тях. Като стигат една врата, Борис се отделя. *Фарт напред*: Борис отваря вратата, влиза в едно полутъмно помещение и се оглежда озадачено. Мигновено върху него скачат двама агенти, които го отвеждат навътре в полумрака.

Шнит: отблизо: в автомобила. Арсов с бомбе държи кормилото и с небрежна опитност кара кола. До него Лили, с посърнало лице.

Тотал: от двора на обществената безопасност излиза камионетка.

Шнит: отблизо: Арсов и Лили в автомобила. По лицата им пробягват светлини. Лили Свободен ли е? . . . Кажи ми свободен ли е?

Арсов (важно): Да, от днес той почва нов живот. . . Сега остава да бъдеш мила към мене.

Лили: Бих те уважавала. . . ако не беше тъй подъл и тъй жесток! . . .

Арсов: Остави тия глупости настрана! . . .

Лили: Къде отиваме?

Арсов: В „Империял“.

Лили: Защо са тия предисловия?

Арсов: Дразнят ли те?

Лили: Предпочитам всичко да свърши по-скоро. И запомни добре: Това ще бъде само тази вечер! . . .

Шнит: отблизо: в полицейската камионетка. Шофьорът управлява кормилото. До него един стражар и един цивилен агент.

Стражарят: Караме един повече! . . .

Агентът: Нищо! . . . Важното е да не са по-малко.

Стражарят: Златни часовници имат ли?

Агентът: Ами! . . . Фукари са всичките.

Шнит: *тотал*: кабарето. Джаз. Бар дами. Посетители. Влизат Арсов и Лили. *Фарт напред*: Двамата сядат на една предна маса.

Арсов: Тук е животът!

Лили (разсеяно): Какво каза?

Арсов: Казвам, че си за бляскав живот: вино, танци, веселие. За какво си се завряла в университета?

Идва келнерът (с угодническа усмивка и поклон).

Келнерът: Моля! . . . Господин Арсов. . . Заповядайте, моля!

Арсов: Има ли хубава програма?

Келнерът: Чудесна програма! . . . Гала програма! . . .

Арсов: Дай шампанско! . . .

Шнит: *тотал*: вътрешност на полицейската камионетка. Полумрак. В камионетката седем осъдени и трима стражари. Между тях Борис. Лицата на осъдените се клатушкат от друсането на автомобила.

Борис: Къде ни карат?

1-ви арестант: Може би към централния затвор.

2-ри арестант: Не ми харесва това местене.

1-ви арестант (към Борис): Тебе пък защо те уловиха? . . .

Борис: Без нищо! . . . Ей, така! . . . Говорех само по студентски събрания! Дадохам пропуск за излизане и . . .

3-ти арестант: Ха-ха-ха! . . . И на мене дадоха такъв пропуск!

2-ри арестант: Ясно! . . . Ще ни ликвидират.

Борис (с ужас): Какво?

2-ри арестант: Ще ни ликвидират.

4-ти арестант (скача и почва да крещи): Не! . . . Не! . . . Не! . . .

Един от стражарите: Трай бе! . . . (дръпва го грубо за яката).

Шнит: отблизо: Арсов и Лили на масата. Ръката на Арсов бавно обхваща рамото на Лили, която инстинктивно се дръпва малко ъ лицето и прави гримаса на отвращение.

Арсов (с мазен глас): Аз обичам плашливите женички! . . . Не се свивай толкова! . . . Отпусни се! . . .

Шнит: тотал: камионетката е спряла на едно пусто шосе. От нея слизат осъдените един по един, с ръце вързани отзад. Виждат се силуети на стражари с пушки. Цялата група от осъдени и стражари тръгва към полето.

Остър шнит: отблизо: Борис и вторият арестант вървят един до друг.

Арестантът: Другарю, отиваме на смърт! . . .

Борис: Виждам. . .

Арестантът: Горе главата! . . . След нас идват други. . . Какво струват сладостите на един живот пред новия свят, за който се жертвуваме? . . .

Борис: Аз не се боя. . . Аз съжалявам, че не се борих повече. . .

Арестантът: Имаш ли близки?

Борис: Само едно момиче. . .

Арестантът: Виждам, че си много твърд.

Борис: И ти също.

Арестантът: Това е, защото знаем за какво умираме. . . Ние стоим вече над мъката за близките, над времето, над живота и смъртта. . .

Шнит: отблизо: Арсов и Лили на масата в кабарето. Джазова музика.

Арсов: От като постъпих в полицията станах цар на кабаретата! . . . Всички ми се кланят! . . . Аз обичам властта. Почти всяка вечер идвам тук.

Лили: От къде имаш толкова пари?

Арсов: Хе-е! . . . Пари! . . . Аз съм висш чиновник! . . . Пазя държавата и разполагам с безотчетни фондове! . . . Ти трябва да разбереш това миличка! . . . Ако станем добри приятели, няма да съжаляваш. . .

Лили (сухо): няма да имаш нищо повече от това, което уговорихме.

Арсов: Добре, добре! . . . Жените поумняват постепенно. . . Аз имам навик да подарявам гривни, сребърни лисици, кожени палта! . . . А? Какво ще кажеш? Не съм от най-лошите?

Келнерът носи шампанско. Отваря го. Чува се едно „бум“. . .

Шнит: чува се същото „бум“. . . , но няколко пъти, с интервали от металическо щракане. *Детайл:* ръце, които изтеглят и тикат затворите на пушки.

Шнит: тотал: кабарето. Арсов и Лили танцуват танго. Раменете им се люлеят ритмично. Екранът се замъглява постепенно, бавно просветляване. Вместо люлеенето на танцуващите се вижда люлеенето на един труп, който двама души държат за ръцете и краката, преди да го хвърлят в трап. Тази сцена да се замести с гладенето на гроба.

Шнит: тотал: отблизо: Арсов и Лили в кооперацията пред апартамента на Арсов. Последният вади ключ и отваря вратата. Лили влиза с колебание. Арсов слага ръката си върху гърба и я тика насила.

Шнит: тотал: стая от апартамента. Лили (седнала на леглото с глава, подпряна в ръцете. Арсов, с ръце в джобовете, се разхожда из стаята, с големи нетърпеливи крачки. . .)

Арсов: Не беше лошо в кабарето! . . . Прекарахме добре! . . . А? . . .

Отива при нея и почва да съблича самото на костюма ѝ.

Шнит: детайл: вижда се само главата на Арсов с изражение на сатир. Ръцете му нервно развързват вратовръзката.

Шнит: детайл: вижда се само един стол, върху който пада хвърлената от Арсов вратовръзка.

Шнит: детайл: само лицето на Лили, което прави гримаса на отвращение и ужас. *Замъгляване.*

XXVI

Детайл: пак само лицето на Лили с уморен и съсипан израз. Една женска ръка глади челото ѝ. *Фарт назад:* показват се фигурите на Лили и Ана до пояс.

Лили: Беше ужасна. . . отвратителна нощ! . . .

Ана: Не трябваше да отиваш!

Лили: Но сега той е вече спасен! . . . Спасен! . . .

Затъмнение.

XXVII

Детайл: ръката на Лили пише върху едно листче хартия: „Обади се или остави знак, че си идвал“. Подписва се отдолу с нервен почерк: „Лили“.

Фарт назад: на екрана се показва първо Лили, после Ана, облечени да отидат на лекция. Ана е с чанта под мишница; чантата на Лили е оставена върху масата.

Лили (като прибира писалката си): Ако е пуснат на свобода, трябва да се обади.

Ана (със съчувствено недоверие): Мислиш ли?

Лили (ставайки от стола): Да, той ще иска да ме види поне веднъж! . . .

Остър шнит: *детайл:* ръката на Лили забожда с габърче бележката под копчето на звънеца.

Фарт назад: Лили и Ана с чанти под мишница пред входа на апартамента.

Ана: Но ако му е заповядано да не остави никаква следа от себе си, да не се обажда никому? . . .

Лили: Каквото и да бъде, той ще се обади! . . . Той знае, че ще има дете от мене.

Затъмнение.

XXVIII

Детайл: екранът се просветлява бавно и на него се появява горната бележка. От страна се промъква постепенно ръката на Лили и бавно мачка бележката, след това я откъсва.

Фарт назад: на екрана се появяват Лили и Ана пак с чанти. Няколко секунди Лили държи смачканата хартия с наведена глава, след това я пуска на земята и като се опира с лакет на стената, почва да плаче неудържимо. Ана бързо оставя чантата си до стената, отключва вратата и прегръщайки Лили, я тика вътре. После взема оставената чанта и влиза след нея.

Шнит: Лили и Ана, седнали една до друга на леглото. Лили продължава да хлипа неудържимо. Ана, сложила едната си ръка върху рамото ѝ, гали с другата лицето ѝ.

Ана: Успокой се, момиче! . . . Какво ще стане с тебе, ако по цял ден плачеш така! . . .

Лили (отчаяно): Десет дена! . . . Десет дена! . . . И нищо! . . .

Ана: Не губи надежда! . . . Трябваше да оставиш бележката! . . .

Лили (хлипайки): Ако беше жив. . . Той. . . трябваше да се обади до сега.

Ана: Мисли първо за себе си! . . . За детето, което чакаш! . . .

Лили: Страшно е! . . . Не мога да остана повече тук.

Ана: Най-добре е да отидеш в провинцията.

Лили: Как? . . . При кого? . . . Какво да казвам? . . . Баща ми ще ме убие!

Ана: Баща ти е културен човек. . . Ще разбере всичко. . . Ще ти прости. . . А детето може да остане при нашите. . .

Лили: Страшно е, Ана! . . . Страшно! . . . Онзи подлец го е убил!

Ана: Не трябваше да му вярваш!

Затъмнение.

XXIX

От съвсем близо: едно хубаво бебче по ризка, поставено върху пелени, маха крачетата и ръцете си, като се хили и издава неразбираеми звукове. Две женски ръце го грабват бързо. *Фарт назад:* Лили страстно притиска бебето към гърдите си, произнасяйки думите: Ангел! За тебе ще живея! . . . Без диалог!

Затъмнение.

XXX

Детайл: ръката на Лили натиска копчето на звънеца пред вратата на квартирата, в която живее Ана. *Фарт назад:* на екрана Лили с куфар в ръка. Вратата се отваря и зад нея се появява Ана. Двете надават радостни възкличания, разперват ръце и се прегръщат. *Шнит:* отблизо: Ана и Лили в стаята на Ана (същата обстановка, както по-рано) седнали една срещу друга: Ана на леглото, Лили на стол. Зад тях се вижда масата с книги. Лили изглежда доста бодра, но говори с меланхолична сериозност.

Лили: Тате се примири. . . Разказах му всичко. . . Борис отдавна беше спечелил сърцето му! . . . О! . . . Бедният татко! . . . Той плака с мене.

Ана (тихо и с напрегнато любопитство): А детето? . . .

Лили: То мина добре. Същи Борис. *Шнит:* средно близо: Ана и Лили до масата. На масата две чаши за чай и чиния с бисквити. Ана налива чай.

Ана: Какво мислиш да правиш сега?

Лили: Трябва да работя. Пенсията на татко няма да стигне за издръжката на детето. . . Това дете, Ана! . . . То дава смисъл на целия ми живот! . . . Когато го гледам, струва ми се, че виждам Борис пред себе си! . . . Не зная! . . . То ме утешава, но същевременно събужда у мен някаква страшна жажда за мъст! . . . Аз обичах Борис, но не разбирах добре идеите му! . . . Сега виждам колко е бил прав... срещу какво се е борил! . . . Искam да науча как е убит, да разоблича убиеца му! . . .

Ана: Кротувай! . . . Не мисли за това!

Лили: Не мога! . . . Виждала ли си Арсов?

Ана: Той се разсипа да идва и да пита за тебе.

Лили: О, подлец! . . . Искam да го видя.

Ана: Най-добре е да не го виждаш.

Лили: Не! . . . Ще узная истината, без да се спирам пред нищо. И ще отмъстя! . . . Ще разбия кариерата, живота му! . . .

Затъмнение.

XXXI

От средно близо: Арсов и Лили крачат по една алея из Борисовата градина, един до друг, с лице срещу апарата. *Фарт напред:* Лили и Арсов отблизо.

Арсов: Можеш да мислиш каквото искаш за мене, но аз те обичам. . . Професията ме прави груб и страшен. . . Да, зная! . . . Това те плаши! . . . Но аз имам нежно сърце! . . .

Лили (саркастично): Ти си ангелът на полицията! . . .

Арсов: Кажу ми! . . . Вярваш ли в любовта ми?

Лили: Зависи от доказателствата.

Арсов: Ще ги имаш.

Лили (като го поглежда косо): Но не забравяй, че съм от скъпите вина. Искam да имам всичко! *Шнит.*

Тотал: Лили в магазин за кожени палта.

Продавачът: Това палто е тъкмо за Вашата елегантна фигура, мадам! . . . Чудесно! . . . Прекрасно! . . .

Шнит: тотал: спалня от апартамента, който Арсов е купил или наел за Лили. Арсов, облечен в смокинг, се разхожда по дължината на стаята. Лили, изправена пред огледалото и облечена в бална рокля, оправя косата си.

Арсов (спира се пред нея и я гледа възхитено): Това ново ли е? . . . Не е лошо! . . . А лилавата рокля?

Лили (небрежно): Обличах я вече. . .

Арсов: Но, мила! . . . Ти слагаш роклите си само веднъж и след това ги захвърляш! . . .

Лили: Това правят всички елегантни жени!

Арсов (нервно): Разбирам! . . . Но това струва много пари! . . .

Фарт напред към Лили: от много близо: Лили го поглежда хладно и презрително.
Лили: Намери си по-икономична! . . .

Шнит: средно близо: Арсов и Лили пред витрината на златарски магазин, спрени с гръб към апарата. Без диалог.

Шнит: детайл: част от витрината с пръстени и гривни. Ръката на продавача се протяга и взема една гривна с кутията, в която е поставена.

Шнит: детайл: една мъжка ръка (ръката на Арсов) брои хилядолевови банкноти.
Затъмнение.

Средно близо: Лили, много елегантно облечена, и Ана в стаята на Ана с познатата обстановка. Лили вади от чантата си банкноти и ги подава на Ана.

Лили: Имам право да се грижа за детето си. . . След като уби баща му, не изпитвам никакви угризения от това, което върша. . .

Ана: Разбира се! Ти си длъжна да мислиш за бъдещето на детето си. . . Но откъде взема толкова пари?

Лили: Прахосва фондовете на полицията! . . . Прави дългове! . . . Подписва полици. . . Когато го уловят и изправят пред съда, ще бъде отмъстена. . .

Затъмнение.

Чува се джазова музика, която заглъхва малко, за да изпъкне висок мъжки смях, подобен на свинско грухтене. На екрана се появява реверът на едно сако с кръгла значка—свастика. Реверът и сакоето се друсат от смях. *Фарт назад:* появява се на екрана от съвсем близо дебелата шия и дундестото лице на един германец, който се задъхва от смях. *Фарт назад:* апаратът обхваща маса в кабаре. Около масата: германецът, Арсов, Лили и един друг тип с мрачно лице. Келнерът сипва шампанско в чашите. Немецът вдига чашата и пие.

Фарт напред към Лили и Арсов:

Лили (ядосано): Каква е тази свиня? . . . Не мога да се отърва от натискането на краката му под масата?

Арсов: Шт! . . . Той разбира български. . . Това е полицаи от гестапо.

Лили: Какво търси тук?

Арсов: Мълчи! . . . Утре немците влизат в България!

Остър шнит: немецът от съвсем близо: пие шампанско, но очите му се въртят остро.

Фарт назад: цялата група: Немецът оставя чашата си на масата.

Немецът: In Bulgarien. . . Gut! . . . Ja. . . Ja. . . Gut! Ха-ха-ха (пак почва да се смее и да се задъхва).

Немецът става и кани Лили за танц. Лили приема с лека гримаса. Отдалечават се от масата.

Фарт напред: Арсов и непознатият.

Непознатият (презрително): от много близо: Ако това е немската полиция, има много здраве! . . .

Арсов: Преструва се на пиан глупак, но може да ни уволни, ако не го слушаме. . .

Непознатият: Какво иска?

Арсов: Нищо особено: да му предаваме сегиз-тогиз някого.

Непознатият: Ще плаща ли?

Арсов: Разбира се! . . . Уговорихме вече!

Непознатият: Виж го как натиска Лили!

Арсов (ядосано): Хем наистина! . . . Ще я накарам да си отиде.

Шнит: тотал: Лили и немецът танцуват танго. *Фарт напред:* Лили и немецът от съвсем близо. Немецът с гръб към апарата. Зад рамото му главата на Лили с лице към апарата. Лицето на Лили е пусто и равнодушно. Отвреме-навреме прави усилие с гримаса, за да разхлаби прегръдката на кавалера си. Внезапно лицето на Лили се променя и очите ѝ се разтварят широко с втречена неподвижност.

Шнит: тотал: Част от кабарето. На една маса седи сам Борис. *Фарт напред:* Борис отблизо с брада и мустаци. И той (гледа) към посоката на танцуващите, после с хладно спокойствие отклонява погледа си.

Шнит: тотал: масата с Арсов и непознатия агент. При тях идват немецът и Лили, свършили танцуването. Арсов хвърля скрито гневен поглед към немеца. Лили сяда до Арсов.

Фарт напред: от много близо само Арсов и Лили.

Лили (ядосано): Не мога да понасям повече държанието на този дебелак! . . . Не съм бар дама. Ще си вървя!

Арсов: Мислех да ти кажа същото.

Лили: Ще се измъкна незабелязано.

Арсов: Да те придружа ли?

Лили: Няма нужда.

Шнит: Лили върви между навалищата, като заобикаля танцуващите.

Шнит: отблизо: масата на Арсов, немеца и непознатият агент. Тримата са се навели един към друг и приказват съсредоточено.

Шнит: тотал: Лили при гардероба облича палтото си. След това изважда от чантата си писалка и лист хартия. *Шнит: детайл:* ръката на Лили пише: „Излез веднага. Чакам те пред входа.“

Шнит: Лили и един от келнерите. Лили му подава бележката.

Лили (говори на келнера): Втората маса отляво, господинът с брадата.

Шнит: тотал: Лили се разхожда пред входа на кабарето под светлината на уличните лампи.

Шнит: отблизо: келнерът подава на Борис бележката от Лили.

Борис: Навярно грешка! . . . Аз нямам познати тук! . . .

Келнерът: Не, дамата посочи точно Вас!

Борис става от стола си.

Шнит: тотал: пред входа на кабарето. До Лили се доближава Борис, облечен в пардесю.

Фарт напред: Лили и Борис прави един срещу друг от съвсем близо. Двамата се гледат няколко секунди неподвижно.

Лили: Борис! . . .

Борис: Извинете! . . . Навярно се припознавате! . . .

Лили: Господи! . . . Това е невъзможно! . . . Борис! . . .

Борис: Вие сте се заблудили! . . . Аз не Ви познавам!

Лили (като го улавя за ръкава): Аз съм Лили! . . . Лили! . . .

Борис: Съжалявам! . . . (учтиво отдръпва ръката си) Хората се припознават често. . . Аз също съм се заблуждавал така.

Лили: Но ти. . . вие, не сте ли Борис Стоев?

Борис: Не! Аз се казвам Крум Александров!

Лили: Борис, защо ме лъжеш? . . . Лицето на Лили се изкривява от гримаса на мъчялив плач. От очите ѝ почват да текат сълзи.

Борис: Съчувствувам Ви, draga госпожо! . . .

Лили (отчаяно): Борис! . . .

Борис: Вие сте разстроена! . . . Позволете ми да Ви придружа до вкъщи!

Фарт назад: двамата. *тотал:* Борис прави знак на едно минаващо такси, което спира. Борис и Лили се качват в него.

Шнит: от много близо: Борис и Лили пред входа на кооперацията, в която живее Лили. Вратата на входа е отворена.

Лили (като подава ръка): Простете ми! . . . Това припознаване за мен бе страшно..

Борис: Ще бъда доволен, ако мога да Ви помогна с нещо.

Лили: Не! . . . Не можете да ми помогнете с нищо.

Борис: Искрено съжалявам, че не съм наистина човекът, за когото ме помислихте

Лили: Ако бяхте, нямаше да се криете.

Борис: Сигурно е така! . . . Но сега и аз ще си отида малко измъчен. . .

Лили: Измъчен? . . . Защо? . . .

Борис: Повтарям: защото не съм Вашият познат.

Лили (сухо): Благодаря за изпращането. Прави движение да си тръгне, но Борис я улавя за лакътя и спира. Лили го гледа тъжно и учудено.

Борис: Не намирате ли, че тази случка е някак особена. . . ,че трябва да продължи?...

Лили: Намирам, че е отвратително жестока! . . . (загубва самообладание изведнъж и като изпуска чантата си на земята, улавя Борис за реверите на пардесюто и почва да го разтърсва). Защо е тази комедия. Защо продължаваш да се преструваш? . . . Защо се криеш? . . . Няма да увисна на шията ти! . . .

Борис (малко смутено): Госпожо, виждам Ви за първи път! . . . Вие ми харесвате и това е всичко! . . .

Лили: Искаш да се отървеш от спомена за любовта ни, като го хвърлиш в калта на едно вулгарно приключение. Това ли? . . .

Борис: Простете! . . . Аз си отивам!

Прави усилие да се освободи от ръцете ѝ, които продължават да стискат реверите на пардесюто му, но тя го задържа.

Лили (кратко): Не! . . . Остани! . . . Ще прекараме нощта заедно. За мене ти не си никой друг освен Борис!

Шнит: от много близо: Лили и Борис. Спалнята. Леглото, до него нощно шкафче с малка лампа. В леглото Лили и Борис спят спокойно. Борис се събужда и гледа Лили нежно. След това се повдига, целува я и махва част от завивката.

Шнит: от средно близо: Борис се облича полека, внимавайки да не събуди Лили.

Шнит: от средно близо: Борис облечен и изправен до нощното шкафче.

Фарт напред към Борис: Борис изважда портфейла си и вади оттам една хилядолевова банкнота, която поставя върху шкафчето. *Фарт назад: тотал:* цялата спалня. Борис на пръсти излиза от стаята.

Шнит: от много близо: Лили спи в леглото. До нея мястото на Борис е празно. Лили се събужда и полусънено протяга ръце, сякаш прегръща някого. Лицето ѝ се усмихва щастливо. Но като усеща празното пространство, скача бързо и се изправя, подпряна с лакът върху възглавницата. Виждайки, че Борис си е остишъл, върху лицето ѝ се разлива израз на безнадеждност и меланхолия. След това поглежда разсеяно към нощното шкафче и вижда банкнотата. Взема я ѝ я гледа. Изведнъж върху лицето ѝ се показва възбудата на гняв и разочарование. Смачква банкнотата и я захвърля. След това пада безпомощно с лице върху възглавницата и почва да хлипа неудържимо.

Затъмнение.

От средно близо: Лили и Ана в стаята на Ана пред маса с чаши за чай.

Лили (говори задъхано): Това беше той! . . . Той! . . . Само Борис можеше да ме целува така! . . . Само неговите милувки могат да бъдат тъй нежни! . . . Но това, което направи накрая, ме ужасява! . . . Нима ме презира, Ана? . . . Нима съм толкова паднала в неговите очи? . . .

Ана: Трябва да се увериш наистина, че това е той.

Лили: Няма нужда от други доказателства. . . Това беше той. . . Казвам ти, той! . . . (отчаяно) Но защо ме презира?

Ана: Вероятно защото знае, че ти живееш с Арсов.

Лили: Тогава аз трябва да скъсам с Арсов. . . Трябва да намеря Борис и да му кажа всичко. . .

Ана: Къде ще намериш Борис?

Лили: Ще обикалям цяла София! . . . Ще го търся под дърво и камък! . . .

Затъмнение.

От средно близо: Арсов и Лили в стая от апартамента на Лили. Арсов седи, удобно разположен в едно кресло, и пуши. До него се приближава Лили и сяда върху страничното облегало на креслото.

Лили: Трябва да ти кажа нещо.

Арсов (иронично и полусърдито): Пак ще искаш пари! . . .

Лили (слагайки ръката си върху рамото му със сдържана нежност): Не!...

Арсов (с досада): Свикнал съм да се умилкваш само за пари!

Лили: Мога да бъда и по-честна!... Аз те обвинявах несправедливо!... Борис е жив.

Арсов (изненадано): А? Къде го видя?

Лили: Онази вечер, в кабарето... Моля те да ми простиш... Толкова години аз те мразех непрестанно, защото мислех, че си го убил. Разорявах те, скубех пари от тебе, за да ти отмъстя.

Арсов (гневно): Сигурна ли си, че това е той?

Фарт напред: детайл: само лицето на Арсов със събрани вежди и злобно святкащи очи: има израз на човек, който се мъчи да си спомни нещо.

Шнит: на екрана сцената, в която Арсов заповядва по телефона да се ликвидира Борис.

Шнит: детайл: пак лицето на Арсов с напрегнато и припомващо си изражение.

Фарт назад: от много близо Арсов и Лили продължават разговора.

Лили: Ние трябва да се разделим...

Арсов (доволно): И аз също почнах да мисля това напоследък...

Лили: Ще ти върна всички пари, които си ми давал и които не съм похарчила!

Арсов: Глупачка!... А как ще се издържа?

Лили: Ще работя.

Арсов: Тогава върни ми парите... Ти ме смучеше като паяк!

Затъмнение.

Средно близо: Лили пред пишеща машина в работна канцелария. До масата ѝ се приближава един чиновник с очила и оставя върху нея куп книжа.

Чиновникът: Тракай по-бързо!... Шефът иска преписите до обед.

Шнит: тотал: ателие за шиене на ризи. Чува се шум от бърборене на женски гласове и тракане на шевни машини. *Фарт напред:* над една шевна машина седи Лили, малко състарена и отслабнала. Работи уморено.

Шнит: от средно близо: Лили в извехтяла рокля върви по празнично оживения „Цар Освободител“ и разглежда напрегнато тълпата...

Затъмнение.

От средно близо: Лили свършва работата си пред една шевна машина и уморено се обляга назад, като поставя ръка върху челото си. *Швенк:* на екрана се показва прозорецът на ателието с дъждовни капки, които бият върху стъклото. *Швенк:* отново Лили зад машината. Лили става от стола уморено.

Шнит: тотал: входната врата на ателието. Вали дъжд. От вратата излиза Лили, облечена във вехтата скъсана мушама, с която е показана в началото на филма, вдига яката на мушамата и сгушена тръгва по улицата, следвана от апарата, като от време на време поглежда равнодушно настрана... Лили върви с лице срещу апарата. Внезапно тя се спира като закована. *Фарт напред:* от съвсем близо. Лили гледа втренчено нещо пред себе си.

Шнит: тотал: от входа на една сладкарница излизат Борис (с брада и мустаци) и една елегантна дама. Дамата и Борис се сбогуват, след което всеки от тях тръгва в различно направление.

Шнит: тотал: Лили, която отново тръгва напред. Върви като хипнотизирана. Дъждът продължава да вали.

Шнит: тотал: входът на кооперацията, в която живее Борис. Отляво се появява Борис с чадър, който скрива главата му. Спира пред входа и затваря чадъра, след което влиза вътре.

Швенк наляво: от средно далече: появява се Лили, която също спира и остава така неподвижна под дъжда.

Шнит: детайл: сцената в началото с краката на Лили, обути в скъсани обувки, около които вали дъжд. *Затъмнение и постепенно оттъмнение:* отблизо: на екрана пак

се появява Лили, седнала на креслото пред камината и стискаща в ръце портрета на Борис. До нея бай Кольо.

Лили: . . . И аз го проследих дотук. . . Каж ми нещо за него. . . Каж! . . . Имай милост! . . . Аз няма да смущавам живота му. . . Аз отдавна не съществувам за него! . . . Нали! . . .

Бай Кольо: Той те обича още! . . . Той ми е говорил за тебе!

Лили: С какво се занимава сега?

Бай Кольо: Работи за делото.

Лили: Нима. . . още?

Бай Кольо: Да! . . . Въпреки всичко! . . . За него съществува само делото! . . . Аз едвам го измъкнах от гроба, но нищо не го спира. Значи, този подлец Арсов е лъгал двама ви. . . През оная страшна нощ, когато камюнетката е изкарала арестуваните от полицията.

Затъмнение.

Следват *набързо* няколко сцени, описани вече, от изкарването на арестуваните.

Средно близо: тъмна нощ. После. Бай Кольо, брат му — бай Иван, трима стражари и цивилният агент. Бай Кольо държи фенер. Агентът взема фенера от ръцете на бай Кольо и се приближава с него до няколко безформени тъмни предмета върху земята. *Фарт напред*: агентът и тъмните предмети отблизо: под светлината на фенера се вижда, че това са трупове. Агентът доближава фенера до лицето на всеки от тях. Едно от тия лица е лицето на Борис.

Шнит: от средно близо: агентът, стражарите, бай Кольо и бай Иван. Последните двама държат лопати. Почнало е да се зазорява. До групата се вижда трап, до него купчина пръст и труповете, които сега личат съвсем ясно. Иван и Кольо в селски дрехи.

Агентът (към двамата братя): Ще ги заровите веднага! . . . И ако някой от двама ви каже „гък“ . . ., отиде ви службата и живота! . . . Добре да знаете! . . .

Бай Иван (напевно): Господин началник! . . .

Агентът (бързо и остро): Какво?

Бай Иван (с проточен пиянски глас): Па оти ги тепате като пилци тия човеци? И они сакат да живеят! . . .

Агентът (удря плесница на бай Иван): Говедо с говедата! . . . Нали ти казвам да траеш, бе!

Бай Иван: Е па че траем! . . . Щом заповедаш . . . арно! . . . Че траем! . . .

Бай Кольо: Оставете го, господин началник: брат ми е пиян.

Шнит: от средно близо: същата сцена, както преди.

Агентът и стражарите са си отишли. Станало е още по-светло. Иван и Кольо вдигат труповете и ги хвърлят в трапа. Когато вдигат последния труп, чува се едно „О-о-о!“ . . .

Фарт към трупа: от съвсем близо: Борис Стоев, съблечен по риза, с кърваво петно на гърдите. Продължава да стене. Ръцете на Кольо го държат под мишниците.

Фарт назад: от средно близо цялата група.

Кольо! Макай, брате! . . . Тая завалийка е жива.

Иван: Куртулисала се е! . . .

Кольо: Бре, моме! . . . Жив ли си? . . .

Борис: Помогнете!

Шнит: от средно близо. Борис лежи на одър в стаята на бедна селска къщица. До него Кольо поднася до устните му пръстена паница с мляко.

Кольо: Ще оздравееш. . . Слушай ме! . . . Вчера даскалът писа на баща ти да дойде веднага.

Борис (немошно): Ако татко доведе лекар, може да оцелея. . .

Кольо: Ще доведе! . . . Ще доведе! . . . Ти само леж спокойно. Даскалът каза да не мърдаш. . .

Борис: Какъв е даскалът? . . .

Кольо: Младок като тебе! . . . Гонят го и него.

Шнит: *тотал:* същата стая. Бащата на Борис, Кольо, лекарят и даскалът. Борис с палто, шапка и куфарче. До него баща му, също приготвен за път.

Даскалът: Значи отсега нататък ще минаваш като син на бай Кольо! Ето ти новите документи за самоличност (подава на Борис няколко книжа).

Борис: Благодаря ти, другарю! . . .

Даскалът: Нищо! . . . Да живее борбата ни! . . .

Борис (прощавайки се с бай Кольо и като го прегръща): Няма да те забравя никога! Когато свърша учението си и се върна, ще те взема при мене . . .

Кольо: Здраве да е, синко!

Борис почва да се ръкува за сбогом с всички.

Затъмнение.

Детайл: грубите ръце на бай Кольо държат писмо. На писмото между другото пише: „ . . . превъзмогнах много неща; търговията тръгна добре и спечелих доста пари, които ще ни осигурат живота. Ела веднага при мен. Ще живеем заедно като баща и син, защото и двамата сме сами в света.

Фарт назад: бай Кольо широко усмихнат, от твърде близо: „Умно момче излезе! . . . И не забравя добрината! . . . Ти какво ще кажеш? Да ида ли?

Фарт назад: на екрана освен бай Кольо се появява и даскалът.

Даскалът: Разбира се, ще идеш! Тука какво? . . . Да гониш цял живот хорските говеда от нивите ли? . . . *Затъмнение.*

Докато екранът е затъмнен, чува се гласът на бай Кольо: „И така, аз дойдох в София и двамата заживяхме заедно“. *Разсветление.*

На екрана от средно близо се появяват Лили и бай Кольо. Лили слуша разказа му унесено.

Бай Кольо: Той се занимава с износ на консервирани плодове и зеленчуци. . . Печели много пари. Този апартамент, който виждаш, и всички неща са негови . . .

Лили (прекъсва го отривисто и разочаровано): Значи той стана търговец! . . .

Бай Кольо: Защо? Лошо ли е?

Лили (с горчив смях): От революционер, търговец! . . .

Бай Кольо: Чакай, мила! . . . Това е само едното му занимание!

Лили: С какво се занимава друго? . . . С любовниците си?

Бай Кольо (като става): Ела! . . . Ела да видиш!

Шнит: от средно близо: Лили и бай Кольо пред една стена, покрита с килим. Бай Кольо откача килима и под него се появява вратата на един шкаф в стената. Бай Кольо отваря вратата: показват се жици, морзов апарат и една безжична предавателна станция.

Бай Кольо: Видиш ли?

Лили: Какво е това?

Бай Кольо: Радиостанция! . . . Той помага на ония, които се бият в планините за свободата . . .

Лили: Значи той. . .

Бай Кольо: Той е същият! . . . Син на народа. Знаеш ли какво значи в тия времена да работиш с радиостанция в самата София? . . . Това е по-опасно, отколкото да си в планината. Там смъртта е срещу тебе. Тук те дебне отвсякъде. Всичко, каквото печели — отива за делото. . . .

Шнит: от средно близо: бай Кольо и Лили в антрето. Лили облича мушамата си.

Бай Кольо: Трябваше да го почакаш още.

Лили (тъжно): Не! . . . Не искам да ме види в това състояние. Приличам на уличница. Ще дойда утре.

Бай Кольо: Да му кажа ли за тебе?

Лили: Кажи му.

Шнит: от средно близо: Лили на площадката пред стълбите. Отива към асансьора, но вижда, че последният го няма, и тръгва по стълбите.

Шнит: от средно близо: бай Кольо в антрето. Той поглежда към вратата, която Лили

Шнит: от средно близо: Борис влиза забързано и нервно в антрето при входа на кооперацията. Тръгва бързо по стълбите, но извърща глава и вижда, че асансьорът е долу. Връща се и взема асансьора.

Шнит: от средно близо: Лили пред входа на обществената безопасност.

Лили (към постовия стражар): Искам да видя господин Арсов! (влиза направо)

Стражарят (сърдито): Чакай! . . . Тука не е Аврамов дом! . . . (взема флегматично слушалката, окачена в дъното на кабинката).

Лили (нервно): Тук е Аврамов дом за всички убийци! . . .

Стражарят (смаяно): Що? . . .

Лили: Нищо! . . . Говори с началника по-бързо!

Шнит: от много близо: Арсов зад бюрото със слушалката на ухото.

Арсов (намръщен): Пусни я да влезе.

Шнит: от средно близо: Лили и стражарят пред входа. Лили влиза и се изгубва навътре.

Стражарят (на себе си): Море я те знам коя си! . . .

Шнит: тотал: Бай Кольо и Борис в кабинета на Борис. (Прави)

Борис (кара се, вън от себе си от гняв): Идиот! . . . Глупак! . . . Ти ли трябваше да направиш това? Как можа да приемеш една жена, която не си виждал досега и да ѝ покажеш отгоре на това и радиостанцията?

Бай Кольо: Чакай! . . .

Борис: Какво чакай! . . . Знаеш ли, че тя е любовница на един мръсник от полицията? . . . Не разбра ли веднага, че е шпионка, провокаторка, дошла да те изпитва? . . .

Бай Кольо: Чакай! . . . Момичето беше измокрено до кости . . . Дожаля ми!

Борис: Дожаля ти! . . . Та това е същата подла жена, която обичах и която веднага след моето арестуване тръгна с оня тип, който беше заповядал да ме убият! . . .

Бай Кольо: Не е такава! . . . Стар човек съм, познавам хората.

Борис: Стар и оглупял! . . . Пригответи ми туристическите дрехи! Облечи се и ти веднага! . . . Тръгваме!

Бай Кольо (смаяно): Къде?

Борис: В планината.

Бай Кольо: Ама как?

Борис (отключва чекмеджетата на бюрото си и нервно почва да вади и прибира книжа): Ей така! . . . Издадени сме.

Бай Кольо (уплашено): От кого?

Борис: От шпиони! . . . От такива като тая жена!

Бай Кольо почва да се върти из стаята безпомощно и смешно.

Бай Кольо: Значи тя ни е издала. . .

Борис: Ще допълни издайничеството на други! . . . Хайде, по-скоро! . . . (Свършва прибирането на книжата и потупва шеговито бай Кольо по гърба) Е-е-е . . . старче! . . . И ти искаш да ставаш партизанин! . . . Ха-ха-ха! . . .

Внезапно почва да свири сирена.

Борис: А! . . .

Бай Кольо: Въздушна тревога! . . .

Борис: Толкова по-добре! . . . Ще се измъкнем по-лесно. Полицията може да пристигне тук всеки момент . . .

Шнит: тотал: кабинетът на Арсов. Арсов и Лили. Сирената продължава да свири. Арсов седи зад бюрото си, Лили до вратата.

Лили: Убиец! . . . Сега разбрах подлостта ти! . . . Сега знам всичко! . . .

Арсов (скача тревожно): Това е сирена! . . . Въздушна тревога! . . .

Лили: Да, подлецо! . . . (заклучва вратата и изважда ключа).

Арсов: Какво правиш? . . .

Лили: Няма да ти позволя да излезеш! . . . (Изтичва до прозореца, отваря го бързо и хвърля ключа навън)

Арсов (ужасено): Глупачка! . . . Ти си полудяла! . . .

Лили (върща се отново до вратата и се опира с гръб на нея. След това почва да скимти със задушен от ярост глас): Убиец! . . . Убиец! . . . Убиец! . . . Ти искаше да умъртвиш Борис . . . Ти го накара да мисли, че аз съм изменила. Ти . . . ти ще платиш сега. (Докато говори това, Арсов изтичва до вратата, мъчи се да изблъска Лили и да улови бравата, за да разбие ключалката. Лили се съпротивява. Двамата се боричкат).

Арсов: Махай се, кучка! . . . Ще те застрелям! . . . (Сирената престава. Чува се далечно бучене на самолети).

Лили: Няма да се махна!

Арсов (Успява да я отблъсне настрана, но опитите му да изтръгне ключалката с дърпане на бравата не успяват. Тогава почва да удря с юмрук по вратата и крещи): Отворете вратата! . . . Помощ! . . .

Лили: Няма помощ! . . . Има възмездие! . . .

Шнит: тотал: Бай Кольо и Борис, облечени в туристически дрехи, крачат по улицата с вързопчета под мишници. *Фарт напред:* същите от по-близо.

Борис: Взе ли пистолетите?

Бай Кольо: Да! . . .

Бученето на самолетите се засилва. Двамата почват да тичат.

Шнит: тотал: кабинетът на Арсов. Бученето на самолетите се чува съвсем силно, прекъсвано от чести експлозии. Арсов стои до вратата, до него Лили и го наблюдава със злобна усмивка. *Фарт напред:* Лицето на Арсов е ужасено. Косата му разрошена. При всяка експлозия той трепва и очите му се разширяват. Чува се една близка експлозия. След нея Арсов отново почва да удря по вратата и да крещи диво: Отворете! . . . Помощ! . . . В паузата Лили почва да се киска високо и зловещо. Силен гръм. Вратата внезапно се откъртва и стаята се изпълва с дим. . .

Затъмнение.

Детайл: обявление в хроника на вестник. „Госпожица Ана Иванова умолява лицето Борис Александров от София, живущ на ул. „Раковска“ 168, да се обади на ул. „Неофит Рилски“ 96, III етаж, ляво.

Фарт назад: ръце на мъж, които държат вестника. *Фарт назад:* показват се лицето и фигурата на Борис отблизо, с праметнат през рамото шмайзер. Борис седи на един камък и чете вестника. Зад гърба му панорама от лагер на партизани в гората. До Борис седи друг партизанин, който също чете вестник. Борис оставя вестника и се замисля. Партизанинът го наблюдава косо с очи.

Партизанинът: Изглежда, че това обявление не те оставя на мира . . .

Борис (сепнато): Срецам го вече за трети път. . . И не мога да разбера нищо.

Партизанинът: Как? . . . Не познаваш ли тази жена?

Борис: Познавам я.

Партизанинът: Тогава какво не можеш да разбереш?

Борис: Защо ме вика (вади и запалва цигара).

Партизанинът: Работата е много ясна: полицията иска да ти устрои капан.

Борис (замислено): Може би.

Затъмнение.

Екранът затъмнен. Музика. Партизански марш. *Детайл:* надупчената цев на един шмайзер. *Фарт назад:* Борис в униформа марширува начело на една партизанска група, която влиза в София, поздравявана от тълпата. . . Борис, усмихнат, поздравява с вдигане на ръка.

Шнит: детайл: визитна картичка с надпис: Ана Иванова, чиновничка, Софийски апелативен съд. Под картичката копче на звънец. Един пръст натиска копчето. Чува се звънене. *Фарт назад: тотал:* вратата на етажа. Борис. Вратата се отваря. На прага се показва Ана.

Борис: Ана! . . .

Ана: Чаках те месеци! . . . Стискат ръцете си.

Борис: Четох няколко обявления. . . горе, в планината, но не можех да дойда.

Ана: Колко си страшен! . . .

Борис (със смях): И за тебе ли? (Борис влиза вътре.)

Шнит: отблизо: стаята на Ана. Борис и Ана седят на канапето, обърнати един срещу друг . . .

Ана: Сега вече знаеш всичко! . . . Това е, което Лили направи за тебе. . . Можеш ли да си представиш по-благородна, по-героична жена?

Борис: Къде е Лили сега?

Ана: Лили загина.

Борис (мрачно и тихо): Кога?

Ана: През бомбардировките.

Борис: Бедната Лили! . . . Когато най-несправедливо я презирах, тя ме е обичала най-силно. . . Каква ужасна съдба! . . .

Ана: Съдбата е по-справедлива, поне към тебе! . . .

Борис: Това какво е? Упрек ли? . . . Аз съвсем случайно останах жив.

Ана: Не е упрек. Влез в съседната стая и ще видиш!

Фарт назад: тотал: Борис става от канапето и тръгва към вратата, хвърляйки напрегнат и учуден поглед към Ана. *Фарт напред: към Борис*: Борис отваря вратата. Зад нея се показва едно осемгодишно момиченце. *Фарт напред*: момиченцето от твърде близо: протяга ръце и произнася малко нерешително: „Татко! . . .“

Шнит.

От много близо. Момиченцето обвило с ръце шията и допряло бузата си до лицето на Борис, от чиито очи почват да текат сълзи.

Затъмнение.

РАЗГОВОР С ДЪЩЕРЯТА НА ЗАХАРИ СТОЯНОВ

Стефан Чирпанлиев

С единствената дъщеря на Захари Стоянов — Захаринка Стоянова-Громбах съм имал много срещи и разговори, на различни места, при различни обстоятелства. Повечето от тях са били в родното село на баща ѝ — Медвен, Сливенско. Обикновено те са ставали в Ченковата къща, където тя отсяда, в къщата на баба ми Стефана Стойнова-Попова, при разходка до Синия вир. Срещали сме се и във вилата на ОНС в Сливенските бани, и в Почивния дом на писателите — Варна.

Най-целенасочени разговори за нейния баща се състояха на 17 август 1967 г. и на 16 юли 1974 г. в с. Медвен, в присъствието на Райна Тончева, учителка-пенсионерка, дъщеря на доскоро живата най-малка сестра на З. Стоянов — Йова Стоянова-Попова.

Захаринка Стоянова е родена на 4 април 1890 г. в Русе, т. е. след смъртта на баща си. За него тя знае от майка си — Анастасия Стоянова-Обретенова, дъщеря на баба Тонка Обретенова. Учи в пансион в гр. Мюнхен. Омъжва се за инж. Вилхелм Громбах, загинал трагично в хитлеристките концлагери. Сега живее в гр. Аугсбург, ГФР.

Неколкократно Захаринка Стоянова потвърди рождената година на З. Стоянов — 1850.

„Тази година, казва тя, е вписана и в гробницата-музей в гр. Русе.“

В писмо до мен от 5 ноември 1973 г. тя пише: „Доколкото знам от майка си, годината на рождението на моя баща е 1850, но не знам кой месец.“

Много темпераментно З. Стоянова опровергава твърдението, че дъщерята на Иван Арабаджията — Райна, е била осиновена от баща ѝ. (Вж. „Спомени на Арабаджията“ от Вл. Игнатов, шести откъс, в. „Антени“, бр. 8, от 22. II. 1974 г.)

„Вярно е, че баща ми е поддържал дъщерята на своя другар от поборничеството в учението ѝ, но юридически акт на осиновяване не е имало.“ Райна е била утеха за З. Стоянов и съпругата му след смъртта на дъщеря им Аглика, родена в 1886 г. и починала на две години.

„Мнозина мислят, че Захари Стоянов е роден в сегашната къща-музей. В действителност негово родно място е двукатна къща в същата махала Юрта, строена от пралядо ми Джендо Димитров Далакчиев“ (сега тя е известна като къща на Христо Димитров Георгиев от ансамбловата група „Хайдутите къщи“ — б. а.).

„А къщата-музей е строена от баща му Стоян Джеджев Далакчиев през 1855 г., т. е. З. Стоянов е заведен там петгодишен.“

З. Стоянов е знаел превъзходно френски език. Когато във Франция са го запитали откъде знае така добре езика, той се усмихнал: „От Медвенския университет.“ (В Записките на Васил Ат. Лолов — ДИА, инв. оп. II В, се дава подробно описание на учебната програма на медвенското училище, където според автора се е учил и З. Стоянов в годините 1856—1862. Тук са се изучавали гръцки и турски език.)

З. Стоянова разказва един интересен случай, който е запомнила от майка си:

Агенти на руския царизъм са предлагали златни рубли на баща ѝ, за да не напада с жлъчно перо техните господари (Катковци и Гирсовци, както се изразява З. Стоянов). Той отговорил с горда усмивка:

„Аз съм български патриот, сбъркали сте адреса.“

За смъртта му Захаринка Стоянова знае също от майка си, че преди да тръгнат за Париж, са ходили у Стамболов. От това обстоятелство се подбудило съмнението, че домакинът сипал диамантов прах в чашите с кафе. Още във Виена З. Стоянов се почувствувал зле.

За майка си Захаринка Стоянова разказва с голямо въодушевление. На въпроса ми, знае ли нещо за поетичните наклонности на Анастасия Обретенова, тя отговори отрицателно. (В Русенския архив се пазят ръкописи на нейните стихотворения: „Бъди честен, казвай право“, „Секи казва, че обича“, „Песен“, „Боже мили, чудотворче“.) Според нея за тия поетични изблици не е знаел и баща ѝ.

Тя разказва с оживление и за своя внук Харалд, който „досущ приличал на пра-
дядо си“. Показа и негови снимки — наистина той има същото скуесто лице и остри
проницателни очи.

НЕИЗВЕСТНИ ПИСМА НА ГРИГОР ПЪРЛИЧЕВ ЗА ЖИВОТА МУ В АТИНА ПРЕЗ 1860 г.

Георги Влахов

През последните години се забелязва както у нас, така и в чужбина нарастващ интерес към живота и творчеството на Григор Пърличев. За да се оцени по-добре приносът на този бележит представител на българската култура и на нашата възрожденска литература по-специално, е необходимо да се издирят нови, неизследвани досега документални материали, които несъмнено хвърлят допълнителна светлина върху живота и творчеството му.

В Българския исторически архив при Народната библиотека „Кирил и Методий“ се намират много издирени писма, отнасящи се до Григор Пърличев. Така например във фонда братя Робев¹ намерихме писма, излезли изпод перото на самия литератор. Публикуваните по-долу писма представляват значителен интерес за разкриване неизвестни страници от биографията на Пърличев, тъй като обхващат периода, когато поетът следва в Атина и написва поемата „Арматолос“ („Сердар“). Пърличев описва подробно този случай, особено след като поемата му получава първата награда и най-вече разправиите, които е имал с комисията и отделни личности.

От писмата се вижда, че гърците неохотно са дали първата награда на българския поет, но те са видели в негово лице истински талант и са били принудени да се примирят.

Един от най-яроствните противници и претенденти за първата награда бил професорът от Атинския университет Орфанидис.²

Въпреки негодите поетът не престава да мисли за бъдещето и за творчеството си. Той има намерение да издаде поемата си с добавка — защита на „Арматолос“, а също така да напише критика на „Свети Мина“, т. е. на поемата на Орфанидис и други стихотворения, озаглавени „Разгаряне на музата ми“, „Възпоменания от последните мигове на младия поет!“

Писмата до братя Робев, писани от Григор Пърличев, хвърлят допълнителна светлина върху живота и творчеството на поета. Някои специалисти смятат, че Пърличев напуска Атина, след като научава за смъртта на братя Миладинови, без да се търси главната причина за напускане на гръцката столица.

¹ Робев произхождат от стар български род от Охрид, те създават първата търговска къща в Охрид през XVIII в., като постепенно разширяват търговията си и откриват клон в Битоля. Братя Робев през цялото време на Българското възраждане имат голям принос за създаване просветни центрове из цяла Македония. Те проявяват непримиримост към гръцкото влияние и гръцката пропаганда в Македония.

² Т. Орфанидис, по професия ботаник и поет, роден през 1817 г. в Смирна. Бил изпратен от гръцкото правителство в Сорбоната да специализира ботанически науки. Написал много трудове върху гръцката флора. Орфанидис бил известен поет. Три пъти бил награден в литературни конкурси в Атина. През 1860 г. участвувал в конкурса и се смятал за претендент за Лавровия венец. След като станало известно, че наградата е получил Григор Пърличев, той засипвал с непрестанни клевети поета.

От писмата се вижда, че Пърличев бил изоставен и лишен от материална подкрепа. В едно от писмата си той се обръща към синовете Робев за материална помощ, но, изглежда, не е получил отговор. Той смятал да продължи образованието си, но след толкова разправии бил принуден да се върне в родния си град Охрид, където продължил да работи за просветното издигане и национално пробуждане на българския народ.

ПИСМО НА ГРИГОР ПЪРЛИЧЕВ ОТ 28 ЮЛИ 1860 г.

Ваше Превъзходителство,

Въпреки че нямам претенции към кореспонденцията си, обаче не се колебая въпреки всички обстоятелства да се интересувам за всички членове на семейството Ви, за всеки от вас. Желая работите Ви да вървят винаги добре, тъй като вярвам, че пожеланието ми не е напразно, защото Вие сте достоен за щастие.

Вие видяхте как накарах да замлъкне арогантния Орфанидис, който се беше разгневил, както обикновено, и се бе наострил с много оскърбления за мене и по адрес на комисията. Сега следва да Ви кажа от къде идва лошото. Преди всичко комисията не е трябвало да постави въпрос за народността ми. Както се досещате, тъй като езикът ми ме издаваше, не исках никого да заблуждавам.

Тогава не само Орфанидис, но и другите се учудиха за мене и одързостен от една подкрепа на комисията, Орфанидис написва непристойни клевети, с което принуди комисията да се свика за втори път. Тези хора в момента са безопасни, но успяха да попречат на бъдещето ми.

Помислете си само до какво положение сме стигнали, щом като хора, на които казвах истината за народността си, вместо да те похвалят, те спокойно те заставят да излъжеш, да се откажеш от народността си, което за мене е равно да се откажа от вярата и родината си! При това високопоставени хора правят това и не само се учудват, но и се сърдят, ако не станеш подлец. Както и да е, Ваше превъзходителство, аз най-много се отвращавам от клеветниците, но нека бог да ни благослови.

Моля Ви да се погрижите за разпространението на „Арматолос“ и да ми изпратите при пръв удобен случай пари, защото съм изпаднал в голяма нужда. Предайте моите поздрави на г-н Герасимос в случай, че е там.

Уверен съм, че още ще ме обичате и занапред, както сте ме обичали и досега във всяко отношение. Пиша и на Лала, той ме обърка много, ако обичате, убедете го да ми се изплати.

28 юли 1860 г.
гр. Атина

Оставам завинаги Ваш Г. Ставридис.
Много поздрави на членовете на семейството Ви и на г-н Тимион, много се интересувам за него.

ПИСМО НА ГРИГОР ПЪРЛИЧЕВ ОТ 1 НОЕМВРИ 1860 г.

Господа,

Обаждам се с радост, за да докажа уважението си към Вашето семейство и Ви посветя една литературна книга, която е подготвена специално за Вас. Може би сте научили, че преподавателят Н. Т. Орфанидис благоволи от висотата на положението си да ме смята за начеващ в литературата. Като критикуваше „Арматолос“, той си мислеше, че аз нито ще имам възможност, нито пък ще посмея да отговоря на безсмислиците му. Сега имам възможност да издам за втори път „Арматолос“ със следната добавка: „Защита на „Арматолос“ критика на „Св. Мина“ (т. е. на поемата на Орфанидис) и т. н. Искам да приложам и други стихотворения, озаглавени: „Разгаряне на музата ми“, „Възпоминание от последните мигове на младия поет“.

Аз съм напълно убеден, че всеки ще прочете тази книга с удоволствие, а приятелите ми с ентузиазъм. Употребих много време в проучване на тази преработка и по този начин е невъзможно да отвори уста моят противник, защото е поставен натясно. Да не се хваля за нея, но тази книга ще произведе повече шум, отколкото „Арматолос“. Вие знаете, че не обичам хвалбите. Обемът на произведението не ще превишава, може би, десет печатни коли. Орфанидис заслужава съжаление, защото издаването на тази книга ще отбележи неизбежната литературна смърт, ако преди всичко не е изгубил всяко чувство за уважение и срам. Позорните му клевети, неговите измислици ме карат да се смея, както и интригите му срещу мене. Защото (както ще разберете сега в „защитата“ ми) този нещастник посмя да ме нарече и панславист. За какво да говоря още? Повече ще прочетете в книгата ми, в която се стремя да издигна възможно по-високо, доколкото мога, достойните наши синове. Искам прочее, ако позволите да Ви я посветя и покажа чувствата си на уважение към Вашето семейство и да изпълня патриотичното си задължение със следното посвещение: „На музата покровител и на извършилите най-много подвизи за родината седем братя Робев — Константин, Йоаким, Димитър, Никола, Наум, Евтимий и Стефан, се посвещава тази книга от автора.“

На 1 ноември 1860 г.
Атина

Григорис Ставридис

Прибавям да предадете на г. Лала и да го склоните да плати за книгите, които получава толкова време в Цариград, и да ми изпрати сумата, която от моя страна няма да смятам за възнаграждение, а като заем и ще му я върна с удоволствие.

Също съм уверен в добротата Ви, че ще пожелаете да склоните г-н Кармис да ми изплати 150 драхми, които в поименния списък у мене имам подписани от сина му. Голяма несправедливост е г-н Кармис да използва труда ми от моята собствена пот, когато аз тук живея в лишение.

Синът на Циоли взе десет екземпляра от „Арматолос“ и трябва да ми изпрати това, което ми принадлежи.

Г. Антониос Родос ми дължи 50 драхми. Ако не ги изпрати в къщи, както му казах, моля да ми ги изпрати на мен тук.

Очаквам с нетърпение отговора Ви.

Същият — Григор Ставридис

ПИСМО ДО НИКОЛАКИ ЛАЛА ОТ 1 НОЕМВРИ 1860 Г.

Господине Николаки Лала,

Писал съм Ви и друг път, но за съжаление никога не съм получил отговор.

Първо, уверен съм, че няма да се откажете от задължението, което поехте тук да обезпечите разпространението на 400 екземпляра от „Арматолос“, които получихте главно за Цариград и които мислех да задържа, като не ми дадохте това обещание. Смятах, че ще има полза, като се продадат в Цариград, както и 600-те екземпляра, които изпратих в Солун към хора, които не ме познават. Ако се откажете от това, готов съм да повярвам, че е загубено завинаги доверието между хората. Господине Н. Лала, вие предадохте книгите на рецензентите. Съжалявам, но в същото време се надявам, че Вие сте честен. Нека обаче само за миг предположим, че не изпълните обещанието и вследствие на Вашата непочтеност аз фалирам, загубя добитото с толкова пот, а ако сте честен и достоен мъж, щяхте смело да споделите с мене загубата ми.

Иначе всеки би повярвал, ако продължите да мълчите все така и занапред, обратното. Изглежда обаче, че Вие малко се интересувате за честта си. Според мене, казвам Ви го честно, все още смея да вярвам, че не ще стигнете чак дотам, освен в случай, че Ви обхване злоба към мене, това е от моя страна последното заключение.

Но нека да предположим (само за момент), че не се издължите. Въпреки това Ви моля обаче да изпратите исканата от мене сума, която не ще смятам за помощ или мило-

стиня, а като заем, който след шест месеца с удоволствие ще Ви го изплатя. Задръжте този документ за срок, в който можем да се явим пред съда, ако искате запис на заповед, да Ви изпратя.

Не искам да прибавите към търговските ми несполуки и други пречки, а се иска да проявите инициатива и изпълните справедливата ми молба. Вашето мълчание ще ме принуди да Ви осъдя положението, което Ви принадлежи. Въпреки това, съжалявам, защото сте ми сънародник, за когото досега имах, а и още имам, добро мнение.

Повярвайте ми, че не щях да се отнеса с тази молба, ако не бях намислил да издам отново книгата, за което са нужни много средства.

1 ноември 1860 г.
Атина

Григор Ставридис

ПИСМО ДО КОНСТАНТИН РОБЕВ В БИТОЛЯ

Господине Константин,

Имам смелостта, с която може би злоупотребявам с Вашето благоволение, обаче се обаждам, след като не получих Вашия достоен отговор на толкова писма.

Пиша Ви за пети път и изпращам това писмо, като съм уверен, че не ще Ви отегча. Нямам право да изисквам отговори, но сега работата стои иначе, защото се намирам в трудно положение. Желая много да се посветя на литературата, към която имам естествено влечение, и Ви моля най-сърдечно, Вас лично и Вашето семейство, да ми съдействувате в това мое начинание. Вие ме познавате и знаете, че нито разкош желая, нито пък съм развратник, но поради бедността ми използвам като учебно средство само литературната христоматия на Рангавис. Имам голяма нужда от малка поддръжка. От една страна, се надявам приблизително на 600 екземпляра от „Арматолос“, изпратени в Македония, но за тяхната съдба се съмнявам, защото Г. Авгеринос още нищо не ми е писал и не мога да си обясня неговото мълчание, а, от друга страна, на брат ми, особено пред вид моите начинания. Много Ви моля за Вашата поддръжка с добро желание и ако ме подкрепите в това и сте разположени, не се съмнявам, че ще се обадите с две думи. Наистина няма да имам възможност да Ви се изплатя до три години, но не искам да приема помощта Ви като милостиня. Това е истинското положение, но във всеки случай Ви моля да не ме оставяте без отговор, защото трябва да реша бъдещето си.

Искам Ви голяма услуга, защото Ви познавам отдавна, за да ми съдействувате, докато изуча филологията, което е единственото ми желание. Вие сте съдействували и съдействувате на цялата народност да продължава безплатно науката, няма да Ви струва много да съдействувате и на мен отделно, аз за това няма да бъда неблагодарен. Моля Ви сърдечно да не се откажете.

Поздрави на г-н Лала, не се отнесе като човек с мен.

20 декември 1860 г.

Григор Ставридис

Много Ви моля, доколкото успеете, да ми изпратите събраните пари от екземплярите, отделно от Симонос Кармис 150 драхми и 10 лепта и от Родовик 50 драхми и от Димитра Циоли 10 драхми от 6 (шест) екземпляра, защото страдам душевно, но страдам поужасно от всеки друг път.

Ако не ме съжалите Вие, кой друг ще ме съжали.

Същият

Атина

Григор Ставридис

Изпратено на 20 декември

получено на 4 януари 1861 год.

Отговор на негово превъзходителство господина Константин Робев

Г Д Р

„WEIMARER BEITRÄGE“, 1975, кн. 3

Поместена е статията на проф. д-р Ханс Рихтер, член на Германската академия на науките в Берлин, „Поет-декламатор — народен поет. Ерих Вайнерт и традицията“. (Авторът въвежда термина Sprechdichter.) За да стигне до собствена творческа платформа, до място на поет-трибун на революционната работническа класа, големият социалистически немски писател Ерих Вайнерт е изминал сложен и противоречив път на развитие. Ето как самият Вайнерт обяснява понятието поет-декламатор: „... Поетът-декламатор, доколкото притежава дарбата за творческо превъплъщаване, е най-добрият интерпретатор на своята поезия. Само той познава нейната вътрешна ненаписана мелодия. Той въздействува по-силно от поета, който се изявява само посредством напечатаната дума...“ Тази авторова интерпретация обогатява произведението със своята индивидуалност, от друга страна, по отношение на литературния процес текстът би могъл да се сравни с една партитура при условие, че езиковата интерпретация на поета се предвижда като органична съставка на произведението. Авторът отбелязва, че въпросът за отношението на Вайнерт към традицията трябва да се разглежда чрез решаващата за творчеството му предпоставка — а именно, че той е поет-декламатор. Макар и едностранчиво, утвърдено е становището Вайнерт да се счита приемник на традицията, отбелязана в литературата с имената на Х. Хайне, Г. Хервег и Г. Веерт. Но вгледаме ли се, отбелязва авторът, в неговото поетично творчество — предпоставки, генезис и обхват, то трудно може да се установи приоритет към някоя определена традиция, независимо от предпочитанието му към демократично-революционната литература. Ерих Вайнерт изисква активна намеса на писателя-творец в обществения живот, особено когато е убеден, че ще възпламени със словото си ратуващия за правда и свобода по-силно, отколкото ще стори това политическият агитатор или публицистът. В това отношение Вайнерт може да бъде поставен в плеядата от пи-

сатели като Волтер, Юго, Зола, Р. Ролан, Х. Ман. Но и това сравнение не дава достатъчно данни за определено пряко въздействие върху творческия му процес. Характерно за Вайнерт е, че той не е свързан органически с дадена литература и традиция, защото той търси и намира опорните си точки в живота.

Периодът от 20-те години, по-конкретно духовната атмосфера на литературното кафене „Ретортата“ в Лайпциг, а за Вайнерт един практикум на експериментирание, в който той си изяснява постиженията на предходни и съвременни автори. По него време той е последовател на Франк Ведекинд, след което попада под влиянието на Моргенщерн. Поезията на Моргенщерн се откроява със своеобразната си езикова фантастика и тематични, методологически и технически особености; нейното конкретно въздействие над Вайнерт, по-специално от „Песни на гилотината“, е сведено от автора до ориентация в боравене с действителността, намиране пътища за адекватно обективизиращо проявление на собственото светоусещане, опит и житейска мъдрост. Оригиналната композиция при съчетанието на думите в лириката на Моргенщерн става за Вайнерт образец, използван по-късно многократно в пролетарско-революционната му сатира.

В зрелия период на творчеството си Вайнерт отчита кардиналното значение на езика: „Колко често — пише той — съм бил свидетел, как пламенният химн не може да въодушеви слушателя така, както живителният народен хумор, сатирикът свири на инструмента, който е познат на наивния човек, а патетикът прави отклонение в буржоазния литературен език...“ Именно тук, отбелязва авторът, Вайнерт се заблуждава относно себе си, защото той и в двата случая си служи с едни и същи езикови средства. Но това не означава, че той намира сполучливо разрешение на поставените си задачи само в сатиричното изображение. Тук авторът отхвърля обвинението срещу Вайнерт в традиционализъм; например баладният стил на Теодор Фонтане и техническите му похвати са използвани в героичните балади на социалистическия писател по самобитен начин — те са из-

пълнени с ново съдържание и са посветени на нова цел. И все пак не могат да се отрекат заемките везиково и методологическо отношение, но в тях липсва консерватизмът на политическия или естетическия мироглед.

Вайнерт се е старал винаги да определя мащаба на творческата си дейност съобразно с актуалните, спонтанно изяви интереси на трудещите се. Със същата яacobинска строгост, подчертава авторът, с която преценява другите, той измерва и собствения си ръст пред своята публика. Благодарение на живия му контакт с литературното наследство от Гьоте до Лилиенкрон той намира най-разнообразни средства, за да разкрие своето верую чрез разбираемо, близко на всекиго слово. Непосредственият му контакт с масите обяснява до известна степен отказа му от езиково-стилистична оригиналност. Авторът цитира справедливата забележка на Тухолски относно Вайнерт: „Шумният аплодисмент на публиката е добър: художественото въздействие може да бъде по-добро.“

Друг важен момент за отношението на Вайнерт към литературната традиция е неговата здрава духовна връзка с немската класика, по-специално с Гьоте. Въпреки че в процеса на окончателното му оформяне като социалистически писател и революционен поет-декламатор използваните от него цитати и реминисценции от класиката намаляват, това не е признак за отдалечаване от традицията, а само доказателство, че концепциите му за пролетарския стих-рецитал не включват възможността да прояви на практика своето неотменно, здраво сраснало с личната му култура позитивно отношение към класиката.

В заключение авторът се спира на оставените ни от литературното наследство на Вайнерт фрагменти от народен поетичен епос върху селската война в Германия. Те свидетелствуват за историческо съзнание и перспектива, за връзка между революционна традиция, творчески импулси от световната литература и грижлива рецепция на класиката.

Предизвиква интерес студията на Гундула Бабро върху лиричната проза на Юрий Казаков, нейното идейно съдържание и граници. На фона на две ранни негови произведения — „На междинната спирка“ и „Грозната“ — е очертана етичната му концепция: „... със своя писателски труд да помогне за издигането на нравствените показатели на своите съвременници и идните поколения.“ Казаков, който се насочва към субективния духовен мир на индивида, отговаря на въпроса за „неговата тема“ така: „Досега не съм имал специален проблем. Смятам, че всеки писател, който е достатъчно смел

да се причисли към голямата литература, е зает целия си живот с един и същ кръг от проблеми — щастieto и неговата природа, страданието и неговото преодоляване, моралния дълг пред народа, любов, самонаблюдение, пречупване на долните инстинкти — това са само някои от проблемите, които ме занимават.“

Авторът противопоставя Казаков на редица съветски автори, като Шукшин, Проскурин, Богомоллов, Белов, Конецки, които са си поставили същата цел — критична преценка на човешки характери и отношения, — но вървят по пътя на анализа на обективните жизнени условия и техния развой. Казаков търси основното чувство, той се стреми към самоусъвършенствуване на индивида посредством изработена индивидуална мярка от собствената личност. Как ще се постигне това, кое се противопоставя на човека от обществото, а най-вече от собственото му аз, е въпросът, на който Юрий Казаков търси отговор. Неговото изкуство, отбелязва авторът, има автобиографичен характер не по своя обект, а по същността си. Световноизвестните лирични миниатюри в проза „Ларифари“ (1966) и „Двама през декември“ (1970) се издигат по стил и съдържание до музикални импровизации от най-висока класа. В тях са засегнати общи и най-интимни структури на човешкия характер. Техният историзъм обхваща повече от една обществена формация, той стига до извора на определена национална култура, а и до началото на всяка индивидуална биография. Темата за отношението между мъжа и жената разкрива за Юрий Казаков неизмерими възможности за анализ и синтез. Тук авторът цитира Сергей Антонов: „Един добър разказ за любовта е не по-малко необходим за обществото, отколкото един добър разказ за труда или героизма.“ В посветения на Паустовски разказ „Манка“ Юрий Казаков е постигнал според автора най-голяма естетическа пълнота. Както в споменатите вече разкази, така и в „Есен в дъбравата“ и на „На острова“ се натъкваме на две форми, преливащи се една в друга: характерологичното изследване и епизода, като на пръв поглед централно място заема епизодът; в действителност към центъра постепенно се придвижва една от периферните личности с индивидуалната си психична същност и минимум биография на собственото аз.

Предпочитаният от Казаков жанр е повестта, което дава повод на автора да спомене голямата традиция с повестите на Тургенев, Чехов, Бунин. Тези повести, констатира авторът, рязко се отличават по своята недраматичност от немската новела, например на Теодор Щорм. Тъкмо в повестта Казаков проявява необикновена пластичност в рисунъка на

духовния интериор, чрез желаната естетическа хармония той дава онази завършеност на субекта, която не му е свойствена. Във връзка с тенденцията на помладите автори да поставят острия социален проблем за моралната структура на личността с негативни показатели — героите на Казаков сочат пътя на разрешаването му, т. е. трябва да се търсят и открият причините за определено неправилно поведение. Психологичният проблем, търсещ да отстрани равнодушието и вцепенението, забелязващи се у по-зрялото поколение, Казаков третира като проблем на индивида — това е начинът, по който той е трябвало да съчетае идеали и действителност, средствата, които е имал за самоизява и полученото духовно удовлетворение.

В заключение авторът се спира на „Северен дневник“ (1973), който свидетелствува за стремежа на автора към по-широки позиции, но не и за нов етап в творчеството му. Рефлексивните части на книгата сочат криза: „Понякога талантът изчезва за дълго време, но винаги се връща, когато си смел.“ Когато излага естетическите си концепции, Ю. Казаков остава верен на себе си: „Не е във властта ти да промениш света по твой вкус. Но ти имаш свое верую и слово, за да казваш непрестанно, че животът трябва да стане по-добър.“

В същата книжка на списанието е поместена и студията на Ерхард Йон върху книгата на Сава Сабук, директор на Института за теория и история на изкуството при Академията на науките в Прага — „Бреговете на реализма“. Характерно за този труд е оригиналното тълкуване на естетическите проблеми от позициите на социалистическия реализъм, като с това не само се отхвърлят ревизионистичните и буржоазни атаки, насочени срещу него, но и се поощрява развоят на партийното, с индивидуалния си почерк същевременно и многообразно изкуство на социалистическия реализъм. Изхождайки от научното определение на изкуството като специфично отражение на действителността, Сабук търси чрез семантичния подход възможности за по-диференцирано и конкретно определяне на реалистичния творчески процес и реалистична художествена творба. Разсъжденията му се развиват в две посоки: утвърждаване художественото отражение на действителността като художествена правда и като съществен белег на реалистичното изкуство; изследване важния въпрос за спецификата на реалистичния художествен знак. Авторът на студията отбелязва, че едно от върхните постижения в този труд е теоретично обосноваването на единството, което обхваща разликите между художествена правда като свойство на

художественото отражение и реалистичния естетико-художествен знак като реална форма на „съобщаване“ на тази художествена правда. Като изхожда от позицията, че художествените творби са едно специфично отражение на действителността, Сабук ги определя в качеството им на естетически реалности и като семантични структури, които „посредничат между нас и действителността“, включили познавателния и оценъчен критерий. Тук авторът споменава критичните позиции на Сабук спрямо становищата на чехословашките структуралисти, засегнали същността на художествената творба, елиминирали връзката между изкуство и действителност и стигнали почти до пълна концентрация върху структурния анализ на художественото произведение. Изследователят различава в художественото произведение, представено като специфична структура от знаци — „три пласта“, при които доказва една своеобразна диалектика между по-низше и по-висше, между части и цяло. Най-елементарните градивни камъни на семантичната структура той нарича „основни“ или „встъпителни“ елементи или „онова, което ни се представя непосредствено“. От тези „основни“ елементи се образуват художествени знаци от „първа категория“ (семантеми) или художествени образи, които са нещо повече от простия сбор на основните елементи. Поради особените връзки помежду им чрез модификации на формите на изява на реалните явления те излизат от физическите си граници и насочват към определено идейно-емоционално значение, към една специфична художествена същност и нейните компоненти. Посредством диалектичното си единство тези особени художествени знаци ще образуват в художественото произведение един „художествен суперзнак“ (суперсемантем), който от своя страна ще представлява нещо повече от простата сума на особените художествени знаци. А тук, пак вследствие на специфичните модификации в отношенията между специални художествени знаци, ще се стигне до нова категория — „интерферентност“, която ще може да „определи“, да „предметизира“ една много диференцирана, всеобхватна и комплексна художествена същност.

При художественото усвояване на действителността от практиката следва една двустранна обработка, изискваща специални дейности: пренасяне от твореца-художник на възприетите от реалността впечатления в художествената творба съобразно изискванията на художествения жанр; пренасяне значението на художествения „суперзнак“ в съзнанието на читателя, слушателя, зрителя посредством дейността на художествения реципиент. Според Сабук понятието реализъм не трябва да се

обозначава само чрез формални или тематични показатели, а произведението в специфичната му цялост трябва да се схване посредством неговите отношения към действителността. Отбелязва се, че двете линии, които прокара чешкият учен в развитието на изкуството — експресивната и конкретната, реалната, далеч не трябва да бъдат сравнявани с двата полюса на Уорингър „абстракция“ и „вживяване“. Този труд е залегнал в основата на научната работа на Сабук, за която е удостоен с титлата доктор на науките при университета Ломоносов в Москва.

Привлича вниманието и съобщението за колоквиум, организиран в края на 1974 г. от секцията по германистика при Хумболдтовия университет в Берлин на тема „Индивидът и обществото в литературата на Германската демократична република“. Авторът отбелязва, че в резултат на разискванията и постигнатите изводи относно тенденциите на развитие на немската литература се е стигнало до важни приносни моменти, засягащи между другото и програмата на висшето образование по литература. В основния доклад проф. Анелизе Льофлер е подчертала, че механичното разделяне на индивида от обществото трябва да бъде преодоляно, като литературата проследи процеса на обществено узряване на социалистическата личност. Приведени са примери от съвременния немски епос — романите на Ервин Щритматер, Бригита Райман, Сара Кирш, Макс Валтер Шулц, в които е пресъзда-

ден процесът на израстване на личността по пътя на преодоляване противоречията в обществото. Като важен белег на съвременния литературен процес са изтъкнати силната тенденция към историзъм, задълбочаване на психологичния момент и нарастващата роля и на интернационализма в литературата.

В докладите от втората част на колоквиума са застъпени въпроси, засягащи творческия процес с оглед на съзнанието за обществената функция на литературата. Подчертана е била необходимостта от позадълбочено вникване в понятието социалистическа действителност, както и в проблема за художествената ѝ интерпретация. По повод на това са разгледани твърде различните помежду им по замисъл и форми на въздействие драматични модели на Щолпер, Керидл, Браун, Мюлер и Хак. В друг доклад е поставен въпросът за нарастващия през последните години стремеж към индивидуализиране на литературните образи и за трактовката на този нов фактически състав от литературната наука и критика. Отбелязана е и темата за диалектичното единство между обществено възпитание и самовъзпитание, което може да се окаже мощен фактор за художественото осветляване на взаимоотношенията в индивидуалното и общественото развитие. В друг доклад се критикува тезата за възприемане на социалистическата личност изключително като обект и цел на колективно възпитание.

Д. И.

А В С Т Р И Я

„LITERATUR UND KRITIK“—Виена, 1975, кн. 92

Австрийското списание за литература и критика предлага в мартенската си книжка интересна студия на Алфред Доплер „Доколко е лирична модерната лирика?“

Авторът отбелязва, че по традиция всичко, което се числи към литературата, се разделя на три рода — драма, епос и лирика, а от своя страна всичко, което се нарича поезия, се отнася към литературния род на лириката. Това разделение е в съответствие с идеите на немските класици, които са се стремяли чрез чистотата на литературния род и единството на стила да създават завършени, разположени в себе си, органични художествени творби. Така на субективно-музикалния род на лириката се противопоставя обективно-пластичният на епоса, а драмата бива охарактеризирана със субективността на диалога и обективността на действието, като по този начин представлява диалекти-

ческо преодоляване на крайностите. Алфред Доплер изтъква, че литературознанието и до днес си служи с тези родови определения, създадени по времето на Гьоте и развити теоретически от Хегел. Така например в известния литературен лексикон на Геро фон Вилперт определенията за драма, епос и лирика се отнасят до литературната продукция на XVIII и XIX в., но трудно могат да обхванат съвременните художествени явления. И до днес за повечето литературоведа, посочва авторът, Гьотевата поезия на преживяването представлява идеал на лиричното и всичко, възникнало преди и след нея, се оценява от тази гледна точка. Все още има критици, които схващат лириката като чист израз на чувства и лични преживявания, като огледало на мимолетни настроения, смятат за поезия само онова, което се стреми да постигне езика на сърцето, чрез който да се изразят богатствата на човешката душа. Тези критици очакват от лириката да помогне на читателя да разкрие своите потайни душевни вълнения и настроения, своите съкровени

и свидни преживявания. Обектът на тази поезия — преди всичко в немската лирика — си остава природата. Поетът одухотворява нейните явления, насища нейната предметност с чувствата си, а интонацията на лична затрогнатост е гаранция за стойността на едно стихотворение, което се разгръща на фона на близката ни сетивна действителност. Но тази действителност има изцяло символично значение, т. е. тя е отправена към света на съзнанието, а нейните елементи: слънце, луна, планина, гора, дърво, поток, облаци и пр., са символични отражения на този свят. По този начин, посочва авторът, подобна лирика се обвинява с воала на една фалшива извънвременност и предава фалшиво съвременното състояние на съзнанието, тъй като историческата ситуация на един Гьоте не може да се повтори.

Едностранчивото развитие на тази символична поезия, която в своите късни форми рядко губява на една епигонска невзрачност, е според Алфред Доплер главната причина лириката да се възприема твърде често, и то тъкмо от младите хора, като безинтересна и скучна.

Наред с посочения тип на символична поезия винаги са съществували и стихотворни форми, които са черпели живот не от природата, а от силата на фантазията и на словото и чийто смисъл се е състоял в осъществяването на духовити и остроумни игри и в изнасянето на критично заострени политически и социални идеи, както това доказва поезията от епохата на Барока и на Просвещението. Авторът проследява взаимоотношението между тези два типа поезия в историческа перспектива. Постепенно в логоса на езика хуманитарният поет възприема и търси въздействието на религиозната поезия; езикът започва да се схваща като прачалото на живота, той е по-действен от разума, той е създател на света и инструмент на откровението. В думите „в началото бе слово“ поетът вижда значението на собствената си творческа съдба. Тази в своята същност християнска спекулация с логоса още повече се секуларизира през XIX в. и наред с придаването на светски характер на религиозни възгледи наблюдаваме и освещаването на светски представи — поетът започва да се възприема като словоовластен свише, като човек, поел функциите на проповедника и магьосника. Такива схващания за поезията и поетическата дейност могат да се открият повече или по-малко в периода на ранния романтизъм, а сетне при Рембо, Маларме, Стефан Георге, Рилке, Хофманстал, но също и при Готфрид Бен, Паул Целан или Ингеборг Бахман. „Аз-ът“ вече не се търси в природата, а в езика, в логоса; от своя страна езикът вече не

е медиум на изобразяването, а сам се превръща в предмет на поезията, посочва Алфред Доплер.

Исторически погледнато, това означава, че символичната поезия се превръща в символистична. Поетическата реч става независима от реалните семантични стойности на езика. Вече не външният свят се поставя в отношение към съзнанието, а словото — ставащо все по-самостоятелно с неговите семантични валенции, с многообразието от образни и звукови представи, които буди. Сетивно познаваемите преживявания и настроения започват да се отлагат в словосъчетания и словни редици, които създават множество от отношения, значения и образни вериги. Авторът изтъква, че сега вече думите и стиховете не са символи, които разкриват общото в особеното, а знаци, насочващи към нещо, което се използва на непосредственото разбиране на читателя, но е и чуждо на самопонятието на поета. Резултатът е едно обезпредметяване на поезията, при което езикът става свободен да разгърне докрай заложените в него духовни сили. Пол Валери казва, че една тема трябва да бъде обсадена с думи; по този начин се създава една своеобразна словесна палитра и се образуват комбинации от думи, чрез които се обозначават различни сродни състояния и степени на едно значение. А за Готфрид Бен словото е особен вид шифър, средство, с чиято помощ от природния хаос може да се изолира същността като форма и образ. На действителността вече не се подражава, а се създава наново.

Към тази втора фаза на развитие се прибавя непосредствено и една трета, като двете протичат успоредно: тъкмо понеже смислообразуващата сила на поетическото слово се цени тъй високо и на словесната магия се приписват такива огромни възможности за въздействие, постепенно тази увереност става проблематична. Диалектическият опит, че словото може да бъде всичко, но и нищо, предизвиква и една критика на езика и на неговата употреба. Отначало поетите скептично се отвръщат от големи думи като „дух“, „душа“, „свобода“, „любов“, но сетне и простите съждения започват да изглеждат съмнителни, понеже се стига до прозрението, че едно словесно съдържание проявява склонността да се променя от ден на ден, от човек на човек, от поколение на поколение. Като противоположност на възхвалата на словесната магия се появява скепсисът към езика и той определя тематиката на редица поетически генерации, смята авторът. Обаянието на словото бива разобличено поради неговата обусловеност в словесната игра, поради неговото постоянно вариращо значение.

От факта, че сам езикът е станал предмет на поезията, дълго преди появата на т. нар. модерна лирика се създават методи на писане, които не могат да се обхванат от класико-романтичното понятие за лирика, смята авторът. Това важи и за прокламираните след 1910 г. теоретични възгледи, които намират проявление в различните „изми“ — футуризм, кубизъм, дадаизъм, сюрреализъм и пр. Оттогава насам, посочва Алфред Доплер, езикът на душата, на съкровенията преживявания и настроения вече не играе решителната роля в поезията, на негово място се появява един лиризъм, който чрез словесни аналогии и асоциации, чрез асинтактични словесни образци провокира езикови медитации; който чрез монтажи на изрази от ежедневието, от периодичния печат и науката създава текстове, позволяващи да се проникне до различните механизми на словесната комуникация. Чрез една теоретично обоснована комбинаторика се изпитват възможностите за разкриване на нови пътища за познание и комуникация.

Авторът изразява мнението, че поради това разширяване на поетическия опит изискването за класическа родова чистота вече не може да бъде ценностен критерий при интерпретацията на съвременни лирически текстове, както и че историческият принцип на разделение на стиловете на висок, среден и нисък е загубило своето значение. В модерната лирика наред с патетичното съжителствува комичното, ироничното, гротескното; тук наблюдаваме пародия, инфантилна регресия, съзнателно прегрупиране на вече заварени словесни образци, автоматично записан подсъзнателен текст, езиково свързване на противоположни представни области, разчупване на обикновената синтактическа рамка, изпробване на нови синтактически модели, предлагане на неупотребявани досега словесни, буквени и звукови съчетания. Всичко това според автора води към едно радикално литературно отчуждаване, дистанциране от текста, към изобразяването на един скрит процес, който протича зад външния, езиково опосредствен процес. Елегичната жалба или резигниращата критика се превръщат по този начин в някаква критическа информация, тъй като за задача на поета се смята и това да участва в един общ просветителски процес.

Така скъпият художествен предмет, какъвто е представлявало досега едно стихотворение, се превръща в инструмент, с чиято помощ се разкриват конвенционални езикови клишета, прочистват се плесенявали и станали вече нелепи чувства, редуцират се набъбнали абстрактни понятия до тяхното първоначално значение. Това според Алфред Доплер по-

казва каква голяма роля си приписва съвременната лирика в социалния живот и същевременно свидетелствува за нейното крайно незначително въздействие, тъй като, смята авторът, лириката не може да се състезава с останалите литературни родове по сюжетна пълнота, напрегнатост на действието и други привличащи вниманието средства. Онова, което поезията предлага днес, е не особено търсената възможност за медитация и рефлексия сред морето от дразнителни; тя не е в състояние, посочва авторът, да промени непосредствено света, но навярно може да допринесе за промени в съзнанието на своите малобройни читатели, и то по-трайно, отколкото това може да стори един роман или една драма.

Алфред Доплер смята, че след като символичното равнище на значение при поетичните думи и образи вече не играе решаваща роля в поезията, това трябва да намери съответствие и в интерпретацията на поетическите творби. Едно литературознание, което търси да открие в образа винаги и праобраза, а във формата — праформата, получава при интерпретацията на съвременна поезия по правило оскъдни резултати и е склонно да вини за това самата поезия. Модерната лирика се нуждае от едно тълкуване, което наред с прозренията на структурализма да съдържа в себе си и един качествен преход от символично към парадигматично и синтагматично съзнание. Тъй като думите в едно съвременно стихотворение вече не се намират в непосредствено отношение към извънезикови корелати, те се превръщат в частици от едно определено словно поле, представляващо система от значения, които се разкриват само когато се промислят възможните в тази система или парадигма взаимодействия и перспективи, извеждащи над естетичното към социални образци на мислене и поведение. Към тези парадигматични отношения се присъединяват по правило и някои актуални съседни връзки в стихотворния текст, словосъчетания, подчинени на свои, различни от цялото закономерности. От решаващо значение следователно е тук вече не символната дълбочина, а подреждането на определено словно богатство, което се извършва по-малко под въздействие на вътрешния свят на поета, отколкото на угнетяващия го външен езиков свят. Така в модерната поезия, твърди авторът, в центъра на интереса стои езиковият знак; опосредствяването на извънлитературни факти вече не се извършва логично-понятно от изречение към изречение, а в цялостната текстова структура, и то на по-висока степен, отколкото това става в символичната поезия.

По-нататък авторът прави пространствен анализ на различни стихотворни

типове в съвременната лирика: на стихотворението „Романс на нощта“ от Георг Тракл, където все още се съдържат стилистични черти на класико-романтичния стихотворен тип, ала вече употребени отчуждено, дистанцирано; на стихотворението „Градинарство“ от Гюнтер Айх и на творбата на Ерих Фрид „Основания“. Алфред Доплер подлага на анализ и някои примери на т. нар. „конкретна поезия“, а също и на някои „монтажи“ и „колажи“. В резултат на своите анализи авторът посочва следните тенденции на развитие при съвременното състояние на лириката: в резултат на отказа от поетически образ и лирическа метафора от началото на шестдесетте години на нашия век се забелязва едно всеобщо деметафоризиране. Както постюрреалистичните метафори на Паул Целан и Ингеборг Бахман, така и метафорите, които имат за цел одухотворяването на природата, отстъпват на едно сбито, стегнато и директно назоваване на нещата. Страхът от символичната метафора с широк диапазон на значения показва според автора, че съвременният лирик намира слаба утеха в една идеалистично възвишена природа и в първичната сила на елементарни и естествени състояния. Представата, че всеки лирик трябва да поеме пътя към праначалата, за да проникне до праосновите на битието, по-скоро се пародира, отколкото да се приема сериозно. Това депоетизиране на модерната поезия не само издава недоверието към традиционния поетичен език с неговите забулващи ефекти, но то е според автора и едно контрадвижение към тривиалното опоектизиране на ежедневието, което се изправя пред очите ни със своите внушения — от словесната магия на рекламата до баладичната стилизация на битките през Втората световна война.

След период на самодоволно-естетическа и интелектуална игра, посочва Алфред Доплер, лириката вижда като своя главна задача да репродуцира в едно обозримо „стихотворение“ реални процеси и събития така, че поетичната творба да се превърне в подтик за размисъл и познание. В своите словесни модели лирият само загатва какво в същност иска да каже и на кого служи казаното, както и на кого вреди. Така че смисъл нерядко е заложен и в изобразяването на безсмислието. На мястото на синтеза между чувство и разсъдък, какъвто по правило се дири в едно лирично стихотворение, се появява един стремеж към синтез, в който възпроизвеждането на лични и политико-обществени факти се свързва с поетическата рефлексия. Наивността на изказа вече не съответствува на нивото на съзнание в съвременната литература, смята авторът. Наивност, спонтанност и непосредственост могат наистина да се срещ-

нат и в модерната лирика, но наред с това се дава и езиков израз на условията, при които те са станали възможни.

Студията на Алфред Доплер представя един от редките опити теоретически да се обосновават някои спорни факти в съвременната лирика, който не е безинтересен въпреки изобилието от абсолютизиращи и поради това трудно приемливи становища. Но това изследване е твърде характерно поради стремежа да се приведе в система един твърде разнопосочен и често наситен с взаимно изключващи се елементи литературен процес.

„SPRACHKUNST“ — Виена, 1974, кн. 3—4

Списанието „Шпрахкунст“ („Словесно изкуство“) е орган на Австрийската академия на науките, отдел за литературознание. Публикуват се работи от различно методическо естество по въпросите на всички литератури и епохи, като се отдава предпочитание на изследвания, отнасящи се до австрийската и немско-езичната литература. Списанието излиза два пъти годишно в двойни книжки. През 1975 г. изданието навлиза в своята шеста годишнина.

В предлаганата двойна книжка заслужава да бъде отбелязано изследването на Фолкер Бишоф от Хамбург „Граници и възможности на сравнението“. Авторът проучва литературното сравнение като популярен метод на интерпретация и прави опит да определи от какви основни позиции изхожда сравнението, какви импликации съдържа в себе си и какви конкретни задачи може да изпълни. На въпроса за границите и възможностите на сравнението Фолкер Бишоф отговаря, като посочва, че в методическо отношение сравнението, макар и да не притежава самостоятелно значение, от практическа гледна точка то може да получи голяма познавателна стойност.

От интерес е и студията на Курт Грюцмахер от Берлин „Поезията на Йоханес Бобровски“. Авторът се спира главно на стихотворенията на Бобровски, имащи за сюжет живота и творчеството на някой художник. Посочва се, че в лириката на известния поет от ГДР, започнал духовното си развитие с проучвания на историята на изкуството, живописата заема значително място. Немалко от стихотворенията му са резултат на едно зрительно преживяване, подтик за което са дали творби на архитектурата, живописата или графиката. Известно е, че дори художествени репродукции и снимки са се превръщали за Бобровски в творчески импулс, какъвто е случаят с разказа му „Описание на една картина“. Курт Грюцмахер прави пространен анализ на три стихотворни творби на Бобровски, а именно „На художника

Рунге“, „Родината на художника Шагал“ и „Барлах в Гюстов“, за да достигне до извода, че убедителната сила на внушението при тези стихотворения се дължи на това, че в тях животът и творчеството на първообраза се свързва в едно неделимо цяло; Бобровски не описва факти и събития, а с крайно икономичен подбор на думи и образи прави да възникнат пред очите на читателя съществени елементи на едно творческо и житейско дело. А това е резултат, смята авторът, на едно комплексно поетическо преживяване, което се отнася не до отделна живописна творба, а до цялостното творчество като духовно дело, като резонантно звучащо пространство. И трите разглеждани стихотворения обрисуват съдбата на твореца като изживяна и изстрадана действителност, сред която художествената творба се схваща като съдбовно пространство за художника, тя остава полето на неговото външно и вътрешно съществуване, където се решава неговият живот, неговото „умри и се осъществи!“

В. К.

Ф Р А Н Ц И Я

„SUD“, Марсилия, 1975, № 14—15

След полувековен живот през 1965 г. спря да излиза голямото марсилско периодично издание за литература „К а й е дю Сю д“, което си бе извоювало престиж благодарение на своя постоянен редакционен екип, на отличната организация по отношение на сътрудници и материали, на директора-основател на изданието Жан Балар, починал през пролетта на 1974 г., който поради административни и други задължения около изданието не можа да разгърне своя талант на критик.

Днес един от редовните сътрудници на спрялото списание поетът Жан Малриьо поема щафетата, за да продължи с основното от него и група млади автори тримесечно списание „Сюд“ делото на предшественика си. В редакционната колегия на новото списание фигурира бившият главен редактор на Кайе дю Сюд Леон-Габриел Гро, както и млади поети и критици като Пиер Каминад, Жан-Пиер Комети, Жан-Люк Сар, Ив Брусар.

Току-що излезлият брой 14/15 на „Сюд“ е посветен изцяло на големия американски писател Уилям Фокнър. В кратък очерк под наслов „Първият голям романист на несъзнателното“ авторът Жан-Пиер Амет пише: „Когато му поискат обяснения, Фокнър отговаря кратко. Той не е второразреден писател, фабрикант на символи, механик, който поставя в действие една машинария от намерения и алегии.

Той знае две неща: първото е да разкаже една история, второто е да има особена идея за Човека с главно Ч. Фокнър, казва Амет, не е литературен критик. Той е разказвач. Неговият проблем е да се опита, както Пруст, да каже всичко в една само фраза, да обвие своето виждане на света с една единствена езикова обвивка, която ще започне с първата дума на първата страница и ще завърши с крайната точка на един роман. Това несъмнено е една илюзия. Но отражението на „тотализираща тоталност“, да си послужим със Сартровия речник, е съществено. Това без съмнение е голяма примитивна цел, която днес, у съвременните писатели, изглежда като наивност, или по-лошо, като малко комична суетност. Тази първа точка е важна; за да бъдеш голям писател, трябва без съмнение да изходиш от някаква странна тема. Една леко невротична амбиция.“

Втората точка според френския автор е следната: Фокнър си служи с това, което му попада под ръка. Той живее на Юг и е дълбоко почвен, вкоренен. Той не отива по-далеч. Той реагира по инстинкт, по-чувствителен да работи на анималистично равнище, на равнището на чувствата, на равнището на паметта и на несъзнателното, отколкото да дълбае с разума си. Творбите си, от Кентин до Темпъл, писателят ги изтръгва, извежда по афективен път, не от едно критическо, интелектуално виждане на нещата. Той пише емоционално, работи в полумрак, в дрезгавината на нерешени у него конфликти. Противно на историка, на журналиста, на памфлетиста, на сатирика. Самите диалози на Фокнър се развиват в мъглявостта и динамиката на думи, предхождаща всяко пресмятане, всяка резерва, всякакъв контрол на разума. Писателят черпи сцени, персонажи, положения от една гъста амалгама, една буйна пещ, разтопено олово, най-далечни, оттласнати дълбоко у него афекти. Има отклици от детството, дълбоко стаени травми, подмолни спомени, които съставляват неговата личност... Необикновената представа за пространствата, просторите, пътищата, архитектурите, които прекосяват романите на Фокнър и съставляват тяхната повърхност, изпъкват и скриват едновременно това блуждаене на видения в определена умствена география. Между либидото у Фокнър и географията на Юга в САЩ има пълна осмоза: халюциниращият терен е изразен точно чрез релефа, миризмата, метеорологията на Мисисипи.

Продължавайки своя анализ на Фокнърското творчество като романист, в една традиционна за западното литературознание насока Жак-Пиер Амет пише: „Цялата техника на писателя, която про-

изтича от мудност на мисълта, от разтягания на всяка сцена, от внезапна бегла перспектива, която е от същото естество, както замайването, има за цел да имитира хода, функционирането, появата на съня. Придирчивата точност, с която писателят рисува графството Йокнапатафа, е сюрреалистичната прецизност на съня. Рисунок на първичната натрапчивост. Отклик на една гигантска трамва. В това отношение военният неуспех на Юга изглежда да е у него претекст, залог, заслон за друг неуспех, личен този път, и свързан с неговото собствено афективно развитие.

Фетишизмът на предметите (ботушите на авиатора например), непрекъснатото присъствие на надвиснала опасност са обективно ирационални, безконтролни елементи в една история на спортно състезание. Впрочем от това романът черпи същественото за красотата си, за своята дълбочина и музикалност. Вкусът към повторения, поправки, нагласи на диалога, които свързват отблизо с едно систематично разрушаване на класическия логически, хронологически роман, правят от Фокнър — според критика — първия голям романист на Несъзнателното. Никога преди него техниката на романа не е била подлагана на такива опити. Расовите конфликти, психологическите драми, социалните указания съставляват анекдотичните елементи на едно широко натрапливо течение. Прегрешението, вината, смазването на лицата намират израз в един монологиран „малстръм“. Безконечният шепот на един човек-оракул, който говори за собствената си психоза, който измисля хлъзгания, идиотски говор, терористични образи, спомени от детинство, досадни езици, определени и неподвижни пейзажи, прожекции на ужас. Фокнър въвлича всичко, троши всичко, включва всичко в една дива, дълбока реч,

която живее и продължава във фаталността и черпи своята оригиналност от самия факт, че забравя традиционните закони на писмеността, на композицията на романа. Фокнър пръв е оставил да говори, да хлъца сексуалната чувствителност на един пуритан. Пръв той, казва в заключение френският критик, обърна наопаки романа на XIX в., за да остави свободен терен на Ерос, неговите конфликти, неговите пориви.

Обсегът на Фокнърската тематика, на проблемите, които са в основата на творчеството му и които писателят разрешава по твърде оригинален начин, детерминиран от наблюденията над една коренно специфична американска действителност — на американския Юг, е обхванат в редица критични очерци в този двоен брой на списанието, на които ще дадем само заглавията: „Поглед и желание у Фокнър“ (Мишел Гресе); „Кентин Компсън или погледът на поета“ (Франсоа Питави); „Терор и отвращение или езикът на телата в романа „Светилище“ (Андре Блеикастен); „Адди Бъндрен: от корпуса до групата“ (Марк Солери); „Защо се смееш, Дарл? — или времето на един поглед“ (Жилиан Морел); „Инцестия и кръвосмешение в творчеството на Фокнър“ (Жан-Мари Манян); „Фокнър и океанът“ (Мишел Гресе). В края на този последен очерк авторът Мишел Гресе прибавя следния любопитен послепис: „... Защо желанието да се чете Фокнър не може да бъде отдалечено от желанието да се пише, а може би и обратно. Да, дълбоко, „всички ние сме фокнеристи“.

В много отношения тълкуването на писателя е ограничено от една предпоставена теза.

Дадена е в края подробна библиография на Фокнър и на литературата върху него.

Н. Д.

„БЪЛГАРСКИЯТ ВЕЛИКДЕН ИЛИ СТРАСТИТЕ БЪЛГАРСКИ“
от ТОНЧО ЖЕЧЕВ

Изд. Народна младеж, 1975. 486 с.

„Когато след премеждия започнах да се занимавам с литературна история и критика — пише авторът в своите уводни думи, — на сърцето ми легна една плодотворна българска традиция. Най-добрите български литературни историци и критици са измежду първите и най-добри историци на Българското възраждане: Иван Шишманов, Георги Бакалов, Боян Пенев, Михаил Арнаудов. В своето време те са разбрали, че българската литература може да се изтълкува само в контекста на националната история, и смело са се наели да напишат историята на хора и събития, които иначе са далечни на литературата в тясното значение на тази и без това двусмислена дума. В същност във всяко време за литературата може да се каже нещо ново и важно само когато се види по нов и същностен начин народната история. Искам да кажа, че бях щастлив да откроя, че заниманията с българска литература... задължително ни приближават към историята, за която, разбира се, аз мога да говоря само като литератор.“ Органично свързана с личността на автора, идеята зрее в съзнанието му в продължение на десетилетие, развива се и укрепва, за да намери пълното си реализиране в проучването на един въпрос, в който като във фокус се събират и пречупват всички тенденции на нашия национален живот, естествените конфликти и проблеми на една нация, изправена пред необходимостта сама да преодолее духовната и политическата мощ на Изтока и Запада.

Преди около десетина години Тончо Жечев беше критикът, който постави у нас въпроса за националната самобитност на литературата, той писа и говори за националната участ на българите и националната им психика. И то не само в чисто теоретичен план. Занимаваше го литературното творчество на писатели, за които проблемът беше се превърнал в поетична съдба — Димитър Талев, Иво Андрич. И именно при разглеждането на тяхното творчество той направи своите най-интересни и най-задълбочени констатации. Из-

миналите десет години показаха, че темата се е превърнала в негова собствена творческа съдба. „Отначало аз виждах книгата си като книга за Петко Славейков и неговия син Пенчо Славейков — съобщава авторът. Постепенно този план отпадна, той беше просто смазан от благодатния материал за живота, борбите и мислите на хората от цариградския кръг, където ферментационните процеси при образуването на българската нация се виждат с несрещната другаде нагледност и откъдето тръгват всички посоки на нашия по-сетнешен обществен и културен живот. Във всеки случай началната фаза от разгръщането на българското движение и формирането на националната идея даваха отговор, поне на мен, на два въпроса, които винаги са ме занимавали, занимават и сега: къде са корените на нашето безверие, нашия атеизъм?... От къде произлиза подражателният дух?“ Интерес, който се прокрадва в цялото досегашно творчество на критика, предопределя предпочитанията му към един или друг автор и най-сетне намира израз в проучването на един въпрос колкото исторически, толкова и литературен, психологически, народоведски. Едва ли би било грешка, ако кажем, че идеята за тази книга преминава през цялото досегашно творчество на Тончо Жечев.

По-скоро човек на ума, отколкото на въображението, Тончо Жечев кореспондира със своите автори на базата на идеите, на базата на една проблематика, с която се чувства вътрешно сроден, която таи в себе си. Извисява художествения факт до нивото на принципа, художествения анализ до нивото на философията и психологията. И същевременно не може да излезе от кръга на фактите, да разсъждава за литературата и културата абстрактно, на плоскостта на чистите идеи. Да се отдалечи от конкретните художествени и исторически факти. Прекрачвайки границите на литературоведския анализ, да прекрачи границите на духовната проблематика, на психологията на

идеите, да излезе извън рамките на личностите и събитията. Да се превърне в историк и хроникьор на движенията. Последната книга на автора очевидно доказва това. Посветена на един на пръв поглед исторически и политически въпрос, тя надхвърля рамките на обикновената историческа проблематика и се превръща в народопсихология и философия на Възраждането. В интерес към психологическите предпоставки и последици на движението, в характеристика на изразените в него и чрез него черти на националния характер и националната чувствителност. Докосва се до нещо същностно в живота и творчеството на българина: неговия политически оптимизъм, плебейската му сила и издръжливост, трезвостта на решенията и преценките му, безразличието му към проблемите от чисто духовен и религиозен характер. Липсата на по-трайни религиозни традиции.

В историята на нашата обществена мисъл изследването на Т. Жечев е първото цялостно разглеждане на въпроса за черковната и националната самостоятелност на българите, първата история на движението в светлината на историята на идеите, първата аргументирана и трезва преценка на дейността на един кръг (цариградския кръг), нелишен от дипломатически такт и политическа далновидност.

Засенчена от интереса към драматичното развитие на революционните борби, години наред черковната разпра беше в сянката на движението, което тя беше подготвила, оставаше извън обсега на сериозните исторически проучвания. Книгата на Тончо Жечев я представя в действителната ѝ светлина, формулира проблемите и тенденциите, които носи в себе си, различните аспекти, от които може да бъде разгледана. Характеризира принципите, в името на които се води: стремежът на младите възбращащи се народи към черковна и национална самостоятелност, „националната идея, която сега е повече на мода от строгостта на религиозните чувства“ и византийската представа за църквата като надплеменна, над национална, предвечна сила — „вселенската черква като реализация на световното единство“, в името на християнската идея, а не в името на националността.

Значението на книгата е в умението на автора да разграничи и противопостави тези принципи, да осмисли идеите в съпоставката с възренията и теориите на европейските дипломати и мислители, да отсени спецификата на нашия национален възглед, да потърси неговия генезис в историческата съдба на народа (драматичното приемане на християнството при княз Борис I). Анализирайки духовните и обществените предпоставки на движението, да осмисли историческата предопределеност на идеите, неизменния ход

на една борба, родена от спецификата на необикновеното развитие на народа. В нея и чрез нея да характеризира този народ, епохата, психологията на средата и героите. Оттук и характерът на изследването. Въпреки документалността и сериозната историческа аргументация на редица факти то не е история, книгата на Т. Жечев е психология и философия на историята, един своеобразен опит да се разгледа историята и от гледна точка на изобразената в нея национална индивидуалност. „Историята винаги е имала голямо значение за народите — твърди Енгелс, — защото благодарение на нея народите осъзнават своя ход, развитието на своята душевност.“ В създадените от тях самите закони, в специфичното разрешение на общоисторическите и общочовешки конфликти историята им поднася тяхното собствено изображение, превръща съдържанието на техния живот в нещо обективно. Прави го обективно за самия народ. Разбира се, това не означава, че историята се изчерпва с народопсихологията. Още по-малко, че историческото развитие на народа е резултат единствено на развитието на неговата душевност — идеалистическата теза за историята като отражение на абсолютен дух, осъзнат и осъществен в деянията на народите в процеса на тяхното постепенно историческо развитие. Безспорен факт е обаче, че истината за един народ е немислима извън представата за исторически формиралата се национална индивидуалност, извън конкретния национален живот, разгледан в неговата цялост: бит, история, религия, изкуство, като различни проявления на една и съща духовна същност. Пак повтарям, не оспорвам правото и значението на едно обективно, строго специално проучване на историческите факти, не оспорвам вече станалата азбучна истина, че постепенно формиращата се национална душевност е плод на своеобразието на това развитие. Става дума, че в това сложно взаимоотношение обикновено се игнорира единият фактор, индивидуалната специфика на народа, в чиято дейност общите закономерности на развитието на обществото и държавата се превръщат в конкретна обществена действителност, в история, сложната взаимозависимост между фактите, конфликтите, решенията и мисловността, в която те потенциално се съдържат. Тоест игнорира се психологическото своеобразие на народа като предпоставка на определено развитие. Нашата черковна разпра например. По същество движение буржоазно, движение светско, тя е един неотменен етап в борбата на формиращите се националности, стремление, което в една или друга форма характеризира развитието на всички буржоазни индивидуалности. В частността

на своето осъществяване обаче тя е явление българско, рожба на определена национална индивидуалност, която носи в себе си потенциалните възможности за едно неповторимо разрешение на този в общи линии исторически предопределен конфликт. Влага в неговото разрешение своята страст, своя патос, своята мисъл, осъществявайки себе си в определеността на своите политически прийоми и решения и им налага неотменния си печат, в тях и чрез тях се самохарактеризира. Свободата, с която нашите черковни и политически дейци например боравят с идеите, политическата им гъвкавост, вътрешната им незаангажираност от чисто верските проблеми на въпроса. В своя истински смисъл то е и една характеристика на националността, един исторически формирал се национален белег, който с течение на времето се превръща в политически принцип, в предпоставка на определени обществени и държавни прояви, до известна степен и в известни рамки предопределя неотменността на някои решения и конфликти. Примерно броят на нашите партии след Освобождението. Нелогично е да се приеме, че по отношение на идеята за държавата и управлението нашият народ естествено е достигнал до такава детайлна диференциация на принципа, каквато би трябвало да очакваме при наличието на толкова много партии и групировки. Напротив. Тяхната многобройност, бързината, с която нашите идеолози и политици се отказват от политическите си принципи и преминават на страната на довчерашните си врагове, правят съглашателство с тях, е именно този исторически формирал се навик на българина да борави с вътрешно неизживени и неосмислени неща и идеали, непоследователността на един лишен от политическа традиция народ, през чието съзнание набързо са преминали почти всички идейни увлечения на века. Задачата на Т. Жечев е да осмисли историята именно от тази страна, да характеризира националността в обективността на нейните решения, да уясни чисто психологическия смисъл на формите и прийоми на движението, сложната взаимозависимост между социалните и политическите фактори и спецификата на идеите, които те поражда. Отдалечавайки се от общовалидните и вече познати формулировки на общественото и политическото развитие, да си уясни субективния смисъл на нашите борби, страдания, конфликти, техните психологически последици, значението им за духовното определяне на нацията, отражението на исторически формиралата се национална душевност върху по-нататъшния ход на историята. В този смисъл трябва да се тълкува и уверението на автора, че е в състояние да анализира бъл-

гарската история само като литератор, от позициите на една чисто литературоведческа методология. Което е и същността на неговото изследване. По същество свързано с един исторически проблем, то носи в себе си духовната проблематика на литературоведческия анализ, борави с конкретния факт, с психологията на идеите, интерпретира ги в определеността на тяхната чисто национална рецепция, стреми се да уясни пътищата на специфичното им формиране в съзнанието на народа, нюансите, които определената национална индивидуалност им придава. В сложните и противоречиви стремления и борби на народа да намери неговата субективна истина. Затова и толкова по-голямо недоумение будят изказаните неотдавна в печата критически забележки (Н. Генчев. Спокойно и умно за страстите български. — Лит. фронт, бр. 26 от 2 юни 1975). Навременни и безспорни по отношение на едно специално историческо съчинение, по отношение на книгата на Т. Жечев те губят стойност. Създават представа за едно вече традиционно мнение, по силата на което занеманието с историята е преди всичко интерпретация на общите закономерности на общественото развитие, боравене с идеите, изучаване, сумиране и тълкуване на фактите извън и независимо от породилите ги духовни принципи. Не можем, разбира се, да оспорваме правото на проф. Н. Генчев да не бъде съгласен с известни интерпретации на автора, да ги нюансира, да ги счита дори изцяло погрешни. Още по-малко можем да поставим под съмнение неговата добронамереност, искреното му възхищение от книгата, желанието му да бъде полезен и на автора, и на публиката, и на бъдещите изследователи. Става дума за един чисто професионален подход към историята, с който на практика се игнорират фактическите достойнства на творбата. При това не толкова с направените забележки, в много отношения те са интересни и убедителни. Повече или по-малко осъзнато, авторовото отрицание идва по линията на едно предварително погрешно отношение към книгата. „Учудване предизвиква заключението на Т. Ж. — пише Н. Генчев, — че исторически изостаналите формации в процеса на приобщението си към „новия свят“ от най-изостанали в своите политически лозунги и културна програма стават не просто напреднали и напредничави, а най-напредничави, най-прогресивни.“ „Може би за нас — продължава мисълта си проф. Н. Генчев, — които сме потомци на едно от тези общества, ни се иска да бъде така, защото ни се ще да бъдем напълно еманципирани. Но нито в общо исторически план, нито в конкретния случай това е така.“ Пак повтарям, не мога и не желая да оспорвам по съще-

ство убедителното мнение на Н. Генчев. Мисълта ми е, че тази констатация измества акцента на книгата в друга посока. Налага на автора решения, каквито той не си е поставял за цел да даде. Генерализира неговите наблюдения и по този начин ги лишава от техния действителен смисъл. Ще се опитам да конкретизирам мисълта си с някои от примерите на Н. Генчев. Създадено от умореното съзнание на късната античност, разочаровано от собствените си постижения, безсилно да намери някакъв по-нататъшен път в рамките на вече изчерпаните обществени отношения, християнството се утвърждава в един духовно и политически изграден свят, сблъсква се с една хилядолетна цивилизация — нрави, закони, правни състояния, държавно устройство, политически отношения, изкуство, философия, — които в продължение на векове носи в своето съзнание, в своята образованост. По същия начин върви и преодоляването на християнството. Официална религия и философия в продължение на векове, християнската теория е факт на европейското съзнание, представа, с която Европа живее почти две хилядолетия. За да я отхвърли, тя трябва да я преодолее в себе си, да я изчерпи в собственото си съзнание, да осмисли собственото си пренебрежение към нея. И обратно. Приела християнството по силата на една политическа необходимост, със самия факт на падането си под робство, България губи възможността да доразвие и изчерпи идеите на учението, което под една или друга форма изповядва. Безсилна да продължи традициите на своята образованост, вътрешно скъсва с проблемите на една чисто духовна култура и по този начин лишава своята християнска обредност от нейния философски смисъл, отдалечава се от чисто догматичните и философски проблеми на религията, губи представата за истинския смисъл на ритуала, който спазва. Минават близо пет столетия и християнството се превръща за българите в традиция, в белег на тяхната национална определеност, нещо, което българите трябва да съхранят, за да се разграничат от своите поробители, да се обособят като род. Чисто догматичната страна на вярата за тях не съществува, защото зад традиционното разделение на черквата за тях стои един принцип, който те не познават, един принцип, чиито аргументи не са в състояние да ги увлекат, да отговорят на някаква исторически създадена се потребност. Така че, ако все пак българите не се съгласяват да се откажат от своите обреди, то е по силата на една вкостеняла традиция, а не по силата на вътрешното убеждение в правотата на някоя от християнските интерпретации на догмата. Не искам и не мога да твърдя, разбира се, че в края на XIX в. християнският принцип е принцип

на европейските мислители и политици, нито пък, че участниците в нашата черковна разпра, дори в лицето на своите духовни водители, папата и патриарха, се ръководят от чисто верски цели. Става дума, че в своята образованост те носят представата за смисъла на целостта и разделението на черквата, представата за философското и верско значение на ритуала, който извършват, участвуват в него с вяра или без вяра, но с разбиране за смисъла на тайнството, към което се обръщат. Отричайки или приемайки неговия принцип, боравят с принципа, със създадената от християнското учение духовна и философска образованост, познават тази образованост, разсъждават върху нея. Големите материалисти и атеисти на XVIII и XIX в. например. Тяхната собствена позиция за тях самите е една контрапозиция, своего рода съпротива по отношение на нещо, което дори в неговото отрицание те носят в себе си. Мисълта се бори със себе си, изгражда своите аргументи за и против, опитва се да преодолее една вековна култура на мислене и възприемане на света.

Вътрешно неприобщени към учението, българите се докосват до неговата догма със свободата на незнаещите и невярвалите. Разсъждават върху решението на един чисто догматичен въпрос с вътрешната убеденост на хора, за които догматичната и философска страна на въпроса отдавна вече не значи нищо. Пред тях не стои проблемът за преодоляването на наслоенията на християнската образованост, с която те скъсяват още в зорите на европейския Ренесанс и върху която разсъждават с учудваща за едно общество, вчера излязло от епохата на феодализма, свобода. Великолепен пример в това отношение е дейността на католическия мисионер Евгени Боре. Каквито и да са били неговите лични разбирания, колкото и ясна да му е била играта, в която участва, от какъвто и характер да са били дипломатическите му проекти, обещанията и компромисите, на които е бил способен, Боре едва ли е бил лишен и от известен интерес към чисто догматичната страна на въпроса, нещо, което впрочем твърди и Т. Икономов. Едва ли е бил способен на такова пълно отречение от вярата, каквото демонстрира един Драган Цанков например със своето тайно кръщение (приемане на католичеството) и официално спазване на източноправославния ритуал. Особено показателен в това отношение е неговият контакт с Др. Цанков в дните на покръстването на последния. Сам политик и дипломат, Боре чувства потребността и от някакъв чисто верски аргумент, който, макар и само външно, се счита задължен да отчете: изучаването на историята и теологията, което довело Цанков до съзнанието за

предимството на римската черква (из отчета на Боре до папата). Безразлични към верските проблеми, нашите униати пристъпват към отцеплението от черквата без какъвто и да било вътрешен смут, без вътрешната необходимост да мотивират решението си от гледна точка на някакви чисто духовни подбуди. Спокойни и незабеснати от станалото се подчиняват на своята „политическа религия“, която се променя и изменя съобразно времето, мястото и разположението на политическите сили. Прокламират една непозната веротърпимост и толерантност, стигаща до границите на безбожието и абсолютната религиозна индиферентност. Или, както казва Т. Жечев, „най-изостаналите в своите културни лозунги се оказват най-напредничави и най-прогресивни“. Без да има значение на обобщение, то е безусловно вярно по отношение на конкретния случай. Задачата на автора е да направи този исторически парадокс понятен и достъпен, да си уясни неговите корени, значението му в по-нататъшното развитие на идеите. Не толкова да „създаде художествени образи с документални средства, художествено да възсъздаде нашата история“, „да посели своята книга с образи, които вълнуват като живи“ (Н. Хайтов. Постигане на историческата портретистика. — Лит. фронт, бр. 26 от 2 юни 1975 г.), колкото да свърже идеите с лицата, със съдбата на героите, да осмисли идеите на базата на конкретната национална индивидуалност. Проследявайки духовната и обществената биография на поколението, което изнесе нашата черковна борба, да осмисли своеобразието на една постепенно оформяща се в съзнанието на българите национална цел, нюансите, които различните участници в движението ѝ придават, чисто психологическите предпоставки на увлечението по определени идеи. В този смисъл неговите великолепни характеристики на дейците на нашата черковна разпра не са литературни портрети, самоцелни интерпретации на биографиите на дейците, взети сами за себе си. Те са именно „тези сто сърца на книгата“, както великолепно се е изразил Н. Хайтов, духът на идеите, техният конкретен психологически смисъл. Особено интересна в това отношение е поетичната биография на П. Р. Славейков след разрешението на въпроса. „Аз не познавам друго произведение на българската литература — пише Т. Жечев по повод „Изворът на Белоногата“, — което така леко и естествено да ни сродява с духа, реда, поезията, морала, жертвите и саможертвите на нашите майки, бащи, деди и предци, като тази поема и имам достатъчно основание да я смятам за най-хубавата българска поема.“ „Горд отказ от гордостта, от жестоката индивидуална правда на

„Не пей ми се“ в името на правдата и страданията народни. . . , благороден жест на издигнатото индивидуално съзнание, приобщаване към онова, от което в дадена точка от развитието си индивидуалното съзнание се е отдалечило. . .“, чувството за националност. Авторът го носи в своите въприятия, в мислите си, в привързаността към един начин на възприемане на света, който му е присъщ, в интереса към образи, които възпроизвеждат неговото собствено отношение и възприемане на света. То е негова духовна действителност, психологическа същност на неговите национални и верски домогвания, интимна правдананеговата борба. Примерно Т. Икономов. Възторжен и прибързан като всички свои съратници, той приема монашески чин само и само да бъде полезен, отива в Русия да изучава духовни науки, към които няма никаква склонност и от които през целия си престой се ужасява. Безразличен към чисто верските проблеми на черквата, приема унията и е готов дори да ѝ служи, но той се ужасява от опитите на Боре да измени нещо в ритуала на вероизповеданието. Уязвен не толкова във вярата си, колкото в чувството си за националност, страда от съзнанието, че се променя нещо в неговия живот, в неговите навици, че се жертвува нещо мило и скъпо на сърцето му, нещо, което има някакъв смисъл, не духовен, не идеен, а чисто национален. Извършва се предателство именно по отношение на националността, в името на която се води борбата. Тоест същото това чувство на вътрешна връзка с рода, с националността, с мисловността и традицията на народа. Осмислено от един поет, то се превръща в духовно съдържание на идеите, характеризира техния дълбок вътрешен смисъл, духовните потребности, които ги извикват на живот. Оттук и смисълът на съпоставката, която прави Т. Жечев. В рамките на цялото тя не е само едно традиционно съчетаване на обществената действителност с родените в тази действителност идеи и творби, тя е един своеобразен опит да се излезе от рамките на строго специалния анализ, съзнание за ролята и значението на духовния фактор в историята на народа, своеобразен опит за осмисляне на литературните факти в атмосферата на породилите ги събития.

В последно време у нас се появиха сериозни и значителни изследвания върху възрожденската история и възрожденската литература, сполучливи портрети на писатели, художници, общественици, революционери. Сред тях книгата на Тончо Жечев заема особено място. Едновременно история и литература, творбата обединява възможностите и изискванията на двата метода, поставя литературните факти на сериозна обществена основа, създава

представа за духовната атмосфера, породила най-хубавите постижения на нашата литература от миналото столетие. Чертае насоките на една литературна методология, изградена на принципа на паралелното интерпретиране на литературни, културни и исторически факти, като различни моменти и различни прояви на едно общо правствено състояние. Един сполучлив опит да се излезе от ограничаването на третиране на чисто историческото и литературно значение на факта и да се превърне неговото проучване от цел в средство. В интерпретацията на явленията и фактите да се осмисли духовното съдържание на епохата и националността.

Светла Гюрова

„ТВОРЧЕСКИ СВЕТОВЕ“

от ЗДРАВКО НЕДКОВ

Изд. Народна младеж, 1975. 226 с.

Въпреки някои скептични гласове през последните години, че липсва ново критическо поколение, то съществува. Нещо повече, самите тези скептични гласове, искат или не искат, ще започнат да се съобразяват с него. Защото то е вече литературен факт. Младото поколение критици идва със съответна теоретическа и специална подготовка и знания. Младото критическо попълнение носи със себе си стремеж към критически професионализъм в най-хубавия смисъл на думата. За да види това човек, не е нужно да ходи през девет планини в десета, а трябва да чете редовно литературния печат и критическите книги. Искам мимоходом да спомена два дебюта на млади критици, които получиха единодушно признание от литературната общественост. Става дума за книгите „Високо при извора“ на Светлозар Игов и „Дебютната вълна“ на Здравко Чолаков. И в двете книги има литературни находки. Светлозар Игов с оригинален поглед потърси нови естетически ценности там, където много критици дори и не подозират, че могат да съществуват — в старобългарската литература, а Здравко Чолаков в друга една „тера инкогнита“, в днешната най-млада литература. Познавайки най-добрите традиции на българската критика, младите автори се стремят да обогатят знанията ни за нашата литература, за нейните неизследвани художествени богатства.

Един от младите критици, които се отнасят с голяма отговорност към критическото поприще, е и Здравко Недков. В това сме могли да се убедим от неговите редки, но правещи впечатление със своята сериозност работи в литературните издания. Спомням си една негова колкото духовита, толкова и аргументирана критична рецензия от преди десетина

години в сп. „Пламяк“ — „Българският език на една „Методика на българския език“, в която личаха и дарбата, и темпераментът на младия литературен критик. Сега пред нас е първата му книга „Творчески светове“. Впрочем повечето от включените в нея литературно-критически статии и портрети сме чели вече в литературния печат. Но това са били отделни работи, необединени от единен замисъл. Събрани на едно място, те дават представа за един изграждащ се критически облик. Става ни ясно, че Здравко Недков пише рядко не защото няма какво да каже, а защото държи на това, което ще каже. Той обича да промисля дълго своите работи, да ги оглежда от всички страни. Струва ми се, че сред младите критици той се отличава именно със своята прецизност в критическата работа.

Книгата „Творчески светове“ има три раздела. В първия са включени литературно-критически статии, във втория — портрети на съвременни български творци, а в третия — рецензии за книги, които младият критик смята за по-трайни явления в нашата литература. Гръбнакът на книгата е вторият раздел, в който се изследват различни „творчески светове“ — Гео Милев, Ангел Каралийчев, Николай Хайтов, Иван Давидков, Андрей Германов, Петър Алипиев, Иван Цанев. Както се вижда, тези автори не са от непознатите, за тях е писано повече или по-малко (изключение прави само Петър Алипиев, който незаслужено е подминаван от нашата критика освен от Кръстьо Куюмджиев). Здравко Недков се е опитал да погледне от свой ъгъл на тия автори, да открие за себе си и за читателите нови техни страни. Такъв е случаят с портрета на Гео Милев „Поет на гнева — величавия“. Тук като че ли проличават най-добрите качества на младия критик — владее на литературния анализ и синтез, интерпретаторско умение, висока критическа култура. В своя очерк Недков проследява обновяването на българската поетическа традиция от Гео Милев, неговата антиконвенционална поетика. Добро критическо попадение на младия критик — откриването на три пласта на гнева в поемите на Гео Милев — гнева на въстаналите селяни, садистичния гняв на господарите и накрая гнева на самия поет. Чрез умел стилистичен анализ Здравко Недков успява да разкрие раздвижеността и динамичността на Гео Милевото поетическо изображение. Много добре е показал критикът и стилистическата функция на дългите изброявания в „Септември“. „Каноническата критика често обвиняваше Гео Милев в прекалени изброявания — отбелязва Недков. — Аз не познавам по-дълбока функционалност на „изброителните конструкции“ в сравнение с неговите произведения.“ И обяснява

защо. Заслужава специално внимание и наблюдението на младия критик, че „зрелите произведения на Гео Милев имат музикален строеж“.

Здравко Недков е по-скоро рационален в критическите си интерпретации, отколкото склонен към емоционални импровизации. На него като че ли повече му подхожда критиката-наука, отколкото критиката-изкуство. И все пак на доста места той се домогва до едно по-раздвижено и артистично писане. Ето как завършва портрета на Гео Милев: „Веднъж той е извикан „за справка“. Справката трае дълго — повече от четвърт век, когато в общия гроб край Илиенци е намерен и неговият череп с неизличимата дори от смъртта следа на империалистическата война — платиненото парче.“ Подобни есеистични отклонения показват, че младият критик би могъл да използва разнообразни средства, но предпочита една по-аналитична критика, защото тя му дава по-добра възможност за доказване на собствените критически тези.

Нови неща ни показва Здравко Недков и у един друг „познат“ автор — Николай Хайтов. Неговият портрет на писателя „Другият Хайтов“ е цяла критическа находка. Тук критикът се спира на т. нар. документално-исторически книги на Хайтов като „Миналото на село Яврово“, „Хайдутите“, „Смолян“, „Жени хайдутки“, „Матей Преображенски — Миткалото“, „Асеновград в миналото“, „Девин“, „Село Манастир, Смолянско“ и др. Нашата съвременна критика значително обеднява представата ни за тоя белетрист, като се върти постоянно около „Шумки от габър“ и най-вече около „Диви разкази“. Недков изтъква, че Хайтов тръгва към своите белетристични произведения от документални и мемоарни разкази. Те са канавата на художествената тъкан на неговите творби. Без тях „Диви разкази“ не можеха да се появят. В своите краеведчески книги Хайтов показва дълбоко познаване на родопския бит, душевност, диалект. Много добре е схванал Недков, че в Хайтовите монографии и селищни проучвания основното е „ролята на българското национално самосъзнание“. Той се спира и на Хайтовото откритие, че в Родопите родният език се превръща в най-силна опора на българското, в най-трайно, най-съпротивяващо се средство за борба. Младият критик коригира една неточност у Ефрем Каранфилов, че „Диви разкази“ и „Хайдутите“ са продължение на есета в „Шумки от габър“, защото „Хайдутите“ е писана преди „Шумки от габър“. Недков е съгласен с твърдението на Каранфилов, че „трите книги са свързани, взаимно се допълват и дават възможност за най-цялостно проникване в творческия облик на автора“. Но младият автор отива по-нататък, като доказва, че „връзката е много по-

широка и многозначна“. Сравнявайки краеведските изследвания на Хайтов с художествените му книги, критикът открива широки и разнообразни зависимости, които свежда до две основни неща: 1) повторимост на идеи и мотиви и 2) сюжетно-композиционни сходства. В резултат на своето изследване Здравко Недков заключава, че книгите „Миналото на с. Яврово“ и „Асеновград в миналото“ „са здравата основа на неговото творчество, тук е заключен почти целият му идейно-образен свят. В дълбаенето, повторното връщане и преосмисляне на едни и същи неща се изгражда Хайтовият неповторим свят в нашата съвременна литература — художествено-документален, специфичен, екзотичен, с древен аромат на минало и старина.“

Здравко Недков не се доверява на установените от други стойности, сам иска да види тяхната проекция в нашия литературен живот. Давайки си сметка за сложността на литературния процес, той търси специфичното за всеки разглеждан творец, без да изтъква заслугите на едни и да премълчава завоеванията на други, както правят някои критици. В книгата на Недков ще срещнем обективни и точни характеристики едновременно за Валери Петров, Павел Матев, Александър Геров, Петър Алипиев, както и за по-младите Иван Цанев, Калина Ковачева, Биньо Иванов. Изобщо Здравко Недков, както и други млади критици, не страда от догматични предубеждения, от предвзети тези, от опростенчески критически идеи.

Във всеки „творчески свят“ Недков търси отличителните белези, трайните постижения, поетическата самобитност. В прозата на Ангел Каралийчев младият критик изследва „спецификата на народния дух“, „механизма на националното мислене“, интереса на писателя към народните схващания и митология. Той се домогва до естетическите дълбочини на Каралийчевия свят, опитва се да разкрие обаянието на неговата лирическа проза. Здравко Недков обръща твърде голямо внимание на поетиката на едно произведение. Той е от малцината критици, които умеят да правят стилев анализ на художествената творба, да навлизат в творческата лаборатория на нейното създаване. Тук безспорно личи доброто познаване от негова страна на съвременната полска критика. Предимно чрез стиловия анализ Недков е успял да покаже художествените отлики у поети като Иван Давидков, Андрей Германов, Петър Алипиев. В техните портрети, както и в портрета на Иван Цанев личи интерпретаторската способност и аналитичната мисъл на критика.

От рецензиите, включени в книгата, прави впечатление писаното за романа на Блага Димитрова „Лавина“, което е по-близо до художествената обективност

от това, което други автори писаха за този роман. Рецензията за „Процесът 1873“ на Вера Мутафчиева е интересна, аргументирана трактовка на една спорна творба.

Силата на Здравко Недков като критик е в навлизането в „творческия свят“ на един автор. Той няма вкус към т. нар. проблемна или обзорна статия. Затова работите, включени в първия раздел, тежат значително по-малко. Те са включени по-скоро за пълнеж, а нямат ясна функционална и смислова връзка с основния раздел на книгата — критическите портрети. Въпреки че и в тези статии могат да се намерят интересни наблюдения върху някои тенденции в днешната литература и по-специално в творчеството на младите, да се попадне на синтетични характеристики. Също така не навсякъде Здравко Недков е убедителен в своите преценки. Така например той на два пъти посочва книгата на Огняна Свиленова „Дишат мигове“ като „запомнящ се дебют“. А колцина изобщо знаят, че такава авторка е издавала стихосбирка? Още по-пресилено е тя да бъде поставяна наред с Иван Цанев или Калин Донков. Недков е твърде придирчив към своя стил, но понякога му се случва да допусне и изрази като: „Общото е, че и в двете стихотворения става въпрос за очила. Но какво да сеправи — и двамата изглежда носят та к и в а.“ (Става дума за Атанас Далчев и Иван Цанев.)

Първата книга на Здравко Недков оставя у нас впечатление за сериозно отношение към критическия труд. В нея той се е опитал да покаже художествената самобитност на няколко български творци и тези опити заслужават внимание. Те ни убеждават, че младият критик не се задоволява с познати и казани неща, не се бои от трудните проблеми, не остава до външната страна на разглежданата творба, а се стреми да стигне до сърцевината ѝ. Един път успява повече, друг път по малко, но амбициите му са похвални. Аз мисля, че той има сили да се заеме и с по-големи, с по-разгърнати критически изследвания.

Без съмнение първата книга на Здравко Недков е успешно начало. Но тя е още повече обещание за нови критически постижения. От него нашата критика има какво да очаква.

Луко Захариев

„ПОГЛЕД КЪМ СЪВРЕМЕННАТА ГРЪЦКА ЛИТЕРАТУРА“

от МАРИН ЖЕЧЕВ

Изд. Наука и изкуство, 1975. 165 с.

Някой беше казал: „За да си дадеш сметка колко малко знаеш, трябва да знаеш нещо“.

Тази мисъл би могла спокойно да се приложи към нашите познания по литературата на нашата южна съседка.

Духовните връзки между двата народа бяха прекъснати след втората половина на миналия век. Последвалите политически събития, шовинистичната политика, омразата, раздухвана от националните буржоазии, войните в началото на този век отклониха за дълго време вниманието и на двете страни от културните и литературните процеси, които се развиваха у тях. Едва след Втората световна война и главно от петдесетте години насам у нас се прояви желанието да опознаем съвременната култура на Гърция — желание, подпомогнато от политиката на социалистическа България, целяща установяването на трайни добросъседски отношения между балканските страни.

Неслучайно интересът ни се насочи на първо време към гръцката поезия: до скоро тя си оставаше водещия литературен жанр. И още с първите стъпки открихме, че нашите южни съседи притежават една поезия, която достойно се нарежда на едно от челните места в света през нашия век. Беше обнародвана една двутомна антология на новата гръцка поезия (1960). В отделни книги бяха представени някои от най-забележителните гръцки поети: Кавафис, Варналис, Рицос, Диктеос, Рита Буми-Папа. Периодичният печат публикува отделни поетични творби от Сеферис, Лудемис и др. Издадоха се и доста прозаични творби на Казандзакис, Лудемис, Варналис, Миривилис, Кодзйас и т.н.

И едва сега, когато имаме вече немалко текстове, започваме да си даваме сметка, че те ни дават известна информация, но поставят и немалко въпроси. Въпросът за цялостното развитие на гръцката литература и за историческия контекст, при който се оформят отделните творци, за другите, които не познаваме или почти не познаваме, за тенденциите и теченията в тази литература, за влиянията — стари и нови, за цялостните образи на писателите и за ролята, която всеки от тях е играл в развитието на националната им литература, за възможността да се прокарат паралели между нашата и гръцката литература, като се има пред вид вековната симбиоза между тях и общата историческа съдба на двата народа, и пр. и пр.

Наистина както в Антологията, така и в отделните книги от гръцки писатели, излезли у нас, читателят е намирал биографични и литературни бележки, които задоволяват съвсем отчасти неговото любопитство. Защото, за да се отговори на поставените по-горе въпроси, е необходима дълга изследователска работа, основно познаване не само на езика, но и на панорамното развитие на гръцката литература. Това е задача, на която могат да се посве-

тят усилията не на един или двама души. А все пак трябва да се постави едно начало. И то е вече поставено с книгата на Марин Жечев „Поглед към съвременната гръцка литература“. Искам да поговоря за нея.

Първата част на книгата се състои от три общи статии. В първата се дава ведрищрихи развитието на гръцката литература от началото на миналия век. Авторът се спира на въпроса за езика — въпрос, който е поляризировал до неотдавна, пък и досега не само творците, но и идеолозите в Гърция, както и на крайъгълните камъни, лежащи в основата на храма на поезията: Соломос — Калвос — Паламас и, макар в друга плоскост — Кавафис.

Във втората статия авторът разглежда по-подробно развитието на поезията след Паламас (края на миналия век). М. Жечев говори тук за редица поети, допринесли съществено за обновяването не само на изразните средства на поезията, но и за идейното ѝ обновяване. Искам още тук да подчертая две качества, присъщи не само на тази глава, а на цялата книга на младия изследовател: основно познаване на гръцката критическа мисъл, с извадки от която той илюстрира твърде добре собственото си виждане за развоя на гръцката литература, и постоянната му грижа да разглежда явленията във връзка с големите исторически приключения, които е изстрадал гръцкият народ и които определят до голяма степен идейното развитие и творчеството на най-видните представители на литературата. Подчертавам това не случайно. Струва ми се, че тясната връзка между исторически събития и творчество се вижда най-ясно в страни като нашите, където творците са до болка близко свързани с историческата съдба на своите народи. Един пример, за да илюстрирам мисълта си: връзката на сюрреализма във Франция след Първата световна война и нейната съдба е почти невидима с просто око, докато гръцкият сюрреализъм в лицето на най-добрите му представители веднага се изчиства от всичко абстрактно и формалистично и се включва в прогресивния идеен поток на страната си: Елитис, Рицос, Вретаκος, за да споменем най-известните. Така той става оръдие за революционизиране не само на формата, но и на съдържанието. (Подобна е съдбата и на чешкия сюрреализъм.) Така, както романтизмът на Юго става у Вазов органично-национална поезия.

По-нататък авторът се спира на поетите от тридесетте години и съвсем правилно свързва творчеството им с няколко съществени фактора: националната традиция, новите търсения в световната поезия и ролята на Великата октомврийска социалистическа революция. Тук авторът разглежда, макар и бегло, творческите

превъплъщения на Сеферис, а след това, без спазена хронология (твърде учебнически метод!), се спира на класика на гръцката прогресивна поезия Костас Варналис.

Правилно изтъква авторът огромната роля, която изигра хитлеристката окупация и съпротивата срещу нея за идейната ориентация на почти всички по-големи поети като А. Сикелйанос, Н. Вретаκος и мн. др.

От творците, споменати като оформени по време на войната, Жечев се спира особено на Тасос Ливадитис — може би най-големия от това днес вече средно поколение. От поколението, появило се през края на четридесетте и петдесетте години, се цитират имената на Титос Патрикиос, Г. Сарандис, Вафопулос, М. Анагностакис, както и по-възрастните Зои Карели, Минас Димакис и други. Това са поети с различни характери и идеологии, представляващи различните фасетки от скъпоценния камък на съвременната гръцка поезия. Те са непознати за нашия читател, макар че по качество на таланта, а мнозина от тях и по идейна насоченост биха заслужавали да му бъдат представени.

Авторът се спира по-бегло на младото поколение, появило се на поетическия хоризонт през шестдесетте години. Като се съгласявам с констатацията, че това поколение представлява по-ниска степен от предходните, мисля, че между тези 30—40 млади хора има и немалко талантиливи. Радостното у тях е, че повечето се връщат, всеки по свой начин, към гражданската тема. Ако съумеят да се отърсят от влиянията на модни течения и се избистрят идейно, смятам, че някои от тях биха могли да заемат своето място в общия пейзаж на съвременната гръцка поезия.

Следващата глава е посветена на гръцката проза след войната. Естествено, за да се разберат проявилите се тенденции в нея, трябва да се свърже с предишните поколения. Затова М. Жечев описва сбито развитието на гръцката проза от началото на века, като се спира по-специално на най-видните ѝ представители — Миривилис и Карагадзис, отразили хуманистичните антивоенни тежнения на един Барбюс или Ремарк. Подчертава се значението на Никос Казандзакис за издигането на гръцката проза на световно равнище. Тук авторът трябваше да се спре и на Георгиос Теотокас, който се откроява ярко през този период, особено с романа си „Αργό“.

„Гръцката проза през последните двадесет и пет години — пише М. Жечев — търси равносметка с това време (войната и гражданската война, б. м.), стреми се да разкрие механизма на страстите, които хвърлят хората един срещу други.“ Това е

вярно, колкото се отнася до по-старото и средното поколение. При това тази равностетка се извършва от класови позиции. Струва ми се, че това авторът трябваше да подчертае по-дебело, когато говори за ранното творчество на Н. Атанасиадис, защото той не е изолиран случай. Спомням си сега например за професора по астрономия в Атина и прозаик Абот (Жечев с право не го споменава), който в книгите си се явява отявнен апологет на капитализма.

От по-новото поколение М. Жечев разглежда подробно творчеството на Василис Василикос — един твърде даровит, своеобразен по форма писател, който застана на хуманистични, прогресивни позиции. Неговият остро политически роман „З“, който има за тема убийството в Солун на един от видните ръководители на ЕДА — Ламбракис, бе филмиран във Франция и направи епоха в ангажираното кино. . . . От поколението на Василикос се разглеждат още А. Самаракис, К. Кодзйас (у нас е преведен романът му „Галерия № 7“), Янис, Манглис, Сп. Пласковитис и други.

Струва ми се, че в погледа си на прозата след Втората световна война М. Жечев трябваше да спре вниманието си и върху прозаичното творчество на М. Лудемис. Макар и започнал писателската си кариера преди войната, той написа цяла поредица романи след това, в които се занимава с големи политически и идейни проблеми на нашата епоха. Трябва да се подчертае също, че макар Лудемис да живя в емиграция, книгите му се издаваха и издават в родината му, където се ползват с голям успех. И накрая, тъй като той е познат у нас с шест романа, читателят навярно би желал да узнае мястото, което писателят заема в развитието на гръцката литература.

На края на тази глава авторът се спира на няколко по-млади писатели, в чиито произведения борбата срещу фашизма и войната получават неправилно осветление, както и на творци, които за пръв път засягат темата на гражданската война от гледна точка на един повече или по-малко абстрактен хуманизъм.

Трите глави, които разгледахме дотук, дават обширна и, общо взето, правилна картина на развитието на гръцката литература главно през нашия век; читателят получава достатъчно богата информация за главните течения и техните най-изтъкнати представители. Бедата е в това, че много от имената, които се споменават или разглеждат, са непознати за нашия читател, който не ги свързва с никакъв текст. За това, разбира се, М. Жечев няма никаква вина. Често той разказва сбито съдържанието на по-интересните книги, с което все пак характеризира и фактологически автора, когато разглежда.

Нека се надяваме, че в следващите години нашият читател ще има възможността да прочете най-добрите и интересни произведения на изтъкнатите гръцки автори.

Следват отделни есета, посветени на някои от най-големите гръцки поети и писатели: Н. Казандзакис, Соломос, Калвос, Карйотакис, Рицос, Вретаκος. Привидното неспазване на хронологията се дължи на това, че есето за Казандзакис е по-обемисто и задълбочено от другите. Очевидно авторът е насочил вниманието си към големия спик на Гърция за това, че той се откроява като най-мощната и многопланова фигура в гръцката проза (и не само там!), пък и затова, че нашият читател има в ръце три основни текста — романите „Христос отново разпнат“, „Капитан Михалис“ и „Зорбас гърка“. Високото майсторство на Казандзакис, очарованието, което оставят в сърцата на читателя неговите книги, безспорно изострят нашето желание да научим повече за неговия живот и творчество. При това изкуството на критика и литературоведа се проявяват несъмнено по-ярко, когато разглеждат големи творци. Не знам дали Белински би бил Белински без Пушкин, Лермонтов, Гогол и Достоевски.

Есето за Казандзакис не ни разочарова. Напротив. Несъмнено това е най-хубавата част в книгата на М. Жечев. Той е вникнал основно в цялото сложно многообразие на творчеството на Казандзакис. А то е наистина и огромно, и сложно, и многообразно: стихове, поеми („Одисея“ е два пъти по-обемиста от „Комедията“ на Данте!), пиеси, пътеписи (те са истински шедьоври в жанра си), критики, статии, романи. . . . Авторът ни води нещо по земните и духовните пътища, които е избродил този велик неспокойник и авантюрист, вечно търсещ дух. Запознава ни с плодовете на търсенията на Казандзакис — големите произведения, които създадоха световна известност на неговата хуманна, дълбоко етична, жизнеутвърждаваща и национална литература. Спокойно мога да кажа, че след внимателното прочитане на това есе читателят вече познава Казандзакис.

В следващите пет кратки есета авторът скицира някои от най-големите поети на Гърция. Това са именно скици, на които обаче не липсва нито точност на рисунъка, нито психологическа дълбочина. Ако М. Жечев бе допълнил тази поредица със скици на Паламас, Кавафис, Сеферис и Елитис, щяхме да имаме една малка, твърде ценна галерия от образите на всички основни стъпала, по които гръцката поезия се извиси до небето на световната поезия.

Книгата на Марин Жечев е написана с жив, сочен и увлекателен език, с основ-

но познаване на фактите, което му дава онази вътрешна свобода, необходима за правилното и задълбочено анализиране и тълкуване на литературните явления в гръцката литература.

И така след прочита на книгата ние знаем вече доста повече за цялостното развитие, за духовния климат и за най-добрите творци на нашата южна съседка. Поставено е едно добро начало на изследването на гръцката литература, което — успоредно с превеждане на текстове — би трябвало логически да доведе до създаването на една история на гръцката литература. Това е крайната цел, която, смятам, че трябва да си постави за в бъдеще Марин Жечев. Една история, видяна от гледището на нашата идеология, в която могат да намерят място интересни и плодотворни паралели между явленията в двете литератури — не само и не толкова като влияния, а главно като резултат от общата историческа съдба.

Стефан Гечев

„СПОДЕЛЕНО ЗА ПОЕЗИЯТА“

от КИРИЛ ТОПАЛОВ

Изд. Народна просвета, 1975. 109 с.

Първата книга, с която Кирил Топалов се представя пред читателите, разкрива пристрастията на критика и неговия подчертан интерес към поезията. „Споделено за поезията“ обхваща дванадесет портрета на съвременни автори от две различни поколения и една свързваща и обединяваща статия върху патриотичната тема. Критикът показва умение да вниква в творческото развитие на повечето от разгледаните поети, да улавя отделни детайли и нюанси, които очертават физиономията им, да зафиксира процесите на тяхното избистряне, на преминаването им към нов етап. Топалов пристъпва внимателно и малко предпазливо към творческия свят на поета, стреми се да бъде обективен, отбягва суперлативите и рязката категоричност при оценките. Подходът му е критико-изследователски със стремеж да изясни понякога особеностите на стилистиката и поетиката на интересувания го поет. В своите сполучливи кратки портрети той успява само с няколко щрихи да загатне образа на поета, да го разграничи от неговите събратя, като открие характерното и индивидуалното. Топалов притежава

критическата способност да се вживява в различни емоционални светове, да посочва точни координати на мястото и значението на поетическата индивидуалност. Без да бъде изчерпателен, критикът в повечето случаи открива тенденциите на развитието, нещо, което понякога е доста трудно, но задължително при истинското критическо изследване.

В своите портретни скици Топалов демонстрира добра професионална култура и рядко срещащо се за първа книга стилистично представяне. Споделеното от критика е наистина само за поезията, и то за определен кръг поети и явления. Можем да не сме съгласни с неговите предпочитания и оценки, но не можем да не оценим стремежа му да се предпази от „всеядие“, т. е. да не пише за всичко и за всекиго, а да има свой кръг проблеми и автори, които го привличат и занимават. Защото всеизвестна истина е, че един критик се изживява най-добре, когато е срѐден вътрешно с темите и авторите, към които се насочва.

В първата част от своята книга Топалов се спира на поетичния свят на Павел Матев, Блага Димитрова, Иван Давидков, Добри Жотев, Александър Муратов и Веселин Ханчев. Критикът се интересува от тези поети, навлезли във фаза на творческа зрелост, в момент на художествено и идейно избистряне, когато нещо старо у тях е превъзмогнато, когато е преодолян и изживян вече един период от развитието им и те се намират в старт към нов поетичен живот. В търсенето и намирането на новия поетичен облик се заключава „откривателската“ дейност на критика. Най-добри постижения има Топалов в тази част при скициране поетическата индивидуалност на Блага Димитрова, Иван Давидков, Павел Матев и Добри Жотев. За тези поети е писано много, но авторът на „Споделено за поезията“ преоткрива поетите от своя гледна точка.

За Иван Давидков, а по-късно във втората част и за Петър Караангов Топалов намира особено точни думи и характеристики, за да се доближи плътно до сложната поетична тъкан на тези двама „тихи“ поети, у които има подчертана акварелност и лирична пейзажност и чрез поезията на които понякога усещаме движенията и багрите на самата природа. Топалов разгадава сполучливо тайните на „художника“ Давидков, като неусетно ни потопява в неговия странен и нежен поетичен свят, който един невнимателен и повърхностен поглед невинаги може да улови. Диалектиката на индивидуалното развитие на Иван Давидков също е посочена пестеливо и вярно, без излишно прогнозиране и многословие.

Макар и кратък, портретът на Павел Матев е твърде сериозен и привлича вниманието. Причина за това е безспорно силната и самобитна поезия на талантливия поет, който непрекъснато ни изненадва с дълбоко преживените стихове. Топалов внимателно проследява развитието на поета, като не пропуска детайлите. Изобщо характерно за критика е умението му да улавя детайли и полутонове, които често могат да се изплъзнат от едно по-непретенциозно око. Топалов надниква в стилистиката и отчасти поетиката на П. Матев, което е похвално. Добре би било в тази насока в бъдеще критикът да отделя повече сили и внимание. При характеристиката на поета се подчертава, че „огънят в поезията на П. Матев — това е преди всичко неспокойният и безпощаден съд на съвестта“ (с. 14). Малко повече критическа дълбочина трябва да се пожелае при разкриване и обяснение на последното „късно“ развитие на Матев. Тук поетическият материал подканя към интересни наблюдения и открития около вътрешната конфликтност, съдържаща се в стиховете, в които се оглежда сложната душевна драма на съвременния човек.

В портретната скица за Д. Жотев „Отново станах гняв“ Топалов показва умението си накратко да изтъква най-характерното за един поет, като, без да пропуска слабостите, очертава основните тенденции на развитието ум и най-важните черти от профила му. Д. Жотев е един от интересните наши съвременни поети, който безспорно не всекиму допада. Д. Жотев е жива връзка между героичното минало и някои от трудностите на настоящето. Както вярно е отбелязал критикът, той е един типичен пример със своето творчество за „двете победи“ — деветосептемврийската и антикултовската. Успех за критика е изясняването на драматичната конфликтност в поезията на Д. Жотев, който неслучайно често се обръща към жанра на сатирата и драмата. Сродяването с поезията на Жотев невинно е лесно, той е един колкото интересен, толкова и мъчен, „костелив“ поет и затова трябва да се изтъкне, че усилията на Топалов са намерили точно попадение. Той успява да ни доближи до тази поезия „на нежната обич и на безпощадния гняв“.

В първата част от книгата на Топалов най-съдържателен и интересен е портретът на Блага Димитрова, озаглавен „По болката ще знам, че съм живяла“. Блага Димитрова е единствената съвременна поетеса, на която авторът е отделил специално внимание. Самото заглавие-цитат е сполучливо избрано, защото веднага въвежда в характерния свят на поетесата. Най-важното постижение на критика тук е в улавяне цялостния дух на поезията на

Блага Димитрова, изразен дори в една такава фраза като „неизмерима е мъжката сила на нейния женствен дух“.

„Мисловното начало“ в поезията на Блага Димитрова е проследено и характеризирено в процеса на цялостното ѝ развитие. Критикът се докосва до неспокойния търсещ дух на поетесата, до нейната неуморна страст да търси вътрешния смисъл на нещата. Заслужават внимание усилията на Топалов да обясни дълбоката философска същност на съвременната интелектуална лирика на поетесата.

Портретът на Александър Муратов е написан безпретенциозно и, общо взето, създава вярна представа за неговия път, за заслугите му като поет и преводач, но е поднесен твърде равно и безстрастно. При портрета на Веселин Ханчев Топалов е изпаднал в известна маниерност. Независимо че етапите от развитието на поета са вярно отбелязани, читателят остава слабо съпричастен с лириката на Ханчев. Твърде бегли и недостатъчни са мислите на критика за по-късната лирика на поета, по-специално за цикъла „Жив съм“, и тази недоизказаност е в ущърб на цялостната представа на поезията на Ханчев.

В книгата „Споделено за поезията“ освен портретите е поместена и по-общата статия „Голямата тема — България“. Замисълът да се напише изследване за патриотичната тема в съвременната лирика е по начало благодатен и Топалов наистина постига отделни верни наблюдения — по-специално за поезията на Слав Хр. Караславов, Анастас Стоянов, Андрей Германов и др. Но в статията липсват акценти, спецификата на поетите се губи зад непреодоляната тематична уравниловка.

Твърде интересна е третата част от книгата на Топалов, където той представя шест от най-изтъкнатите поети на поколението, изявило се след Априлския пленум. И тук се проявяват пристрастията на критика — Петър Караангов, Дамян Дамянов, отчасти Владимир Башев и Слав Хр. Караславов. Написаното за тях е по-проникновено, характеристиките — точни и пълнокръвни, пътищата на развитието — доста вярно доловени.

Добре е, че от погледа на критика не е отбягнала поезията на Вл. Башев, за която е отделена кратка, но вдъхновено написана портретна скица. Топалов съвсем основателно, макар и бегло, обръща внимание на новата и оригинална стилистика на рано напусналия ни поет.

Малко странно, но донякъде обяснимо е „разминаването“ между критика Топалов и поета Л. Левчев. Този поет сякаш е извън сетивата на критика, който има

афинитет към „по-тихи“ и по-малко „театрални“ поети. В писаното за Левчев Топалов се стреми да бъде обективен, посочва дори отделни верни детайли, но в крайна сметка портретът не се получава. Поезията на Левчев се разглежда изолирано от поезията на Пеньо Пенев, Вл. Башев и някои съвременни съветски поети, взета е някак сама за себе си. Топалов като че ли е написал скицата си за Левчев не по вътрешно убеждение, а по задължение, защото не е могъл да го откъсне от най-значителните представители на поколението. Насочването към един поет, който не е напълно „негов“, който стои далеч засега от критическите му сетива, не дава плодотворни резултати, колкото и да са налице добросъвестност и старание. Критикът не е могъл да почувствува вътрешния драматизъм, достигащ до трагизъм в лириката на Левчев, остава далеч също от модерната съвременна асоциативност на поета, от задъханата ритмика на стиха му.

За поезията на Първан Стефанов и Слав Хр. Караславов Топалов пише с повече усет и разбиране. Правилно е отбелязана склонността у П. Стефанов към анализиране, към философски обобщения, в които често се долавя ирония. На места се е получило известно надценяване на поезията на П. Стефанов или поточно — няма я тънката разграничителна линия между него и някои подобни на него поети. Характеристиката за Слав Хр. Караславов е по-убедителна. Добре е, че са доловени новите кълнове в развитието на поета, успешните прояви на „интелектуализъм“ в последните стихове на Слав Хр. Караславов.

В третата част от книгата си Топалов показва истинските си качества на критик най-добре, когато се обръща към поезията на Петър Караангов и Дамян Дамянов. Колкото и да се стреми навсякъде да бъде спокоен и обективен, понякога той нарушава (в добрия смисъл на думата) обективността и издава критическите си вълнения и предпочитания. Готов е да брани „своите“ поети от евентуални нападки и от известно омаловажаване, което понякога се е случвало. Без да величае своите любимци, вземайки под внимание отделните им слабости, Топалов воюва за тяхното утвърждаване. И тъкмо тогава проявява най-добре благородното си призвание на критик. По този път именно Топалов достига постепенно до някои свои критически открития. Вникването в трагизма и благородството на интимната лирика на Д. Дамянов остава едно от най-хубавите места в книгата „Споделено за поезията“. Особено вярно тук е твърдението, че всеки поет има право на „своя“ тема.

Топалов доказва правото си и в бъдеще да има „свои“ теми, които да защитава със страст и убеждение.

Ваня Бояджиева

„ДРЕВНЕРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ФОЛКЛОР“ от В. П. АДРИАНОВА-ПЕРЕТЦ

Изд. Наука, Ленинград, 1974. 170 с.

Издаването на сборници с публикувани работи, особено когато техният автор не е вече между живите, обикновено е израз преди всичко на почит към учения и цели по-ясното изтъкване на неговите схващания по един или друг научен проблем. Без да подценяваме тази страна — тъй като Варвара Павловна Адрианова-Перетц (1888—1972) действително си спечели огромен авторитет сред съветската и световната научна общественост, — трябва веднага да изтъкнем, че разглежданият сборник далеч надхвърля рамките и значението на едно мемориално издание. Събраните в него студии и статии и до днес не са загубили нищо от свежестта на новите научни идеи, които извършиха прелом в методологията и методиката на подхода към взаимоотношенията между фолклор и литература в Средновековието.

Печатани в периода 1949—1959 г. (с изключение на статията „К истории русской пословицы“, публикувана през 1934 г.), събраните в сборника работи са посветени на взаимоотношенията между средновековната руска литература и фолклора. Но теоретичните обобщения, до които достига авторката, надхвърлят националната проблематика и имат принципно значение. Особен интерес в това отношение будят първата статия — „Древнерусская литература и фольклор (к постановке проблемы)“ и студията „Историческая литература XI — начала XV века и народная поэзия“. В следващите ги конкретни изследвания детайлно се доразвиват и илюстрират с ярки примери основните идеи, залегнали в тях.

Изследванията на В. П. Адрианова-Перетц доказват ограничеността и теоретическата непълноценност на традиционния подход към проблема „фолклор и литература“ — търсене на преки взаимодействия между отделни фолклорни и литературни произведения. Според нея основният въпрос — и това е качествено новото

в научната ѝ концепция — е въпросът за мирогледа на автора на литературното и на фолклорното произведение, за отношението на художника към действителността, за оценката на историческите събития и действащите лица, за художествения метод на литературния и народния творец. „Свойственное писателю и народному поэту отношение к исторической действительности, оценка ими событий и лиц, задачи художественного отражения жизни в слове и методы, которыми эти задачи осуществляются, — вот что составляет основной предмет сравнительного изучения исследователя, поставившего перед собой проблему взаимоотношения древнерусской литературы и фольклора“ (с. 8). Тази програмна методологическа мисъл с пълна сила важи за всички средновековни литератури и съответстващия им фолклор. Въпросът се поставя на типологическа основа. „Так, установление в н у т р е н н е г о родства древнерусской литературы, в ее лучших образцах, с фольклором вскрывает характер ее народности“ (с. 10). И по-нататък: „Общность художественного метода древнерусской литературы и фольклора, независимая от непосредственного „влияния“, возникает иногда и потому, что обе разновидности словесного творчества опираются на одно и то же явление действительности“ (с. 11).

Тези мисли на В. П. Адрианова-Перетц пряко кореспондират с актуалните за съвременната наука опити да се изследва типологията на културата, в частност на словесното творчество. Нейните изводи са напълно в съответствие с резултатите от тези типологически обобщения, при които средновековните литератури и фолклорът се отнасят към типа каноническо изкуство.¹ Тази типологическа близост дава възможност правилно да се обяснят сходствата и различията между литература и фолклор на различните структурни нива — от принципите на изграждане на образите до езиково-стилистичните средства.

Своите мисли за типологическата близост между фолклора и литературата авторката детайлизира, разглеждайки въпроса за идеализацията и хиперболизацията като принцип на изграждането на художествения образ. „Этот прием идеализации, направленной к созданию определенного образа, наделенного и реальными, но и гиперболизированными чертами, и „желательными“ с точки зрения идейного замысла автора качествами, аналогичен у народного поэта и у некоторых писателей средневековья. Задача исследователя — вскрыть историческую обуслов-

ленность такой аналогии, показать ее связь с самой целеустремленностью данного типа словесного творчества — устного и письменного“ (с. 12).

Изключително важна от методологическо гледище е и мисълта на В. П. Адрианова-Перетц, че „... фольклора „вообще“, с единой целеустремленностью, с единым отношением к действительности, не было даже в пределах каждого отдельного исторического момента“ (с. 13). От това следва, че преди да се изясни връзката между фолклор и литература във всеки конкретен случай, трябва да се направи точна класово-мирогледна оценка на съответния фолклорен материал, да се изясни „фольклором какого класса воспользовался писатель, сохранил или изменил он самую сущность использованного устного материала, а также чем вызвано его отношение к этой сущности“ (с. 13). Т. е. не бива да се говори за връзките на средновековната литература „вообще“ с фолклора „вообще“ — различните направления на средновековната литература (делена най-общо на официална и демократична) по различен начин контактуват с фолклора, който също не е еднороден по своята мирогледна и класово-идейна насоченост. Тези разсъждения са от значение и при разглеждането на един друг момент от връзките на фолклора и литературата — възникването на особените форми на „масова култура“ в епохата на късното Средновековие и ранното национално възраждане в славянските страни, при което се сближават и дори сливат съвсем определени пластове от литературата и фолклора.²

В. П. Адрианова-Перетц подлага на строга научна критика традиционния похват на търсене на заимствувани от фолклора сюжети в литературата (свързан с преувеличаване ролята на т. нар. „странствуващи сюжети“) и обясняването на всеки народен езиково-стилен израз в средновековно литературно произведение с пряко влияние на съответна фолклорна творба.

¹ Срв. например Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. — В: Сборник статей. М., 1973. с. 16—22.

² Срв. общата типологическа схема и разсъжденията за сближаването на фолклора и литературата на нивото на масовата литература, които прави Ю. Лотман. О содержании и структуре понятия „художественная литература.“ — В: Проблемы поэтики и истории литературы. (К 75-летию ... М. М. Бахтина), Саранск, 1973. с. 31, въпреки че там не е посочена разслоеността на фолклора. На преходните явления между фолклор и литература, отнасящи се към категорията на „масовата култура“, се сиря П. Динев в доклада си на III междунар. конгрес на Асоциацията за изследване на Югоизточна Европа (вж. сп. Български фолклор, 1975, 1, с. 67).

Без да отрича и тази форма на връзка между фолклор и литература, изследователката основателно изтъква, че сюжетното сходство в много случаи се дължи на сходните възгледи на народния и литературен творец за определено историческо събитие, което е обект на отражение. А близостта на целите, задачите и метода на изображение могат да доведат до използване на едни и същи езиково-стилни средства, почерпени от богатството на народния език. В изследването „Слово о полку Игореве и устна народна поезия“ този въпрос е подробно разработен. Ще приведа само едно обобщение: „В самом мировоззрении автора „Слова“ были такие черты, которые сближали его с творцами устного исторического эпоса прежде всего в оценке изображаемых событий, в задачах ее художественного отражения. Отсюда, как увидим, и частичное совпадение некоторых проявлений художественного метода в „Слове“ с теми или иными устными жанрами. Прямой результат этой общности задач и метода явилось и усвоение писателем устно-поэтической фразеологии“ (с. 101).

В. П. Адрианова-Перетц изтъква значението и на друга една страна от взаимодействието между средновековна литература и фолклор, която има голямо значение за методиката на изследователската работа. Става дума за използването на средновековната литература като източник за историята на фолклора в средните векове. При започналото много късно системно събиране на фолклорен материал средновековната литература често е единственият източник за възстановяване картината на състоянието на фолклора в отдалечени периоди. От една страна, в средновековната литература се намират много косвени свидетелства за фолклора, от друга — в редица случаи (авторката посочва някои от тях на с. 17—18, както и на много места в конкретните изследвания) средновековните литературни произведения са съхранили в по-голяма или по-малка степен оригинални моменти от народното словесно творчество. Тяхното внимателно издирване е от голямо значение за фолклористиката, а оттам и за сравнителните изследвания. Естествено тук има редица трудности — не може винаги със сигурност да се отчете степента на намеса на автора на литературната творба в

използвания от него фолклорен материал. Но една прецизна структурна характеристика на жанровете на средновековната литература, от една страна, и на фолклора, от друга, би дала възможност да се повиши сигурността при такова отсяване на интерполирания фолклорен материал.

Естествено във всички работи на В. П. Адрианова-Перетц се посочват не само сходствата, но и различията между двете художествени системи — фолклорната и литературната. Съзнанието за тяхното типологично сходство дава възможност пояснено да се очертаят и принципните различия. Приликите и разликите не се търсят външно, формално, а в тяхната диалектична връзка. Всяка прилика, за да бъде такава, се реализира на базата на някакво различие, на обособеност на двете системи, които се съпоставят и същевременно всяко различие, за да бъде изтъкнато като такова, трябва да се разглежда на базата на съпоставимостта, на сходството, произтичащо от типологическата общност на двете системи. Без да е формулирана ясно, тази диалектическа постановка пронизва цялата работа на В. П. Адрианова-Перетц върху проблема „фолклор и литература“.

Невъзможно е в една кратка рецензия да се обхванат всички въпроси, разгледани от авторката задълбочено и детайлно. Тук бе направен опит да се изтъкнат най-важните от методологическо и методическо гледище. Към фундаменталните постановки на В. П. Адрианова-Перетц в последно време се ориентира и нашата наука,¹ но мащабното разработване на проблема за взаимоотношенията между средновековната българска литература и фолклора все още е предстояща задача. И за нейното успешно изпълнение здрава основа представляват научните идеи на В. П. Адрианова-Перетц, изпъкнали ярко в разгледания сборник.

Красимир Станчев

¹ Вж. П. Динев. Фолклор и литература. — В: Фолклор и литература, С., 1968; Д. Петканова-Тотева. Различия и сходства между народно и литературно творчество през Средновековието, в книгата ѝ „Хилядолетна литература“, С., 1974.

S O M M A I R E

Ghéorghi Tzanev octogénaire

Géliou Avdjiev — Une oeuvre littéraire remarquable	3
Ghéorghi Tzanev — Rencontre avec le passé, fragments	24

* * *

Anghel Antchev — Emilian Stanev et le roman russe	49
Lioubène Boumbalov — Le temps et ses „métamorphoses“ dans le roman bulgare entre les deux guerres mondiales	69
Ivan Popivanov — Aspects du tragi-comique	88

Matériaux, communications scientifiques

Ekaterina Ivanova — Un scénario inédit de Dimitre Dimov	108
Stéphane Tchirpanliev — Conversation avec la fille de Zakharie Stoïanov	132
Ghéorghi Vlakhov — Lettres inédites de Grigor Părlitchev	134

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires des pays suivants: République Démocratique Allemande, Autriche, France	138
---	-----

Revue

Svetla Ghiourova — „Pâques bulgare ou les passions bulgares“ par Tontcho Getchev	147
Louko Zakhariev — „Mondes créateurs“ par Zdravko Nedkov	152
Stéphane Getchev — „Coup d'oeil sur la littérature grecque contemporaine“ par Marine Getchev	154
Vania Boïadjieva — „Avis partagé sur la poésie“ par Kiril Topalov	157
Krassimir Stantchev — „L'ancienne littérature russe et le folklore“ par V. P. Adrianova-Péretz (en russe)	159

СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ. РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАЩИ ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА

Адрес на редакцията: сп. Литературна мисъл, ул. Чапаев 52. бл. 9 София 1113, тел. 73-31 (вътр. 401)

ИЗДАТЕЛСТВО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

Технически редактор К. Иванова

Коректор Елена Котева

Далена за набор на 6. IX. 1975 г.

Подписана за печат на 3. XI. 1975 г.

Формат 70×100/16

Печатни коли 10,13

Издателски коли 11,95

Тираж 2250

Изд. индекс 5931

Печатница при Издателството на Българската академия на науките

Поръчка № 392