ЛИТЕРАТУРНА 1

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ВТОРА

МИСЪЛ • 1978

Кн. 1 – 10

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

1

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1978

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ВТОРА

СЪДЪРЖАНИЕ

ЛМ — Третата национална конференция на младите литературни творци 3

100 години от рождението на П. К. Яворов

Страхил Попов — Личност и лирически изказ (Опит за психосоциология на личността — лирически характер в поезията на П. К. Яворов) 8
Надежда Александрова — Мястото на поемата „Нощ“ в творческия път на П. К. Яворов 27
Никола Гайдаров — Между живота и смъртта (глава от книга под печат. Предисловие — Кръстьо Куюмджиев) 38

Анализи

Радосвет Коларов — „Обесването на Васил Левски“ и поетиката на Ботев (Опит за още една интерпретация) 60

* * *

Никола Г. Николов — Проникване на социалистически идеи във възрожденския ни печат 83
Христина Станева — Публицистичният стил на Георги Димитров 96

* * *

Елена Златева — В търсене на единството — със себе си и със света (Херман Хесе и неговите романи) 108

Научни съобщения, документи

Анелия Лукова — Непознати Яворови бележки върху драмата „Зидари“ на П. Ю. Тодоров 129
Христина Балабанова — Разговор с акад. Ладислав Штол 136

Из чуждестранния печат

Литературни списания от ГДР и ГФР 138

Преглед

Мариана Тодорова — „Българският разказ между двете световни войни“ от Михаил Василев 146
Георги Тахов — „Иван Мирчев“ от Петър Тонков 147

Институт за литература БИБЛИОТЕКА

СОДЕРЖАНИЕ

ЛМ — Третья национальная конференция молодых писателей 3

100 лет со дня рождения П. К. Яворова

Страхил Попов — Личность и лирическое выражение (Опыт психо-социологии личности — художественный характер в поэзии П. К. Яворова) 8
Надежда Александрова — Место поэмы „Ночь“ в творческом пути П. К. Яворова 27
Никола Гайдаров — Между жизнью и смертью (глава из книги, находящейся в печати. Предисловие Кр. Куюмджиева) 38

Анализы

Радосвет Коларов — „Обесването на Васил Левски“ и поэтика Ботева (Опыт еще об одной интерпретации) 60

* * *

Никола Г. Николов — Распространение социалистических идей в возрожденской печати 83
Христина Станева — Публицистический стиль Георгия Димитрова 96

* * *

Елена Златева — В поисках единства — с самим собой и с миром (Герман Гессе и его романы) 108

Научные сообщения, документы

Анелия Лукова — Неизвестные заметки Яворова к драме „Строители“ П. Ю. Тодорова 129
Христина Балабанова — Беседа с акад. Ладиславом Штол 136

Из зарубежной печати

Литературные журналы ГДР и ФРГ 138

Обзор

Мариана Тодорова — „Българският разказ между двете световни войни“ Михаила Василева 146
Георги Тахов — „Иван Мирчев“ Петра Тонкова 147

Редакционен комитет:
ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор
ГЕОРГИ ДИМОВ (зам.-главен редактор). ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ, ЗДРАВКО ПЕТРОВ, МИЛЕНА ЦАНЕВА (зам.-главен редактор), ПЕТЪР ДИНЕКОВ, ТОНЧО ЖЕЧЕВ

ТРЕТАТА НАЦИОНАЛНА КОНФЕРЕНЦИЯ НА МЛАДИТЕ ЛИТЕРАТУРНИ ТВОРЦИ

Нашата литературна смяна винаги се е радвала на вниманието на партията и обществеността, на грижите, които се полагат за нейното творческо израстване и укрепване от редица творчески организации, политически и обществени институции — Съюза на българските писатели, Комитета за култура, Димитровския комсомолски младежки съюз и др. Ярък израз на грижите за младата литература, на последователното прилагане на априлската линия на БКП в областта на изкуството и културата бе и Третата национална конференция на младите литературни творци.

Конференцията се проведе в един момент, когато осезаемо се чувствуваше нуждата от задълбочено обглеждане на младата литература, на положителните тенденции и неплодотворните отклонения в нейното развитие. Значителният интервал от време, който я дели от Втората национална конференция (1965), доведе до качествени изменения в самата млада литература. В нея се оформи едно значително ядро от утвърдени млади поети, белетристи, драматурзи, критици, чиито най-добри постижения говорят за навлизането на младите автори в отговорните години на творческата зрелост. Успоредно с това в последните години дебютираха редица млади автори, които още с първите си изяви заслужено предизвикаха интереса на читателите и литературната ни общественост.

Като цяло младата литературна смяна продължава традициите на българската литература, следва примера както на непосредствените си предшественици — априлското поколение поети, днешното средно поколение в белетристиката, — така и на нашите класици. И същевременно търси нови проекции на литературните ни традиции, стреми се да ги обнови с оглед на новите обществени условия. Защото младата литература е тясно свързана със съвременността, с новото в живота ни, което търси своя израз в изкуството.

Пред младите литературни творци стои високоотговорна задача: да продължи и доразвие успехите на литературата ни, да стане мост между настоящето и бъдещето. Защото днешната литературна смяна е утрешният ден на българската литература. Именно затова Третата национална конференция на младите литературни творци се превърна в задълбочен и откровен разговор по проблемите и постиженията на младата литература.

Третата национална конференция на младите литературни творци се откри на 30 ноември 1977 г. с кратко слово от първия секретар на ЦК на ДКМС Бойчо Щерянов. Приветствие от името на Комитета за култура прочете з. д. к. Иван Славков, член на Председателството на комитета. След това думата бе дадена на акад. Пантелей Зарев, председател на СБП, който изнесе основния доклад „Проблеми и достижения на младата литература“.

В началото на своя доклад акад. Пантелей Зарев се спря на променената обществена и културна обстановка, в която се свиква Третата национална кон-

ференция на младите литературни творци, за разлика от предишните. Той подчерта, че органичната принадлежност на литературната смяна към цялостното ни литературно развитие изисква постиженията и въпросите на младите творци да се разглеждат с оглед високите задачи, поставени от партията и народа ни пред нашата съвременна литература. „Ако при първата конференция — отбеляза акад. Пантелей Зарев — беше още жива изостаналостта и бе изострена класовата борба; ако при втората се правеха още внушения писателят да принадлежи на времето си, то сега, при третата конференция, всекидневната практика на живота и социалистическата хуманност са повелителни указатели за творческото съзнание на съвременния писател. Конференцията става, когато наред със значителни художествени открития при намирането на съвременността чувствително се промени и самата теория за обществото. На X конгрес на партията бе възприета идеята за „развито“, за „зряло“ социалистическо общество, а това постави задачи на теорията да осветлява непосредно новото в новата практика.

Така една дистанция от 12 години се оказа вече значително голяма при развоя на нашето общество. Всичко това подтиква и към нови размисли, към нови изисквания. Бих добавил — и към нови ламтежи за по-нататъшни сполуки. Проблемите на младата ни литература ние следва да разглеждаме под осветлението на тази обстановка, която се е създала и за цялостната ни национална литература. Не бива да забравяме, че творбите на младите писатели са по-особени, че младите творци идат със свои усети и своя наблюдателност. Че те взимат присърце не чуждите, а своите схващания, чувства и мисли като тема и материал за художествено въплъщение. Все пак общовалидната, победната тенденция, завладяла литературата с насочването към съвременността, важи и за тях — особено за тях. Те са в бързите промени на днешния ден, те са по още свежите следи на интелектуално-емоционалните изживявания, предизвикани от сегашни духовни и морални преображения в обществото.“

По-нататък акад. Пантелей Зарев се спря на характерните особености на младото поколение в литературата. Отбелязвайки приноса на по-изтъкнатите му, вече утвърдени представители в развитието на белетристиката и лириката, на драмата — особено комедията — и критиката, той подчерта, че наред с по-изявените млади писатели постоянно в литературата навлизат нови дарования, даващи основателни надежди.

Спирайки се на тясната връзка между творчеството на младите и съвременността, акад. Пантелей Зарев отбеляза: „Младите започват да разбират, че съвременността досъздава таланта, дооформя го. И това съзнание трябва да укрепва у тях. Защото няма нищо по-подтикващо развоя на младия автор от образа на съвременността, от онова, което издига сега монументален ръст и извежда днешния ден до неговата самобитна ценност. И реалните успехи на младата литература са свързани с естетическото овладяване на съвременността. Това е обяснимо и психологически, и художествено: по начало младият творец е свързан духовно със своето съвремие, с неговия манталитет. Съвременността е още целият му жизнен опит, резервоарът, от който черпи теми, сюжети, персонаж. Тук е и големият шанс за ново слово в литературата като изследване на душевност и умонастроения, появили се именно при морално-естетическо поданство на времето.

Младите творци идат в литературата като представители на поколение, чиято художествена практика в съвременността има специфична изява, разкрива се под нов ъгъл на зрение. Оттук и усещането за свежест на жизнения материал в сполучливите творби, колкото и скромен да е, общо взето, запасът от жизнени впечатления. Автентичен знак за характера на времето те всякога носят.

Трябва да отбележим, че външната връзка на младия творец със съвременността е само предпоставка, но не и достатъчно условие за духовно-естетичес-

което овладяване на съвремието в респектиращи творби. Разстоянието между преките впечатления, дали жизнената фактура, и пълноценното художествено осмисляне на проблематиката на съвременността е нерядко значително. Оттук и необходимостта от по-обобщаващ поглед върху света, творчески осмисленото усвояване на живота за надмогване на възрастовата и регионалната ограниченост.“

По-нататък в своя доклад акад. Пантелей Зарев се спря на някои основни особености в развитието на младата проза, поезия и критика: „Ако се обърнем към младата проза, ще видим как връзката със съвременността се допълва от стремежа към художествена автентичност, към задълбочена психологическа и нравствено-философска трактовка. Може да се каже, че младата белетристика успешно преодоля вече някои свои „детски болести“ — художествено неактуална е вече например т. нар. „инфантилна“ проза, в която чистият нравствен максимализъм на романтичния юноша се реализира с пасивно противопоставяне на „света на възрастните“. Младата проза е жанрово разнообразна, като не се затваря само в рамките на разказа и новелата, а търси и етичните, и социалните обобщения на романа. Може да се каже, че все по-уверено в новата проза навлиза героят на **активното социално действие**. И това говори за стремеж към разчупване рамките на биографично-познатото, желание да се обхванат по-мащабно проблемите на съвременността. Естествено заедно с успехите на младите писатели се разкриват и някои недоизживени слабости: **емпирично описателство**, което остава на нивото на единичния факт, без да достига до художествено обобщение. Или обратното — **умозрително конструиране на герои и проблеми,** които нямат реално съответствие в действителността; поддаване на нашумели белетристични „моди“, бързо затваряне в рамките на автошаблона. Без да бъдат доминиращи, тези слабости са достатъчно сериозни, защото от тяхното преодоляване зависи както индивидуалната творческа съдба на отделния автор, така и бъдещето на младата ни проза въобще.

Съвременността с нейната нравствено-духовна проблематика присъствува и в младата лирика. В един момент, когато развитието на нашето общество все по-настойчиво поставя на преден план въпроса за хармоничното развитие и обогатяване на отделната личност, в младата лирика категорично доминира нравствено-естетическата извисеност с акцента върху морално-философската проблематика. А това е безспорно свидетелство за дълбоко и вътрешно съпричастно отношение към проблемите на съвременността. Нека отбележим, че понякога зад т. нар. „тиха лирика“ с нейната привидна успокоеност се крие една извисена духовност и нравствено-етичен максимализъм. Тук бихме посочили и старанието на някои млади лирици да бъдат особено критични, да са въплъщение на онова, което ги характеризира като „юлско поколение“ в литературата. Ако имаме пред вид най-добрите постижения на младата поезия, не можем да отречем, че сдържано и непатетично младите поети стигат понякога до значителни, бих казал, даже силни философски обобщения за съдбата на човека в нашия свят, за границата между прогреса и реакцията, която може да минава през сърцето на всекиго поотделно.

Заедно с това не можем да не отбележим, че „тихата лирика“ създаде и една неплодотворна лирическа инерция. Хубавите постижения на по-талантливите ѝ представители не могат да скрият факта, че редица млади творци сами заглушават своя глас, превръщат в банални стереотипи художествените открития на по-непосредствените и по-талантливите си съвременници. Така се създаде един немалък поток от действително „тиха“, че и сива лирика, лишена от съдбовна съпричастност и от лирично проникновение. За своята безпомощност тази лирика често пъти търси прикритие зад перифразата и повторенията, зад екстравагантната метафоричност. Не е случаен в нея и оня зъл критицизъм, който е по-

скоро озъбване или гримаса, отколкото вътрешно чувство за етично единство с прогресивните процеси. Тук вече има разминаване с духа на Юлския пленум. Неговата идея за съзидание чрез критика се измества от позата на един измислен, фалшив скепсис. Затова ни е и трудно да говорим за „юлско поколение“ в литературата, като имаме пред вид, че Юлският пленум изисква творческо съзидание чрез критиката, а не критика за самата критика.

При такава несигурна жизнена позиция се появява и неплодотворното „олитературяване“ на лириката, повторенията на еднакви безжизнени теми, на еднакви унили настроения. Засега истинските постижения в гражданската поезия са малко, а опитите са конюнктурни с недостатъчно автентично лирическо вълнение, с известното вече естетическо компрометиране на някои от големите теми. Тези сложни явления, които се движат на границата между положителното и отрицателното, изискват особено внимание. През такова краткотрайно боледуване премина онова по-младо поколение прозаици, което се свободи от наивността, затърси по-големи типови измерения, завършеността в изкуството. Сега е ред на младите лирици да изведат лириката от тези състояния на накъсано съзнание, на поезия без големи импулси, неубедителна при потъването си в моментното или случайното.“

„Младата литературна критика има безспорни успехи. (. . .) Тази критика е освободена от познатите ни от по-далечното минало канонизирани схващания. Критиката осъзнава дълбоката връзка между наука и критика, макар че клони повече към изживяване вместо към изследване, към пряка реакция вместо към задълбочено критическо занимание. По-често приятелски настроеното съзнание е склонно да казва своето „да“, отколкото вярното, но неприятно „не“. Не бива да забравяме, че и критикът трябва да набира човешки и творчески опит, да обгори в битките на обществото, да провери и систематизира възгледите си. Очертаването на физиономичното у младия критик е сложен процес, който протича през времето. Много важен е проблемът за моралната устойчивост, принципиалната последователност, стремежът да се поддържат високи критерии в критическата дейност. Тези добродетели важат и днес, и утре, когато ще възлезе още по-нависоко нашето литературознание, нашата специфичнонационална естетическа мисъл.“

Наред с очертаването на основните тенденции в младата белетристика, поезия, драматургия и критика в своя доклад акад. Пантелей Зарев се спря на редица по-общи проблеми, стоящи пред младата литературна смяна. Един от основните проблеми е въпросът за жизнения опит, за задълбоченото познаване на живота, който, подчерта акад. Пантелей Зарев, не се свежда до механичното натрупване на впечатления, а е сложен процес на духовно приобщаване към проблематиката на съвременността. В тясна връзка с него са и въпросите за професионализацията на младия творец, за ранната смъртност или дълготрайността на таланта; за експеримента; за творческата индивидуалност и творческия метод — тясно свързан и с проблема за литературните влияния и взаимодействието между различните поколения; за дълга на критиката пред младата литература. . .

Основният доклад на акад. Пантелей Зарев, засягащ основните принципни въпроси на младата литературна смяна и общата преценка на тенденциите в развитието на младата литература, даде обобщена картина на младата ни литература. Наред с него бяха изнесени и съдоклади по жанрове.

В своя доклад „Младата белетристика — проблеми и очаквания“ Драгомир Асенов подчерта, че и при най-високи критерии не можем да отречем наличието на обнадеждващи дебюти в последните години. Той разгледа състоянието на младата ни проза през призмата на няколко основни въпроса: за позицията на младия писател; за главния герой в живота и в литературата; за творческата

индивидуалност като алфа и омега на голямото изкуство; на националната специфика на изкуството в нейната статика и динамика; за предстоящите задачи на младата белетристика. Остро проблемен и аналитичен, докладът на Драгомир Асенов очерта панорамата на младата проза, акцентирайки върху ред съществени проблеми пред нея.

Проблемите на младата поезия бяха разгледани в доклада на Здравко Петров „Мащабност и гражданственост в поезията на младите“. Припомняйки революционните и граждански традиции на българската поезия, Здравко Петров се спря върху ярките творчески индивидуалности в младата поезия; върху някои основни тематични и стилови насоки. Заедно с това той подчерта, че успехите на младата ни лирика не могат да скрият и някои негативни тенденции към дребнотемие, камерност, разминаване с мащабите на епохата или недостатъчна естетическа защита на големите теми.

В доклада си „За младата критика“ Иван Цветков отбеляза активността на младите в оперативно-критическата дейност, спря се по-обстойно върху някои по-изявени млади критици, върху първите книги на ред представители на младата генерация в критиката. Наред с това той постави още някои принципни въпроси, свързани с развитието на младата критика, акцентира върху проблемите на подготовката и моралната устойчивост на младите критици.

Наред с обстойното разглеждане на състоянието, постиженията и проблемите на младата белетристика, поезия и литературна критика, осъществено чрез докладите на акад. Пантелей Зарев, Драгомир Асенов, Здравко Петров и Иван Цветков, на конференцията се разгледаха и организационно-творческите проблеми на младата литературна смяна. На тези въпроси бяха посветени докладите на секретаря на ЦК на ДКМС Вълко Ковачев „Работата на Димитровския комсомол за израстването на младата литературна смяна. Участието на младите творци в естетическото възпитание на младежта“; докладът „Работата на СБП с младите литературни творци“ на Матей Шопкин и докладът на Евтим Евтимов „Работата на изд. „Народна младеж“ с младите литературни творци“.

Обстойното и всестранно осветляване на проблемите на младите литератори в изнесените доклади даде добра база за откровен и ползотворен творчески разговор, което пролича от изказванията на редица млади творци. С особено вълнение и интерес бяха изслушани изказванията на наши видни писатели, техните напътствия към младите творци.

На заключителното заседание на конференцията бе прочетена телеграма до ЦК на БКП, в която участниците в конференцията подчертаха своята вярност към априлската линия на партията, към партийния призив „Повече между народа, по-близо до живота“. Вечерта на 2 декември в резиденция „Бояна“ се състоя среща на Секретариата на ЦК на БКП с участниците в Третата национална конференция на младите литературни творци. Вълнуващо слово произнесе др. Тодор Живков, който подчерта отговорността на младите писатели като продължители на големите революционни традиции на българската литература.

Третата национална конференция на младите литературни творци още веднъж показа грижите, полагани от партията и правителството, за израстването на младата творческа смяна. Обстойният и задълбочен анализ на постиженията и проблемите на младата литература, откровеният творчески разговор превърнаха този висок форум на младата литературна смяна в трибуна за отчет пред партията и народа, за по-ясно осъзнаване на големите задачи, които стоят пред младата литература, на високата отговорност, задължаваща младите писатели към все по-всеотдайно творческо напрежение — за достигане на респектиращи художествени успехи, за създаване на творби, достойни за зрялото социалистическо общество.

„Литературна мисъл“

ЛИЧНОСТ И ЛИРИЧЕСКИ ИЗКАЗ

(Опит за психосоциология на личността — художествен характер в поезията на П. К. Яворов)

Страхил Попов

Безспорна истина е, че комплексният свят на едно художествено произведение дължи своя живот на авторовата концепция за личността, реализирана в процеса на творческия акт. Промяната на тази концепция автоматически трансформира оптиката на художника. От гледна точка на съвременната марксическа социологическа мисъл личността е понятие, изразяващо не само нейната (на личността) роля в обществото („продукт от обществени отношения“), но и особеностите на психиката ѝ, които произтичат от нейната социална функция на гражданин. А индивидуалността е личността в нейното своеобразие: онази оригиналност, която я прави контрастна, различна от други хора.[1] И. С. Кон определя личността като понятие, което обединява „конкретната индивидуалност като субект на дейността. . . (единичното) и нейната социална роля (общото) — от една страна; от друга — личността е детерминирана и от „социалното свойство на индивида, като съвкупност от интегрирани в него социално значими черти, образувани в процеса на прякото и косвеното взаимодействие на дадено лице с други хора. . . Този втори аспект на понятието е особено важен от гледна точка на социологията, за която отделният човек е интересен не сам по себе си, а като член на определено общество, класа, социална група, който въплъщава в себе си някои социално типични черти.“[2] Пълното противопоставяне на личността (и особено на индивидуалността) на обществото граничи с една догматична концепция, която неминуемо води до мъртва точка. Колективните революционни, психоморални, идейни „шокове“ са в крайна сметка достояние на личността, една от страните на начина ѝ за съществуване.

Литературното произведение е реализираният творчески акт на една личност, индивидуалност, художник. Освен отражение то е и въображение. Ето защо психологията на твореца е от изключителна важност при сътворяването на едно произведение. Защото има една съществена трансформация на личностните ценности (в обществото и на поета), която социалното време неминуемо налага. Наблюдавайки света и мислейки за него, творецът наблюдава и сам себе си, мисли за своите индивидуални стойности. Литературните форми, сътворени от него, не могат да бъдат дело на един индивидуален каприз: те са синтез на неговата мисъл, защото въплъщават и означават най-съществения контакт, характерен за всички времена: динамичната (и лабилна) връзка на творческата индиви-

---

[1] А. Г. Ковалев. Психология личности. М., 1970, с. 19 и 20.
[2] И. С. Кон. Социология личности. М., 1967, с. 7.

дуалност (и личност) и останалите индивидуалности и личности и тяхното обкръжение в света. А мисълта-емоция на твореца е всеки момент в особено напрежение пред художествения образ, който от своя страна е оформената мисъл-концепция на същия творец. . . оформена и конкретизирана посредством една сложна гама от изразни средства, този художествен език — вторично явление, чието съществено предимство (а понякога и недостатък) е, че атакува абсолютното: дълбините на човешката душа, най-детайлните движения в социалния пулс на дадена епоха, смисъла на действията и мечтите у личността и индивида.

Динамичните взаимоотношения авторова личност (и индивидуалност) — художествен характер и личността-индивидуалност на епохата — лирически герой в поезията на Яворов, които, взети вкупом, детерминират аспектите на неговия лирически изказ, са главен обект на това изследване. Една корелация, която е в състояние да обясни тревожната атмосфера на неговата бурна епоха, оживена от авторовия темпераментен дух.

* * *

В историята на българския духовен живот не съществува по-драматично противоречива натура от тази на Яворов. Трудно, почти невъзможно е да се обхване изцяло тази сложна творческа фигура, която всеки момент концентрира в себе си бурната динамика и безкрилата резигнация на своето жестоко време; вихрените полети на революционера и песимистичните приглушени акорди на интелигента без път — рожба и жертва на своето безвремие.

Драматичните противоречия у Яворов са спътник на целия му живот — драмата на неговата личност кореспондира с кризисните моменти в неговото творчество, а те от своя страна не са дело само на втория, „символистичен“ период от неговата поезия. Ето защо психологията на човека и твореца само отчасти обяснява художествените му постижения. Въпросът е много по-сложен. Необходимо е да се обхванат в дълбочина конкретните социални предпоставки на историческия момент, онзи дух на времето, който максимално ясно изразява атмосферата „края на века — началото на новия век“. Далеч сме от мисълта да се обхване и обясни изцяло творческата индивидуалност (и личност) Яворов — това би било обект на една обширна монография. Целта е да се засегнат някои съществени проблеми, които са тясно свързани със своеобразието на творческите постижения на поета от първата половина на новия век до неговия трагичен край.

Понякога завоят на Яворов към новите творчески прозрения, към естетиката на модернизма (и символизма) се обяснява с неговата „школовка“ в сп. „Мисъл“. Но това е, най-меко казано, едностранчиво обяснение на подобни конфликтни индивидуалности, които събират като във фокус в душата си тежестта и драматизма на своя век. Подобно твърдение би свело до минимум влиянието на социалния фактор и на една идеология, която към края на миналия век привлича с особена сила интелигенцията у нас — социалистическите идеи. Кризисните мигове в творческия път на поета Яворов се задълбочават в кръга „Мисъл“, но съвсем не започват оттук. Като всеки голям творец той носи у себе си своята бездна, одухотворената същност на творческото индивидуално „аз“, което всеки момент влиза в контакт с външната реалност и това взаимодействие сътворява една нова реалност — художествената. Конфликтът у Яворов започва далеч още преди да стане един от четиримата редактори на „Мисъл“. А неговата истинска същност е детерминирана от загубата на идейната „територия“, която за един период от време е обхванала цялото му същество и оформя неговия идеал за обществото и народността. Достатъчно е да се проследят най-фрапиращите събития

от социалния живот на епохата, за да се види амплитудата в творческото развитие на художника. Яворов е изключително динамична и конфликтна натура, която не може да живее без идеала, подхранващ у него необикновено силни чувства. В едно писмо до Екатерина Найденова (1900) той пише: „. . . Пусто и тясно ми е навсякъде. Пък и би ли могло да бъде иначе в този омерзителен живот без дела, без въздуха, що храни силите на човека за дела. Животът е като чаша вино — оставиш ли я, ще изветрее. Чувствувам как и моите сили изветряват, а поезията — . . . що е поезия без дела? Силният като вино живот само ражда опиваща като вино поезия. Но где е този живот, где?. . .“

За пръв път в нашата литература (респ. лирика) Яворов прониква в психическите сфери на човешката индивидуалност като най-„благоприятното“ огнище за остра драматична борба, която регистрира по най-красноречив начин социалните структури, чиито неумолими императиви поставят личността зад строгите решетки на обществения затвор. Яворов никъде не ни „осведомява“ ясно (това не става и в подчертано синтетичен план) кои са границите на сплина, който обхваща неговия лирически герой. Читателят присъствува на едно драматическо напрежение, което премахва булото на непроницаемостта, но от това личността-лирически герой не става по-разбираема. Защото динамичната ѝ структура изключва завършеността, затова именно константните стойности на Яворовия лирически характер са непозната (и невъзможна) величина. Подобни характери често достигат границата, която ги принуждава да бъдат безмилостни към ценностите на собствената им природа, да се отказват от собствените си вътрешни импулси, но никога не игнорират контурите на социалното съвремие, към което те са привързани. Ако у останалите „символисти“ „Аз“-индивидуално се детерминира от конфликта му с „Аз“-личностно (социално), у Яворов двата „Аз“-а се взаимопроникват, развиват се и обогатяват като две динамични величини-стойности. И този факт детерминира с пределна яснота особеностите на Яворовата символистическа поезия: едно изстрадано, дълбоко преживяно състояние на вътрешните и социалните структури, които бушуват като вулкан в психическите сфери на личността-лирически характер. Неслучайно дори и в програмното негово „Песен на песента ми“ този характер се утвърждава като едно непрекъснато пулсиране между афективни вътрешни състояния и интелектуалните прозрения на осъзналия своята принадлежност към света човек. Осъществява се в неговата душа един забележителен синтез, който регистрира равновесието между тъмните бездни на душата и осъзнаването им от здравия разум.

У Яворов наистина се борят, оспорвайки си правото на първостепенна роля, без да се примиряват една с друга, две сили, „две души“ — индивидуалният „мит“ и категоричната необходимост да се живее в обществото. Ето защо лирическият характер не е тотално детерминиран. Действително всяка негова творба притежава качеството лирическа завършеност, но от гледна точка на лирическия герой това не е затворена система. Защото съдбата му (най-същественото) не е изкристализирала като завършена стойност. Това е един своеобразен релативизъм, основаващ се на безкрайните възможности на човешкия (и личен авторов) опит, който не познава граници в своето „графическо“ реализиране. След всеки „завършен“ Яворов лирически характер следва едно красноречиво многоточие, което регистрира едно състояние на равновесие като резултат от сблъскването на две вражи съдби; и което е по-важно: възможност за ново драматическо напрежение. Имаме чувството, че тази относителна автономия на лирическия герой символизира и кристализира една поетическа територия, в която съвременните му социални взаимоотношения „присъствуват“ под формата на разгорещени контакти между разнообразни и разнородни душевни състояния. Яворовите лирически характери притежават едно съществуване от „обективен“ социологически разред — те налагат себе си като личностни вели-

чини. Но „информацията“, която си съобщават, и преди всичко вътрешната им реч (най-страшната, но и най-красноречивата) придобива реални психологически измерения. Затова психодрамата детерминира не само състоянието на героя, но и онези необходими огнища на лирическия ток, който провокира микроструктурите на творбите и тяхната тотална система. Дълбоката вътрешна същност на Яворовата естетика от „Безсъници“ до неговия трагичен край се състои в следното: конкретното социално време съществува само под формата на взаимоотношения от психологически характер; конкретната индивидуална психология съществува само в сферата на личностната комуникация. Изоставяйки директното лирическо „представяне“ на социалите структури, характерно за критическите реалисти (и за стихотворенията му от първия период), Яворов само формално редуцира външните гласове на социалното време, създава една поетическа атмосфера, в която социалните координати са своеобразен превод на личностните преживявания у героя. Противно на всички очаквания поетът има ясното чувство към какви непреодолими противоречия го води психодрамата на неговия лирически характер. Той наистина блуждае в тъмните бездни, но със съзнанието, че е възможно те да бъдат разрешени. Освен това, когато социалните взаимоотношения се трансформират в психологически импулси, индивидуалността-герой се деперсонализира като непосреден свидетел и участник в събитията, но израства многократно като актьор на собствената си драма, своеобразен отглас от националната трагедия („Нощ“).

След потушаването на селските бунтове против десятъка поетът възроптава под формата на един страшен издих-изповед, против „убийствената досада от хорската пазарна — и жалка — суета. . .“ Могъщи изповедни нотки прозвучават в стиховете на „Чудак“ и „Недей ме пита, майко мила“. А заедно с това осезателно долавяме субективирания лирически характер на времето:

Изпити, хлътнали страните,
по мрачен лоб чърти дълбоки —
това са, явно е , следите
на изпитания жестоки;
но вечно сам в тълпата шумна,
любов ли някоя безумна,
безумна някоя ли злоба,
нещастник, носи той към гроба?

(„Чудак“)

И това съвсем не е образът на двойника, символ на тържествуващото човешко зло, един от любимите образи на романтиците. Съществува почти пълен контраст в това отношение между стихотворението „Декемврийска нощ“ на Алфред дьо Мюсе и Яворовия „Чудак“. Тук лирическият герой се покрива с драматичната вътрешна реалност на нашия поет.

Драма, която достига острите кризисни моменти на трагедията (личностна и народностна) в стихотворението „Нощ“. Тук звучат отчаяните въздишки и „диви подземни писъци“ на жестокия живот, „звънят окови-железа“, „хлести размахнат бич от скорпиони“ върху гърба на народа-мъченик. Чувствува се осезателно мъката, „знойната мъка“ на поета, предизвикана от въздишките на „забравения брат“. Стихотворението „Нощ“ обаче е интересно за нас и от друг аспект: как конкретното авторово преживяване (болестта му и кошмарите на треската през март 1900 г. в Анхиало), понесено от субективното му чувство, разширява своя обем посредством поетическото обобщение, за да се превърне в последна сметка в едно художествено произведение, в което тупти не само пулсът на неговия създател, но и на цялата негова действителност. Защото тук поетът е много

далеч от „автоматическото писане“ — любим термин от сецесиона на сюрреалистите през 20-те години на века. Субективните полети на кипналото чувство разкриват максимално изразително конфликтната личност, влязла в досег с конкретната действителност. Психологическият диапазон на индивида надхвърля далеч ограничените кошмари на треската, за да зазвучи като обобщени трагични акорди, в които прозират контурите на жестокото съвремие:

Не песен слушам! А зловещо
ехтят отчаяни въздишки
и гладни плачове, и диви
подземни писъци. . . Хлести
размахнат бич от скорпиони,
звънят окови-железа.

И това е моралната същност на поета Яворов — колкото по-трагична е участта на народа, толкова вибрациите на чувствителното му сърце са по-интензивни, достигащи в определени моменти острите кризисни състояния на драмата и трагедията:

И мъка, знойна мъка ногти
в сърцето ми забива.
А съвест гризе,
като че някога ръка
въз клета майка съм подигнал,
сестра продал, от страден брат
лице отвърнал безучастно. . .

Изповедните нотки достигат една безпощадна искреност, когато се преплитат с трагедията на една страна, която тъне в най-варварско робство — Македония, — тази вечно кървяща рана в сърцето на България.

Прости, родино трижд-злочеста,
прости разблудното си чадо!
Ще бъда твой. Кълна се, майко,
кълна се в хилядите рани
на твоята снага разбита. . .

Стихотворението „Нощ“ е израз на едно лично страдание, което стои във фокуса на творческото пресъздаване. Обективната действителност тук присъствува като втора реалност — художествена — под формата на изключително силни халюциниращи образи, причинени от треската; и тези образи не само показват личната и обществената трагедия, но и внушават по най-категоричен начин индивидуалното човешко страдание. Героят-автор става двойник на всички социални гласове, които звучат от нещастната родина, съзнава ясно, че отечественият зов е в състояние да му помогне да избегне дисонанса между индивидуалноегоцентричното и народностното. Целият живот на Яворов и цялото му творчество е една непрекъсната борба за реализиране на равновесието между тези две стойности. И в това се състои неговата драма, която (съвсем закономерно) стремително прераства в трагедия.

Често сравняват Яворов с Бодлер. И в тази аналогия има нещо знаменателно и правдоподобно. Както неговият френски събрат по перо, така и Яворов е велик предходник на онази вълна, която залива за продължително време поезията в световен мащаб — направлението, носещо условното име сим-

волизъм. Предшественик и родоначалник, но не канонизиран символист. Защото психодрамата у Яворов е действителна, изстрадана, драма на относително стабилното равновесие (поне в тази насока са неговите съзнателни усилия). Докато драмата на „избраниците"-символисти е ефимерна, неизживяна в дълбочина. И още нещо, най-съществено: в лириката на поетите-символисти липсва благородната амбиция за реализиране чрез борба на равновесието между техните афективни преживявания (дълбоката им вътрешна свобода) и явното им личностно неосъществяване като социално значими величини. Очевиден е афинитетът им към индивидуалната душевност, която съперничи на личностната изява. И в единия, и в другия случай съществува психологическа лирика на богатите нюанси; у Яворов — страшната психодрама на борбата; у символистите — психическа дисекция на афективното, което не е в комуникация с външния свят. И у Яворов, и у символистите „поливалентността" на символа е очевидна. Но възможностите му за художественото възприемане са съвсем различни. Читателят прониква в Яворовия художествен свят, съпреживява го, сътворява посредством текста своя реалност, в определени случаи се идентифицира с лирическия характер. И в другия случай читателят не е пасивен съзерцател на художествените ценности, но неговата активност се изчерпва с многобройни и разнообразни тълкувания на символа, без да почувствува необходимост да се слее с преживяванията на лирическия герой.

При символистите конфликтът между социалните деперсонализиращи сили на съвремието и субективната „автентичност" на героя по принцип не се разрешава в трагичен план—защото се акцентува предимно на афективното. В Яворовия лирически характер винаги този конфликт придобива формата на дълбока и тотална личностна драма и трагедия. По такъв начин неговата лирика е поетически аналог на реалността, защото тук са представени в тяхната комплексна изява психосоциалните взаимоотношения в тяхната взаимно обусловена интерференция, която реализира не автономността на двете величини, а тяхното относително равновесие — нещо, което е най-характерният белег на голямото изкуство, имащо претенцията не само да конкурира стойностите на своята съвременност, но и да я надживее, атакувайки абсолютните хоризонти на бъдещето. Затова и днес имаме чувството, че Яворовите лирически характери са едновременно свидетели — активни резонатори-отражатели, на своето социално-историческо време и актьори на индивидуалната си душевност, която по неуловимите пътища на художественото слово съвсем непринудено придобива контурите на обобщена интерпретация на личностните стойности през всички времена.

И все пак дори и този титан на поетическото слово не е застрахован от ламтежите за „естетическа автономия" на художествения текст. Това са показателни моменти от личностната му биография, когато поетът е особено близо до живота, но социалните импулси на времето не кореспондират пряко с неговата дълбока вътрешна същност („Самота", „Угасна слънце", „Тома", „Може би"). В такива случаи се налага студената линия на констатиращата рефлексия — наистина мисловно богато нюансирана, но лишена от емоционални протуберанси. Това е поезия на абстракциите-експерименти, в които Яворов винаги се заплита, щом секне токът на чувствените трепети. В такива случаи наистина личността-лирически характер е силно туширана; присъствува само нейното съзнание, абстрактната мисъл, призвана да разгадава предвечни енигми, „които никой век не разреши". В този смисъл трябва да разбираме съждението на Яворов: „Тъмнотата не е цел, а е най-голяма яснота на мисълта." Поетовата рефлексия е преди всичко абстрахиране от живата реалност на нещата. Но неговата поетическа абстракция се различава съществено от научните логико-философски концепции. Благородните амбиции на лирика-мислител, който си поставя непосилна задача, е следната: поетическото слово да достигне онази висота, при която ще бъде в състояние

да интерпретира възможно най-широко и задълбочено (посредстом емоциите) новите, невидимите стойности на човешката мисъл. Затова е необходимо на първо време да се „разруши“ елементарната житейска логика, да се проникне в тайните на алогичното, в бездните на неповторимия чувствен миг. В същност и в тази лирика няма „разминаване“ на поета Яворов с нравствено-социалните координати на тогавашната българска съвременност. И тук присъствува психосоциалната детерминираност, но тя е изменила своята „оптика“: посредством изолацията и фрагментарността на непрекъснато задълбочаващата се мисъл Яворов внушава страшната драма на времето, която разрушава личността, превръща я в спонтанно бликнали душевни импулси, организирани обаче от стройните норми на разума. И тук има борба, която атакува равновесието, но борба не между социалните параметри на личността и нейната афективност, а между прозренията на разума и тъмните бездни на подсъзнанието. А това е безспорен социологически факт, който характеризира максимално ясно онзи страшен кръстопът, на който застава голяма част от българската интелигенция от началото на XX в. Лирическата правдоподобност на Яворовите стихове регистрира именно този прелом в съвестите на епохата, ерата на мъчителните съмнения, деперсонализацията на личността, рожба на своето безвремие. Макар и значително по-камерна, драмата на лирическия характер (или по-скоро на неговото съзнание) не е по-малко велика от трагичните полюсни метаморфози на лирическия характер от „Нощ“.

Времето след 1905 г. се различава от това на 1900—1901 г. Самата авторова личност, загубила най-великите си идеали, става значително по-лабилна. Като орел, затворен в клетка, той трескаво търси нови пътища за изява, сблъсква се с много и разнообразни разочарования, чертае контурите на своето жестоко съвремие през колебанията, съмненията, мъчителните душевни преломи на индивида. В такъв случай проблемът за интерференцията на някои символистични теми-идеи в Яворовата лирика значително се усложнява. „Любителите“ на големите обобщения за „теорията“ и практиката на литературните влияния изпадат при конкретния случай Яворов в, най-меко казано, едностранчивост. Действително кореспонденцията на нашия поет с френската поезия не може да се отрече. Въпросът е коя поезия, в каква степен. И най-същественото: дали само посредством влиянията ще се изясни изключително сложният литературен феномен Яворов?! Очевидно не.

Новото течение, получило въпреки известни резерви на неговите създатели и теоретици името символизъм, процъфтява във Франция през 70-те и 80-те години на миналия век. Неговите скрижали обаче проникват у нас едва в началото на новия век — и в това закъснение трябва да търсим до голяма степен някои особености на българската „редакция“ на това ново изкуство, без да игнорираме конкретното социално-историческо време у нас. Но за да имаме по-пълна представа за френския символизъм, не можем да се ограничим само с първите декларации, манифести и художествени постижения на школата. Еволюцията на символизма във Франция, особено през 90-те години, е очевидна. 1895 г. отбелязва някои нови тенденции. Едно по-широко вдъхновение действително прозира в много сборници на най-представителните сред поетите на групата. Гюстав Кан публикува „Domaine de Fée“ и „La Pluie et le beau Temps“ — поеми за любовта-чувство, в които описателният елемент е в особено силна позиция. Интимният лиризъм често намира тук пряк израз независимо от относителната жизненост на символистическите способи; свободният стих („vers libre“) приема полета на прошепната песен, образите са по-малко претенциозни, по-малко търсени. В едно есе — „La poésie populaire et le Lyrisme sentimental“, — публикувано през септември 1895 г. в белгийското списание „La Société nouvelle“, Робер дьо Суза се стреми да посочи какво дълбоко родство има между изкуството на поетите-новатори и народната поезия. Една характерна черта на символизма, която

Суза противопоставя на „някои форми на мистицизма, на някои въображаеми търсения, които избягват всякакъв контакт с прякото чувство“, е забелязаният от него стремеж на поетите от школата да се подчиняват само на „природното изкуство“. Това доказват след Верлен Гюстав Кан, Моклер, Метерлинк, Виеле Грифен и др. В действителност символизмът от тази епоха (в интерпретацията на Суза) представлява „неразривното единство от различни аспекти на нашата мисъл и на нашите едновременни чувства било в избягването на един стон, или в избликването на един вик, или под воала на един призрачен мит“. Така ударението е поставено върху импресионизма, върху прекия израз на усещането или на чувството, живо у много символисти. Без съмнение стремежът е към едно ново осъзнаване на поетическите стойности, към разширяване или процъфтяване на символизма, който, освободил се от характерните за всяка млада школа канони, би могъл да намери равновесие в едно двояко примирение с традицията и поетическото минало, от една страна; със света и живота — от друга. Но този стремеж е миниран в своя зародиш от силни полемики, в които полутоновете напълно липсват (за разлика от нюансите на лирическото слово). Подобни агресивни прояви в литературния живот разкриват раждането на един нов дух, враждебен на символизма или поне на някои негови аспекти.

Явно е, че годините от 1897 до края на века са решителни като разрушаване на някои стари митове. Липсва обаче общност в чувство и идеал. Не е оформен още и един нов поетически изказ. Големите надежди от 1885 г. угасват постепенно. Еволюцията на Виеле Грифен и Стюарт Мерил, от една страна, на натуристите — от друга, или тази на А. Жид или Моклер посочва центростремителните сили на един разединен литературен живот. Остава само мечтата за единството на едно поколение след символизма, което разполага само с безразборно нахвърлени проблеми, все още нерешени. С пълно основание всички критици от тази епоха очакват 1899 г. като Термидор на старите ценности. Защото още в началото на новия век се установява неосимволистичната вълна, чиито основни стойности се утвърждават в обобщен вид в манифеста на Робер дьо Суза и особено у Танкред дьо Визан. Това е една теоретическа програма, която се стреми да обедини новите явления на символизма в едно естетическо и философско течение. Не напразно с готовност се възприема интуитивната философия на Анри Бергсон, а от Ницше проникват само онези идеи, които са в противоречие с камерната приглушеност на „стария“ символизъм от 1885 г. и отварят път на някои житейски проблеми, чакащи своето разрешение. Защото неосимволизмът е значително обогатен от относително житейските (и живителни) струи на натуризма, който нанася първите удари на символизма през 80-те години. И сега, в началото на века, животът, без да триумфира напълно, нахлува в поетическия свят на художника, за да се съгласува с вътрешната субективна действителност.[3]

В нашата литературна наука, когато се пише за символизма, имат се пред вид обикновено теоретическите манифести и в по-малка степен поетическите произведения на първите представители на школата. Но достатъчно е да се направи един, макар и бегъл паралел между Верлен и Франси Жам, за да изпъкне веднага разликата в поетическото виждане на двамата художници. Ясно е, че естетическите канони не могат да обхванат в дълбочина специфичните особености на творческата практика. Но това е все още най-малкият пропуск — защото и предназначението на теоретическите обобщения е от такова естество, че обхваща закономерностите, а не изключенията. Съществена слабост на нашата литературна наука е, че търсим особеностите само на родоначалниците на символизма. По-значителни (макар и не изчерпателни) са изследванията върху социалните

---

[3] Michel Décaudin. La crise des valeurs symbolistes. Paris, 1960.

корени на това „ново“ изкуство у нас. Но само тези предпоставки са недостатъчни. Проблемът е значително усложнен, що се отнася до особеностите на българския символизъм. Защото тук влияят не само домашни фактори; през българската национална психика се пречупват множество чужди литературни влияния и еволюцията на българския символизъм е в тясна връзка с тази на западноевропейския и руския. Известно е, че това литературно направление е особено податливо на литературен космополитизъм. Затова ние бихме могли да обясним социалната „приземеност“ на българския символизъм не само със специфичните условия на конкретния социално-исторически момент у нас — условия, които безспорно са решаващи; но и с творческата еволюция на западноевропейския и руския символизъм. Защото първите стихотворения у нас, извикани от новия метод, се появяват в 1905 г. — началото на новия век, — когато на Запад естетическите скрижали на символизма вече са отшумели и е налице една нова образност в лириката — неосимволистическата, която е до известна степен реакция на кулите от слонова кост с това допускане на живота, чийто ритъм нарушава строгия канон. Ето защо в оценката на нашата поезия от началото на века трябва да имаме пред вид множество фактори.

И все пак на първо място трябва да се съобразим с онази атмосфера, която съществува у нас в началото на новия век и която благоприятствува появата на символистичната вълна. Нито една ценност не възниква на празно място. Ние не можем да си представим символизма като екзотично цвете, посадено на оранжерийна българска почва. Защото трансплантацията е успешна само ако съществуват необходимите условия за това. Случайно явление ли е, че почти всички наши поети и писатели, които през 90-те години прегръщат социалистическата идеология, в началото на века се отказват от нея? Настъпва един истински отлив от здравословните политически и идеологически позиции за сметка на една болезнена чувствителност. Това е един значителен социален и литературен факт, с който сме длъжни да се съобразим, за да не изпаднем в досаден схематизъм, който е нанесъл достатъчно поражения на нашата литературна наука. Защото символизмът у нас не е дело само на младите, начело с Т. Траянов, който печата първите си стихотворения през 1905 г. в сп. „Художник“, след това в Страшимировото „Наш живот“ (1906—1907), а по-късно — след войните, продължава със сп. „Хиперион“ на Ив. Радославов, — което е истинска крепост на символистичната поезия. С много малки изключения всички наши художници през първото десетилетие на века създават символистични произведения. Не остават незасегнати Яворов, Страшимиров, Церковски, дори и Кирил Христов. Явно е, че обяснението за подобна криза в духовете се дължи не само на психическата дезориентираност на част от българската интелигенция, защото душевността на един творец е функция от особения трагизъм на епохата, на едно безвремие, което мирогледно жестоко деформира неустойчивите творчески индивидуалности. Силен трагизъм звучи в началните страници от биографичния очерк за Кръстьо Асенов на Антон Страшимиров (1905). „Преди десет, преди петнадесет години, в зората на младостта, която ни мамеше към незнайни далечини, ний — синове на освободената част от родината — вървяхме шумно, мечтите земайки за идеи, идеите за мечти.

После, дълго после някакво сияние в хоризонта на неизвестното бъдеще ни замами пак и мамеше ни тихо все напред и ний мълком кретахме, хранейки се вече само с необяснима надежда — не мечта, а само необяснима надежда, като жажда за мечта. . .

Но то беше последното сияние на гаснещия наш ден. Черна нощ се издигаше в далечините, пристъпваше, сковаваше ни и — покри ни хоризонтите.

Останахме ний с разбитите си мечти — останахме с безсилни, горчиви усмивки — сенки от нашите мечти.

И нито сили има вече, нито желание, нито пък смисъл намираме да вървим напред. . .“

Да, това е обобщеният образ на част от цвета на българската интелигенция, която, преминала през школовката на социалистическите идеи, след това, към края на века, губи реалните координати на идеала-блян, после прегръща екзалтирано Македонското освободително движение, което достига своя апогей с Илинденското въстание. Но кризата на честния интелигент се задълбочава след 1903 г., защото той застава на един страшен кръстопът, търси трескаво своята яснота, но дълго време няма да я намери. „Де в мрака със затворени очи?“— питаме ний, изправени на пръсти, замаяни, безсилни. . .“ — е трагичният въпрос на Страшимиров, обобщеният въпрос на времето, което гнети до болка съзнанието на интелигента, опустошава душата му. Но тези търсения са по-скоро продукт на хаоса, вътре и вън от него, стихийна воля на индивида да излезе сам от своята безпътица, отколкото масово организирано движение. Този интелигент е трагична рожба на своето жестоко време. Миналото му е удавено в кръв, мечтите за едно реално щастливо бъдеще са прекършени, а настоящето го повлича в своите тъмни бездни. Хора, блуждаещи в тъмнината, която за известно време става единствена тяхна субективна реалност. И точно в този момент тяхната изострена чувствителност кореспондира със залязващите лъчи на западноевропейския символистичен стих. Но за разлика от първите представители на символистическия канон нашите поети имат пред себе си и други образци — поезията от началото на новия век във Франция, наситена с някои идеи, идещи направо от живота. И още нещо: алиенацията на българския поет не е дело на преситения от живота аристократ на духа, а вътрешна борба, която разпъва душата му на кръст, превръща неговата драма в истинска трагедия. А това вече излиза извън рамките на всяка схематично построена система. Мнозина от нашите литературни историци са отбелязвали, че в българския символизъм липсват строгите, обединяващи групата манифести, характерни за френската литература. И това действително е така. Но с непоколебима сила се налага и друг въпрос — за класификацията на поетическите произведения от този период у нас, — а тя е много трудна, да не кажем невъзможна. Защото всеки наш поет-символист има свои забележителни художествени завоевания независимо от модернистичния реквизит на школата, който поне днес изглежда като анахронистично построение на една канонизирана система. През ударите на времето са преминали само оригиналните мисли и емоции на художника, обгорени от неговия неспокоен дух.

Как конкретно се отразява този модерен дух на времето върху Яворовия поетичен свят? Известно е, че при своето посещение във Франция Яворов си набавя една антология — „Poètes d'aujourd'hui“, — съставена от Ad. van Bever и Paul Léautaud. Тук са поетическите произведения на Анри Барбюс, Анри Батай, Рене Гил, Франси Жам, Морис Метерлинк, Стефан Маларме, Жан Мореас, Анри дьо Рение, Артюр Рембо, Албер Самен, Пол Валери, Емил Верхарен, Пол Верлен и др. По такъв начин основният дух на тези стихотворения съвпада с неговата безпътица след поражението на Илинденското въстание. Неслучайно Яворов отбелязва в антологията имената на Франси Жам, Емил Верхарен, Морис Метерлинк, докато Пол Верлен изглежда не хармонира с неговия дух. Особено му допада философията и психологията на Метерлинк — поета, който има много силно влияние за дълго време върху световната литература. Без съмнение по-голямата мисловна и психологическа задълбоченост в бъдещите му произведения се дължи не само на неговата склонност към изразяване на душевните лабиринти у човека, но и на Метерлинково влияние. Бихме могли да привлечем мисли на самия Яворов за особеностите на творческия акт у него. Те са особено показателни за еволюцията на неговия поетически процес. „До „Безсъници“ как работех (после не си служа с тоя начин на работа). Обик-

новено ми се вестява мотивът. Мотивът ми се явява като една мелодия. Като река да си го тълкувам как е, то е настроението. Това настроение ти се явява като една мелодия, която ти звучи в душата. Думата ти се явява после, после се явява мотивът, в който трябва да въплътиш тая мелодия. . . Оттам си обяснявам тая музикалност на моя стих. . . Преди всичко музиката на стиха, после иде словото, после иде съдържанието. . .“ Любопитно е, че аналогични мисли за творческия акт споделя почти три десетилетия по-късно Пол Валери: „Една поема се преценява по три критерия: първо, аз слушам нейната музика, без нищо повече, като редица ноти; после, аз се наслаждавам от думите ѝ, вкусвам езика ѝ; най-сетне минавам към идеите, ако ги има.“[4] Времето на „Безсъници“ обаче бележи нов начин на работа. Както сам той изповядва пред М. Арнаудов: „То не са песнички като първите. По-рано ти казвах, че тетрадката ми е в главата. Сега се яви нужда от тетрадка. То може да е и от отслабване на паметта.“ М. Арнаудов допълва, че това се дължи по-скоро на „свободния строеж на строфата, който предполага гледан и писан текст“. Бихме добавили, че усложнената мисъл, рефлексията-емоция предполага не постоянна форма на стиховете, а по-голямо разнообразие в изразните средства.

Яворов прекрасно разбира, че новият му поглед към стойностите на живота лишава от динамизъм героя, че може да изпадне в досадно интерпретиране на еднолинейността. Затова той натоварва извънредно много лирическия си герой с интензивна мисловно-психическа дейност, прави дисекция на вътрешната му същност, без обаче да достигне острите диспропорции на психотрагедията. И тук се налага един съществен проблем в лириката: корелацията мисъл — чувство. В сложното взаимоотношение и хармония между тях се проявява силата на големия поет. Защото една мисъл абстрактна, без да е преминала през пулсиращото сърце на твореца, без да е станала мисъл-емоция, мисъл-настроение, не може да достигне до читателя, до неговото сърце. И това е в сила и при „философската“ лирика. Особено показателно от този период е стихотворението „Безмълвна нощ“ — един от върховете на Яворовата интелектуална лирика

Безмълвна нощ и адски мрак. . .
И нигде звук, и нигде зрак:
почти допират до земята,
тъй ниско виснат небесата.

Духът страдае притеснен,
умът блуждае ослепен. . .
О боже, дай една звездица, —
и глас макар на нощна птица!

През синтезираната емоция на поетическото слово тук прозира с особена сила вечният въпрос на битието изобщо: отношението човек — природа. Голямото поетическо обобщение се постига от силното индивидуално преживяване — настроение, което гравитира към мисълта-емоция на личността през всички времена. Защото чудото е станало: индивидуално-личностното „Аз“ се е трансформирало в многозначещото „Ние“ (на цялата вселена).

Яворов има ясното съзнание, че сътворяването на лирическите характери по стария, изпитан, класически начин на критическите реалисти не отговаря на социално-психическите измерения на личността от началото на XX в. От друга страна, вътрешната му индивидуална настройка налага като категоричен импера-

[4] М. Арнаудов. Яворов. Личност, творчество, съдба. Биографическа и психологическа анкета. С., 1970, с. 106.

тив острите полюсни превъплъщения на лирическия герой. Едно противоречие, което остава непревъзмогнато, превръща душевността му в ад, но от този ад възникват най-разнообразни импулси на поетическата му стихия, зарегистрирана на тъмнотата на белия лист. Безперспективността на безвремието след потушаването на Илинденското въстание, когато солидните морално-социални норми на миналото граничат с парадокса, несигурните вълнообразни мутации на личността (като социална категория) създават една от базите, които оформят не само депресията на индивидуалността, но и подчертано конфронтиращата ѝ функция спрямо обществото. Щом като нищо в социалния живот не благоприятствува утвърждаването на силни личности, индивидът-човек решава да прилича максимално на себе си, да не наподобява никого в този объркан свят, в който човешките същества се лутат в тъмнината на неустановени и постоянно изплъзващи се ценности. В това се състои „бунтът“ на поетите-символисти. Приблизително от същия разред е и бунтовното избухване на индивидуалния Яворов дух в „Демон“. Търсенето и налагането на Единственото, Изключителното, Абсолютното, което се отделя от Общото, е съществен поетически факт в Яворовата лирика. Но заедно с това особено осезателно се налага болката на проклятието, което поетът отправя към социалния фатализъм, принудил човека да живее сам, трагично сам в един колектив, който не се ръководи от благородно-градивни мисли. Драматизмът на фаталната изолираност на човека и атакуването на изключителното: това са двете състояния, около които гравитира поетическата фантазия на Яворов от периода на „Безсъници“. И в двата случая привидната еднолинейност на поетическия изказ кореспондира с една красноречива камерност на авторовите преживявания; камерност, която се уплътнява от подводното течение на външно приглушената лична драма („Може би“). Това печално „може би“ е тихият вопъл на символистите, любимото им „nevermore“ (нивга веч), което прелита като реминисценция от поезията на Едгар По, преминава през поетическата образност на Пол Верлен, за да зазвучи у Яворов и по-късно у Дебелянов. Приспивната мелан-
холия на слънчевия заход кореспондира с авторовата индивидуална чувствителност, която внушава (не показва, не изразява, а внушава!) тънката нюансировка на прошепнатата печална мелодия. А това вече е ефимерната печал на символистите, онази тяхна мечта, изразена в сентенцията на Реми дьо Гурмон:

И аз сломен попитах — и сломен
най-после чух! То беше, знам, душата,
една вълшебна корда в тишината,
то беше моята душа пред мен,
звучаща тихо: може би. . .
А слънцето захождаше. В забрава
от страх, попитах — и тогава
аз чух, най-тихо: може би.

Но дори и тук Яворовата поетическа стихия регистрира високи постижения. . . въпреки че „музикалните теми“ внушават мисълта-емоция, а не обратно („Евреи“, „Демон“ и др.). Тази музикалност не е характерна само за символистите. Известно е с каква упоритост се стреми към подобно внушение през 20-те години родоначалникът на сюрреализма Андре Брьотон, какво отношение има към музикалността на фразата един Кафка. Разбира се, това не е Верленовият девиз „De la musique avant toute chose“: и за Брьотон, и за Кафка подобен подход е твърде елементарен — в тяхното творчество „музикалността“ се изразява в едновременност на отделните сцени и елементи на разказа, в една полифонична структура от друг род (още повече, че тук става дума за епически жанр).

Особено убедителни като художествени постижения са творбите, които регистрират драмата на героя-самотник („Зов“, „Покаяние“, „Молитва“, „В часа на синята мъгла“, „Маска“ и др.). Ние вярваме на поета—лирически характер—велик страдалец, когато, облъхан от леденото крило на смъртта, изповядва своята трагична самота. Вярваме, защото тук присъствува споменът за най-нежния образ за всеки човек — майката. Душата му стене пред непоправимата загуба.

Студено ти е зная, майко, — там
на тъмната земя в бездушните прегръдки;
страшно ми е, майко, сам:
безсънна мисъл трови дух с горчиви глътки. . .

Последната строфа внушава тъмните бездни на отчаянието, което обхваща неговия живот.

Озърнат спира призрак на смъртта,
в небето зад мъгли се плахо облак тули,
властен зов се носи сред нощта,
гъстее мрак, готов и мене да пребули.

Едно човешко хуманно-личностно отчаяние, подсилено стократно от съзнанието му, че е събрат на прокълнатите поети в световната литература. Подобен мотив се долавя и в стихотворението „Молитва“. Контрапунктната тема за любовта — чист порив на духа, през която прозира темата за мъчителното съмнение в щастливия изход, изпълнява ролята на могъщ катализатор — противодействуваща сила. Борбата между двете стойности — смъртта и любовта — създава онази необходима диалектика в душата на автора-герой, който, застанал на този страшен кръстопът, композира бисерни стихове — лирическа кардиограма на обобщената личностна психика.

Обичам аз — и страдам. . . И страданието към омраза
не е ли зов?
Ти с обич и омраза духом ме проказа, —
проказата нарекох аз любов.
Отрекох те, проклех те, господи. . . и ето ме сред
пъкъла, и ето ме — сред пламък
вопия аз:
Кажи, кажи сърцето ми да стане камък —
И нека ме приспи навеки мраз!

(„Покаяние“)

Затова ние нито за миг не се съмняваме в искреността на тези поетически изповеди: в своя „субективизъм“ те звучат така „обективно“, че ги възприемаме като своеобразни документални двойници на авторовия личностен мир, на личността, негов съвременник.

Кървавото потушаване на Илинденското въстание, смъртта на Гоце Делчев и безименните четници по македонските планини се различават съществено от масовите погроми на селските бунтове против десятъка. Различават се предимно по техните последствия, които засягат оформянето на социално-психическия климат и свързаната с него съдба на личността. Пред М. Арнаудов той изповядва: „Подир въстанието в 1903 г. аз си преживях, казах, моята криза. От какво естество е била тя? То е било може би крушение на моите социални възрения, от една страна; на моите патриотически мечти, от друга; душевният потрес

от страшната македонска действителност през оня период; загуба на другари; преживени ужаси, тревоги. . . Всичко това прави да погледнеш цялата действителност с един съвсем нов поглед. И после това сраствane с мисълта за смърт, това висене над гроба (или нещо подобно): то правеше да преживея една вътрешна криза, от която излязох с една съвсем друга душа, отколкото оная, която изявих през работата си в първия период.“[5] Дистанцията във времето между двете събития (селските бунтове и Илинденското въстание) е минимална, но каква огромна разлика в духа на епохата. Докато след 1900 г. настъпва „ерата“ на Яворовите кошмарни „Нощ“-и, в които личността все още живее посредством дивите подземни писъци и „гладните плачове“ на озлочестената родина, а лирическият изказ фиксира колосалната социално-народностна и личностна трагедия, след 1903 г. се налагат с тежки невъзвратими стъпки Яворовите „безсъници“ — логическа метаморфоза на поетовия неспокоен, метежен дух. Изгубил безвъзвратно всички свои „религии“, които са съставлявали смисъла на неговия живот за един известен период от време, сега личността на епохата с решителен замах заличава следите на своята минала одисея по кървавите пътища на мъченика-народ, отказва се да твори тоталната история на своето съвремие, за да обърне поглед към своята душа, да организира разбития си психически мир през болките и копнежите на незаздравелите рани в едно измъчено голямо сърце — и в крайна сметка да реализира собствената си „история“ посредством тоталната автономия на индивидуалния дух — огнище на всички превратности, които епохата налага. Една мечта-илюзия на поета, богата със своя подтекст (като всяка мечта), но и илюзорна, лишена от реални възможности за осъществяване като всеки блян, който няма солидна опора в дебрите на самия живот. В този смисъл трябва да разбираме дълбокото подводно течение на „Песен на песента ми“, онази страшна драма на лирическия характер, който би желал да превърне своята душа в един фокус, събиращ всичките лъчи на живота, принудил го да предпочете страдалческата алиенация на гордия независим дух, щом като е изчерпал всички възможности да активизира обществото посредством титаничната си енергия.

Че няма зло, страдание, живот
вън от сърцето ми — кивот,
където пепелта лежи
на всички истини-лъжи.
Че няма дух и няма вещ
вън от гърдите мои — пещ
на живия вселенен плам,
на цялата вселена храм.

Ако трябва да говорим за постиженията на „символиста“ Яворов, необходимо е да ги търсим точно там, където се проявяват най-ярко: вглъбяване в душевните (и душни) лабиринти на лирическия герой, реализирането на психологическата лирика на нюанса и дълбокия подтекст. И заедно с това — интелектуално-емоционалната интерпретация на вечните проблеми, които оформят в потока на поетическото слово философското понятие човек.

Самата Яворова същност е така настроена, че художникът у него твори, следвайки движението отвътре навън, т. е. той е поет от „психологически“ тип. „Никога у мен вдъхновението не иде отвън; то изхожда от дълбочината на сърцето. Една жена сама по себе си не може да ме вдъхнови. Ако съм влюбен, любовта е, която създава нуждата да говоря за дадена жена. . . Сигурно на това се дължи големият субективизъм на моята поезия“ — изповядва той пред

---

[5] М. Арнаудов. Пос. съч., с. 110—111.

М. Арнаудов.[6] Така той сам си обяснява поетическото своеобразие на лириката си (независимо от кой период е). В спомените си Ал. Паскалев пише: „И само психологическите теми го интересуваха и вълнуваха. Когато един пролетен ден, разхождайки се, отидохме отвъд боровата гора на София и аз се възхитих от открилите се простори, той ми отвърна, че природата за него е абсолютно чужда и студена. Възхищава го само красотата у човека и у човешката душа.“[7]

Промяната на творческия акт у Яворов е очевидна. До 1903 г. той реализира личността — художествен характер, посредством интроспекцията на документа. В зрителното му поле са предимно минали житейски факти („На нивата“, „Градушка“, „Арменци“, „Заточеници“ и т. н.), неговата мисъл-емоция докосва не толкова живия човек с всички негови неочаквани и спонтанни метаморфози в настоящето, а спомените си за този човек, които реставрират истината за миналото време. Затова лирическият финал на всички негови творби от този период съвпада с логическия край на даден фрагмент от време. Чувствува се една естествена завършеност на стихотворенията. След „кризата“ Яворов вече се потапя изцяло, без остатък, в своето съвремие, миналото „историческо време“ е подчертано туширано за сметка на времето-миг, пространството-визион и стойностите-импресии. Не съществуват вече солидно завършени ценности, сигурността в тях е вече сериозно разклатена. Затова се чувствува относителната „незавършеност“ на всяко негово стихотворение след 1903 г. Всяка една от тези творби представлява красноречив фрагмент от една величествена драматическа поема, в която всички монолози са авторови: те фиксират всички трепети на неговата душа, оформят го и уплътняват като художествен характер постепенно (но в рамките на цялата „поема“). Така в отделните стихотворения ние ясно долавяме разнообразните поетови гласове: на актьора, който интерпретира всички роли, на експериментатора-творец, който частица по частица гради, на откоси, разрушения олтар в собствения си душевен мир. Цикличното развитие и уплътняване на лирическия герой от „Безсъници“ и „Прозрения“ провокира метаморфозата в микроструктурите на цялата система, обединяваща двете стихосбирки. Отделни цикли, групирани около даден музикално-идеен център, се налагат като относително самостоятелни актове от една изключителна драма, в която монологът на главния (и единствен) герой — поета — регистрира по неповторим начин сладката неутолена мъка, горчивата слава, страшното мъчително съмнение (на места с нюансиран песимистичен заряд) и най-кристалното човеколюбие. Затова имаме чувството, че всеки цикъл-акт е своеобразно продължение на предходните, че завесата се е вдигнала, след като пиесата е вече започнала. И не ни остава нищо друго, освен да следим със затаен дъх отделните кулминационни избухвания на поетическата стихия, реставрирайки в душата си „пропуснатото“ от предходните лирически моменти. Да, лириката на Яворов от втория период (като цялостна система) придобива качествата на един драматико-интелектуално-психологически „епос“, осъществен от личността (и индивидуалността) на епохата-лирически характер.

Явна е тук промяната в стойностите, които дават живот на всеки жанр. Без съмнение Яворов игнорира външните причинно-следствени връзки на времето и пространството, трансформирайки ги в интимна психическа територия на индивидуалността-лирически герой. Индивидуалното репрезентативно време взема превес над обективно-астрономическото, мигът-вечност триумфира през безкрайните анализи и самоанализи на героя, външният „пейзаж“-обкръжение се превръща във вътрешен. Проникайки в тъмната нощ на човешката психика, Яворов осъществява една лирическа кардиограма на нейното секретно съществуване. Спонтанно насочените и кръстосани въпроси-дилеми и техният „аргументиран“ поети-

---

[6] М. Арнаудов. Пос. съч., с. 108—109.
[7] Пак там, с. 193.

чески превод внушават недвусмислено психическата спонтанност у лирическия характер-индивидуалност, която уплътнява личността-художествен характер, прави го не само аудио, но и визуално-пластично възприемаем.

Отделните епизоди-сцени-цикли чрез своя текст представят убедително (и особено през подтекста) една тревожна, активизирана до възможния най-висш предел мисъл-емоция, поставена на изпитание пред внезапните ѝ контакти с външната реалност, след това, откъсвайки се от нея, отново връщаща се към своите мъчителни вътрешни превъплъщения. И така — до безкрайност. Читателят тук присъствува не само на тези непрекъснато сменящи се противоположни движения, но улавя и тревожните пулсирания в различните нива на психиката. В едно и също време лирическият характер, изживявайки един опит, го пренася в настоящето и тук прави своите открития, като осъществява поетически „превод“ едновременно на два акта: експериментирането и откривателството. Ето какво пише той в дневника си за Мина: „Аз никога не те пожелах като жена. Аз никога не те погледнах с окото на мъж. И все пак аз те любех. Аз дишах и гледах чрез тебе. Аз живеех за тебе. . . Ти беше началото на всяко мое движение. Ти стоеше в края на всички краища, додето можеше да види окото ми. Аз не помнех да бях живял, преди да бях те видял. Не, аз не помнех да не съм те знаел някога. Бъдещето — аз го наричах с твоето име. Бъдещето — и миналото. И где е началото, и где е краят? Те трябва да бъдат във времето. Покажете ми началния миг на времето — и аз ще зная неговия краен миг. Тук има нещо, което прави мисълта ми да се вцепенява. Нещо, което аз не мога да разбера; нещо, което ме изпълня с ужас и блаженство едновременно. Струва ми се, че аз стоя в началото на времето. И в неговия край едновременно. Но ти бе, аз можех да потъна в топлината на твоя поглед — и ти не си вече, защото аз не мога да почувствувам ръката ти в ръката си. Значи, това е една действителност, едно настояще, моето страдание го свидетелетвува. Струва ми се, че аз стоя в началото на времето — това начало е един край. И краят е само начало. . . Едно от двете тогава: ако ти си била — ти не можеш да не бъдеш и сега. Или: ако ти не си сега — не си била и никога. Но ти бе — аз можех и пр. Това е една действителност, едно настояще. . .“ Така художникът тушира съзнателно категорията завършеност, атакувайки я стремително чрез мощните тласъци на своята творческа фантазия. И с това Яворов кореспондира с най-големите постижения — открития на художественото слово от европейски мащаб през първите две десетилетия на XX в. Той игнорира факта, че животът ни представя само резултатите и задачата на поета е да ги регистрира. Напротив, поетът се стреми (и успява) да изрази най-непосредствените дадености на съзнанието (и подсъзнанието), онова, което предстои „ей сега“ да се осъществи. . . и неговата бъдеща трансформация. Затова в неговия възглас — „Деца, боя се зарад вас! („В часа на синята мъгла“) ние долавяме не толкова страха на поета пред неясното бъдеще, когато вече няма да го има, когато вече ще бъде спомен, а по-скоро дълбоко човешката му тревога за това бъдеще, за стойностите му, с които той самият експериментира в настоящето и прави своите поетически открития, притежаващи свойствата на бомба със закъснител. И онази осмислена трагедия на преминалата младост, когато интроспективният авторов поглед улавя с мъдростта на преживения опит философската величина Човек. Тогава зазвучава Яворовият вариант на Верленовото: „Dis qu 'as-tu fait de ta jeunesse!“

. . . Млад —
на младост зноя не усетих. С ласка
край мене, о живот благоухан,
защо не спреш? Сразително желан
на всяка смърт, що значи тая маска — !

Действително стремежът към регистриране на непосредно припламналите мигове създава впечатление за формален хаос в една изтерзана от драматични противоречия душа. В този „хаос“ звучат много гласове, които изявяват своите права в зависимост от гамата, регистъра, степента на самовглъбяването. Това са именно организиращите центрове-огнища, около които поетическите слова реализират музиката на цялото, лирическата тоналност на отделните стихотворения (и цикли-душевни епизоди). Читателят е безкрайно учуден от тази мощно звучаща гама от разнородни тонове не само когато кресчендото на ужаса и тревогата се налагат, но и в моментите, които са изпълнени с молитвени, приглушени, франси-жамовски нотки („Теменуги“, „Въздишка“). По този именно път се осъществява комуникацията между лирическия характер и читателя.

Авторовият (и на героя) монолог от „Безсъници“ и „Прозрения“ въплъщава неговата жажда за пълноценен живот, мечтата му за пълнокръвна личност; мечта, потискана жестоко от живота, който се стреми да я унищожи (и е успял отчасти). През мъчителните терзания на умствено-емоционалния живот тази личност реставрира своите душевни ценности посредством силата на поетическото слово. Фрагментарност на лирическите преживявания, но комплексност в поетическата реализация на човека. Затова и авторовият монолог в самотата се стреми да внуши цялостния негов възможен вътрешен космос, който претендира да обхване тоталната физиономия на личността. На тази основа се осъществяват най-забележителните постижения на литературата изобщо през XX в.: колкото повече човекът (в живота и литературата) се чувствува фрагментаризиран, алиениран от съвременността, толкова е по-силен неговият стремеж към широта и дълбочина на интелекта и емоциите. „Принуден“ да експериментира директно, да кореспондира непосредствено с душевните си трепети, когато неговото съзнание се проявява повече като функционална величина, отколкото като дадени точни състояния, лирическият герой е изправен пред една красноречива двойственост, осъществена от двойното отрицание; той не може да бъде нито откъснат изцяло от света, нито напълно затворен в своя вътрешен мир — импулсите отвън и вътрешните трепети си кореспондират, като поетът ту се идентифицира с лирическия характер, ту му предоставя относителна автономност. А това отличава съществено Яворовата поезия от символистичния стих. Като че ли същият този Яворов лирически характер не само експериментира с непознатите душевни преживявания на своя съвременник (вкл. и на автора), но и самият той за нас е една енигма, която ни принуждава да я разгадаем. Енигма обаче, която има смелостта да конфронтира социално-историческото и психологическото: „уважава“ спецификата им, тяхната хетерогенност, но и организира фрагментарността им в една чудна хармония. Затова имаме чувството, че Яворовата поезия обективира субективното. Мястото и ролята на художника се различават съществено от „пратиката“ на поетите от 90-те години. Яворов оставя съвършено „сам“ своя герой, предоставя му „правото“ на свободни асоциации, на живата непосредственост на рефлексиите, безначални и безкрайни. Нещо повече, автономността на лирическия характер се налага с такава сила, че между зоната на непосредните реакции (асоциации, реминисценции) и нивото на авторовия поглед, който реализира същия характер, съществува празно място, незапълнено от никакъв коментар. Ето я тази забележителна елипса, в която се подвизава светът на красноречивото мълчание, най-сигурната гаранция за активна кореспонденция с читателя. А този факт сам по себе си е едно от най-големите завоевания — открития на модерното изкуство. Защото по такъв начин Яворов наистина съумява да внуши психическия динамизъм на една личност—художествен характер, да представи доминантите на нейната ориентация не само в сегашното време и пространство, но и в перспектива.

В този дух с изключителни поетически завоевания се налага интимната лирика на Яворов. Защото единственият му пристан, единствената му връзка с реалността

остава любовта (цикълът „Дневник“). През приглушените акорди на недоизказаното слово се долавя могъщата енергия на личността, която още веднъж (за кой ли път?!) е излязла победител в борбата с тъмните сенки на индивидуалната душа. Отново силният творчески импулс — противоречието — излиза на преден план. Тревожните нотки са налице:

Аз не живея: аз горя. Непримирими
в гърдите ми се борят две души:
душата на ангел и демон. В гърди ми
те пламъци дишат и плам ме суши.

Но дори и в това състояние нежните струни на душата регистрират тихите тонове на жената — поезия-блян („Пръстен с опал“, „Обичам те“, „Не бой се и ела“, „Ще бъдеш в бяло“). И въпреки прозиращата тема за Демона („Обичам те“) стихотворението не се налага с демоничната си атмосфера. По-скоро това е неназованият (но присъствуващ като видение) символ-прозрение на поета за собствената му гибел. И заедно с това едно чисто просветление в тъмните бездни на тревожното безверие и неутолени блуждения („Ще бъдеш в бяло“):

Ще бъдеш в бяло — с вейка от маслина
и като ангел в бяло облекло. . .
И с вяра ще разкрия аз прегръдки,
загледан в две залюбени очи,
и тих ще пия техните лъчи, —
ще пия светлина, лечебни глътки. . .

Свенливо-безплътната Беатриче или демонично-престъпната Саломе? — между тези два важни полюса се движи мисълта-емоция на автора-лирически характер. Решително първото. . . , докато хармонията между личността и индивидуалността е безспорен факт (любовта с Мина); категорично второто — като философско-поетическа реализация на нарушения „баланс“ между двете величини („Сенки“. „Не си виновна ти“, „Посвещение“, „Царици на нощта“ и др.).

Атомизиране на интелекта и чувството и обобщаване: от една страна, преднамерено фрагментаризиране на индивидуалните човешки стойности; от друга — атакуване на максималната личностна тоталност. Между тези два полюса се проявяват с пълната си сила както чисто хуманните ценности в Яворовата поезия, така и нейната естетическа значимост. Човешките ценности на лирическия характер: какви индивидуално-психологически, социално-исторически, народопсихологически качества на личността (като социална категория) са оформили лирическия герой-индивидуалност и личност (като „фиктивна“ величина); естетически достойнства. Разединяването на личностното „Аз“ посредством серия от микроанализи и подчертаният стремеж към обобщаване и обединяване на комплексната личност съвсем естествено провокира специфичните форми на деструктурирането и реструктурирането на поетическия изказ. Затова у Яворов микроанализите на душевния строй у лирическия характер винаги кореспондират с обобщената интелектуална интерпретация на човека като комплексна категория (социално-психологическа, историческа, философска).

Оттук и глобалният образ на личността въпреки ирадииращата кондензация на интензивни психически преживявания. Нека не забравяме, че подобна поетическа техника, която е провокирана от кръстосани, често специализирани, а още по-често противоречиви (и противоположни) гледни точки улеснява синтезата на лирическия характер—необходима личност,—онази личност на епохата, която найточно отговаря на настъпилата незабелязано за мнозина ера на съмнения в стойно-

стите на живота (и на човека). В своето творчество Яворов винаги е атакувал поетическата адекватност на тази личност. Защото самият той представлява най-красноречивият фрагмент от нея. В този смисъл можем да не се съмняваме в идентичността на лирическия му характер и авторовата личност. Но подобна теза трябва да бъде уточнена: идентичност само с една ограничена територия от „Аз"-а на лирическия герой, който, притежавайки качествата на комплексна величина, обединява много по-широки параметри, внушава личността на цялата епоха, синтезира нейния тотален дух. Сам Яворов решително се противопоставя на изказаното мнение, че Христофоров е негово автобиографично копие. И въпреки че тук става дума за драматургичен характер, авторовото обяснение-уточнение е показателно и може да се приеме като указание за интерпретация и на лирическия му свят.

Така Яворовият монолог притежава едновременно две поетически функции, кореспондиращи с личностно-индивидуалното „Аз" и с личностно-индивидуалното „Ние". . . , а понякога и „Вие" („В часа на синята мъгла", „Маска" и др.). И никак не е случайно, че тъкмо тези стихотворения фиксират началото на онзи забележителен завой към нови светове (и към драматургическия жанр), което дава основание на някои изследвачи да формулират тезата за „връщането" на Яворов към „реализма". Но достатъчен е един задълбочен поглед в тоналността на тези творби, за да се види веднага отликата им от поетическите видения на „Арменци", „Заточеници", „На нивата" и др. Движението на Яворовия поетически изказ не следва кривата на окръжността, в която началото и краят се допират, а перспективния прогрес на спиралата. Той е минал през мъчителните зигзаги на символистичния стих, усвоил е неговите постижения, прибавил е към тях своето собствено горене. Връщането му назад, към покорени вече територии е невъзможно. По-скоро можем да приемем, че с последните си стихотворения от „Прозрения" и особено с драмите си Яворов поставя началото на нов, трети период от творчеството си. Но този етап той не може да овладее изцяло. Днес не можем да се съмняваме, че истинският път на Яворов към голямата поезия и голямата драма щеше да мине през психосоциологията на личността. Основание за това ни дават последните му стихове, двете му драми, където интелектуално-психологическият реализъм се налага със своята категоричност. Но „истинската драма", за която мечтае поетът-драматург, не може да бъде осъществена, защото е пометена от друга — по-голяма — драмата на собствената му личност. Драма, чиито зловещи светкавици осветляват каменния епилог на една лична съдба.

Максимално обобщеният (и задълбочен) поглед върху Яворовия поетичен свят неминуемо открива забележителната, показателна и логическа метаморфоза на неговия творчески-метежен дух. И една учудваща поетическа закономерност. Започнал своя лирически свят със свежите утринни зари на труженика-селянин, прозрял както идиличните напеви на труда и любовта, така и „ведрата безнадеждност" на страшната му орисия, трансформирана от поетическото слово в митологическа величина, той достига до страшните кошмари на безсънната си „Нощ", в която напразно дири светлата звездица-идеал в живота си; а оттук до мъчително-драматичните „безсъници" има само една крачка. . . , за да атакува отново стремително своята яснота, през мъчителните колебания на личността и индивидуалността , като последен значителен отблясък на колосалната жизнена и творческа енергия-стихия. Защото само половин десетилетие след своите „прозрения" този колос на делото, духа и словото ще потъне завинаги във вечната непрогледна „Нощ", в света на вечното кошмарно мълчание — смъртта. И съвсем не е необходимо особено прозрение, за да се разбере, че реално неосъщественият Яворов поход към светлината, към новите завоевания на могъщия му талант се осъществяват в душата на съвременния читател посредством силните тласъци на лирическото внушение, напиращи от неговата поезия.

МЯСТОТО НА ПОЕМАТА „НОЩ“ В ТВОРЧЕСКИЯ ПЪТ НА П. К. ЯВОРОВ

Надежда Александрова

Между личността и творчеството на Яворов съществува такава органична връзка, художествените резултати на която търпят сравнение единствено с Ботев. Едва се закръгля четвърт век от героичната Ботева смърт и в българската литература се появява „феноменът Яворов“.

В нашата литературна наука се говори за Ботево начало и за Яворово начало и това е достатъчно доказателство за формиращата сила на времето. Яворовото литературно присъствие показва как една почти идентична на Ботевата душевна организация под въздействието на времето и обществената действителност се превръща в своята противоположност; то е доказателство за етичните перипетии на това творческо начало, което носи в себе си „Ботевия комплекс“ за полезност и жертвоготовност в името на народ и идея.

В естетическите ориентири и идейните пристрастия на Яворовата творческа индивидуалност са отразени взаимодействията и противодействията на строго субективния творчески микросвят с обективното множество от социалните и обществените фактори на времето. Поетът се оказва особено чувствителен към промените на формиращото се ново социално субективно съзнание, обременено от алогизмите на закъснялото и ускорено обществено развитие.

Още със своята поява в литературата Яворов демонстрира една творческа позиция, чиято многозначност е израз и свидетелство за наличността на модерно художествено съзнание. Той възприе Пенчо Славейковия скепсис и само промени неговата посока — навътре към човешката същност, — което предизвика непознати до този момент за българската литература психически реакции и деформации в поетическия субект.

Диалектическото осмисляне на Яворовото наследство преодоля дългонагаща се в нашето литературознание механичен подход, според който, грубо казано, до 1905 г. поетът беше реалист, а след това — символист. Защото проблемът за естетическия прелом на поета вече не се разглежда като еднократен акт, резултат на субективно решение или внушение отвън (макар че множеството от причини не изключва и тези моменти). Съвсем естествено е да се налага тълкуването на прелома като процес, при който външните и вътрешните фактори съществуват в сложно диалектическо единство и взаимодействие и в съчетание с голямата природна дарба обуславят особеното място на поета в неговата съвременност и литературната традиция.

В поетическото развитие на Яворов се наблюдава не само постоянно връщане към теми и мотиви с оглед на ново преосмисляне и ново оригинално лирическо интерпретиране: но и едно постоянно присъствие на теми, които по своята

същност са ключови моменти за тълкуване на неговите идейно-естетически позиции. Такова е мястото на темата „нощ“.

В дуалистичната природа на поета нощта е синоним на всичко, свързано с тъмната, вътрешна природа на човека, непозната за външния свят. Тя е един постоянен антином на светлината, на ведрото и градивно начало в човешката същност. В поетическото творчество на Яворов понятието нощ е многозначно. То може да се разглежда като фон на неговите лирически откровения и размисли, като постоянен художествен образ, като мотив или тема. А обхванато в своята монолитна цялост, понятието нощ при Яворов прераства в идея, свързана конкретно и пряко с пътя на твореца. Доказателство за това е поемата „Нощ“ и нейното място по отношение на творбите, които я предхождат или следват хронологически.

Създадена през януари — февруари на 1901 г., към тази творба поетът се връща няколко пъти до края на живота си (последната редакция на поемата е от 1914 г.). Вниманието на Яворов към тази поема е било продиктувано явно не само от известната му взискателност към съвършенството на формата, каквато той проявява към творчеството си изобщо. Яворов е имал съзнанието за мястото на поемата в своето развитие.

Поправките в поемата „Нощ“ определено излизат от рамките на стилистичната редакция и засягат съдържанието, с подчертаното намерение на поета да постигне търсения художествен израз на едно постоянно връхлитащо психиката му състояние.

Първата редакция носи заглавието „Една нощ“. Следващите четири вече утвърждават заглавието „Нощ“, при което поетът излиза от орбитата на конкретното преживяване и му придава друга модална характеристика. Обобщеното заглавие „Нощ“ насочва към деформация, разтягане на това понятие за време, като го наклонява към максимална неопределеност и всеобхватност.

На тази идея са подчинени много категорично и редакциите на трите поанти в поемата, свързани с просветление на съзнанието от съня-кошмар:

I редакция от 68—69

Помръдна ли се — тъй боли!
Ще ги — ще станат със по със. . .
Как стяга. . . — Ах, на зло видял се
проклет и безобразен сън!

Последна редакция

Повия ли се, тъй боли,
тъй стяга . . . . . .
. . . . . — Ах, на зло видял се
злокобен и всегдашен сън!

I редакция ст. 125—126

А влазят — Помощ!. . . Господи
Що нощ! — И тия сънища?

Последна редакция:

Те владят. . . Помощ! . . . . . .
. . . . . .Боже,
Все тая нощ! — все тоя сън.

И падам. . . Бездна!. . . Задух. . . вече —
умирам, майчице!. . . Къде съм?
Това е — стаята ми, да. . .

Последна редакция

И падам в зинала под мене
страхотна бездна: задух, шум. . .
Гъмжат чудовища, ужасни,
налитат майко! . . . . . .
. . . . . .Но къде съм?

Във всеки от тези три примера стилистичната работа на поета преследва точен израз на състоянието. Налице е стремежът на поета да се откъсне от конкретното преживяване и да го подчини на идеята за „нощта“, свързана с кошмара от безсилието и бездействието, с ужаса на самотата и неизпълнения дълг към родина и майка, с усещането за вериги и затвор. Това са все мотиви, които Яворов внася за пръв път в българската поезия, още преди да премине „моста на декадентството“.

В конкретните случаи замяната на епитетите „проклет“ и „безобразен“ със „злокобен“ и „всегдашен“ в първия пример, на изразите — „що нощ!. . . и тия сънища“ с „все тая нощ. . .все тоя сън“ във втория и отпадането на израза „това е— стаята ми, да“ в третия са стилистически редакции, които се отнасят преди всичко до разширяване на вътрешната изразна обемност посредством лишаване на съдържанието от конкретност, за да се внуши идеята за „нощта“ чрез постепенно прерастване на понятието в символ.

Темата „нощ“ е постоянна контрапунктова мелодия, която звучи по цялото протежение на Яворовата поезия наред с основните теми за любовта, смъртта, смисъла на живота, равносметката. Нощта се оказва най-добрият фон за състоянията на драматично раздвоение и трескави сблъсъци между елементите на духовните и материалните същности, които при Яворов трудно се хармонизират. Нощта за него значи самота, изпълнена с присъствия, тишина, кънтяща от звуци и гласове, тъмнина — разкъсвана от видения.

Поемата „Нощ“ е връх в поезията на Яворов, своеобразен синтез на неговия житейски опит и прозрение и същевременно мъчителен морален акт, в чийто драматичен самоанализ героят остава победен.

В тази поема Яворов се връща не за първи и последен път към ценностите на живота — родина, майка и любима, за да открие и своето място между тях, за да преоцени и себе си. В потока на болезненото, трескаво съзнание на лирическия герой се редят видения — далечни и близки, възбуждащи и успокояващи. Композиционната структура, както и архитектониката на творбата са в синхронна зависимост от пулсациите на съня и пробужданията и непрестанното, контролиращо и целенасочващо подсъзнателния поток участие на съвестта. То определя и същността на творбата като морален акт и заедно с особения усет за материалната действителност, с умението да дешифрира езика на безмълвно присъствуващия предметен свят около героя поетът дава израз на своята изключително изострена чувствителност към материалното начало. Това негово качество, което се проявява в цялото му творчество, характеризира и обуславя мъчителното му раздвоение между материя и дух, между рационално и ирационално.

В поемата „Нощ“, замислена и осъществена композиционно като отражение на ирационалния поток на подсъзнанието, е налице и непрекъснатото присъствие на съзнанието. Тези две линии на поведение — рационална и ирационална — създават необходимите условия за проява на характерното за лирическия субект раздвоение и неравновесие.

Това, че поемата е синтез на изминатия от поета път[1] и в известен смисъл обещание за бъдещото му развитие, е изразено както чрез идейното съдържание, така и чрез художествената структура на творбата. В нея се откриват, диалектически трансформирани и преосмислени, основните елементи на творчеството му до този момент. Поемата внушава желанието на поета да разгърне стихията си от мисли и чувства (стихия, която може да се сравни единствено с Ботевата), да събере всичко на едно място, за да осъществи етичната оценка на своята терзаеща се в раздвоението индивидуалност. Налице е едно огромно желание за материализация на изключително активна духовна енергия и ясното съзнание, че липсва поле за неговото осъществяване.

В една почти хронологическа последователност, явно противоречаща на модернистичния похват, който изнася на преден план потока на подсъзнанието, в съдържанието и поетическата структура на творбата се откриват като архитектонични елементи мотиви от предишни творби. Очевидно е присъствието на такива елементи от творби като „Есенни мотиви“, „Великден“, „Чудак“, „Недей ме пита“, „Арменци“, „Като звездица светла“, „Дохожда час“ и т. н. Този извод е е далеч от мисълта да насочи към опростено и схематично разглеждане на поемата като механичен сбор от познати лирически структури. Той е подчинен единствено на идеята за мястото на поемата „Нощ“ в творческия път на Яворов, като се има пред вид цялата сложност на неговото творческо развитие.

Със своята идейно-естетическа характеристика и художествените си качества в своеобразното диалектическо развитие на твореца тя заема едно възлово, кръстопътно място.

Познатите от преди мотиви на Яворовото творчество в поемата „Нощ“ звучат по свой начин, своеобразен с предназначението на творбата, с изискванията на поета към нея. С тази поема Яворов излиза вън от познатите до момента, създадени от предшествениците му или от него поетически схеми. В нея той постига органично сцепление между психологическия процес като творчество и въздействие и външната формална организация на езика като материал. Получило се е онова побеждаване на езиковия материал с „неговото собствено езиково оръжие“, при което „усъвършенствуван, езикът е превъзмогнал себе си“.[2] Известно е, че преодоляването на материала е иманентно изобщо на творческия процес в изкуството и се осъществява в различна степен не само от отделните творци, но и в различните творби на един и същи автор.

Мотивите за самотата и болезнената самоизолация на личността в стихотворенията „Чудак“ или „Лист отбрулен“ са насочени към констатиране състоянията на лирическия герой. Чрез романтичния образ на „чудака“ или алегорията-сравнение с отбруления от вятъра лист поетът е намерил точната външна поетическа формулировка на тези състояния. В поемата „Нощ“ той се е насочил към техните вътрешни измерения преди всичко чрез засилване на субективността като отношение към себе си и околния предметен свят — обстановка и природа; чрез заостряне на негативния момент в това отношение. Мракът на спускащата се около героя нощ е враждебен и агресивен („. . . вторачен гъстеещ полумрак наднича, подава се от всеки кът“). Стените, които по-късно ще се превърнат в най-истинския символ на отчуждението („ледена стена“), тук са само „оголени“ и образът внушава още в началото усещане за вътрешна празнота. Камината — предметът неотменно свързан с топлина и домашен уют, в поемата навява точно

---

[1] Д. Максимов. Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока. — В: Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975, с. 6—143.

[2] М. Бахтин. Проблема содержания материала и формы в словесном художественном творчестве. | Във: Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 43—56.

обратни асоциации: „камина без топливо, отворена — уста, готови проклятие да изрекат“. Рамката на този враждебен предметен свят се затваря около героя, който е „самси в треска“.

Художественият образ-сравнение: „възглавието — камък същи, леглото — трьне и коприва“, който навява фолклорна представа с положителен заряд (да си припомним хайдушките песни и Ботевата поезия), тук е трансформиран отново негативно, като е пренесен от природата в градската, урбанизирана среда. Това е твърде характерен момент, който красноречиво потвърждава факта, че поетът борави по съвсем различен от традицията начин с фолклорните представи и действително представлява феномен на една нова „модерна“ душевност.

В същото време, потвърждавайки идеята за своето раздвоение, той нарушава затворения интериор със силното си, необикновено, пантеистично усещане за природата. „За мене — изповядва Яворов — природата не е самоцел, тя винаги е свързана с израза на един вътрешен напор.“[3] Тези думи на поета насочват към извода за строго индивидуалната трактовка на природните мотиви в неговото творчество, свързана тясно със субективния вътрешен свят на неговия лирически герой. В поемата природният мотив в 3-ата, 4-ата и 5-ата строфа не е просто един образен паралелизъм. Той е точен израз на вътрешното душевно състояние. И ако се върнем назад, ще открием аналогични състояния на лирическия герой в цикъла „Есенни мотиви“, поетически отреагирани чрез типичния за романтичната поетика чист образен паралелизъм:

Дух на вглъхнало мъртвило
сред природата немей,
а в гърди сърце унило
сякаш мрътво — леденей. . .

или

Безмълвна нощ и адски мрак. . .
И нигде звук и нигде зрак:
почти допират до земята, тъй
ниско виснат небесата.
Духът страдае притеснен,
умът блуждае ослепен. . .
О, боже, дай една звездица —
и глас макар на нощна птица!

Посочените примери (от 3-ото и 4-ото стихотворение на цикъла) си приличат по известната статичност на природния рисунък и по враждебното отношение между лирическия герой и природата. Този антагонизъм е много по-категоричен във втория пример, където последните четири стиха се противопоставят архитектонично на предшествуващите ги със своята динамика.

До звученето на природния мотив в поемата „Нощ“ се доближава най-плътно петото стихотворение на цикъла „Есенни мотиви“. В него е налице не само съдържание, което възпроизвежда нощна буря, но и характерното за поемата желание на лирическия герой за пантеистично сливане със стихиите, за разгадаване на техния апокалиптичен хаос:

И струва ми се, че не хала
бездънно гърло е продрала
и вън лудее с бясна нощ:

---

[3] М. Арнаудов. П. К. Яворов. Личност. Творчество. Съдба. С., 1961, с. 98.

но че притиснат от бедите
цял свят си е надул гърдите
и стене в тая адска нощ. . .

В поемата „Нощ“ този мотив започва със същата синтактична конструкция „и струва ми се“ (която подчертава именно този стремеж като разгадаване на паралела между природата и вътрешното състояние на героя (и в същия ритъм на четиристъпен ямб:

И струва ми се, че долавям
изпод небесни широти
от някаква зловеща песен
сподавен тътен да ехти.
. . . . . .
И чак в душата ми прониква
настръхнал в кътовете мрак.
Аз чезна и се сливам
с мъгли страхотни — задушливи,
на ада сякаш из недрата
стихийно блъвнати въз мене.
Ей вгъва се небо далечно.
И облаци бучат и бягат.
И пак халосано назад
повръщат се. . . В глава
ни миг остава вихра мисъл,
в душата хаос и тревога.
Не песен слушам, а зловещо
ехтят отчаяни въздишки
и гладни плачове и диви
подземни писъци!. . . Хлести
размахан бич от скорпиони,
звънят окови — железа.

Разгръщането на природната картина в поемата върви паралелно със засилване на субективното начало, чрез субективизирането на възприятията на обективната действителност и пренасянето им в потока на възбуденото подсъзнание. В поемата е налице процес, в който героят постепенно напуска сферата на съзнателното, за да премине в сферата на ирационалното — съня. Неговото трескаво състояние внушава усещането за неравновесие и раздвоение между материя и дух, между идеал и действителност. В структурата на творбата това е постигнато чрез своеобразната и сложна градация при вливането на субективното присъствие на героя сред заобикалящия го свят:

Самси — и в треска.
. . . . . .
Затварям пламнали очи,
ала напразно — няма сън
не мозък, а олово сякаш
в разяден череп се разлива.
. . . . . .
Блуждаещ поглед. . .
. . . . . .
И струва ми се. . .

. . . . . .
и чак в душата ми прониква
. . . . . .
Аз чезна и се сливам
с мъгли страхотни — задушливи
. . . . . .
. . . . . .В глава
ни миг остава вихра мисъл,
в душата хаос и тревога.

Но бягството от трескавото състояние и от заобикалящия го враждебен предметен свят не донася на лирическия субект жадувания покой. Напротив, като го лишава от мисълта, това бягство го хвърля в един още по-ужасен кошмар на „хаос и тревога“. Той може да забрави за миг собственото си страдание, но не е в състояние да избяга от общото, от народното. В поемата темата за народното страдание се откроява с особено ярка внушителност върху фона на нощната буря. Като се обръща към народа и родината, поетът е конкретен, точен. Бурята тук се свързва конкретно с неговия народ, с неговата родина, а не с целия свят, както е в цикъла „Есенни мотиви“. Но това конкретизиране не намалява силата на художественото внушение, нито затваря проблематиката на творбата в тесните рамки на националната ограниченост. Отношенията между родината и нейния син са предадени с типичната за романтическата поетика грандиозност и величавост особено чрез мотивите на бунта и разкаянието на лирическия герой в 6-ата и 7-ата строфа. Тук поетът разгръща основната идея на творбата — идеята за моралната отговорност на личността пред обществото и болезнената ѝ неудовлетвореност от липсата на поле за духовна реализация. Краят на 7-ма строфа разкрива пробуждането, което чрез образа на веригите и усещането за окованост напомня отново за раздвоението на лирическия герой, за поредното угасване на романтичния порив и постепенното потъване в нови нощни видения.

Любовната тема в поемата „Нощ“ прозвучава с характерния за този етап в творчеството на Яворов образ на „зрак-звездицата“. Когато създава първия вариант на тази творба, в живота на поета любовта е още проблем без особено дълбоки корени в неговата душевност. На житейския хоризонт още не са се появили вдъхновителките на неговите класически в най-добрия смисъл лирични любовни бисери. Съществува обаче стихотворението „Като звездица светла“ (1899), което Яворов не включва по-късно в стихосбирката с избрани творби „Подир сенките на облаците“, неудовлетворен от неговите художествени качества. В това стихотворение темата за любовта се интерпретира в романтичен план чрез една традиционна романтична алегория — звездата и моряка, пренесена като отношение на лирическия герой към любимата жена.

Стихотворението „Като звездица светла“, сравнено с други творби на любовна тема, създадени почти едновременно с него, като „Калиопа“, „Луди млади“, е свидетелство за многопластовите прояви на Яворовия творчески метод. Освен това то е тясно свързано с предстоящата за поета ориентация към вътрешните болезнено романтични реакции в поведението на неговия свръхчувствителен лирически субект към околния свят. Контрастът между стихотворението „Като звездица светла“ и „Луди-млади“ или поемата „Калиопа“ е очевидна и в идейно-естетическо, и в стилистично отношение. Анализът на стихотворението насочва към определени асоциации с по-късните творби на Яворов от „Нощ“ до „Безсънници“ и „Прозрения“.

Стихотворението „Като звездица светла“ е изградено върху идеята за самотата и търсенето на спасителен пристан от нея в любовното чувство. И тук нощта е постоянният фон на Яворовите неспокойни, драматично раздвоени състояния.

На този фон лирическият герой не само конструира своя идеал за отношенията в любовта като извор на духовно упование, но и страда от невъзможността този идеал да бъде осъществен тук на земята, където съществуват измеренията миг и вечност: „яви се ти пред мене в нощта на самотата /за миг едничък само и — радостен — додето/ взор пълен с благодарност се вдигна към небето, /изгубих те!“

Още в това ранно Яворово стихотворение нощта се открива едновременно като фон и като вътрешен пейзаж: „тъма беззрачна, черна бе в мен и около мене, сърцето ми бе в рани, душата ми — в тревога, под остри клюн на страшно мъчително съмнение.“

В духа на началния романтичен тласък разрешението на конфликта „вечност—миг“ и достигането на хармонията в любовта поетът постига чрез идеята за трансцендентното: „Аз земното изгубих — спечелих небесата./ И днес — отшелник бледен от радостите леки / на ленната почивка — безстрашен в тъмнината / вървя напред в живота. . . владичице безплътна/. На твоя глас покорен, с теб жрецът ти се носи / в простори необятни. . .“

В поемата „Нощ“ любовната тема е доразвита в познатия от стихотворението „Като звездица светла“ романтичен план и естествено осмислена и реализирана от позициите на порасналия житейски опит на поета. Образът на любимата се явява отново, както в стихотворението като „зрак-звездица“.

В живота свой
и аз една звездица имах.
И тя, уви,
така изчезна. . . А сега
напусто спомням: ще ли вече
на бедствията сред мъглите
повторно тя да се яви?

Несъответствието между жената-идеал и нейния материализиран двойник е една от плоскостите, върху които се проявява раздвоението на поета. В поемата рухването на идеала звучи много по-страшно, много по-осезателно благодарение на детайлната материализация на образа в ирационалния поток на подсъзнанието:

. . . . . .
Но ти ли
мечта на моите мечти,
но ти ли си — и в тоя час
отгде? Изплашена си ти
и морна. Таз окъсана одежда.
Разплетени коси: нозете кални. . .
Ръце премръзнали, лицето
и в сълзи, и в петна от рани. . .

В поемата това материализиране и в известна степен развенчаване на идеала довеждат лирическия субект до невъзможност да види неговата реализация нито в земен, нито в извънземен план. Той усеща враждебността на средата и едновременно своята зависимост от нея. Този момент в поемата е изнесен като поанта, в която проблясъкът на съзнанието отново установява неравновесието и раздвоението на героя. Раздвоението е вътрешно, породено от противоречивите чувства и мисли, резултат от сблъсъка между ангажираност и резигнация, желание за бягство и съзнание за неговата невъзможност. Архитектоничните редувания на рационалния и ирационалния поток в композицията на поемата оформят външния образ на това раздвоение.

. . . И ще идем ний
далеч от хората, в гори,
в море широко: там не могат
ни злоба людска, ни закон
досега рая ни!. . . Тълпа — !
Защо трепериш? Идат! Но кои?
Те влазят. . . Помощ!

Мотивът за любимата прозвучава и в последната нощна визия в ирационалния поток на съня — смъртта. В тази част от поемата образът на жената е свързан с идеята за упованието, за съчувствието и взаимността, както в стихотворението „Като звездица светла“. Поетът не е престанал да вярва: „Но една душа все тайно зарад мене ще жали още.“ Образът на жената, който в този момент от поемата е плътно свързан с образа на смъртта, изчистен от материалност, се превръща в траен лиричен символ „дете и божество“ — една непрекъсната антиномия в поезията на Яворов, както на „жената-чудовище“, така и на демоничното начало като една от същностите на неговия лирически субект.

Образите на майката, любимата и смъртта връщат към Ботевата традиция, но не е необходим подробен сравнителен анализ, за да се установи различната функционална натовареност на този образен реквизит при двамата поети, така близки по дух и рационално устройство. Разликата е резултат преди всичко на вече промененото, крайно субективизирано естетическо съзнание под влияние на времето и епохата. В лицето на майка и любима лирическият герой на Ботев търси не съчувственици, а съидейници, в смъртта вижда не ужас и край, а преселение в безсмъртието.

Яворовият герой е самотен, защото установява, че е отчужден от тези най-съкровени ценности на живота — родина, майка и любима. Но това отчуждение, изпълнено с всички вродени комплекси за дълг, съвест и жертвоготовност преражда в едно голямо страдание, което само по себе си е вече също ценност, противопоставяща се на отчуждението. Фактът, че в различни моменти на своето развитие Яворов се връща към образите на майката и родината, потвърждава тази мисъл.

Образът на майката, който в поемата „Нощ“ е свързан със смъртта и размисъла за пътя на живота и неговия край, се явява и в предишни творби като „Великден“, „Недей ме пита“ и др. Поетът се обръща към този образ, когато е тъжен, самотен и разочарован от всичко около себе си. Той търси опора, но предварително е наясно, че миналото, към което завинаги принадлежи и майката, не може да му я даде. Нищо не е в състояние да върне детството — тази „цъфтяща, рай долина, останала далеко зад пътника отруден“. То остава само спомен, увенчан с ореола на майката, свързан с един друг поглед към света. В стихотворението „Великден“ самоанализът на лирическия субект е обременен от опита и прозренията на една предварителна зрелост. Отново в среднощен размисъл той развенчава кумирите на „дните невъзвратни, на младите надежди и сънищата златни и вярата наивна. . . “ В това стихотворение, както по-късно в поемата „Нощ“ и други творби лирическият герой не само е раздвоен, той е просто разпънат на кръстопътя на времето. Всичко красиво е в миналото, бъдещето е незнайно, а сегашният момент е празен и не обещава нищо, само „страх неволен често смущава му душата: че слънце го изгаря, а сянка не съзира, че хала го настига, а завет не намира, нито спътник някой да си даде ръката. . .“

В творчеството на Яворов нощта като тема и идея е асоциативно свързана със смъртта. Нощта е постоянен фон на размислите за смъртта, за смисъла на живота и равносметката от изминатия житейски път. Темата на смъртта в поемата „Нощ“ звучи полифонично и е свързана с върховите моменти на емо-

ционално напрежение. Поведението на лирическия герой пред смъртта не може да се определи еднозначно. Той е силен и слаб, готов и неподготвен за срещата си с нея, бунтовен и примирен едновременно.

Поемата „Нощ“ фокусира в себе си всички мисли и чувства на лирическия субект за смъртта, които в своята конкретност присъствуват в отделни творби („Notata“, „Дохожда час“, „Край морето“ и др.). Модерният композиционен похват — редуване на рационалния и ирационалния мисловен поток (неизползуван в българската поезия преди Яворов) — е дал възможност на поета да възпроизведе сложното отношение на противоречивата човешка същност към загадката на смъртта. Докато в 15-а строфа мотивът за смъртта звучи с такава героика, която в нашата традиция можем да намерим единствено у Ботев, в следващата 16-а строфа същият мотив прозвучава в гамата на примирението и резигнацията. Тази бърза промяна в състоянията и реакциите на лирическия герой, без да оставя впечатление на съзнателно търсен композиционен похват, е в същност израз на типичното за поета и неговото време раздвоение на социално ангажираното съзнание, лишено от възможности за реализация.

Едно от безспорните качества на поемата „Нощ“ е, че в нея поетът все още не е започнал „философски“ да разгадава „свръхсмисъла“ на смъртта, което е характерно за някои творби по-нататък в „Безсъници“ и „Прозрения“.

В качеството си на особена, възлова творба поемата „Нощ“ съдържа много от това, което предстоеше на Яворов да каже с поезията си. Разноликият образ на любимата, в който постоянно прозира образът на жената, раздвоена между плът и дух, грях и добродетел; смъртта, виденията на собствения гроб, усещането за виновност и проклятие, бездната, която неотстъпно преследва неговия лирически герой — всичко, което присъствува в „Нощ“, е предпоставка за появата на „безсъниците“ и „прозренията“ на поета.

Идеята за нощта като символ на определено състояние потенциално присъствува в заглавията на двете стихосбирки, което определя и връзката ѝ с тяхното вътрешно съдържание.

Но докато стигне до своите „Безсъници“ и „Прозрения“, Яворов трябваше да изживее страшната развръзка на революционната драма, да скъса с още много житейски илюзии, „да изживее своята криза“, както самият той формулира преминаването си към индивидуализма и „да погледне цялата действителност с един съвсем нов поглед“.[4]

Яворов, най-ярката дуалистична фигура на епохата, преминава „моста на декадентството“, след като е установил пълно изчерпване на позитивното начало в себе си и около себе си. Създадените през годините 1904—1905 творби свидетелствуват за будното гражданско чувство на поета и за боледуващото му съзнание, установило пристъпа на скепсиса и отчуждението.

В изостряща се чувствителност на поета усещането за тъмнина, за нощ расте непрекъснато. В „безсъниците“ му образът на нощта започва да приема все по-сетивни очертания със силата на натуралистични внушения:

И само тя, настръхнала над мене,
студена, непрогледна нощ,
без смяна си остава: тя живота
на толкоз скъпи мъртъвци живей.
И ето я победна: шепне нещо,
и шепота ѝ в жилите кръвта
на лед превръща: ето я разкъсва
гърдите ми и кърваво сърце

[4] М. Арнаудов. Цит. съч., с. 98.

в ръцете си разглежда; ето с нокът
чертай по него и в свирепа мощ
свирепо се кикоти, — Вечно тая
студена, непрогледна нощ. . .

Все по-категорично в поезията на Яворов различните мотиви се преплитат с идеята за нощта, свързана с атмосферата на самоизолация, безпътица и усещане за смърт. Смъртта и нощта започват да се покриват в особена синонимна близост. В отмирането на ценностите — любов, надежди, вяра, и мечти — поетът съзира закономерното настъпление на нощта. Неговите „скъпи мъртъвци“ непрекъснато се увеличават и това усещане е намерило своя типичен за дуализма на Яворов израз в оксиморона „дни в нощта“. Този образ, разбира се, има по-широко съдържание и се тълкува като израз на вътрешната противоречивост у поета. Защото идеята за нощта, темите, мотивите и образите, свързани с нея, са само една линия и тенденция в творческия път на Яворов, която естествено среща отпор от светлото жизнеутвърждаващо начало в неговия лирически субект.

Идеята за нощта в поезията на Яворов е свързана с негативното отношение на поета към съществуващата действителност и с неговата позиция на отрицание и присъда. А изводите не биха имали своето основание, ако Яворов не беше написал поемата „Нощ“ — своеобразен духовен синтез на неговия житейски и творчески път.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Кръстьо Куюмджиев

Без да познавам книгата на Никола Гайдаров „Житейската драма на Яворов“, през пролетта на 1977 г. в доклад, изнесен в Института за литература при БАН, между другото казах следното по повод Яворовата трагедия:

„На времето, когато излезе книгата на Михаил Кремен „Романът на Яворов“, се чуха гласове, дори от видни литератори и писатели, че тая книга (сега не говоря за нейните качества) събуждала нездрав, болезнен интерес към драмата на Яворов, че няма никакъв смисъл да се ровим в личния живот на поета, че в същност авторът на тая книга гъделичка празното любопитство на тълпата с клюки от интимния свят на Яворов. В наши дни един юрист е възстановил цялото дело Яворов и доказва несъстоятелността на обвиненията от страна на буржоазния съд. Но книгата му не може да намери издателство пак по същата причина — защо да се раздухва отново клюкарското любопитство на тълпата, и без това тая тема е невралгична, по тия работи е по-добре да се мълчи, отколкото да се говори.

Излиза, че поезията на Яворов е едно, а неговата трагедия — нещо съвсем друго. Дайте на тия дълбокомислени глави едно съчинение на някоя учена студентка, например „Времето у Яворов“, една тема, от която тяхната философска кръв се разиграва, и ще видите как дълбокомислените глави ще се заклатят одобрително — ето това е вече литература, подхванати са дълбоки проблеми с перспектива да се решат и подпроблемите. . . Излиза, че упражненията на ученичката водят към нещо съществено, а потресаващата трагедия на тъмнокожия мъченик ни отклонява от важните задачи на културата. Не споря, „Времето у Яворов“ или „Стихът на Яворов“ са важни и интересни теми за литературознанието. Но ако ги разработваш, без да имаш пред вид трагедията на Яворов, ако забравяш за Яворов, за да се съсредоточиш върху поезията му, ти проявяваш непочтителен интерес към миналото. Защото тоя човек, който сам се разпъна на кръста на нашите духовни противоречия, защото за неговата душа тия противоречия бяха станали непоносими, който окървави най-новата ни история със собствената си кръв и сам себе си принесе като изкупителна жертва, който със страшната си съдба отпечата завинаги своя силует на страдалец върху нашата национална памет и стои като укор пред нашата съвест, казвам, тоя човек е заслужил по-друг вид внимание от нас. И ако нас ни вълнува всеки факт от неговата биография, това не е празно и недостойно любопитство, вкус към пикантерии. Ето вече шест десетилетия как драмата на Яворов отеква във всяко българско сърце, измъчва нашето въображение и нашата съвест, кара ни да се чувствуваме съпричастни на тая драма. Той сякаш ни събира около своя гроб и макар че на това място мълчим и не смеем да се погледнем един друг в очите, край тоя гроб ние всички се чувствуваме по-единни, по-по-свързани, по-близки. Музикалният стих на Яворов е нещо важно, но гробът на Яворов ни издига до нравствена висота, където ни се дава шанса да осъзнаем своя синовен дълг към мъртвите бащи. Затова тоя гроб вълнува повече хора, отколкото например цезурата в Яворовия стих.

И аз ще кажа на тия префарцунени чистофайници, които искат да предпазят невръстния и недорасъл български читател от четиво не за възрастта му, че българският читател би могъл

да си намери по-пикантни развлечения, а в драмата на Яворов той вижда драмата на нашето духовно развитие. Яворов е един възел, в който се вплитат всички противоречия на новата ни история — политически, идеологически, социални, нравствени и т. н. Те не са само негови, лични, те са на цялото общество, но единствен той ги издига на нивото на висок трагизъм и накрая заплати за това с живота си, с което доказа, че тоя трагизъм не е литература, не е поезия, а дълбока същност на неговия дух. Когато разплитаме възлите на Яворовата драма, ние в същност разплитаме противоречията на нашето културно развитие. Само върху основата на неговите отношения с Лора например бихме могли да напишем много трактати, в това число и социологичен, които ще говорят по-красноречиво за най-новата ни история от много томове научна литература.

Сега, когато се запознах с книгата и лично се убедих в нейните високи качества, съм радостен и благодарен на нейния автор, че е положил дългогодишен вдъхновен и честен труд, за да реставрира с такава пълнота и психологическа задълбоченост житейската драма на Яворов и Лора, че не се е вслушал в дълбокомислените съвети на някои мъдри архонти, а е разкрил до дъно всички обстоятелства на тая трагедия, която според думите на Божан Ангелов представлява „културно-историческа и културно-творческа стойност".

Може да е жестоко, но това е човешката история — ние извличаме своите нравствено-естетически ценности от мъките и кръвта на нашите предшественици. А любовта на Лора и Яворов, нейният трагичен край ни напомнят за някаква древна поема за любовта и смъртта. Много хора се самоубиват от любов. Но тук има нещо друго, нещо, което не се среща по нашите краища. В своето женско величие Лора се издига до висотата на героиня от легендите, която със собствената си смърт спечелва любовта на любимия човек. Тя не е обикновена самоубийца, която предпочита смъртта пред непоносимите страдания. Нейните писма ни я разкриват като едно необикновено същество, създадено извън всякакви мерки, извън реалнит съотношения на нещата. В нашето съзнание нейното име винаги се свързва с нещо страшно и зловещо, но в същото време и с нещо велико и неизмеримо. В своя егоизъм, обладани от мисълта за културното дело, което предстоеше на Яворов, ние сме склонни да виждаме в тоя трагичен край някаква случайна и отвратителна нелепост; повече сме склонни да виждаме в нейно лице жената, която го погуби, която ни отне великия поет, и забравяме каква тъмна и трагична поезия излъчва нейният жест.

Наистина тая болна и метежна жена е искала невъзможното. Нейната велика любов не е можела да се задоволи със „сажди на страстта". Тя е искала да превърне поета в жрец на тяхната любов, да живее единствено чрез любовта, както живее самата тя. Нейната безумна амбиция е била да го откъсне от всичко, което няма отношение към любовта. В своя бяс и заслепение тя не е искала да види, че той е устремен към други светове, че вижда „ужаса безкраен зад образа безгрижен на деня". През Средновековието са казвали — жената обича мъжа, а мъжът обича бога. Лудостта на Лора идва от туй, че тя няма къде да утвърди и осъществи своето „аз", да се идентифицира със собствената си личност освен в любовта. Докато Яворов осъществява своята личност на друга плоскост. Той също като Хамлет можеше да каже — аз я обичах колкото 40 хиляди братя. Но не това иска от него нейната страстна и стихийна душа. Затова за нея той ще изглежда студен, затворен, дори неискрен и лицемерен; нейната безмерна любов ще му тежи, той мечтае за ледения мраз на висините, където тя няма какво да прави, където и той може би никога няма да се издигне, но душата му е вече разкъсана между тия два свята — между мечтата по чистата духовност и „праха-земя".

Но, изглежда, Ерос е намислил друго. Това, което тая велика жена не можеше да постигне в живота, го постигна в смъртта. Тя погуби два живота, за да възтържествува любовта. Техните две имена се сляха завинаги, обкръжени от светлините на поезията и легендата. Или, както казва авторът на тая книга: „Пред неизбежното разочарование от любовта тя предпочете обезсмъртяващото я посвещение от големия поет, поставено в последните месеци от живота му върху преработеното издание на „Подир сенките на облаците: „Мила Лора, на твоята светла душа, устремен към тебе, духът ми посвещава своите изповеди."

Можем ли да я съдим? Не съветвам никого да прави това. Сократ разказва, че поетът Стесихор в едно свое стихотворение нарекъл поведението на Елена престъпно и за това бил

наказан от боговете със слепота. По-късно той се разкаял за своя грях и отново прогледнал. Но Омир не се разкаял, защото не е знаел, че е наказуемо да хулиш Ерос, и останал сляп. Ние всички наричаме тая злочеста жена просто Лора. А това означава, че колкото умът ни да се бунтува, нашето сърце отдавна ѝ е простило.

Сам Яворов не я съди. Окаяният слепец, отхвърленият от обществото, сиромахът без средства за съществуване, опозореният от мълвата, заподозреният в убийство не престава да повтаря до смъртта си — „милата ми Лора“. Тая жена, която го накара да преживее такива ужаси, която разби живота му, която така обезсмисли съществуването му, че той да жадува смъртта, изглежда, със своята страшна постъпка му е разкрила някаква тайна, която за нас, простосмъртните, остава скрита. Тя го е заставила да прогледне в истини, които го поразяват. В мрака на своята слепота той вижда неизмеримото величие на любовта, по-силна от живота и смъртта, оная любов, която „движи слънцето и другите звезди“, любов, пред която всичко останало губи своята цена. И макар заплатил със страшна цена това прозрение, той не роптае, а жадува часа, когато отново ще бъде при своята „мила Лора“. Тя не е вече досадната съпруга, която го измъчва с ревността си, а великата Лора Яворова, която в смъртта си се сля завинаги с душата на великия поет. И на мен ми се струва кощунство да я наричаме Лора Каравелова. Тя е негова, Яворова, той ѝ е дал своето име, „красиво и честно“, по нейните думи, и ние нямаме право да ѝ го отнемаме.

Авторът на тая книга смята, че всичко това е случайност — ако Яворов не беше срещнал тая жена, неговият край щеше да бъде друг. Предположението ми изглежда наивно. Че това е орис и съдба, го доказва цялото поведение на Яворов след смъртта на Лора, неговото примирение и желание за смърт. Той е знаел, че ще ослепее. Иначе как можем да си обясним тоя страх от тъмнината в неговата поезия? Колко негови стихотворения са посветени на ужаса от мрака! И ето, постига го това, от което най-много се е страхувал. На великите поети им е дадено да знаят своя жребий. А участта на Яворов не е в Лора, а в самия него. Трябвало да бяга от тая фатална жена! Та той упорито се е защищавал от пристъпите на Лора, вероятно в някакво предчувствие на нещо страшно. Но на човек не му е съдено да избяга от своята участ. Ако наистина Лора е фаталната жена, бихме могли да се запитаме — защо тя не се оказа фатална за д-р Дренков, да кажем, или за Петър Нейков, защо не разби техния живот. Много просто — техните сърца са защитени, поетовото сърце е беззащитно и безпомощно, то е отворено, и страшните и трагични неща от живота влизат безпрепятствено в него. Трагичното усещане за битието в поезията на Яворов не е литература, а тревожно предчувствие за катастрофата, която го дебне.

От своя страна Лора прави отчаяни усилия да спечели любовта на поета, т. е. да си спечели трагедия. Нейната душа е трагично устроена и тя може да осъществи себе си само в трагедията. Тоя мъж и тая жена сякаш са посочени с пръст от съдбата да изиграят на сцената на нашата история тая кървава драма, за да изкупят със страшната си орис поне част от всичко онова тъмно, земно, делнично и дребно, което живее у нас, за да пречистят и просветлят душите ни. Затова можем да се съгласим, че трагедията на Яворов за нас представлява „културно-историческа и културно-творческа стойност“.

Тая книга трябваше да излезе преди много години. Тя слага край на много недоразумения, на много въпросителни. Тя отрязва клеветническия език на мълвата. До ден днешен хора тъмни и невежествени продължават да разпространяват долната измислица, че Яворов е убиец. Какво говоря, чувал съм го дори от катедрата на университета. Звани и незвани всезнайковци си имат „свое мнение“ по въпроса и без да се замислят какво означава това, със сладострастие обсъждат чудовищното предположение, че нашият велик национален поет може да бъде злодей (но това да си останело между нас). Историята на световната култура познава поети-войници, но поети-убийци — не! „Ведь гений и злодейство — две вещи несовместные.“

Но да оставим теорията настрана. Никола Гайдаров е натрупал такъв грамаден доказателствен материал, с вещината на юрист и проникновението на психолог той така е анализирал случая от всички страни, без да пропусне нещо съществено, което осветлява истината, че и за последния неверник тая истина трябва да стане вече ясна. Той не оставя място за никакви колебания, за никакви съмнения. Драмата, която се е разиграла в дома на Яворов на

30. XI. 1913 г., е разгледана веднъж в рамките на съдебния материал, така, както е можела да изглежда в очите на съвременниците, а след това — от днешна гледна точка, когато вече са известни безброй нови факти около случая. Става ясно, че Яворов е жертва както на мълвата, на едно заблудено обществено мнение, така и на един пристрастен, недобросъвестен съд.

Темата за съдебната грешка и невинно осъдения е велика и страшна тема. По начало в човешкия съд има нещо едновременно величествено и ужасно. Един човек съди друг човек. А е казано — не съдете, за да не бъдете съдени. Но в обществото, което е устроено върху правото, а не върху морала, това е невъзможно, тук се съди според юридическите, а не според нравствените закони. Съдията е също човек, а това значи осъден да греши. Ако бъде извършена съдебна грешка, времето може да поправи тая грешка и да реабилитира. . . паметта на невинно осъдения. Но, както убедително доказва Никола Гайдаров, при Яворов се сблъскваме не със съдебна грешка, а с едно престъпление. Прокурорът Огнянов и съдията от Софийския окръжен съд Панов под натиска на заинтересовани среди и с помощта на други свои колеги (единият с фарисейска ловкост и с перфидността на корумпиран магистрат, другият с тъпата злост на угодливия простак) сплитат около поета една мрежа и превръщат последните месеци от живота му в кошмар.

Знам, че ще се намерят хора, които ще кажат — защо сега да се ровим из тия неща, защо е тая вендета, трябва да ѝ се сложи край, било каквото било. Да, но щом можем да се направим, че не забелязваме едно престъпление, ние се подготвяме да останем равнодушни, когато утре пред очите ни осъдят невинния. Не мога да вникна в моралното основание на желанието да се прикрият имената на мъчителите на Яворов, да не се предадат на поколенията за вечен позор. Наистина Никола Гайдаров е рязък в своите квалификации, но от неговото опитно око на юрист не е убегнал нито един от подлите им ходове, а честното му сърце не може да се примири с престъпното издевателство над великия ни поет.

Яворов не е бил съден. Имаме само предложение на Софийския окръжен съд да бъде съден като убиец на Лора. Това дело е прекратено около един месец след смъртта му, тъй като мъртъвци не могат да бъдат подведени под съдебна отговорност. Но следственото дело по случай смъртта на Лора Яворова до ден днешен не е прекратено. За наш срам десетилетия наред тия документи лежат в праха на архивите, печатани са и са използувани само отделни части от тях. Като цяло делото Яворов едва днес намира своя вещ и компетентен тълкувател. А в едно от предсмъртните си писма Яворов пише на д-р Кръстев:

„Ако има в тая страна пет души, за които аз да знача нещо, да поискат напечатването на всички документи по делото. И нека те бъдат допълнени с показанията на всички, които могат да кажат нещо.

А вам, три-четири приятели, които вярвате в моята невинност, аз казвам: вие сте прави, кълна се! — Инак, нека земята не даде покой на костите ми. . .“

Не за „пет души“, а за целия български народ Яворов „значи нещо“. Но как се е получило така, че за шест десетилетия не се намери кой да изпълни тая разкъсваща сърцето предсмъртна молба на поета! Това нехайство, от една страна, говори, че никой от неговите другари не е считал за нужно да „оправдава“ Яворов пред поколенията, но, от друга страна, разкрива нашето безгрижие към собственото ни минало, липсата на чувство за дълг към мъртвите. Сега тая книга идва да изпълни предсмъртната молба на Яворов и да успокои донякъде нашата национална съвест.

Книгата „Житейската драма на Яворов“ е крупен принос във и без това богатата книжнина за Яворов. Тя не само разкрива до дъно истината около самоубийството на Лора и Яворов, не само осветлява един епизод от живота на големия ни поет, но и ни дава възможност да си изясним по-добре неговия характер, да вникнем по-дълбоко в неговия душевен и духовен мир. В тоя смисъл тя далеч надхвърля рамките на едно чисто правно изследване и хвърля нова, допълнителна светлина върху духовния лик на поета.

И накрая искам да кажа, че най-силно впечатление в тая книга ми направи нейният нравствен патос, тая неуморна страст към истината и отвращение към лъжата, фалша и лицемерието, тоя страстен стремеж да се изтрие и най-нищожното петънце от светлото име на великия поет.

МЕЖДУ ЖИВОТА И СМЪРТТА

Никола Гайдаров

1

Афективният жест на Яворов да последва участта на жена си след самоубийството ѝ през нощта на 30 ноември 1913 г. също носи белезите на една ексцентрична постъпка. Но външните причини и вътрешните подбуди на опита му да посегне на живота си лежат на друга психологическа и етична основа. И тази му постъпка обаче е била неправилно и погрешно тълкувана и се нуждае от внимателно и задълбочено анализиране.

Поведението на поета веднага след самоубийството на Лора е естествено. Така би реагирал всеки чувствителен човек със сърце и морал. В първия момент неговите действия са израз на неописуемо вълнение, на смут и изненада пред ужаса на страшната и неочаквана развръзка. След изстрела той скача от леглото, задържа смъртно ранената Лора и я слага на канапето. Първото му, почти инстинктивно действие са виковете за помощ: необлечен, по долни дрехи, Яворов бързо изтичва да събуди слугинята — единственото лице в етажа, за да прати за лекар. Но при мисълта, че медицинската помощ няма да дойде навреме, отново се връща в кабинета и сам се мъчи да помогне нещо. Сторило му се в един момент, че Лора мъчно диша, той бързо разкъсва роклята отпред на гърдите, за да облекчи дишането. След това пак тича като обезумял, вика, моли да се доведе по-бързо лекар и т. н. Всичко, което в този момент изпълва изцяло съзнанието му, е спасяване живота на Лора.

Яворов се намира в неописуем душевен смут, в най-висша нервна и емоционална възбуда. Той е изненадан, ужасен и потресен от станалото. Наистина по собствените му обяснения тая вечер в действията на жена му е имало нещо обезпокоително. Но все пак едва ли ще да е вярвал и допущал най-лошото. Има основна разлика между смътно съзнаване на една опасност и увереност в нейното настъпване. По всичко изглежда неговата мисъл не е очаквала повече от едно повторение на вечната заплаха със самоубийство дори и след като Лора се е изправила с револвер в ръка пред леглото му. Това се разбира от последните му думи, които той ѝ е наговорил и в които отново звучат упрек и заплаха за онова, което може да последва за съвместния им живот при такива сцени на ревност.

Първото емоционално състояние на ужас и върховно нервно напрежение след изстрела по естествен път е отстъпило място на друго, след като поетът разбира, че всяка помощ е вече излишна и непоправимото е станало: пред него лежи безжизненият труп на Лора. В безмълвието на нощта следват мигове на мъчително изживяване на реалния ужасяващ факт. Поради това на приближилата се до вратата Добрина Беленска Яворов вече с „тих, отслабнал — по думите ѝ глас“ казва: „Ето я, госпожа“, сочейки трупа на жена си. Беленска е първото и

единствено лице, което идва при него в този решаващ и неповторим миг между живота и смъртта: само с факта на своето присъствие, ако беше останала при него в кабинета и запазеше самообладание, може би щеше да отклони самоубийството. „Ако имаше поне един човек около мене в този момент, не бих се самоубил“ — изповядва по-късно Яворов пред своя зет Никола Найденов.

Но какво прави Добрина Беленска. Дошла да помогне с нещо и да види какво става, вместо да влезе в стаята и да остане там до идването на лекаря, тя при неочакваното зрелище на неподвижния труп на Лора изпищява като луда и се втурва да бяга надолу по стълбите! Заедно с нея и също с писък избягва по стълбите и Йорданка Ангелова.

Виковете на двете изплашени жени при онази обстановка може би са дали последния тласък в изпълнение на решението на поета да последва участта на Лора. В същност реакцията на жените при виждането на трупа е първият отзвук от събитието в съзнанието на външния свят. А това е било решаващо с оглед на психическото състояние, в което се е намирал Яворов. В момента, когато посреща Беленска и посочва трупа, той вероятно е вече написал записката-обяснение: „Моята мила Лора се застреля сама, ида и аз след нея.“ Неизбежното в тези минути колебание е преодоляно и писъците на бягащите жени почти непосредствено са последвани от насочване револвера в главата: по думите на Беленска и показанията ѝ пред следователя, тя не била слязла „две-три стъпала“ по стълбите, когато чула гърмежа в кабинета. Твърдението на Ангелова, че в момента дори видяла политащия Яворов, е плод на нейното въображение и силната ѝ уплаха.

2

В съвкупността на причините и мотивите, които накараха Яворов да посегне на живота си през 1913 г., липсва патологичният, болестен елемент, който така силно оцветява самоубийството на Лора. Макар тази негова постъпка да е също обусловена от съществуващо вътрешно сродство и близост с мислите за смърт и самоубийство, все пак тя е твърде различна и по-достъпна за анализ и разбиране. Емоционалното състояние у Яворов, предхождащо опита за самоубийство, можем да определим като преживяване на силно неудоволствие (ужас, уплаха, тежка скръб, отчаяние и пр.). Разбира се, това състояние не се покрива с неопределеното настроение, наричано „досада от живота“ (taedium vitae), чието предметно съдържание не се поддава на разбор. Тук силно изживяваното в момента неудоволствие от живота е резултат на конкретни и определени чувства — скръб, мъка, отчаяние; характерното за тези чувства у поета в момента е, че те са достигнали до афект в една или друга степен. Може да се предполага, че този афект е завладял изцяло съзнанието му, изтласкал е от него предметното съдържание на конкретните чувства, които са го породили. Това се разбира и от правдоподобните и съобразени с обстановката на онзи момент обяснения на Яворов в смисъл, че не може да опише и анализира точно действията си преди самозастрелването си и че смътно си спомня за това, което е направил („като видях раната и кръв, ужасът още повече ме обзе. Тогава трябва да съм отишъл до масата и трябва да съм написал записката и след това да съм се гръмнал“). В същност не само раната и кръвта, а главно настъпилата увереност у него и непоправимото — смъртта на Лора, е решаващият импулс на опита за самоубийство. Във възбуденото му до крайна степен съзнание, в афективното изживяване на този именно факт е възникнала силна непоносимост на живота след станалото. Емоционалното състояние на поета в този миг е било изцяло завладяно от мисълта, представата за собствената му смърт като единствен изход, като средство за прекратяване на страданията.

Разбира се, това общо психологическо обяснение на опита за самоубийство на Яворов не е достатъчно. Необходимо е да преценим по-конкретно външните и вътрешни причини и подбуди на решението му да посегне на живота си.

С изключителен интелект, с богат и сложен духовен живот, поетът е преживявал признаци на досада от постоянната ревност на Лора. Но очевидно той не е подозирал реалната опасност от нейното маниакално влечение към самоубийство. Ако у него е имало някакво съмнение в това отношение, от най-елементарната грижа за собствения си живот (колкото и да не е бил привързан към него), може би щеше да прояви търпение и повече внимание към жената, с която все пак доброволно се е свързал. Известни са признанията му след ослепяването: „Лора беше болна, аз трябваше да разбера това." А Рада Бонева разказва в спомените си как той непрекъснато чупел ръце и се разкайвал пред нея: „Аз не я разбрах, но защо вие, които сте виждали как тя страда, не ми казахте още тогава, защо не дойдохте в театъра да ми кажете, че Лора всеки ден плаче, защото се чувствува изоставена от мене?"[1]

Опитът за самоубийство на Яворов е преди всичко последица на дълбоко етични по съдържание подбуди, неприсъщи на морала на повечето от обикновено устроените хора. Много малко от съвременниците на поета разбраха и оцениха величието на тази изключително сублимна морална проява на едно голямо човешко сърце. За мнозина тя и днес е останала непонятна, неоценена или дори превратно тълкувана като обвинителна улика. Можем наистина заедно със Симеон Радев да съжаляваме, че зла съдба отреди тази саможертва на поета при една печална и неподходяща за него обстановка. Но едва ли каквато и да било друга смърт и при други обстоятелства можеше така ярко да озари и подчертае свръхчувствителността на неговото толкова будно и до болезненост изострено нравствено съзнание.

Без съмнение в сложния емоционален комплекс у Яворов, настъпил след трагичния жест на Лора, са възникнали и са преживени и представи за отражението, което ще да предизвика събитието навън, всред обществото. Поетът силно е почувствувал неизмеримия ужас на трагедията, живо си е представил бъдещото си положение всред обществената злоба и ненавист, стрелите на която беше вече изпитал. Ако той бе обявен за убиец дори и след като насочи револвера в собствената си глава, можеше ли той да бъде пощаден при положение, че запазеше живота си? Очевидно обвиненията щяха да бъдат още по-жестоки и безпощадни, ако той като всеки обикновен човек бе преживял невредим и непокътнат след смъртта на Лора. Пресни бяха в паметта му острите и несправедливи нападки, които се отправяха към него, клеветническата кампания по повод на дейността му в скромната длъжност — артистичен секретар на Народния театър.

Мисълта, че ще бъде обвинен в убийство на жена си, също ще да е преминала в съзнанието на Яворов. Тъкмо поради това той е написал записката, която трябваше да обясни пред обществото, пред близки и познати, че „Лора сама се е застреляла". Това личи от редакцията на бележката, написана набързо, почти в полусъзнание и уведомяваща за самоубийството — своето и на жена си. Но представата за неизбежното подозрение или евентуалното обвинение в убийство съвсем не е била мотивиращата и решаващата подбуда за насочване на револвера към главата.[2] Угрозата от обвинение като мотив за самоубийство предполага страх от отговорност, малодушие пред опасността от лична и обществена деградация. Страхливците обикновено са егоисти и предимно мислят за

---

[1] Лора до Яворов, с. XXXVII на предговора към книгата.

[2] Г. Найденова. П. К. Яворов, пътят към драмата, с. 414: „В този безпаметен миг между живота и смъртта през съзнанието на Яворов непременно е минала мисълта за едно възможно обвинение. . ." По-нататък авторът не посочва ролята на тази мисъл в оформяването на решението за самоубийство и оставя впечатлението за нейното доминиращо значение.

запазване на живота си, загрижени са за личната си безопасност. Колкото и да са чувствителни те и в даден момент да са способни да предпочетат смъртта пред позора на обвинението и осъждането, такива хора не бързат да се самоубиват, докато не употребят всички възможности за спасяване на живота си. Че Яворов по характер, темперамент и чувствителност е имал винаги готовността да избере смъртта пред унижението от един съдебен процес, не подлежи на съмнение. Но да се мисли, че той от страх и малодушие пред тази опасност е решил да се самоубие, е неприемливо и неправдоподобно.

Още по-далеч от истината е твърдението на прокурора в заключението му за прекратяване на делото, че Яворов бил посегнал на живота си през 1913 г., защото съществуването му се оказало празно и безсмислено без Лора! Това обяснение би било в съгласие само с поведението на мъж, безумно влюбен в жена си, „патологично“ ревнив към нея, който пред алтернативата да я изгуби (или „изпусне“ по израза на прокурора) предпочита да я убие и да убие и себе си. А известно е вече колко второстепенна роля е имало любовното чувство в живота на Яворов особено в случая с Лора.

3

Основните и решаващи стимули на опита за самоубийство трябва да търсим в дълбоките чувства на състрадание, на безпределна мъка и съжаление за станалото, обхванали поета и породени на основата на съзнание за известна вина за самоубийството на Лора. Това е крайно хиперболизираната в душевните му преживявания далечна нравствена отговорност, това е чувството и съзнанието, че не е направил нужното за предотвратяване на трагедията, че не е проявил необходимото разбиране на една болна жена. Доказателство за това са не само обясненията му след ослепяването, но и по-късното мистично привързване към образа на Лора, породено, струва ни се, също на тази основа.

Но има и нещо друго, което представлява конкретно и пряко провинение на Яворов, в смисъл на осъдително непредвиждане на последиците. Вечерта в Тихови той не прояви такт и търпение, внимание и разбиране, а демонстрира досада, равнодушие и даже грубост в обноските си. Може би и всеки друг на негово място, ако е погълнат от творчески интереси или има различни други цели в живота извън любовта си към една жена, щеше да постъпи по същия начин при сцена на ревност и нищо особено и съдбоносно нямаше да се случи. Но Яворов е изпуснал пред вид, че пред него не е стояла жена с обикновена психика, любов и ревност. Своята грешка той веднага е осъзнал и остро почувствувал, когато неочаквано и изненадващо се е намерил през безжизнения труп на Лора, завинаги успокоена в своята вечна незадоволеност. При това в този трагичен момент между живота и смъртта отникъде дума на успокоение и съчувствие, отникъде протегната ръка на близък човек, на човек изобщо. Може ли да се помисли, че при подобна обстановка един болезнено чувствителен поет като Яворов би могъл да постъпи по друг начин, би отминал вината си, за да дочака сутринта и да продължи да живее? Може би той по-късно да е помислил за момент, че в оная страшна нощ не би се самоубил, ако е имало поне един човек при него. Но сигурно ли е, че ако не тогава, не би го направил впоследствие и при други обстоятелства?

Ето в каква насока на вътрешните изживявания се крият подбудите на опита за самоубийство. Без съмнение те нямат нищо общо със съзнанието на виновен, който бяга от отговорност. Тези подбуди произтичат от болезнена чувствителност и отзивчивост, от прекомерна строгост в оценката на собствената вина. Осъзнаването и така трагичното изживяване на тази относителна и косвена морална вина,

изкупуването ѝ с цената на живота са прояви, присъщи само на хора с дълбоко етична природа.

Друг е въпросът, дали на тази широка основа на вината жертвата на Яворов се явява оправдана от гледна точка на културната и обществено полезната ценност на неговия живот. Може би подобна саможертва няма оправдание. Обективно погледнато, ако Лора не е била до такава степен болна и е могла да ръководи постъпките си (а това е сигурно), тя трябваше да прояви съзнание и воля да вложи по-друго съдържание в любовта си, да обуздае своя егоизъм и да се подчини безусловно на интересите на културното дело на своя съпруг. Но тя не можа да разбере това и пожела да покори съдбата на един велик поет на своето женско тщеславие.

Високо нравствената и етична същност на вътрешните изживявания, мотивирали опита за самоубийство, се доказва убедително и неоспоримо и от настъпилото у Яворов успокоение и желание за живот след оцеляването му. В болницата на всички е направило впечатление неговото необикновено спокойствие. Така напр. Асен Златаров, който го е посетил само два-три дни след случката, разказва как той, седнал на кревата в болницата, с превързана глава, усмихнато се ръкувал и заявил на някаква артистка, дошла с просба при него: „Когато след няколко дни се върна в театъра, там ще оправим тази работа.“ И Златаров се пита: „Отгде идеше това спокойствие у Яворов? Беше ли отминало като кошмарен сън станалото? И не го ли смущаваше сянката на Лора? Аз имам пълната увереност,че ако слепотата не беше сполетяла Яворов, ако мълвата, че той е убиец, не го бе отровила, той щеше да влезе в живота отново и трагедията, която се разигра през нощта на 30 ноември 1913 г., щеше да отмине с болката на душата му. Това съвършено спокойно държане на Яворова бе първото, което ми навя мисълта: не може тоя човек да е убиец. . . Аз още не знаех подробностите на станалата история, нищо от разказаното от Яворова.“[3]

Описаното спокойствие у Яворов, естествено събудилото се желание за живот у него психологически хармонират с изживяванията и подбудите на опита му за самоубийство. Спокойствието тук идва от чистата съвест на човек, който, като е осъзнал своята морална отговорност за станалото, достатъчно скъпо я е изкупил, почти е минал през смъртта. По най-строгите изисквания на съвестта и човешкото състрадание поетът е почувствувал пред трупа на жена си, че той няма правото да живее и е длъжен да я последва. И той е направил това, което съвестта му е наложила, преминал е през най-върховното изкупление. Само случайността е запазила живота, от който се бе отрекъл доброволно. Кошмарът на трагичната нощ е отминал, а заедно с това — преживените страдания, готовността за смърт и саможертва са изиграли ролята на гръмоотвод, на катарзис, на духовно очистване.

Ако представата за възможното подозрение или обвинение у него е преобладавала, наблюдаваното спокойствие и желание за живот не биха имали психологическо оправдание. Когато човек се самоубива под страха на евентуално неоснователно обвинение и случайността запазва живота му, терзанията и безпокойствата в тази насока биха продължили в още по-силна степен.

4

При повърхностно отношение към фактите опитът за самоубийство се използува от някои като обвинителна улика срещу Яворов. Който не е в състояние да разбере вътрешната основа на тази негова постъпка, обикновено пита: ако

[3] Ас. Златаров. Трагедията на Яворов. Спомени и бележки. С., 1925, с. 40.
В този смисъл са и спомените на всички съвременници, близки и познати на поета, които са го посетили в болницата непосредствено след случката.

поетът е невинен, защо ще се самоубива? Не постъпва ли по този начин най-често онзи, който убива жена си от ревност?

Подобно възражение не взема пред вид един важен факт. Яворов е посегнал на живота си не веднага, а след значителен интервал от време, след доста продължително тичане и суетене за помощ. Този факт има огромно психологическо значение и поради това е съществено да определим приблизително периода от време между двата изстрела.

Свидетелят Васил Беленски твърди, че отишъл до дома на д-р Николиев и се върнал заедно с него за около десетина минути. От мястото на произшествието — ул. „Раковски" 126 (сега 136) до улица „Цар Крум" № 7 (сега „Хан Крум"), където е било жилището на лекаря, разстоянието не е голямо и Беленски наистина е могъл да отиде тичешком и да се върне дори и за по-малко от 10 минути. Но трябва да се има пред вид, че това става в 2.30 часа след полунощ. Колкото и бързо да е станало събуждането на доктора от сън, все пак той е изгубил време да се облече, да приготви своите инструменти, материали за превръзка и др. Следователно може с основание да приемем, че за Беленски, който е бързал, който е тичал и не е мислил за друго, а за спасяване на човешки живот, времето е текло по-бързо, отколкото в действителност, или обратното. С други думи, преценката му за изминалото време вероятно не е много точна, така както изобщо показанията на всеки свидетел по този въпрос не са никога сигурни. Но дори и да предположим, че не са изминали повече от десет минути, към тях трябва да прибавим и времето, изтекло от момента на изстрела, причинил смъртта на Лора, до излизането на Беленски. А това време трябва да е било значително повече от 10 минути, като имаме пред вид обстановката, описана от свидетелите. Следователно и в най-неблагоприятния случай (ако Яворов е посегнал на себе си веднага след излизането на Беленски) това е станало най-малко 15—20 минути след първия изстрел.

Какво е значението на тоя вероятен интервал от време?

В заключителното постановление на съдебния следовател Иван Божилов се съдържа една мисъл, която, макар и не много точно изразена, показва житейско разбиране и проникване в психологическата страна на проблема. „Фактът — казва се там, — че Яворов е викал за помощ със страшен, отчаян глас, че два пъти е слизал чак до долния етаж, за да изпрати по-скоро хазяина си за медицинска помощ, фактът, че сам той се старае да даде според думите му възможност по-свободно да диша, в това няма съмнение, говорят, че в случая не е убийство, защото решеният да убива веднага се убива, той бързо действува, защото той само за убийство мисли: „убивам, ще се убия", той няма време да вика за помощ и след известно време да се убива (разр. н.). Тъй както е действувал Яворов, би действувал всеки нормален човек: при вида на нещо страшно ще гледа да отстрани това, да даде някаква помощ, защото изненадата е голяма, нему още не се вярва в грозната действителност, тъй като той не е желаел, у него, напротив, се поражда желание да не бъде всичко станало още истина. И когато се уверява, че всичко е свършено, че това, което той не е искал, е факт, почва отчаянието и тогава решава да тури край и на своя живот."

Смисълът на съжденията на следователя е ясен: решеният да убие жена си от ревност и да тури край и на своя живот извършва последователно и едното, и другото без забава и колебание. Той е отнел живота на жената, която обича, и ако е предрешил и собствената си гибел, ще действува бързо, без да мисли и да разсъждава, да вика за помощ и т. н. Това се налага от психическото състояние, в което се намира убиецът при подобни случаи.

Ако Яворов бе насочил револвера срещу себе си непосредствено след първия изстрел, бихме могли да се съмняваме в нещо. Но той не посяга веднага върху

себе си. Нещо повече, изненадан и ужасен от станалото, поетът прави всичко, за да помогне за спасяването на живота ѝ. А всичко това решително отрича хипотезата на едно убийство, последвано от самоубийство на виновния. Установено е от криминалната психология, че при убийства поради любов или ревност убиецът обикновено проявява безразличие и стоицизъм пред лицето на смъртта или пред последиците и отговорността за извършеното. Вътрешният импулс при подобен род убийства има подчертана емоционална, афективна и дори психопатологична основа: веднъж изгубена любовта, животът е станал безсмислен и безпредметен, инстинктът за самосъхранение е престанал да говори. Заради това почти винаги убиецът или сам слага край на своя живот, или се предава в ръцете на правосъдието, като признава вината си. Но във всички случаи, когато той е решил и предпочел самоубийството, последното следва непосредствено и без забава убийството. Това е психологически естествено, независимо от обстоятелството, дали отнемането и на собствения живот е предварително решено или се явява като незабавна реакция на съвестта в момента след убийството.

5

Самочувствието у поета и надеждата за връщане към живота продължава успоредно с оздравяването. Още в първите дни на декември 1913 г. болничният лист отбелязва бързо подобряване здравословното състояние на Яворов, което през втората половина на същия месец вече изключва всякакви опасения за живота или за зрението му. На 16 декември е направена първата операция, при която не е бил предприет опит за изваждане на куршума (останал в главата), поради обстоятелството, че „болният не искал да му се прави успойка“. Очевидното подобрение на здравето дава възможност на следователя Ив. Божилов да извърши на 18 декември и формалния, протоколиран разпит на Яворов като свидетел по следственото дело. На 22 януари 1914 г. се прави втора операция и куршумът сполучливо се изважда без упойка. На 4 февруари същата година поетът излиза от болницата по собствено желание, изписан като „здрав“. Но на 17 с. м. по съвета на лекаря отново постъпва там. По този повод той пише на сестра си: . . . „Аз съм доста добре, но се пак лекарят ме съветва да постъпя още малко в болницата. . . Вие да не се безпокоите за мене, защото няма за какво. Може би да стане нужда да се направи една малка операция на левия клепач, но това ще бъде тъй дребна работа, че не заслужава да се говори“. . . На 14 март отново напуща болницата и съобщава на баща си: „Аз пак излязох от болницата, защото съм достатъчно добре вече. Но по съвета на добри приятели, които ми дадоха и средствата за това, ще отида за няколко дни във Виена да се позакърпя съвсем. След два-три месеца аз ще си бъда пак аз и ще мога да работя, както съм работил по-рано, додето господ ме прибере при мама и при моята мила Лора. Целува ти ръката.“

В това писмо се чувствува понижение на първоначалното самочувствие. До отиването във Виена надеждата у поета, че ще спаси зрението поне отчасти, изглежда, не го е напускала. Или по-точно казано, истината по въпроса не му е била съобщавана от нашите лекари-специалисти, макар че са я знаели. Това се разбира от препоръчителното писмо на д-р Сарафов до проф. Димер, в което между другото се казва: „Лявото око било загубено и с дясното виждал зле. Навярно увеличаващата се атрофия на очния нерв след нараняване. При такива обстоятелства не може да се направи много, но за пациента остава утехата, че е бил прегледан и от нашите учители .“[4]

[4] Вж. пълния текст на писмото на немски в „П. К. Яворов“ — летопис, с. 645.

На 20 март Яворов заминава на лечение във Виена, придружен от д-р Кръстев, а след завръщането си оттам истината вече му е известна. Той разбира, че зрението му е окончателно изгубено и пред Ас. Златаров изповядва: „Когато във Виена ми казаха професорите, че зрението ми не ще се върне и най-много трябва да разчитам да запазя този малък приток светлина, която сега схващат очите ми, аз бях решил същата вечер да свърша със себе си. Но вечерта ми домиля за България и исках да умра на нейна земя. Аз съм българин и обичам земята си.“[5]

Пред близките си обаче поетът продължава да укрива истината. В писмо до баща си от 7 май въпреки породените вече мисли за самоубийство той дава успокоителни уверения: „Сега ми правят инжекции за по-скорошно подобрение на очите. Инак съм напълно здрав и ще се помъча да живея, както всички здрави хора. . . Подир един-два месеца надявам се да взема вече някоя служба. Във Виена ми дадоха големи надежди за очите, за по-пълното им поправяне и изличаване изобщо на всички следи от повредите, които си нанесох. . .“ По същия начин успокоява и другите близки, към които неизменно е запазил дълбоки чувства на привързаност. До края на живота си поетът иска да им спести тревогите и безпокойствата. Все пак до сестра си Екатерина (която най-добре може да го разбере) пише писма през юли 1914 г., в които изповядва обхваналите го мистични настроения, предшествуващи края: „. . . Твоето писмо, в което има толкова топлота и сестринска преданост, ме трогна. Аз обаче не се нуждая от никакви средства. Нуждите ми са твърде ограничени, а от заемите, които направих, и от помощите, които получих, все ми е останала някоя пара. Вие не се безпокойте ни най-малко за мен и гледайте да се примирите с моята съдба, както съм се примирил и аз сам с нея. Недейте ме жали, защото и аз никога не съм се жалил, вървях през живота винаги прав, с поглед нагоре и затова не можех и не мога да не се спъна да падна, да си разбия главата. Повтарям: недейте ме жали, ако искате да бъда твърд в нещастието си и последният ми ден ден да бъде ден на щастие. Почти сляп за външния свят, просветен е душевният ми взор — и аз виждам да живеят около мене светлите души на мама и на Лора. Те ме укрепват да изпия до дъно горчивата чаша на дните си, за да имам право да се приобщя към вечния мир, на който те вече се радват.“

Без съмнение непоправимата загуба на зрението е може би първата и най-важна причина, която откъсва поета от действителния живот и го пренася в света на мистични съзерцания и мисли. Яворов не е религиозен, но е склонен към мистицизъм. В същност оттук идва и началото на суисидните изживявания. Една творческа натура от неговия тип, макар и сраснала със страданието и идеята за смъртта, мъчно би могла да се примири със слепотата. Велик поет, лишен от зрителния си простор, не би могъл да живее. Яворов като всеки човек е чувствувал най-остро и непоносимо загубата на това най-важно жизнено сетиво. Нещо повече, той има болезнено развито неприятно чувство към слепотата. То витае като някаква мрачна прокоба навсякъде в поезията му:

Аз чакам слънцето и слънчев блясък
с очи, покрити веч от прах и пясък,
и сляп отдавна! — може би.

или

Не зная аз дали слънцето изгасна,
не зная дали ослепях: не знам
света ли е изгинал — и не зная
самси не съм ли оглушал. . .

---

[5] Ас. Златаров. Цит. съч., с. 55.

„Ослепен, аз няма да я видя. . .“, „От блясък аз ще ослепея. . .“ и т. н., редица още стихове с все същото мъчително изживяване на загубеното зрение.

Не е възможно да се допусне, че и след ослепяването си поетът се е намирал понякога в моменти на примирение след това нещастие. А ако наистина е имало мигове на отново събудени надежди да живее, да работи и с този си недъг чрез помощта на близките си, това са били краткотрайни проблясъци на инстинкта за живот. От друга страна, доколкото подобни прояви са засвидетелствувани в писма или изказвания на самия поет, те са били повече израз на желанието му да утешава близките си, отколкото признак на „жажда за живот“. След трагедията от 30 ноември Яворов при всички обстоятелства щеше да живее в непосредствена близост със смъртта и самоубийството. Може би, ако той бе обграден от грижи и съчувствие, краят нямаше да дойде така скоро.

Последната година от живота на Яворов представлява верига от страдания от всякакъв род. Към физическите страдания от нараняването, от лечението — операции и инжекции по болниците, се прибавят материалните нужди и лишения.

В онази епоха нашите първи писатели не можеха да живеят и да се препитават от своето творчество. Литературата не бе професия и не носеше доходи. Най-голямото благоволение към поети дори от ранга на Славейков и Яворов се изразяваше в даване на някаква що-годе подходяща служба, която да дава възможност и за писателски занимания.

Почти непосредствено след нещастието Министерството на народното просвещение бърза да уволни Яворов от заеманата от него длъжност в Народния театър. С решение от 11 януари 1914 г. на дисциплинарния съвет и със заповед от 13 същия месец на министъра П. Пешев поетът е уволнен, считано от 30 декември, и заповедта веднага му се връчва още в болницата. Даден му бил само един месец отпуск по болест, изтекъл на 30 декември 1913 г. Нов отпуск му се отказва въпреки подадената молба и ходатайството на директора на театъра.

Надеждата да получи някаква друга служба се поддържа само в писмата му до домашните, за да ги успокоява и уверява в доброто си самочувствие и настроение: такава служба никой и отникъде не му предлага. На 4 февруари излиза от болницата по собствено желание и почти без средства и без дом. В семейното жилище на ул. „Раковски“ 126 той естествено няма достъп; то е окупирано веднага след случката от д-р Дренков, бившия съпруг на Лора. По покана, вероятно твърде настоятелна, Яворов живее около две седмици в дома на Михаил Кремен, а на 17 февруари отново постъпва в болницата. Последното, изглежда, не е било от нужда за лечение: операцията по изваждането на куршума е извършена сполучливо още на 22 януари. Кремен не ни изяснява причините, поради които поетът напуща неговия дом. И тук той нищо не знае и не разбира от това, което става, а се задоволява да пише, че. . . „д-р Кръстев и Тодор Александров, повлияни от клюките и за доброто на поета“, го посъветвали да си потърси друго разрешение на квартирния въпрос.

Когато на 14 март Яворов отново напуща болницата и се установява на пансион „Сердика“ на ул. „Алабин“, той вече е решил да отиде във Виена на преглед и евентуално на лечение. За тази цел той сключва заем от 1500 лв. от издателя Ал. Паскалев, изплащането на който обезпечава, като залага бъдещите издания на съчиненията си. В подписаната по този повод разписка (писмо), както и в някои писма до близките си Яворов нарича сключения заем „приятелска по-

мощ“! Ето съдържанието на разписката, което не е без значение за разбиране материалната нищета и психическото състояние на поета по това време:

„Подписаний давам настоящето на г. Александър Паскалев в удостоверение на това, че му дължа сумата 1500 (хиляда и петстотин) лева, които той ми отпуска като приятелска помощ, за да се лекувам. От тях съм получил хиляда лева и остава да получавам още петстотин допълнително. Ако не бъда в състояние да му ги върна, той ще има право да издаде едно или две от произведенията ми в количество, от хонорара на което да се покрие дългът ми. Ако не бъда жив (разр. м.), споразумението за издаване да стане с г. г. д-р Кръстев и Вл. Василев.

С безкрайна благодарност към г. Паскалева

Подписал: *П. К. Яворов.*“

Очевидно от редакцията на разписката и от израза на „безкрайната благодарност“ е ясно, че дословният текст е продиктуван от Яворов. В действителност този „заем“ дори и за един издател от онова време е представлявал износна сделка, напълно гарантирана. Поетът обаче е бил в момента угнетен, измъчен и най-важно — обезверен в „човещината“ на заобикалящите го хора. Поради това дори и едно най-обикновено и обезпечено кредитиране събужда у него чувства на „безкрайна“ признателност. Той е трогнат и в своето добросърдечие и липса на най-елементарна житейска опитност и пресметливост предварително заявява в разписката, че дължи не 1000 лева, колкото действително получава в момента, а 1500 лв. Впрочем, макар че това става през март, остатъкът от заема и до смъртта на поета (октомври) не е получен и изплатен. Това се разбира от предсмъртното му писмо до д-р Кръстев, в което нарежда разноските по погребението му да се изплатят от „дължимите от Паскалев 500 лв.“.

Вероятно получената сума от Паскалев е била изразходвана за разноски по пътуването и престоя на Яворов и на д-р Кръстев във Виена.

По това време, а и до самата му смърт клеветата срещу него се шири по всички посоки. Той открито е сочен и отбягван като убиец, до него достигат всевъзможни слухове и подмятания, засягащи личния му живот, отношенията му с близки и приятели, та дори му се търси сметка. . . откъде вземал средства, за да живее! И Яворов е принуден в последното си писмо до д-р Кръстев да се обяснява пред обществото как е могъл да преживее няколко месеца, без да има какъвто и да било доход. „Предаде ми се — пише той, — че някои много се интересували с какво към преживял досега. . . Ето: Получени от театъра през януари декемврийската заплата и тантиеми повече от 1200 лв.: по-късно нови тентиеми 335 лв. Помощ от Македон. организация (500, 200, 200)=900 лв.: заем от Паскалева 1000 лв.: помощ от писателския съюз 200 лв.: двама души ми върнаха 100 лв.“

В тази изповед пред смъртта е изразена в действителност равносметката на мизерията и оскъдицата, придружавали поета през последните му месеци. Като извадим от посочените разходни пера декемврийската заплата и тантиемите (получени в началото на януари) 1200 лв., които към 20 март са вече изразходвани (щом като се сключва заем за отиването до Виена), излиза, че Яворов след връщането си оттам от 4 април до 16 октомври е живял със сумата 1535 лв. С тази сума, представляваща малко повече от едномесечната му заплата в театъра, той е бил принуден да живее цели 7 месеци и половина. При това брат му Атанас Крачолов е студент по това време и живее на негова издръжка! От публикуваните документи и сметкоразписки (в „Летопис“ на Г. Найденова) се вижда, че за времето от 19 април до 5 юли 1914 г., т. е. за два месеца и половина, е платено в пансионите общо 900 лв. предимно за храна и квартира. А каква е била покупателната стойност на лева, показва фактът, че за една рецепта за най-обикновено сънотворно лекарство се е плащало около 5 лв. (справка в „Летопис“). При това

положение става ясно, че поетът и неговият брат са живели с 500—600 лв. за времето от 5 юли (когато се установява на частна квартира) до 16 октомври!

На всичко отгоре трябва да се има пред вид, че Яворов не е бил човек на добрите сметки и кой както е могъл, го е използувал. В това отношение характерен факт е, че при тези оскъдни средства той е имал в момента на самоубийството си доста много. . . длъжници! Извън споменатите от него двама души (с неизвестни имена), които са благоволили все пак да му върнат дължимите 100 лв., в списъка на Яворовите длъжници в момента на смъртта му фигурират: Григор Василев, адвокат и народен представител — 100 лв., Ал. Паскалев — 500 лв., д-р Кр. Кръстев — 130 лв., Владимир Василев — 265 лв. и др. Това се вижда от следните документи:

Загрижен за разходите по своето погребение, Яворов пише между другото на д-р Кръстев:

„Моля, задръж ония стотина лева (разр. м.) за полиците в Земл. банка. Ако ти е удобно, прати една записка на Григор Василев (соф. адвокат и нар. представител) да даде повечето от сто лева, които ми дължи като съпоръчител на Викт. Топорова, чийто дълг аз платих на Ганчо Богданов: или остави го. Той едва ли ще ги даде (разр. м.). Според моята програма погребението ще бъде евтино и от Паск-те 500 лв. ще остане да се допълнат 200 лв. за полицата. Другите 200 трябва да плати Рачо Славейков, чиято част в същност е вече по-голяма от 200.“[6]

На 13 август 1914 г. братът на Яворов е записал в бележника си: „Вземахме от Василев 100 лв. У Василев остават още 265 лв., у д-р Кръстев 130 лв.“ А много малко време преди това, на 29 юли, Ат. Крачолов е отбелязал: „Вземах преди няколко дена 50 лева от Вл. Василев. У него остават още 415 лв.“[7]

Тук не са нужни коментарии. Излиза, че братът на поета поради липса на средства е бил принуден да ходи при най-близките му приятели, за да иска от тях не помощ, а да издължават по нещо от сумите, които имат да дават! Цитираните документи са характерни и за отношението на Яворов към паричните въпроси: те говорят за честност, добродушие и безкористие. Той не е „народен представител и адвокат“ и не разполага със средствата на такъв, но безропотно плаща и съпоръчителската част на Гр. Василев от някакъв чужд дълг. Същият дори и до смъртта на поета не се е сетил да му се издължи, щом като е оставил впечатление, „че едва ли ще ги даде“. От друга страна, Яворов се готви за самоубийство, за смърт и въпреки това е загрижен да не остане неизплатен дългът му по полицата в Земеделска банка, по който той не и е пряк длъжник, а е само поръчител с други лица (Гр. Василев и Рачо Славейков).

Любопитен, но в същото време и печален е фактът, че и до момента на смъртта най-близките му приятели му дължат суми, когато Яворов е бил в най-голяма нужда. Може да се предполага, че сумата от 130 лв. е останала у д-р Кръстев още от времето, когато той го е водил и придружавал до Виена. За тази именно сума става дума в писмото, като се нарежда тя да бъде задържана и да послужи за изплащане на полицата в банката.

7

„Ако има в тая страна пет души, за които аз да знача нещо — пише поетът на д-р Кръстев, — да поискат напечатването на всички документи по делото. И нека те бъдат допълнени с показанията на всички, които биха могли да

---

[6] Вж. писмото на с. 174—175. Събрани съчинения. Т. V. 1960.
[7] Вж. бележника в „Летопис“, с. 666 и 668.

кажат нещо. А вам, три-четири приятели, които вярвате в моята невинност аз казвам: Вие сте прави, кълна се! Инак нека земята не даде покой на костите ми!“

Значи Яворов свежда до нула почти броя на лицата, останали негови приятели до последния му час. „Три-четири приятели“, между които на първо място, изглежда, трябва да поставим Тодор Александров и Асен Златаров. Тук няма никакво пресилване на нещата, нито пък позиране пред смъртта, както биха казали някои. Колкото и да се ровиш в архивите на миналото и в спомените на съвременниците, около поета в последните месеци на живота му не се виждат други имена освен „три-четири“: нужно ли е да споменаваме имена на негови познати и близки, писатели, литературоведи и пр., които, изглежда, са чувствували неудобство да се спрат и да разговарят с ослепелия поет? В тази предсмъртна искреност на умиращ, звучат мъката и огорчението на страдалец, изоставен от всички. Някога в разцвета на славата си поетът имаше прозрението, че в края на живота си ще бъде сам, изоставен от всички, оклеветен и отбягван като убиец:

И аз ще бъда сам. Денът ще ме отмине
като разбойник гузен и убиец плах.
Денът ще ме отмине, с него ще погине
надежда сетен зрак, на който уповах. . .

И това наистина се сбъдна. Извергнат, афоресан от обществото, той бе наричан в лицето „убиец“, близки и познати отбягваха да се спират с него,за да не се изложат пред това общество. Нищо не е било по-мъчително изживявано, както това отношение, възприето въз основа на едно неоснователно и клеветническо обвинение, което е карало „благоразумните“ да странят. За една будна съвест и за една дълбоко нравствена природа това представлява безпределно и с нищо несравнимо терзание. А пристрастното, оскърбително и крайно несправедливо отношение на съдебните органи към Яворов, злословието и изкуствено създаденото обществено настроение ще да е било наистина непоносимо страдание за гордия му дух. В изложението си до апелативния съд, в разговори и в прощални писма до близки поетът е изрекъл думи на огорчение и покруса, които бележат срам за културната ни история и една велика неправда на епохата: „Кажи на Македония, когато идеш там — пише той, — че нейният син (аз се считам неин) умря в свободна България, увенчан с една най-мръсна клевета.“ А на д-р Кръстев между другото съобщава: „Аз реших да умра вече. Вярвам този път смъртта да не ми измени. . . Аз се радвам на външните причини, които ме карат да бързам: липсата на средства за съществуване и пристрастния съд, който си позволи да отиде до фалшификация на данните.“

Едва жива и потресна картина на оскърбление ни дава Ст. Чилингиров в един свой спомен, който възпроизвежда разказа на поета за една случка с него на улицата: „Вчера, като идвах при тебе — разказва Яворов, — аз се спънах в купчината пясък пред аптеката на Пардов. Не знаели хората, че със своето желание да ремонтират къщата си ще разрушат вече порутената сграда на моя живот. Спънах се, както се спъва захласнат окат, но станах, както става слепец. Поотъркалях се малко на пясъка и толкоз. Повярвай ми, стори ми се, че правя слънчеви бани на морския бряг. Аз лекувам своите нерви например, а хайлайфът на София, излязъл да направи своята предобедна разходка, минава безгрижно край мене и се смее. . .“

Когато Асен Златаров в последната си среща с поета прави опит да го успокои, да му вдъхне вяра в живота, да му напомни, че той още има какво да даде на своя народ, Яворов му възразява: „Мога ли аз да понеса пълната мизерия, ужаса на унижения: нима трябва да почна да прося с номер на гърдите. . .

Инима вие, приятелите, ще имате сърце да ме гледате такъв? Ти знаеш живота ми: аз бях горд. Ти дори ми каза наскоро, че аз никому не съм бил приятел, че това е бедата на затворените души като моята: те нямат изповедник, нямат обятия — дето би се стоплила болката и би цъфнало успокоението. Ти бе прав: аз цял живот живях сам. Не за друго, не че в сърцето ми нямаше подтик за дружба и приятелско излияние, но защото се боях да не ме уязвят, да не се издам в слабост, в нещо,което би ме унижило.И затова в живота се борих за недосегаемост и успявах: никой не можеше да надникне в скритото на сърцето ми и да почерпи коз срещу мене. Твои думи са пак, че такива хора са страдалци. Да, това е мъка да живееш сам и да не можеш да се приближиш непосредно и просто до тия, които те обичат и скъпят, но какво да се прави: аз имах тоя жребий. . .“[8]

Зараждащата се у Яворов мисъл за самоубийство след връщането му от Виена се превръща във вяра в задгробно съществуване. Смъртта не е край на всичко, а преход към вечността, тържество на духа, който е безсмъртен. Той е обхванат от мистични настроения и мисли, очаква сливане с нейната душа „отвъд сребровъздушните стени на кръгозора“. Лора непрекъснато го вика, той чувствува нейното присъствие постоянно около себе си. И интересно е, че това състояние на духа на поета не е на религиозна основа, не е натрапчиво видение на една болна психика, а реално чувство и изживяване на поетическата му душа, която не само в творческите си видения, а и в действителност е преминала в царството на сенките. Тя е от друг свят, има усещания и възприятия като че извън земния свят. Вечната истина за смъртта и нейната неизбежност и разрушителна сила не е „ужасен призрак от своя мраз настърхнал и в тъмни небеса зловещо обрисуван“: а е вече живо чувство, радост и успокоение, тя е пролетно утро или светлина, „отвеки съчетана с мъглата подранила на есенната вечер“.

В една от последните си срещи с Ас. Златаров Яворов се е опитал да изясни това свое състояние: „Снощи ти ми говори за Лора. Много ти благодаря. И недей ми се смя! Аз не съм човек на науката и вярвам в чудесата: ние, поетите, нали знаеш. . . Ето: аз живея с неотстъпната мисъл за Лора. Не, нещо повече: тя е всякога при мене. И колко пъти, струва ми се, като изходя още сто крачки, тя ще забърза със стъпки, ще ме настигне, ще сложи ръцете си на раменете ми и когато се извърна, ще я видя: ще прогледна и ще я видя. . . Не, не, Лора е с мене, тя е всякога с мене и затова, видиш ли, аз не бих могъл да напиша некролога, за който ти говорих. Нека други пишат за нас некролози. . . Най-многото, което мога да направя, е да има за всякога при нея. Тя ме вика. Без нея аз не мога. Аз вече прекрачих царството на сенките: поезията, която писах, стана за мене действителност. . . това чудо не зная дали можеш го разбра. . .“

И по повод на това Златаров добавя: „Аз разбрах тогава колко от друг свят бе вече Яворов. Той знаеше неща, които моят ум бе неспособен да разбере и очите ми — да видят. Яворов бе узрял за нещо по-горно, за което ние, които се мъчехме да го привикаме отново към живот, не сме дорасли още и което не разбираме. Нашият живот за него не беше вече примамка: той усещаше и предугаждаше друг бряг и друга родина, за която ние сме чужди. И него ден аз се убедих, че поезията на тоя син, роден под знака на черна орис, беше причастие на един висш дух с вечността. И затова той има жребия на земята да бъде пленник на страданието и любовта, за да заслужи тая вечност“ (ц. с., с. 58).

---

[8] Ас. Златаров. Цит. съч., с. 74—75.

В това мистично съзерцаване образа на Лора, с което поетът живее известно време преди смъртта си, в чувството, че „тя го вика“, в копнежа си за някакво сливане с нейния дух в „царството на сенките“ и т. н. се проявява не само една поетична и сантиментална природа. В основата на тези своеобразни изживявания лежи онова критично, изтънчено нравствено съзнание, което мотивира и опита му за самоубийство. В страданието и нещастието това съзнание се разви до ексцитативност, до болезнено, кошмарно хиперболизиране на собствената вина. В спомена на близките събития той постепенно разбира трагичния жест на Лора, вживява се в нейната велика жертва пред любовта си към него. Поетът едвам сега разбира тая жена в истинската ѝ светлина, очисти образа ѝ от всички болестни и ексцентрични елементи, залюби я със силата и неизбежността на смъртта — така, както тя искаше и разбираше любовта. Едвам сега, в безпределния мрак на окръжаващата го самота и вечна нощ, в спомена на отлитащия и разбит живот можеше вече да дойде пълното му отстраняване от външния свят и цялостно, безрезервно отдаване.

При подобни обстоятелства всеки друг човек би упреквал и проклинал жената, която е погубила живота му. Но в голямото сърце на поета, в широтата на неговото духовно просветление изобщо нямаше място за укор и озлобление. И поради това с рядко благородство и себеотрицание той побърза да осъди себе си и да последва печалната участ на жената, която не беше разбрал и оценил.

Ат. Крачолов, братът на поета, свидетелствува, че когато в тежките минути на слепотата, страданията и оскъдицата говорел пред него срещу Лора, че не заслужава да мисли за нея, че тя е първопричина за нещастията му и пр., Яворов сериозно му се сърдел, карал му се, наричал го реалист, който не прилича на Крачоловия род.

На 16 октомври 1914 г.,около 5 часа следобед в квартирата си на ул. „Витошка“ № 34 Яворов за втори път насочва револвера в главата си. Но за да не му измени смъртта и този път, предварително изпива чаша с отрова. Той обаче не се довери само на нейното действие, което само по себе си щеше да тури край на живота му. Отравянето не е свойствен и достоен начин на самоубийство на един мъж, поет и революционер.

Установено обстоятелство е, че Яворов продължително време е търсил съдействие между близки и приятели за снабдяване с револвер и отрова. Ас. Златаров разказва за посещението му в химическата лаборатория и настойчивите му молби да получи от него отрова. Отказът на Златаров станал причина да бъде наречен „жесток човек“, но това не е попречило да получи отрова от другаде. Изглежда, че едва след намирането и на двете смъртоносни средства е било приведено в изпълнение решението за самоубийство; толкова силен е бил страхът на поета от ново случайно оцеляване.

Доста много е разискван въпросът за доставчика на отровата и револвера. Това не е съществено и едва ли може строго да се осъжда този, който е улеснил безвъзвратно решеното и неизбежно самоубийство на един мъченик.

По-важно и интересно е друго. Яворов се самоубива в деня, в който Софийският окръжен съд взема своето второ решение от 16 октомври 1914 г. Има ли някаква причинна връзка между двете събития?

Струва ни се, че това съвпадение е случайно и самоубийството не е последвало като резултат от узнаването на решението на съда.

Не може да има съмнение, че до 5 часа следобед окръжния съд е бил изготвил решението си. Дали то е постановено сутринта или в следобедните часове и дали то е било обявено, или е станало известно навън в същия ден, не е установено.

Но малко вероятно е Яворов да е научил за това решение: едва ли е имал някаква връзка със съда. По всичко изглежда обаче, че самоубийството е било определено да стане на 16 октомври още от предния ден. Това се разбира от спомените на Атанас Крачолов: „Университетът беше започнал, аз се бях записал за студент — разказва той. — Един ден брат ми още от сутринта ме подкани да отида на лекции. Следобед, към 4 и половина часа, просто ме изтика: „Хайде, иди в университета да чуеш барем една лекция!“ Аз отидох на лекция — Ст. Бобчев четеше старобългарско право — и в средата на лекцията сякаш някакъв ток мина по тялото ми, силно безпокойство облада душата ми и хукнах без много да му мисля. Отидох, заварих вратата заключена. Помислих си: трябва да е дошъл Кръстев и го е отвел със себе си. Това се случваше понякога. Отидох у Кръстев, заварих Кръстев там, но него го нямаше. Помислих да не е у Пенев, да не е у Василев: ходих у Александров, ходих дори у Мара Белчева — но никъде го няма. . . Отидох у Пенев и Василев, заявих им: в къщи заключено! И всички като че ли знаехме това, което стана. Тяхното държане засили моята тревога. И те трепнаха, като им казах, че никъде го няма. Отидохме (у дома) и през една задна врата отворихме. Той, облян в кърви, лежи на канапето. Както си сложил ръката на гърдите, чашата оставил на столчето съвсем спокойно. Другата ръка с револвера, сложена на гърдите пак. . .“[9]

Очевидно самоубийството не стои в никаква причинна връзка с решението на окръжния съд от 16 октомври. Но ако допуснем, че Яворов по някакъв начин е узнал за това решение, то едва ли би повлияло с нещо на намерението му: съдебният акт от посочената дата нищо ново не е прибавил към известния вече фарс, продължил цяла година, освен едно ново отлагане на въпроса за прекратяване на следственото дело. По някакво странно съвпадение или жестока ирония на съдбата смъртта на поета дойде тъкмо в този ден, за да направи смешни и безпредметни извъртанията на тримата магистрати.

Неотдавна в музея на Яворов в родния му град Чирпан бе открито едно неизвестно и никъде непубликувано до днес предсмъртно писмо на поета до брата му Атанас, писано пред самия момент на самоубийството. Това саморъчно писмо представлява извънредно важен документ, който съдържа последното волеизявление на Яворов и характеризира неговото спокойно психическо състояние в момента на самоубийството. То също доказва, че между решението на съда и смъртта на поета няма връзка.

Ето изцяло съдържанието на писмото:

„За брат ми Атанас“

„Мило братче,

бате ти си отива. Подир малко ще бъда при мама и Лора.

Няма какво да ти обяснявам. Ти ще прочетеш писмата две или три до нашите и ще разбереш всичко. Но ти и без това ще се догадиш. Предай на всички домашни (да не забравиш и Колю) моите последни горещи целувки.

Писмото на милата Тина ме трогна. Духът ми ще бди над милите дечица. Аз им изпращам милион целувки.

Има писма за г. г. д-р Кръстев, Т. Алекс. (андров), Владо и Боян, д-р Тихов и пр. Депозирани са в пакет у един от споменатите. Той ще се досети и ще ги раздаде.

Оставил съм нарочно писмо за Ал. Паскалев. Той ще отпусне 410 лв. за погребението, което трябва да бъде най-скромно.

---

[9] Вж. П. П. Славейков, П. К. Яворов и П. Ю. Тодоров (сб. спомени), с. 581.

Надявам се, горещо моля приятелите си да ти намерят една работа, за да продължиш ученето си.

Много, много горещи целувки.

Твоя Пейо.

Р. . . Внимавай, съобщението до нашите да бъде в най-непринудена форма.

(Бележка) У същия г-н, у който е пакетът, има и завещание към 12—3 приложения."

На плика саморъчно е написано от Яворов:

„ЗА БРАТ МИ АТАНАС".

На обратната страна на плика е добавено:

„Атанасе, изкажи моите (гор)ещи благодар(ности) на г. г. Д-рите Сарафов, Гирги(нов), Ангелов.

Пейо."[10]

Това покъртително прощаване с близките, направено с такова спокойствие пред самоубийството, е наистина твърде характерно за психиката на поета, за разбиране на очертаните вече негови мистични настроения и изживявания от последните му дни.

10

Ако трябва да се направи сравнение и да се даде етична оценка на двата суицидни акта на поета, без съмнение опитът за самоубийство от 1913 г. има предимство. Той бе една непринудена проява на една морална свръхчувствителност. Напротив, самоубийството от 1914 г. дойде в резултат на външни, обективни причини, които могат нормално да мотивират подобна постъпка у всеки човек, поставен в положението на Яворов. Ослепяването, липсата на средства за живот, правосъдният произвол, непрекъснатият поток от клевети, пълната липса на обществено съчувствие не можеха да не доведат до самоубийство един поет с будно чувство за чест и човешко достойнство. Сантименталните изживявания на Яворов, свързани със спомена и образа на Лора, с мислите „за сливане с нейния дух" и пр., не са причини, а са последици, психически отражения от намерението за самоубийство, детерминирано от външните обстоятелства.

Трагичният край на Яворов е така внушително предвещан в поезията му, че ние виждаме като че ли тайнствени, апокалиптични слова да чертаят пътя на неговото велико страдание. И често сме склонни поради това да мислим за някаква обусловеност между творчество и живот, между човек и поет. Ние отъждествяваме житейската с духовната драма на поета, като обясняваме фактите на неговия живот с поетическите му настроения. Жизненият и духовният мир ни изглеждат неразривно свързани в едно цяло, а страшната му смърт приемаме като последица от поезията, от живота, от човека.

Така например в едно писмо на П. Ю. Тодоров до д-р Кр. Кръстев, писано по повод известието за смъртта на Яворов, се казва:

---

[10] Странно е, че това писмо е могло да стои в музея в Чирпан или до депозирането му там — в ръцете на Яворовите роднини толкова години, без някой да се досети и да направи публично достояние този важен документ.

Това говори за една непростима незаинтересованост, може би проявена на първо място от брата на поета, в чиито ръце писмото се е намирало по самото си предназначение. Не е известно още кога и от кого то е било предадено на музея в Чирпан, където е открито между музейните книжа и експонати от уредника на музей „П. К. Яворов"в София Златана Хлебарова.

„Драги Кръстев,

Колкото и краят на Яворова да не ме учуди,колкото този край да се явява съвсем логично излязъл не само от последните прибилици, не само и от поезията му, а от целия човек и от целия му живот (разр. м.), страх ме обзема, като си помисля с какъв ужас и как жестоко той го завърши. Аз никога не съм можал да усетя напълно очарованието на неговата и вдъхновена, и майсторска поезия — за нея други ще го прославят — и много заслужено; но това, което съм обичал у Пея, то беше неговата детински колеблива, жестока и тъй неравна натура. И сега възкръсват пред очи ми онези хубави дни, които сме прекарвали двама заедно, и виждам го горкия — със своите нежни чувства, с правдивата си и честна душа как се мъчи да нареди живота си съгласно тях и как някакъв проклет инстинкт отвътре парализирва всичките му пориви и излиза тъкмо опакото на това, което е искал и което му се е щяло. Рядко в други човек аз съм забелязвал такава рязкост между опакото и лицето, както у него. Бог да го прости!“[11]

Явни са противоречията в мислите на Тодоров и тяхното несъответствие с фактите. Но и днес мнозина са склонни да разглеждат нещастието на Яворов не като случайна последица, дошла от тогавашното буржоазно общество, от заобикалящата го среда, от условията на времето и епохата, а като нещо причинно обусловено от психиката му, търсено от самия него, от „някакъв проклет инстинкт отвътре“, от „харамийската му кръв“, от основното му настроение като „поет на смъртта и нощта“. Така например и Иван Мешеков, като разглежда социалното чувство в творчеството на поета, пише в заключение: „Така Яворов с „обезверената си мисъл“ естествено подири първопричината на социалното зло, на личното си всечовешко страдание и я намери в космическото зло. С това борбата му се пренесе на социална и индивидуална посока, като демонизъм и богоборство или богоубийство и затова у него („борбата“) логически завърши със самоубийство (разр. м.) като спасение в смъртта — „майката велика“.“[12]

И тук е ясно увлечението, чрез което събитията и преживяванията в житейския път на поета се измерват и преценяват в светлината на творческите му идеи и образи.

Изобщо може определено да се поддържа, че драматичните събития от последната година в живота на Яворов не са адекватна последица от песимистичния му светоглед, от философията на страданието. Наистина те са логично развитие от връзката му с ексцентричната и неспокойна дъщеря на Петко Каравелов. Обаче самата тази връзка, която той в странно предчувствие за нещастието, което му носи, упорито и дълго време отклоняваше, се явява като случаен, а не търсен епизод в неговия живот. Като отстраним мислено фаталната роля на тази жена, ние трудно бихме могли да си представим подобна зла съдба и ужасен край като последица от поезията, от живота или от характера и светогледа на поета и човека. Неговото самоубийство не беше самоцел, то не дойде като резултат от болна психика, на патологичен стремеж към смъртта, на вътрешна буря или на кошмарни поетически видения от рода на изразените в „Нощ“.

В действителност Яворов живя и можеше да премине своя живот напълно нормално като всички хора на своето време, можеше да загине за свободата на Македония, както много други. И, както правилно отбелязва един литературен критик, че с целия си песимистичен строй на мисли и чувства той е бил подготвен за такъв трагичен край, е ясно, но едва ли този край би бил непременно такъв, ако не бяха нашенските жестоки нрави.[13]

---

[11] П. Ю. Тодоров. Писма. С., 1966, с. 342.
[12] Ив. Мешеков. Поет богоборец. С., 1934, с. 45.
[13] Малчо Николов. П. К. Яворов. Човекът и творецът, с. 22.

Поезията е едно, а действителността е нещо друго. Нищо в живота, в ума и в характера на Яворов не води логически и неизбежно до трагедията и самоубийството, до анормалното и патологичното. Едно нещастно стечение на обстоятелствата като зла орис е преследвало поета, може би за да го нареди между великите избраници на съдбата. Колко са наистина истинските поети, които спокойно и щастливо са изминали дълъг житейски път? Всички те умират много млади или завършват трагично живота си. Яворов, едновременно велик и нещастен, стана жертва на необикновена и страшна житейска драма — единствена като съдба и трагизъм в литературната история. Този духовен първенец на нацията излъчваше нещо твърде възвишено, неземно, беше само поет и животът не можеше да му прости това.

„ОБЕСВАНЕТО НА ВАСИЛ ЛЕВСКИ“ И ПОЕТИКАТА НА БОТЕВ

(Опит за още една интерпретация)

Радосвет Коларов

1

Изглежда, че всичко вече е казано за последната Ботева творба, радваща се на изключителен интерес особено в последните години, проучвана най-внимателно от идейно-психологическа, художествено-структурна и текстологическа гледна точка. Изказвали са се противоречиви оценки и пристрастия, спорило се и се спори за автентичния текст на стихотворението, използували са се различни методики и методологии, за да се докажат едни или други тези за художествената му стойност. В критическия разговор са вземали участие творци на художественото слово (като Захари Стоянов, ИванВазов, Атанас Далчев), изтъкнати литературни историци и ботевоведи (като Боян Пенев, Михаил Арнаудов, Иван Хаджов, Петър Динеков, Пантелей Зарев, Цвета Унджиева и др.); в разговора се включи и именитият американски лингвист Роман Якобсон, показвайки поетическата функция на граматическите, фонологични и стихови структури.

Това внушително и авторитетно критическо наследство утежнява задачата на всеки следващ анализ. Колкото до самия опит за това, може да се каже, че търсенето на незасегнати и неразработени аспекти там, където е пипала ръката на опитни изследователи, е нещо естествено и закономерно, когато се касае за големи творби на изкуството; това е белег за тяхната художествена жизненост и гъвкавост, даваща възможност за нови и нови прочити.

Дълбоки и верни синтетични оценки са давани на общата атмосфера, идейното съдържание и по-специално на трагическия патос на стихотворението; проникновено са анализирани и отделни негови стихове. Откъм интонационно-ритмична, стиховедска, граматическа и звукова страна пък стихотворението е почти изцяло „изстискано“. Какво остава тогава? Недостатъчно е изследвана неговата семантична система, останали са в сянка някои основни конструктивни принципи, по които се организира неговият смислов свят. И това е обяснимо. Тези принципи — необичайни за самия Ботев — са замаскирани зад суровия реализъм на стиховете, зад отказа от троповата образност и сякаш бедността на фантазията, зад упоритото сякаш съпротивление срещу всякаква пищност и разкрасяване при поетическото претворяване на образите, с една дума — зад същите онези „обикновени думи“, срещу които така остро е реагирал на времето Захари Стоянов.[1]

---

[1] Съчинения на Христо Ботьов под ред. на Зах. Стоянов. С., 1888, с. 4.

Избързвайки напред, може да кажем, че в своята творба поетът е използувал различни типове трансформации, отнасящи се както до отделната дума или образ, които менят своя статут по протежението на стиховете, така и до цялото стихотворение като цяло, което трансформира, смислово преобръща други художествени системи. Преди да се премине към самата същност на задачата — разкриването на споменатите вече принципи, ще бъдат разгледани някои трансформации от втория тип, които непосредствено дават ключ към задълбочаване в иманентната структура и смисъл на творбата.

Анализът ще се опира върху текста на стихотворението, поместен в изданието на Ботевите съчинения от 1888 г. под редакцията на Захари Стоянов; същевременно ще бъдат привличани по един или друг повод стихове от варианта, публикуван във в. „Нова България“ (бр. 22 от 12 авг. 1876 г.), както и образци от черновите варианти, намерени в тефтерчето на поета.

Обесване на Васил Левски

1-ви стих О, майко моя, родино мила,
2-ри стих защо тъй жално, тъй милно плачеш?
3-и стих Гарване, и ти, птицо проклета,
4-и стих на чий гроб там тъй грозно грачеш?

5-и стих Ох, зная, зная, ти плачеш, майко,
6-и стих за туй, че ти си черна робиня,
7-и стих за туй, че твоят свещен глас, майко,
8-и стих е глас без помощ, глас в пустиня.

9-и стих Плачи! Там близо край град София
10-и стих стърчи, аз видях, черно бесило,
11-и стих и твой един син, Българийо,
12-и стих виси на него със страшна сила.

13-и стих Гарванът грачи грозно, зловещо,
14-и стих псета и вълци вият в полята,
15-и стих старци се молят богу горещо,
16-и стих жените плачат, пищят децата.

17-и стих Зимата пее свойта зла песен,
18-и стих вихрове гонят тръни в полето,
19-и стих и студ, и мраз, и плач без надежда
20-и стих навяват на теб скръб на сърцето.

2

Преди всичко „Обесването на Васил Левски“ е трансформация на семантичната система на „Хаджи Димитър“. Спорадично отбелязваните отделни допирни точки (Р. Якобсон,[2] Св. Цонев[3]) са в същност много повече и имат системен характер.

Напълно логично е да се очаква, че когато е писал „Обесването“, поетът е имал в паметта си вече готов образец — писаната две години по-рано и отнасяща се към същия идейно-тематичен кръг балада, посветена на паметта на друг национален герой. Такъв образец-шедьовър не може да се заобиколи, да се елими-

[2] Р. Якобсон. Структурата на последното Ботево стихотворение. — Език и литература, 1961, кн. 2, с. 10.

[3] Светозар Цонев. Христо Ботев. Поезия и правда. С., 1976, с. 153—154.

нира — той неминуемо „застава на пътя“ на творческите търсения, заставя новата творба да го включи в контекста си чрез съответна интерпретация, със съответен — положителен или отрицателен — знак. Пишейки „Обесването на Васил Левски“, поетът инстинктивно или осъзнато се е придържал и, както ще видим. същевременно отблъсквал от схемата на „Хаджи Димитър“, проектирайки върху нея структурата на своята нова творба.

Общите места между двете творби засягат както някои елементи на поетическия сюжет, така и някои микрообрази, словесни изрази, чиито еднотипни структури и съответно функции в системата на цялото, взети в съвкупност, изключват вероятността за случайни съвпадения.

В „Хаджи Димитър“ поваленият юнак е заобиколен от митологически преобразени животни — сокол, орлица, вълк. Някъде около бесилката на Апостола се появяват — необлени от митологична светлина, реални, но същевременно отклоняващи се от реалността чрез определени семантични „аномалии“, за които ще стане дума — гарван, псета, вълци.

Хаджи Димитър е юнак „в сила мъжка“. Левски виси на въжето „със страшна сила“.

Лобното място и в двата случая се въвежда чрез едно и също наречие за място: „**Там** на Балкана. . .“ — „**Там** близо край град София. . .“. В първия случай, в „Хаджи Димитър“, *там* означава естествено мотивирана (героят лежи високо в планината) пространствена отдаленост от хипотетичната гледна точка на лирическия „аз“; във втория случай *там,* имайки определена локализираща функция, същевременно означава и нещо друго (за това по-късно). Същевременно и в двата случая *там* се появява след възклицание на лирическия субект по повод съдбата на героя: „**Жив е той, жив е! Там** на Балкана. . .“ — „**Плачи! Там** близо край град София. . .“

Трябва да се отбележи още едно сходство: В „Обесването“ глаголът във второ лице повелително наклонение *плачи* е обръщение, адресирано до майката-родина, която два стиха по-горе е наречена „черна робиня“:

> Ох, зная, зная, ти плачеш, майко,
> затуй, че ти си **черна робиня,**
> . . . . . .
> . . . . . .
> **Плачи!**

Това е разгърната перифраза на обръщението „пейте, робини“ от „Хаджи Димитър“, дистанцираща текстово предиката от субекта на фразата (т. е. „пейте, робини“ → [„плачи, черна робиньо“] → „ти си черна робиня. . . Плачи!“).

Паралелни са стиховете „Балканът пее хайдушка песен“ и „Зимата пее свойта зла песен“, съдържащи етимологическата фигура „пее песен“.

Лексикален лайтмотив в „Хаджи Димитър“ е лексемата *пея* (представена с различни словоформи), а също „*песен*“ — *пее, пеят, пейте, песен, песни.* Подобен лексикален лайтмотив има и в „Обесването на Васил Левски“ и той е съответно *плача* (също разгърнат в серия словоформи) и *плач — плачещ, плачи, плачат, плач.* (Срв.: „жътварка пее нейде в полето“, „пейте, робини“, „Балканът пее хайдушка песен“, „летят и пеят дорде осъмнат“, „чудни, прекрасни, песен поемнат“, „и с песни хвъркат те в небесата“, „и певци песни за него пеят“—„защо тъй жално, тъй милно плачеш?“, „Ох, зная, зная, ти плачеш, майко“, „Плачи!“, „жените плачат“, „и студ и мраз и плач без надежда“.)

Употребеното в „Хаджи Димитър“ съчетание от съюза „и“+лично местоимение във второ лице единствено число, натоварено с деиктична функция и съответно емфатично ударение („*и ти*“ — „грей и ти, слънце“) се появява и в „Обесването на

Васил Левски“ — „Гарване, и ти, птицо проклета“), и то в сходен смислов контекст:

Жътва е сега. . . Пейте, робини,
тез тъжни песни! Грей **и ти**, слънце,
в таз робска земя! . . .

О, майко моя, родино мила,
защо тъй жално, тъй милно плачеш?
Гарване, **и ти**, птицо проклета,
на чий гроб там тъй грозно грачеш?

Паралелизмът е очевиден. И в двата случая са налице по две обръщения: след първото обръщение, насочено към персонажа (робините, майката-родина, която е „черна робиня“), съчетанието „*и ти*“ насочва към адресат, който е част от околния природен свят и чиято роля в творбата се свежда до изразяването на— най-общо казано — несъчувствено отношение към героя — слънцето немилостиво пече, гарванът грозно грачи.

И в двете творби е подчертан сезонът, в който героят загива — горещото лято, студената зима. Този сезон и в двата случая излиза от сферата на пасивен природен фон, като се изпълва с определено психологическо съдържание, активно, бих казал, дори агресивно включвайки се в лирическата тема на стихотворението. Но има и нещо по-специално — по особено оригинален начин и в двете творби природните реалии, свързани с този сезон (слънце, мраз), се превръщат в своеобразна образна емблема на основното емоционално състояние, с което е пропита творбата, и съвсем пряко, и в двата случая, подават ключа на интонационното движение, определят „пулса“ на творбата, пряко насочвайки своето въздействие към сърцето на лирическия субект (съответно читателя на творбата):

слънцето спряно, сърдито пече;
жътварка пее нейде в полето,
и кръвта още по-силно тече.

. . . . . .Грей и ти, слънце,

в таз робска земя! . . . . . .
. . . . . .*Но мълкни, сърце*!

Зимата пее свойта зла песен,
вихрове гонят тръни в полето,
и студ, и мраз, и плач без надежда
навяват на теб скръб на сърцето.

Палещото слънце кара кръвта да избликва по-силно, раната да кърви по-обилно — така и трябва да бъде съобразно с един елементарен физически закон. Но малко по-долу се оказва, че същото това слънце тласка буйно и кръвта в сърцето на поета и с това сякаш определя лирическата гама на цялата творба, състоянието на лирическия „аз“, определено от Н. Георгиев като „ботевска изстъпленост“[4] — мятанията на душата, трескавото съзнание, че героят сякаш все още може да бъде спасен, но нà — „ще да загине“, изоставен от всички. . . В „Обесването на Васил Левски“ песента на зимата играе същата роля, която и слънцето в „Хаджи Димитър“, само че обратно — „заскрежава“ със своя студ и мраз сърцето,

[4] Н. Георгиев. Ботевата балада „Хаджи Димитър“ (Опит за разбор). — Литературна мисъл, 1974, кн. 4.

свива го в непоносима болка пред вече случилата се непоправима беда; кръвта не се мята буйно, а „изстива в жилите“, в студа на огромна, смазваща скръб

Очевидно е, че сходствата между двете произведения са достатъчно много и достатъчно специфични, за да се заподозре играта на случая. Но сходствата са само първата част от процеса на взаимодействие между двете творби, те са повод за да се очертаят несходствата. Художествената система на „Хаджи Димитър“ привлича и същевременно отблъсква от себе си новата Ботева творба и в тези отблъсквания — по-радикални от привличанията — се ражда нейната качествена определеност и художествена индивидуалност.

Най-напред се хвърля в очи поразяващото травестиране на митологичните животни и птици от „Хаджи Димитър“ — сокол, орлица, вълк — в лицето на гарвана, псетата и вълците. Това в същност е ретрансформация, възвръщане на животните и птиците към първоначалния им, непоетичен статут на хищници. Воят на натуралните, изгладнели вълци и граченето на натуралния, търсещ мърша гарван след чудесната сцена на милосърдно съдружие на сокола, орлицата и вълка пред поваления юнак в „Хаджи Димитър“ крие в себе си някаква особена горчивина, може би и частица горчива самоирония. С особена острота и властност читателят е въвлечен в този първи и по всичко личи единствен предметно-реален план на гибелта, в който няма пощада и милост, и чудо не може да се очаква.

Присъствието на гарвана и вълците вече подсказва, че трактовката на смъртта не може да бъде идентична със съответната трактовка в „Хаджи Димитър“. И наистина. В баладата е налице — експлицитно изразена — философията на борбата, която противопоставя на физическата смърт нетленността на подвига на борeца, паднал за народна свобода. „Жив е той, жив е!“ — възкликва в началото поетът, за да продължи няколко строфи след това в сентенцията-лирическо отстъпление: „той не умира“. Мястото на подобни стихове в „Обесването“ остава празно. Нещо повече — в шеста строфа на варианта, публикуван във в. „Нова България“, откриваме „антистих“, който гласи. . . „Умря той вече!“. Този стих, влизащ в поразителна полемика с първия стих на баладата, може да даде „показание“ за противоположната посока, в която се е движел художественият замисъл на последната Ботева творба. Може да се каже, че двете стихотворения са построени върху смисъла на две противоположни изречения. „Той не умира!“ — казва „Хаджи Димитър“. „Той е мъртъв!“ — твърди с не по-малка категоричност „Обесването“. Това са две констатации, еднакво силни и патетични и в еднаква степен способни да породят разтърсващи поетични внушения. В диалектическия възел на борбата едната от тях — „Той не умира!“ — изтегля светлото, химново начало, увенчаващо подвига на борeца с безсмъртие, гордо нарушавайки стереотипа на „нормалната“, житейски проверена човешка логика. Другата констатация „Той е мъртъв!“ — изтегля другия, тъмния край във възела — ужаса и непримиримата скръб пред лицето на смъртта, пред с нищо незаменимото човешко отсъствие на героя, изричайки съждение, не по-малко парадоксално и непостижимо (психологически) от първото.[5]

В съответствие с това се очертава вече загатнатата противоположност на двете емоционално-интонационни системи, толкова различни, колкото е различна семантиката на посочените думи-индикатори „плач“ и „песен“, колкото отликата между зимната виелица и палещото лятно слънце, колкото са различни

---

[5] Това разграничение, разбира се, в строго алтернативната си форма схематизира, огрубява идейното съдържание на двете творби; във всяка от тях има „по нещо“ и от съответния противоположен, реципрочен край на възела: в „Хаджи Димитър“ има трагизъм, в „Обесването“ няма само смърт. Този противодействуващ план в разглежданото стихотворение ще бъде изяснен в хода на анализа.

накрая стиховете: „Ще да загине / и тоя юнак. . . Но млъкни, сърце!“ и „навяват на теб скръб на сърцето“.

Що се отнася до изграждането на самия централен образ, съпоставката на двете творби показва нови, очебийни различия. В „Хаджи Димитър“ поетът е използувал богатия арсенал на поетическата условност, за да изведе образа от реалните му човешки измерения и връзки и да му предаде изключителност, легендарна окраска. Ситуирайки го в едно привидно реално пространство, с предметно-автентични координати („Жътварка пее нейде в полето“), поетът рязко променя мащаба на художественото изображение — вгражда една перспектива в друга, размества близки и далечни планове, вследствие на което фигурата на смъртно ранения юнак придобива някаква титанична осанка — той е високо „там на Балкана“ — повече топографски уточнения сякаш са ненужни и безпредметни — и същевременно почти пред погледа на лирическия „аз“ — потънал в кърви между пушката и сабята; устата на героя проклинат цялата вселена, а в отговор на това слънцето пече сърдито, към този стилизиран „космически“ диалог и ред други особености, които условно можем да наречем „перспективно хиперболизиране“, се прибавя израстването във философско-сентенциозния план — посредством метонимна генерализация се извършва преход от образно-пластичната единичност и конкретност в чертите на отделната личност към абстрактната всеобщност на идеята; героят получава правото на безсмъртие, чертите на непреходно човешко битие; на трето място се появява превъплъщението в митологичния план — сякаш за да бъде удостоверена истинността на думите „той не умира: него жалеят / земя и небо, звяр и природа“ и да бъде отново върнат лирическият изказ към образно-пластичната конкретност, героят се преселва във великолепната картина „нощ в Балкана“ („зелената трева“, която нагазват самодивите, решително не е онова място, на което го заварва началото на баладата) — във фантастичното пространство, заето от митологични същества, мъчещи се да облекчат болките. Използувайки различни средства — от сентенцията до баладично осветения пейзаж, поетът явно и тенденциозно митологизира героя, поставя го в „центъра на вселената“, придавайки му величие, равно на стойността на неговия подвиг.

Прочитайки в контекста на тези особености „Обесването на Васил Левски“, критикът може да се почувствува смутен. Той се сблъсква с една сурова реалистичност и лаконизъм на словото, в които не личат белезите на разгледаната поетическа техника на апотеозно извисяване. Концепцията за безсмъртието от баладата се оказа неприложима, мащабът на поетическото претворяване, както ще видим, също. Насочвайки се към „адреса“ на лобното място — след многозначителното, неточно, поетично „там на Балкана“, читателят не може да не почувствува тръпка от жестоката автентичност и „прецизност“ в качеството на ориентир на стиха „. . . Там близо край град София. . .“[6] Вглеждайки се (след това обезкуражително начало) в текста с въпроса, „какво може да се противопостави на поетическия арсенал от „Хаджи Димитър?“, читателят ще стигне до отговора — почти нищо. Има едно „черно“ бесило, реални, чужди на всякакво романтично поведение представители на животинския и пернатия свят, реално, голо поле с тръни, подгонени от вихри. . . Но има нещо още по-странно след прочита на баладата и то е, че в същност централният образ. . . почти отсъствува от стихотворението, поетът скъпернически му е отделил — като изключим метонимичната поява на бесилото — само два стиха от наличните двадесет (11-и и 12-и), и то при положение, че единият от тях (11-и) е разположен от обръщение към майката-родина (а не към героя) и че в същност единственият

---

[6] Верижното натрупване на три локализиращи пояснения към „град София“ — две наречия и един предлог *(там+близо+край)* може да породи илюзия за „опипващо“, „коригиращо се“ насочване към визирания обект.

12-и стих, в който за миг се мярва Апостолът, има разколебаната модалност на стих, въведен като „разказ на очевидец“, с помощта на единствения глагол в минало време („видях“) и следователно не принадлежи, формално погледнато, към временната плоскост — лирическата сегашност, — в която се гради художествената фикция на творбата!

Очевидно е, че очерталите се в началото на съпоставителните бележки сходства между „Обесването“ и „Хаджи Димитър“ — забележително точният структурен паралелизъм на отделни стихове, еднаквостта на определени лексикално-интонационни модели и микрообрази се „изкупват“ с не по-малко рязко очертани противоположности, когато се премине към анализ на по-високи, надредни идейно-художествени пластове. Че тези отговорни, надредни в системата на творбата пластове са организирани очевидно по друг начин, съобразно с действието на други художествени принципи. Тръгвайки по примамливия път на сходствата, критикът се натъква на непроходими несходства, на невъзможността да отключи художественото своеобразие на „Обесването“ с готовия ключ на „Хаджи Димитър“.

Но този път на съпоставки даде своя евристичен принос в предстоящото отключване — чрез активизирането на отрицателно корелираните признаци, показвайки какво от „Хаджи Димитър“ няма или е противоположно в „Обесването на Васил Левски“. Наблюденията ни в това отношение се свеждат засега до две констатации:

1. Преместване на концепиращата гледна точка от триумфално-оптимистичния към трагичния полюс на изобразяваното явление.

2. Отказ от прийоми на директна митологизация, на романтично-баладично окрупняване на централния образ, нещо повече — видимо редуциране на неговото място в произведението.

Разполагаме с два принципа-ориентира в по-нататъшното изследване на стихотворението. Първият от тях насочва най-общо към идейно-тематичната му сфера, вторият — с по-тясно значение — към неговата поетика. Извличането на тези принципи в контрастна съпоставка със знаменитата балада поставя, психологически погледнато, последното Ботево стихотворение в предварително неизгодна светлина. Може да се появи например съмнението: отказвайки се от разгледания тип „поетика на обезсмъртяване“ в „Хаджи Димитър“, обръщайки я сякаш нарочно „наопаки“ в „Обесването“, не се ли отказва поетът изобщо от възвеличаване образа на Апостола? Това конструирано по аналогия умозаключение обаче веднага се удря в непоколебимата увереност на критика — в художествения му опит на читател — че по сила на поетичното внушение образът на Апостола не отстъпва на образа на Хаджи Димитър. Да се намери обяснение на този сблъсък значи да се разреши поставената задача, да се намери пътят към художествената специфика на творбата. Щом като образът на Апостола е конструиран с „антисредства“, носи „антипризнаците“ на Хаджи Димитър и, от друга страна, излъчва неговото величие, очевидно се касае не просто за отсъствието на употребения в баладата модел на възвеличаване, а за присъствието на друг модел на възвеличаване.

Той трябва да взаимодействува по някакъв начин с другия (първи) принцип-ориентир — с трагизма като художествено светоусещане в творбата. Но отбелязаните два принципа не е задължително да действуват като две взаимно изключващи се, но взаимодействуващи начала. Те могат да изхождат от единното ядро на една и съща художествена задача. Пример за това отново ни дава „Хаджи Димитър“, където патетичната идея за безсмъртието подхранва митологизирането на личността на героя. Аналогично с това в „Обесването на Васил Левски“ патосът на трагизма (ориентир (1) би могъл да е непосредствено свързан с неиз-

вестния модел (ориентир (2), да служи по обратен път на художественото обезсмъртяване на образа.

Че в „Обесването на Васил Левски“ е именно така, ще покаже след малко анализът на текста. Съществува обаче едно предварително указание за правилността на досегашните разсъждения, един своеобразен шифър на така изложената концепция, който се състои в . . . трансформацията на още една художествена система. Видяхме, че стихотворението преобърна структурата на един мит, въплътен в поетична творба („Хаджи Димитър“). Но то преобръща — наистина много по-замаскирано, „между стиховете“, по пътя към собствената си специфика още един мит — библейския мит за Спасителя.

Великият трансформатор Ботев (най-голямо завоевание на способността му да заимствува и асимилира явлението в орбитата на своята собствена система е художественото усвояване и преработване поетиката на народната песен) неведнъж проявява склонността към апострофиране, преобръщане смисъла на известни положения или цитати от Библията или сентенции, свързани непосредствено с християнската митология: „кръстът е забит в живо тяло“ („Елегия“) — разместване на елементите в структурата на образа;[7] „О, мой боже, правий боже! Не ти, що си в небесата“ („Моята молитва“); „бог не наказва, когото мрази“ („Борба“) — вм. „Бог наказва, когото обича“ и пр. В „Обесването на Васил Левски“ намираме пръснати в текста на няколко места по-явни или завоалирани подобни реминисценции от Библията. „Свещеният“ глас на майката-родина е „глас в пустиня“ (срв. „Глас на един, който вика: пригответе в пустинята пътя. . .“, книга на пророк Исая, гл. 40, стих 3). В „свидетелството“ на лирическия „аз“ за страшната гледка „край град София“ четем: „И твой един син. . .“ — стих, сякаш перифразиращ евангелския израз за божия „единороден син“ (например Йоан, глава 3, стих 16, 18 и др.). Странното съжителство на „псета и вълци“ в полята извиква асоциация с побратимяването на враждуващите животни в книгата на Исая (срв. „Вълкът ще живее с агнето / . . . И лъвът ще яде слама, както волът“ и пр. — „Исая, гл. 11, стих 6—8). В черновите варианти, нахвърляни в Ботевото тефтерче, намираме освен това реминисценция на сцената „сваляне от кръста и погребване на тялото“:

„Долу гяурът!“ крясна пашата
и бързо, бързо свалиха в гробът
твоя син, майко

и другия вариант:

Няма го вече!. . . Святото тяло
пашата кресна да хвърлят
турците бързо в гробът. . .

Тези дискретни отпратки към библейския мит (едва доловими и хипотетични, взети поотделно, но настойчиви в своята съвкупност) разкриват — неочаквано за хода на досегашните наблюдения — присъствието на митологичен (!) модел — образен аналог на идеята за светостта и величието на жертвата в лицето на разпятието![8] И веднага след това идва констатацията, че в същност, приобщавайки към своята система библейския мит в един пункт, творбата на Ботев жестоко го преобръща най-малко в други два пункта, поемайки върху себе си неизмеримо

---

[7] „У Ботев не народното тяло е приковано за кръста, а кръстът е забит в живото тяло на народа“ (Ив. Унджиев, Цв. Унджиева. Христо Ботев — живот и дело. С., 1975, с. 209).

[8] Показателно е, че този образ срещаме по-късно у Вазов в одата „Левски“: „О, бесило славно! / По срам и по блясък ти си с кръста равно!“

по-голям нравствен товар: внушавайки, че висящият на бесилото „един син“ на България няма да възкръсне и жертвата му ще остане непокрита с цената на изкуплението. . .

Тази трансформация на библейския мит не получава, разбира се, собствено образно въплъщение в стихотворението; дълбоко замаскирана в текста, тя остава със своето кодово значение: да покаже, че творбата ще утвърди някакъв модел на възвеличаване (и вероятно митологизиране) — подобен, от порядъка на библейския мит, равностоен нему по мащаба на поетичното претворяване; като същевременно ще задълбочи до краен предел трагизма на централния образ и в художественото светоусещане на творбата изобщо.

Време е да преминем към същността на анализа. Досега беше изтъквано — не без доза тенденциозност, — че в „Обесването на Васил Левски“ няма митологизация и баладична трактовка, особено що се отнася до централния образ на Апостола. Съпоставката с „Хаджи Димитър“ ясно показваше това. Същевременно неслучайно при тази формулировка се прибавяше определението „директна“. И наистина в стихотворението няма директна митологизация, директни форми на фантастично, баладично претворяване. Подобни изразни средства изглеждат несъвместими със строгата графичност на образите и словесния лаконизъм, с общата потиснатост, която доминира в творбата и определя състоянието на лирическия аз и която сякаш парализира всякакво буйство на въображението. Тя определя впрочем и графичността в тясното значение на думата (като изключим метафоричния ѝ смисъл) — маркираността на черно-белите тонове: в черния цвят на гарвана, черното бесило, черната робиня и, от друга страна, имплицитната белота на зимния пейзаж. Тук всякаква полихромия, цветова интензивност би изглеждала неуместна. (Отново обратно на това в „Хаджи Димитър“ има червена на цвят кръв, зелена трева, звезди и др. природни реалии, които се възприемат в своята нормална, полихромна оцветеност.) Така че — да се върнем след това малко отклонение и повторим отново — в „Обесването на Васил Левски“, — като изключим обръщението към майката-родина, което читателят е склонен да схваща по-скоро като поетическа фигура-условност, — няма директни форми на митологизация и хиперболизиране. Но става дума за директни, а не за отсъствието на всякакви форми. И ето че стигаме вече до същината на въпроса. В тази творба Ботев се домогва до удивителна изтънченост в постигането на нямащи самостоятелен словесен терен внушения, използувайки „скритите резерви“ на текста. Под тромавия и сякаш застинал горен слой на словесната маса се открива играта на намеците, на конотативните сближавания и разграничения, едва забележимите трансформации (вече вътре в творбата) на словото, с други думи — движение, изместващо незабележимо за окото, при минимален разход на думи и място образите от привичните им, „нормални“ очертания. . .

Тази „ненормалност“ е почувствувана и по своеобразен начин отразена в характеристиката, която дава на стихотворението Боян Пенев: „Ботев не е писал по-скръбни стихове от тези: има в тях някаква болна мъка, безпределна и несвестна като тия повилнели простори, из които вихрите гонят не призраци, а техни скелети. Едва ли би могъл той чрез друга някоя картина да изрази посилно плача на осиротелите и безнадеждните и ужаса от предсмъртната агония. Риданието заглъхва във вихъра, който се носи над замръзналата пустиня — остава само тя с тия лудо подгонени тръне.“[9]

[9] Боян Пенев. История на новата българска литература. Т. IV, ч. II. 1936, с. 1476.

Написаното за Ботев не е измежду най-доброто в творчеството на Боян Пенев. Но към горните силни редове ще се връщаме неведнъж. В тях — при известна едностранчивост и емоционална неовладяност са уловени особености, които имат непосредствен израз, реално съдържание в текста на творбата и представят възлови моменти в посоченото изместване на реалните очертания на образите.

Вече стана ясно, че стихотворението диалектически поема напрежението между одата и елегията,[10] утвърждавайки и извисявайки образа на героя в трагичното чувство, чрез скръбта на оплакващата го родина. Тази конструкция се отличава с голяма простота и, както ще видим, ефикасност. Двуделността на образната структура в стихотворението е рязко отчетлива: на единия полюс е образът на Апостола, обесеният син на България; на другия полюс противостои цялото обкръжение на родната земя и всички живи същества върху нея. Това противостоене получава особена активност и художествени функции, то е момент от по-явно или по-незабележимо действуващите деформации, чрез които се организира художественият свят на творбата.

В безсмъртната балада на поета юнакът може да бъде докоснат — в буквалния смисъл на думата — от нежните ръце и устни на самодивите, от приближилия се, ближещ раната вълк; на свой ред оставя разточителни следи от кръв по земята, на която лежи. Може да се каже, че той и заобикалящият го природен свят проникват един в друг. В „Обесването на Васил Левски“ лирическият герой остава в многозначително уединение, в някакво енигматично, непроницаемо — при цялата му прагматическа достъпност и точност на координатите — пространство. Да забележим, че псетата и вълците „вият в полята“, а не под бесилката, лирическият „аз“ също се е отдалечил от лобното място; в думите му е затаен дълбок потрес от гледката „там“, „край град София“; парентезата („аз видях“) разсичаща фразата на две, по великолепен начин подсказва потребността на говорещия да убеди самия себе си в истинността на собствените си думи.

Целият човешки и природен свят (това доказва всеки стих, е обхванат от „стресово“ състояние, в което се рушат привичните стереотипи, объркват се посоките; хората и животните блуждаят в безпътица, псетата подивяват и започват да вият из полята заедно с вълците. В това всеобщо страдание рязко изпъква на преден план идеята за единството на всички страдащи същества и това „единство в скръбта“, изравняващо, поставящо знак за еквивалентност между голямо и малко, колективно-необозримо и единично, всеобщо-вечно и мигновено-преходно, е принцип, който е източник на нови деформации, на пораждането на „индиректни“ митове. Всичко това се постига с прости, може да се каже, безобидни наглед средства.

Нека спрем вниманието си върху първата строфа. Всички изследователи на стихотворението отбелязват паралелизма между първото и второто двустишие и отбелязали го, побързват да се спрат на контраста между образите на майката-родина и гарвана и по-специално на лексикално-стилистичните, интонационни и фонологични опозиции, оттласкващи двата образа. Увлечени от доказването на тези опозиции обаче, изследователите не забелязват, че в същност тези опозиции имат по-малка цена, по-малко са интересни от онова, което изглежда само повод, за да изпъкнат те, от обратното — сближаването на двата образа. Антитезата има своето безспорно значение, но нека погледнем нещата откъм обратната им страна, откъм „тезата“. Задал въпроса си към майката-родина, по-нататък чрез една безобидна връзка — „и ти“ — лирическият „аз“ продължава

---

[10] Тази двузначност на творбата е посочена от Светозар Цонев. Христо Ботев. Поезия и правда. С., 1976, с. 148.

„превключва въпроса си към гарвана. Какво значи обаче това непретенциозно, невзрачно, губещо се между ефектните корелации „и ти“? То въвежда една мистификация: плачът на родината и граченето на гарвана се възприемат като два равностойни, съпоставими звукови жеста. Двата несъизмерими образа — на цялата родна земя и на злокобната птица — застават неочаквано и абсурдно един до друг, на едно равнище и — родината се „смалява“, опредметява и персонифицира, превръща се в реална, оплакваща българска майка.

Сякаш за да изпита ефекта на този парадокс, поетът пренася в следващата строфа образа на майката-родина в тенденциозно абстрактен план, където никакъв гарван не би могъл да намери мястото си. Повратът е още по-рязък, като се има пред вид обобщеността и трайността на посочения повод за плач (майката-родина плаче затуй, че е „черна робиня“), което снема презумпцията, че тя плаче „по конкретен повод“, над същия евентуално гроб, над който грачи и гарванът. Но тук се крие коварство. Защото очевидно е, че епитетът „черна“ освен метафоричното си значение на „нещастна“, „измъчена“ може да има и друго, метонимно значение, използуващо „емблемната“ функция на цвета, и то е „почернена“, „носеща траур“ и следователно скокът в абстрактния план е същевременно връщане назад, и то с още една допълнителна крачка по посока към „гроба“ и съответно към зловещия пернàт символ на тлението. Окончателното издаване играта на това връщане става в следващата строфа, където узнаването на повода за плача — смъртта — се въвежда чрез същото „гарваново“ *там,* а предполагаемото траурно-веществено значение на епитета „черен“ получава своята манифестация в израза „черно бесило“. Що се отнася до другия, нагледно „непробиваем“ фразеологизъм — библейския „глас в пустиня“, той също претърпява трансформация, както и „черна робиня“, от абстрактния план към предметно-реалното си въплъщение, преобразявайки се чрез два прехода в края на творбата в образа на пустинното поле, из което се носят само вихри, гонещи тръните. . .

Наблюдаваната фантастична концентрация и затваряне на пространството на художествения свят чрез изравняване на несъвместими понятия и разклащане на абстрактните значения продължава по своеобразен начин в следващата четвърта строфа (кулминацията на „отечествения плач“) и във финалната пета строфа. Тези две строфи има пред вид Боян Пенев, когато говори за „болната“, „безпределна и несвестна“ мъка. Какво има тук? Образът на отечеството се „мултиплицира“, като се разпада на сбор от представители — на животните (гарвàн, псета, вълци); на хората (старци, жени, деца); на природните стихии (вихри, студ, мраз). Още в това еднакво представителство, реализирано в „магическото“ число *три,* се съдържа някакво предварително структурно основание за равенство, за еквивалентност на всички образи. То се подкрепя от паралелизма — по отношение броя на субектите във фразите — между първи и трети и втори и четвърти стих на четвъртата строфа; към него се прибавя и ефектът от асиндетонното (безсъюзно) свързване на фразите, прилепяни една към друга без всякакви пояснения и връзки, с мълчаливата презумпция за тяхната граматическа и образна еквивалентност. Животните, хората и природните стихии смесват гласовете си в разноречив, нестроен хор, тотално приравнени във всеобщото страдание, детайли в неговия единен механизъм. При това обединяване на гласовете емоционалното напрежение достига до краен предел; отделните партии взаимно се усилват в своето взаимодействие и наслагване, за да достигнат до качествено нова степен на интензивност — висотата на някаква неистовост и пароксизъм; за постигането на този ефект дава своя принос и принципът на вътрешната градация в звуковата динамика на гласовете, започваща от граченето и свършваща с пищенето.

Всичко това е вярно и все пак с него не се изчерпва въздействието на четвърта строфа. Анализиращият не може да се отърве от впечатлението, че в нея остава още нещо особено и странно, че идеята за всеобщността и еквивалентността на образите има още някакъв необичаен и парадоксален аспект.

Най-общият модел, който използува четвъртата строфа — репрезентиране чрез серия от образи абстрактния образ на България — хората и движещата се природа (зверове, птици, природни стихии) има своите особености и една от тях е обобщително-представният, неконкретен облик, който получава в такива случаи картината като цяло и в детайли, трудността или изобщо неуместността на опита отделните образи-детайли да бъдат ситуирани в единен пластичен образ. Тази особеност може да бъде илюстрирана с два примера от поезията на Ботев и Вазов:

А тиранинът върлува
и безчести край наш роден:
коли, беси, бие, псува
и глоби народ поробен!

(Ботев, „В механата“)

И всякоя възраст, класа, пол, занятье
взимаше участье в това предприятье:
богатий с парите, сюрмахът с трудът,
момите с иглата, учений с умът.

(Вазов, „Левски“)

Анализирайки своето възприятие, читателят ще се убеди, че и двете картини — на „безчестенето“ на народа и на трескавата подготовка за въстание — не се мислят извън своето обобщено-символно значение и съзнанието не търси в комбинацията на детайлите техния образно-пластичен еквивалент.

Четвъртата строфа на „Обесването“ обаче, формално аналогична с цитираните две строфи, се отклонява от това правило — детайлите на картината проявяват известен афинитет един към друг, по посока тъкмо към образно-пластично обединяване, към симултантност във времето и компактност в пространството.

На какво се дължи това? Очевидно е, че репрезентативно-метонимната сила на един образ е толкова по-голяма (той представя толкова по-обширен клас предмети), колкото е по-трайно и обобщено по своя характер действието или състоянието, което той извършва или носи. В този смисъл показаните различни форми на тирания („коли“, „беси“) и различните форми на участие в подготовката на въстанието („богатий с парите“, „сюрмахът с трудът“) имат достатъчна трайност и повторителна обобщеност, социална валидност, за да представят идеята за народа в неговото единство. Когато човек чете четвъртата строфа на „Обесването“, той разбира, че такова изискване е неприложимо към образите-детайли, изграждащи картината на „отечествения плач“; работата е там, че те представят съвкупност от краткотрайни, ограничени по самия си характер, изключителни, нестандартни състояния — горещи молитви („молитвен транс“), пищене, вой, които не могат да поемат функцията на „habitual actions“, трайни, повтарящи се действия. Строфата се раздвоява между изискването за репрезентативна обобщителност, наложена от контекста и упорития стремеж към конкретност, към представяне на действията и състоянията в картината като „сега“, „в момента“ протичащи.

Най-интересното е, че това противоречие се удвоява, защото поражда два различни по направление, еднакво възможни и в същност едновременни, дефор-

мираци „реалното положение на нещата“ хода в мисълта на читателя. Единият от тях е разтягането на „молитвения транс“, пищенето и воя върху темпоралната ос, въвеждането им в ранга на „habitual actions“ — цена, на която картината трябва да запази „нормалната“ си конструкция. Но очевидно е, че това „преекспониране“ на състоянията, сами по себе си напрегнати, носещи ярка субективна окраска, трябва да породи невероятно хиперболизиран образ на „несвестна, безпределна“ по продължителността на интензивността си мъка. Другият ход на мисълта — нормалното „експониране“ на състоянията — в тяхната субективна затвореност и конкретност на моментното протичане пък разрушава самата метонимно-репрезентативна конструкция на картината. За този втори ход на мисълта творбата дава специално основание и то е наличието на единен синхронизиращ момент, към който са ориентирани и с който са причинно съобвързани всички звукови жестове — черното бесило, затворено в ограничения отрязък на лирическата сегашност на творбата. Граченето, воят, плачът, молитвите, пищенето се възприемат следователно като симултантно протичащи в настоящия миг звукови реакции на хора и зверове. Но тази симултантност ги поставя неусетно и в съответна пространствена близост. И тук творбата отново използува „хитрост“, пускайки в ход пластичния принцип най-напред там, където това може да стане най-безболезнено — в обрисуването на гарвана и виещите в полята псета и вълци, за да го прехвърли след това незабележимо върху образите на хората — реално разпръснати по територията на българската земя, за да ги събере в някаква интуитивно усещана локална близост. Казано по друг начин, с огромната си притегателна сила „черното бесило“ извършва две деформации — „свива“ и затваря в някакъв неголям кръг около себе си българската земя и редуцира, прави обозримо необозримо-абстрактното множество народ. . .

Има още нещо в картината на четвърта строфа, което е необходимо да отбележим, за да може да преминем към „зимната песен“ в пета строфа на стихотворението, и то е, че градираните по отношение на интензивността си гласове на хората — от шепнешком или полугласно изричаните „горещи“ молитви — през плача на жените — до пищенето на децата — са същевременно „деградирани“ по отношение на силата на самите субекти — от старците — през жените — към децата. Това двойствено впечатление за нарастващи по интензивността и по височината си звукове и същевременно за нарастване на слабостта и безпомощността на гласовете служи за преход към последната пета строфа, към усамотението и отчужденността, които постепенно я изпълват.

Очевидно с тази строфа се въвежда „партията“ на природните стихии — песента на зимата, вихрите и студа, идваща да смени партията на живите същества от предишната строфа. Това е така, само че пета строфа не просто поема от четвърта щафетата в изреждането на „гласовете“ и не просто разширява темата на „отечествения плач“. Съпоставката показва, че пета строфа представлява още и трансформация (!) на образната структура на четвърта строфа, която — отново, както навсякъде досега, незабележимо и подмолно — се отразява в нея. Всепроникващата еквивалентност на образите от двете строфи намира и този, малко очакван израз. И наистина — при едно вглеждане става ясен паралелизмът между първите, вторите и третите стихове на двете строфи.[11] Той е маркиран от поставянето в една и също позиция (в края на стиховете) на еднакви или сходни лексикални единици: *зловещо* (13-и стих) — *зла песен* (17-и стих); *полята* (14-и стих) — *полето* (18-и стих); от антитезата *горещо* (15-и стих) — *студ, мраз* (19-и стих). Гласовете на живите същества се преобразяват в еквивалентни (по емоционално-експресивната си функция и място в

[11] Вж. Р. Якобсон. Цит. съч., с. 7—8.

структурата) гласове на природните стихии. „Зловещото“ грачене на гарвана се преобразява в „злата“ песен на зимата; виещите в полята псета и вълци се преобразяват в издаващите сходен „виещ“ звук вихри, гонещи тръни (също в полето); „горещите“ молитви на старците (а молитви означава вяра и надежда) се превръщат в своето отрицание — в „студ и мраз, и плач без надежда“. Не е трудно да се разбере, че в лицето на тази природна картина представителите на живите същества от предишната строфа в същност един по един се обезплътяват, изчезват — разтварят се в зимната виелица или се превръщат в сенки; надеждите се разбиват и остава. . . самотното голо *поле,* в което с още един незабележим ход (чрез промяна на множественото число от *полята* в единствено — *полето*) се стяга и без това концентриралото се пространство на българската земя. Или, както проницателно забелязва в цитирания пасаж Боян Пенев: „Риданието заглъхва във вихъра, който се носи над замръзналата пустиня — остава само тя (разр. навсякъде моя — Р. К.) с тия лудо подгонени тръни.“

Това обезлюдяване на полето — материализиращо израза „глас в пустиня“ от първата строфа — е подготвено от разгледаното вече прогресивно отслабване на силата на оплакващите (старци — жени — деца); за да дойде след това заглъхването и емоционалният спад, свързан с „обективирането“ на гласовете на живите същества при пренасянето им върху природните състояния. Това обективиране завършва в последния стих на стихотворението, където гонещите, „навяващи“ тръни вихри, идещи „по следите“ на виещите вълци и псета, на свой ред подават пластическия ход на лексикализирания троп „навяват на теб скръб на сърцето“[12], за да „отвеят“ скръбта по посока на адресат („на теб“), който вече е извън творбата („всеки отделен интерпретатор на стихотворението“[13]).

От направените наблюдения става ясно, че разкривайки образа на България (земята, хората и природата), творбата въвежда дискретно няколко мита — за „родината — черна робиня“, за „смалената земя“, за пустотата и обезлюдеността, изчезването на живите същества („осиротяването на земята“). Не е трудно да се разбере, че тези митове-деформации имат един и същ художествен смисъл: нивелиране, снижение (приземяване-опредметяване), смаляване образа на отечеството в „безпределната“ (Боян Пенев) скръб по загиналия герой.

4

Той застава на другия полюс в образната система на творбата. На фона на множествеността в колективния образ на родината и на множеството стихове, върху които този образ се е разпрострял, рязко изпъква неговата единичност и уединеност, компактната му разположеност — върху една строфа — в центъра на стихотворението. Убедихме се, че поетът не бърза да заговори за Апостола. Нещо повече, той въвежда читателя в известно заблуждение, отклонявайки конкретния отговор на въпроса, защо грачи гарванът и плаче майката-родина, и едва в третата строфа — с максимална сдържаност и лаконизъм — показва висящия на бесилото „един син“ на България. По-нататък в следващите строфи този образ отново изчезва, не се преплита и не се свързва като повод с гласовете в „отечествения плач“; те звучат в известен смисъл обособени, допиращи се по-скоро асоциативно до картината с черното бесило. Интересно е, че един-

---

[12] „Сказуемото „навяват“, семантично подхождащо за съседния подлог, е синтактично откъснато от него /. . ./ Значението на глагола „навяват“ е пренесено от физическия свят в областта на психиката (Р. Якобсон. Цит. съч., с. 9—10).

[13] Иван Хаджов. Стихотворенията на Ботева. Поправки и преработки. Т. I. С., 1947, с. 244.

ственият в творбата опит за експликация — „ти плачеш, . . . затуй, че. . .“ в същност няма отношение или по-точно няма пряко отношение към висящия на бесилото герой; неговите контакти с колективния образ на отечеството остават в сферата на недоизказаните, имплицитни връзки.

Тази нескривана сдържаност на поета и сякаш нежелание да говори за своя герой създава с обратни средства ефект на рязко подчертаване, който постига и директната прослава и митологизация, така както заглъхването на една канонада може да бъде не по-малко изненадващо и въздействуващо от внезапното гръмване на залповете. Пестеливостта на поета в изображението на Апостола е едно такова ефектно „затишие“ в поетиката на фона на „канонадното“ многогласие, изпълващо извън този момент творбата. И работата е там, че колосалната значимост на личността на обесения, измервана с резонанса, който поражда неговата гибел и разгледаните деформации, които предизвиква, се изяснява в съседните строфи и в тяхното обкръжение, в обкръжението на тази колосална значимост малкото думи и мълчанието около образа натежават с особена сила, придобиват ореола на някаква енигматичност.

Това усещане ни кара да си спомним скрито присъствуващата дистанция, отделяща бесилото от останалите персонажи — инстинктивното, мислено „бягство“ на лирическия „аз“ от гледката „там“, отдалечеността на псетата и вълците „в полята“. От само себе си се налага противоречието между обладаността на цялото отечество от една единствена мисъл и чувство, насочени към висящия „син“ и, от друга страна — неговата недостъпност, оставането му в някакво чуждо и затворено, напомнящо „окото“ на тайфуна — с неговата мъртва тишина — пространство. Това противоречие между привличане — отблъскване, горещината на молитвите и устремеността към „единствения син“ и същевременно студът на някакво баладично отчуждение от бесилото вече изразява определен тип отношение към героя, чиито съставки са „гореща привързаност“ + „дистанция“ и чийто синтез поражда с „химическа чистота“ чувството благоговение, зрителна точка, въздигаща на пиедестал.[14] Но тъкмо тази зрителна точка и това чувство крият в себе си митообразуващо начало, пораждащо мит, противоположен на снизяването, опредметяването, смаляването на възвишеното, абстрактното, огромното (при образа на родината) и този „антимит“ очевидно трябва да бъде въздигане, извисяване, откъсване на отделната личност от реалните ѝ конкретни измерения и преходност. Тези два противоположни по посока митове, тръгващи от двата полюсни образа (личност — родина) с очевидното намерение да преодолеят огромното разстояние между тях, трябва да се срещнат в резултата на „изравнения“ образен двучлен **„България — неин един син“.** Това е в същност образната формула на стихотворението.

Нека се насочим към „антимита“, към неговите дискретни форми, някои от които се очертаха, като се доближим плътно до средищната немногословна строфа. Към дистантността на гледната точка се прибавя неконкретността в облика на героя. Той е не само на разстояние, но, както беше отбелязано, „не може да бъде докоснат“ поради отсъствието на пластични детайли, на директно отразяваща външния облик изобразителност. Това добре изпъква на фона на „сценарийно“ пластичния Хаджи Димитър с неговата пушка и сабя, конкретно отбелязана поза, глава, уста, очи. Тази изобразителна бедност във втората половина на трета строфа се връзва с отбелязаната вече преизказна модалност („аз видях“), разколебаваща неподлежащата на верификация екзистентност на образите в една лирическа творба с уговорката, че това, което показва трета

---

[14] Тази зрителна точка получава и скрито пространствено изражение в глагола „стърчи“ (отнасящ се за бесило), който предпоставя насоченост на погледа от долу на горе!

строфа, се „разказва по памет“ и затова трябва да се приеме като истинно. Формално целещата да създаде „свидетелска достоверност“ парентеза „аз видях. . .“ фактически постига точно обратния резултат, поставяйки изображението на бесилото зад филтъра на възможните и вероятни преиначавания, пречупвания и пр. на образа през едно — както вече се убедихме — обхванато от стрес съзнание. Това създава втора, психологическа дистанция, от която в рамката на черното бесило (неслучайно черно!) изображението на обесения герой започва да свети в някаква неясна, ореолна белизна.

Недостатъчната или по-точно потисната изобразителност на картината следователно се компенсира от нейната повишена изразителност, налагаща се още в предварителните наблюдения върху нейната структура; тя продължава с още по-голяма сила в необичайната семантична плътност на всяка дума в трети и четвърти стих и трета строфа.

„И твой *един син*, Българийо. . .“

Вече се спряхме бегло върху експресивния ореол на „един син“ (в текста, отпечатан в „Нова България“, думата „един“ е набрана с курсив). Тази дума действително тежи от многозначност — в нея се отразява разгледаната самота и дистанцираност на централния образ, съдържа се контрапунктът на множествеността на отечественото обкръжение; и, разбира се, „единствеността“, непреходната стойност и неповторимост на подвига и на конкретната човешка мяра на героя. Значението на „един син“ обаче нараства още повече редом с патетичното обръщение към „България“. Да забележим — не „майка“, не „родина“, не „робиня“. Точно на това място се появява нужда от ономастичния, тържествен и в същност изходен синоним („България“), най-абстрактен и обемен от всички, за да бъде поставен на едно равнище и пресрещнат с „един син“ и в тази необикновена връзка да прехвърли върху него отблясъка на величие и съдбовност.

„. . . виси на него със страшна сила.“

Този невралгичен в композицията на творбата стих неведнъж е бил подлаган на внимателен анализ. Роман Якобсон пише: „Необикновеното, причудливо свързване на глагол, означаващ външно състояние („виси“) с такова активно обстоятелство за начин, „със страшна сила“, придобива висок художествен смисъл, тъй като субект на изречението е единственият истински деятел.“[15] „Образът на обесения герой е странен, дори абсурден. Нима е възможно тялото да виси на бесилото „със страшна сила“? — пише Цвета Унджиева. И продължава: „Този образ-символ внушава вътрешната мощ и непобедимост на загиналия. И смъртта не може да сломи величието на неговия дух, неотразимата сила на въздействието му. И след смъртта си той внушава страх и трепет у враговете.“[16]

Тези наблюдения са съвършено верни. Нека се опитаме все пак да „изтръгнем“ още малко семантика от това знаменито „виси на него със страшна сила“. Вярно е, че думата „сила“ в този стих трябва да се разчита в плана на „вътрешната мощ“ и „величието на духа“. И все пак не само единствено в него. Въпросът се състои в това, че стихът не прави непосредствен скок в плана на духовните ценности, на „вътрешната мощ“; ако беше така, ако той направо внушаваше идеята за духовното превъзходство на героя над „враговете“, в

---

[15] Р. Якобсон. Структурата на последното Ботево стихотворение. — Език и литература, 1961, кн. 2, с. 10.

[16] Цв. Унджиева. Наблюдения върху последното Ботево стихотворение. — Литературна мисъл, 1972, кн. 2, с. 46.

него (стиха) не би имало нищо абсурдно и странно, поне за нормално мислещия български читател.

Преди да се издигне до това значение, стихът неизбежно минава през ниското стъпало на конфронтацията между преките, макар и потиснати значения на думите; на това стъпало и в тази конфронтация се ражда в същност абсурдът и странността му. С обяснението на това отчасти се занимава Якобсоновата бележка, пренасяйки обаче противоречието изключително в сферата на граматическите отношения; механизмът на това противоречие обаче е по-сложен и по-дълбок.

И тъй, преди да се издигне до висотата на разгледаните вече значения, думата „сила“ неизбежно пуска в ход, макар и „задкулисно“, макар и в нищожната частица на прехода към „духовната мощ“ и „величието на духа“ (а фактически продължава да излъчва и след това) своето пряко, веществено значение, опитвайки се в състава на адвербиалния израз „със страшна сила“ да „изобрази“ — по-скоро претендирайки за това — начина, по който героят виси на въжето.

И тук „сила“ се разцепва на две и тръгва в две различни посоки. Една от посоките е активизиране на представата за тегло („опънатост на въжето“) и оттам за необичайно голямо количество маса. Другата посока е активизиране на представата за някаква огромна вътрешна активност на тялото, съпротивяваща се на пасивното състояние, в което то се намира, равна по размер на огромната, теглеща надолу, „изопваща до краен предел въжето“ маса.

Тези два потиснати хода на въображението в същност се оказват взаимно свързани; техен съвкупен резултат е впечатлението, макар и смътно, макар и прибавящо се като нюанс в общото възприятие, че героят сякаш още не е умрял, че лирическият „аз“ го е видял в момента на неговата титанична борба със смъртта.

В една от най-тягостно въздействуващите творби на световната литература — „Балада за обесените“ от Франсоа Вийон има такъв стих: „О, вече всичко земно смъртта в нас победи!“ (превод на Г. Михайлов). Отчуждена от тялото, с някаква примирена тъга и смесица от самосъжаление и погнуса „душата“ наблюдава „победената“, скапваща се плът и стръвните набези на гарваните. В „Обесването на Васил Левски“ е точно обратното: читателят знае, по-скоро подсъзнателно усеща неприкосновеността на „святото тяло“ (вж. черновия вариант в тефтерчето) от подобни посегателства и тленност въпреки изразителното, „зловещо“ и „грозно“ грачене на гарвана; от друга страна, пък той смътно получава впечатлението, че смъртта още не е победила всичко земно у героя. Отново този тънък нюанс е уловен в цитирания вече пасаж на Боян Пенев: „Едва ли би могъл той (Ботев — бел. моя — Р. К.) чрез друга някоя картина да изрази по-силно плача на осиротелите и безнадеждните и ужаса от предсмъртната агония (разр. м., Р. К.).

Особеното е обаче там, че това не е, разбира се, същинска предсмъртна агония, в нейния зримо-овеществен облик и че съпротивата срещу смъртта не получава и изобщо не може да приеме, макар и смътните очертания на каквато и да е изобразителна конкретност. „Страшната сила“, с която виси героят, се възприема (покрай другите си значения) като еманация на някаква особена, фантастична телесност, като някаква загадъчна, непредставима телесна мощ, оставаща в неразчленимите форми на нефокусирания, дистантен образ на героя.

И причината за това е, че смътно усещайки мига на агонията, читателят не загубва в същото време напълно противоположното впечатление за ненарушимата статичност на висящото тяло, за неограничената продължителност на времето, съдържащо се в глагола „виси“. Причината е още в това, че въвеждането на телесното начало, за което претендира граматическата конструкция на стиха („виси със. . .“), трябва да се пребори с грижливо изградената и вече

разгледана „ореолна структура“ на образа и, второ — със собствените си „антисредства“ — стъпаловидното задълбочаване на абстрактността, „антиизобразителността“. „Виси“ (как?) — със сила. Със „**сила**“ (каква?) — **страшна**. „Виси със страшна сила“ започва един тип въздействие със своята граматическа конструкция и в същото време го руши със своята семантика. Резултатът от това противоречие е въвеждането на енигматичната „телесна субстанция“ на образа при необичайното за този случай отдалечаване (допълнително, още по-голямо) от неговата изобразителна, овеществена конкретност.

И тъй духовно и телесно, земно и нетленно се издигат еднакво до равнището на някаква изключителна, фантастична напрегнатост, до ореолна висота, за да се сплетат в противоречивото единство на образа. И то — забележително! — създавани почти „от нищо“, почти в мълчанието и неизреченността в подножието на бесилото. Всички внушения, които по-явно или скрито излъчва образът, се резюмират в думата „сила“. Тя придобива особено стратегическо значение, ролята на, така да се каже, „композиционен гвоздей“ на творбата.

Не е трудно да се почувствува, че необичайността на думата „сила“ изпъква — като се абстрахираме от досега разгледаните особености на нейното значение — на фона на многоликото безсилие, което заобикаля героя. Странността иде от инверсията на привичните роли в съотношението „оплакващи — оплакван“, „живи — мъртъв“, „много — един“. Нормално е в лицето на обесения (и изобщо мъртвия) да се вижда някакъв идеален, пределен случай на безсилие, пасивност, незащитимост. Нормална е, от друга страна, мисълта, че силата остава сред живите във всичките ѝ форми на физическа и духовна активност. Това съвсем елементарно, разбира се, разсъждение е необходимо, за да се подчертае разместването, което прави поетът. Той преобръща наопаки „нормалната“ логика, като сменя ролите — силен, и то страшно силен, се оказва най-„уязвеният“ — мъртвият, оплакваният, самотно висящият. Безсилни в своята вцепененост, объркаността, неутешимост остават живите, оплакващите, многото. Тази поразителна инверсия, рязко актуализираща се чрез въвеждането на думата „сила“, фактически е завършващият ход в насрещното движение на двата противоположни мита, при което двата полюсни образа (отечество, герой) се достигат и разминават, сменят местата си!

Очевидно мястото на единствената силна точка е в центъра на художествения микросвят (според един елементарен закон на динамиката), за да поеме тя върху себе си тежестта при всеобщата неустойчивост и рушене на стабилните опори в скръбта. „Нормалната“ логика също изисква героят да се намира в центъра, сред обкръжението на оплакващото го отечество с друга мотивировка — за да може да събере от всички страни като във фокус погледите на оплакващите го, като израз на всеобщността на отечествената привързаност. Оказва се обаче, че тази композиция на образите придобива същевременно и противоположен смисъл, обръщащ посоката на въздействие от центъра към периферията: тя е необходима, за да може „страшната сила“ на героя да се разпредели по всички посоки — не към „оплакващите“, а вече към „плачещите“, „осиротелите“ (Боян Пенев), да обгърне цялата българска земя.

Това двузначно композиционно решение — „Героят, заобиколен от оплакващите неговата гибел представители на отечеството“; „Героят — единствената силна точка сред плачещите и осиротелите“ получава в творбата буквално текстуално въплъщение — в разполагането на образа в средищната трета строфа — в самия център на стихотворението.

Друго композиционно решение използува вариантът на стихотворението' отпечатан във в. „Нова България“. Както е известно, той съдържа — покрай другите различия — една строфа повече, поместена в края на стихотворението. Тя гласи:

Умря той вече! Юнашка сила
твойте тирани скриха в земята!
О, майко моя, родино мила,
плачи за него, кълни съдбата!

Не е цел на настоящата статия да влиза в текстологически спорове относно автентичния текст на последното Ботево стихотворение. И все пак явява се повод да се вземе отношение и към другия му вариант, независимо от неговата „каноничност“ — като към художествена система и в частност към неговата завършваща строфа.[17]

Очевидно е, че тази строфа „торпилира“ разгледаната досега семантична структура на творбата в няколко отношения:

1. Разсредоточава образа на Апостола с появата му отново накрая, и то в цял епизод, с което се загубва разгледаният ефект на „концентричната“ композиция.

2. Опитът да се експлицира смисълът на ситуацията, водещ до откровено еднозначното (въпреки метафората) материализиране на образа („умря“, „зариха в земята“), разрушава ореолната му структура (разсейва енигматичното, причудливото, необяснимото).

3. Текстуалното „разтягане“ (върху повече стихове) на образа на Апостола унищожава разгледания ефект на лаконизма.

4. С появата на „тираните“ се разрушава нетърпящият вмешателството на трети персонаж двучлен „България — неин един син“, изграден с такава сложна и изящна поетична техника.

5. „Скриването на юнашката сила в земята“ рязко променя — и то неизгодно — идейната структура на творбата.

6. Лирическото време на творбата се разтяга по посока към епическа разчлененост и последователност на хронологическите моменти.

Последната от изброените, по-трудно забележима промяна изисква по-подробно изясняване. Вече беше направено предположение за скритото присъствие на момента на агонията, сам по себе си деформиран, стълкновен с други, противодействуващи му сили. Тази хипотеза намира твърде интересно потвърждение във варианта от „Нова България“: сякаш визирайки началото на агонията в стиха „виси на него. . .“, творбата отбелязва по-късно нейния край в своя завършек: „Умря той вече!“ Тук се прибавя още една тънкост — смъртта се появява непосредствено след максималното нарастване на силата и емоционалното натоварване на звука, след достигането на най-високата точка в интонационната дъга:

V *строфа* старци се молят богу горещо,
жените плачат, пищят децата!

VI *строфа* Умря той вече! . . .

---

[17] Повод за една такава съпоставка дава между другото неотдавна отпечатаната статия на Илия Тодоров „Отново за автентичния текст на последното Ботево стихотворение“ (Литературна мисъл, 1973, кн. 1), в която се защищава тезата, че публикацията в „Нова България“ е единственият автентичен и — което в случая ни занимава повече — с по-високи художествени достойнства текст на стихотворението.

Свързвайки пета и началото на шеста строфа в единно интонационно движение, читателят може да изпита впечатлението, че между „виси на него. . .“ и „Умря той вече!“ скрито, „зад кулисите“ на текста е траяла борбата на героя със смъртта и в това време ужасът на плачещите все повече е нараствал, за да премине поетическият изказ от плана на субективния отклик към плана на обобщеното съзерцание на гледката, така както в Яворовата „Градушка“ възгласът „Спри, недей. . . / Труд кървав, боже, пожалей!“ се пречупва в авторовата констатация: „Но свърши.“

Това незабележимо изтегляне на временната нишка става вече явно в прехода към следващото действие: „Юнашка сила / твойте тиране скриха в земята!“ Очевидно творбата се опитва, макар и скокообразно и щрихирано, да поведе в духа на епическия принцип „разказ за обесването“ — окачването на бесилото, смъртта и заравянето на тялото. В съгласие с този принцип се появява и персонаж, който не е просто нов, но е от качествено друг порядък.

Обратно на което във варианта от изданието на Захари Стоянов е налице неприкосновената лирическа двуделност (въпреки множеството „действуващи лица“), а времето е раздвоено в напрежението между свития в точка, затворен в себе си лирически отрязък-миг (момента на агонията) и замръзналата статичност, обобщителната трайност на сегашността, която не се мисли като процес, като преход от едно състояние в друго.

Различията между двата варианта на стихотворението следователно не бива да се свеждат до съвкупност от отделни, имащи тясно стилистична функция несходства; те имат по-дълбок, принципен характер и засягат основите на художествената конструкция. Стихотворението, отпечатано в „Нова България“, е не само и не толкова по-лош вариант на разглежданата творба, колкото преди всичко друг вид творба.

Коментарът на неговата шеста строфа обаче не засегна нейните специфични финални функции. А между впрочем анализът на стихотворението достигна до момента, когато, преминала през сблъсъците и привличанията, изстрадала своя идейно-образен модел, творбата трябва да се придвижи към своята завършваща точка. И тук отново проличава нестандартността и своеобразието на стихотворението и отново — вече в по-тесен и специфичен смисъл — изпъкват разликите между двата му варианта.

В своята интересна, цитирана вече статия, отбелязвайки, че „най-характерната композиционна особеност на Ботевата лирика е концентрирането във финала на творбите на най-силните чувства“, че „почти всички стихотворения завършват с ударна интонация“[18], Ил. Тодоров констатира: „Хвърля се веднага в очи липсата на завършваща интонация в първия случай (в редакцията от изданието на Захари Стоянов — бел. моя, Р. К.) и пълната хармония на финала от „Нова България“ със заключителните строфи на останалите стихотворения.“[19] В тези думи се съдържа истина. Но не изцяло. Уязвима остава — както ще бъде показано — втората теза, — че последната строфа от „Нова България“ е „в пълна хармония“ с финалите на Ботевите стихотворения, че тя изпълнява пълноценно своята завършваща функция.

Съществуват най-общо две възможности за завършване на една поетична творба: едната е тя да премине чрез скок към някакво ново състояние, както е например в „Предсмъртно“ на Вапцаров („Но в бурята ще бъдем пак със тебе. . .“), или да остане в рамките на мисловно-емоционалния свят, в който е издълбала своите внушения, да се „задълбочи в себе си“, като се върне и

---

[18] Ил. Тодоров. Цит. съч., с. 27.
[19] Пак там, с. 28.

съсредоточи върху някои от най-силно въздействуващите си детайли и се опита да изработи „резюмираща“ художественото цяло гледна точка (да обобщи смисъла си). (Тук се открива неподозирано множество от типове, с чието описание поетиката не се е занимавала достатъчно.[20])

От самото начало е ясно, че „Обесването на Васил Левски“ няма да избере първата възможност — скока извън себе си, в друго състояние — за това се иска оптимизъм, радикален изход извън кръговете на страданието, какъвто концепцията на творбата не допуска. Финалът на шеста строфа явно се ориентира към „вгъване навътре“ — към задълбочаване на трагизма чрез експликация на недоизречените и подразбиращи се до този момент неща и сякаш преместване във времето към самия край на екзекуцията и последния акт на разправата с героя — вече изрично се съобщава, че той е мъртъв, юнашката му сила е заровена в земята. Следващите два стиха („О, майко моя, родино мила, / плачи за него, кълни съдбата!“) модифицирано възвръщат към началото на стихотворението. Те демонстрират готовността горчивата чаша да бъде изпита до дъно, като се хвърли предизвикателство пред лицето на съдбата. Това определя техния силен, „финален“ тон. Типологически този финал е сходен със завършека на първото Ботево стихотворение, построено също върху обръщение към майката — „пък тогаз нека измръзнат жили, / пък тогаз нека изгния в гроба!“[21]

И все пак съществува разлика. Във финалните стихове на „Обесването“ наистина е налице завършваща интонация, но тя остава интонация, неподплатена от съответна семантична структура. Причината за това е, че преди този момент поетът е създал такава потресаеща по мащабността и интензивността на чувството картина на страданието, издигнал се е на такава висота на поетическото изживяване, че последният жест, приписан на майката-родина (кълненето), носещ отпечатъка на един битово-снизяващ конкретен план, не успява да надхвърли равнището на поетическото внушение до този момент и увисва не без известна доза художествен наивитет. Огромна е разликата между енигматичната плачеща майка в началото на стихотворението, застанала редом с гарвана в диалога с лирическия „аз“ и кълнящата майка при повторното ѝ персонифициране накрая. Че последният жест не успява да се издигне качествено над предидущите стихове, за да обобщи смисъла им, става ясно при образувалата се в общи линии следна смисловна верига: зимата пее свойта зла песен, вихрове гонят тръни в полето, гарванът грачи, вълците вият, старците горещо се молят богу, жените плачат, децата пищят, майката-родина кълне. . .

Прав е Ил. Тодоров, когато говори за „възходящата градация“ в картината на „всенародната скръб на фона на природните стихии и на най-злокобните символи“[22] във варианта на стихотворението от „Нова България“. Но толкова повече е нужно в такъв случай (и по-трудно) следващата строфа да завърши това възходящо движение — не като тип интонация или образност, а в неговата емоционално-мисловна напрегнатост. Майчината клетва носи, разбира се, своя сакрален ореол. Но тук има една много характерна разлика. Тук в същност няма произнасяне, изричане на клетвата (предизвикателството) — срв. „пък тогаз нека измръзнат жили. . .“ — а подтик за нейното произнасяне. Следователно липсва

---

[20] В нашето литературознание самотно се откроява в тази област статията на Н. Георгиев „Завършеност и незавършеност на художественото литературно произведение“ (Литературна мисъл, 1965, кн. 3).

[21] Този паралел разкрива между другото една изкусителна особеност — затваряне кръга на Ботевата поезия чрез възвръщане на последната написана от него строфа към първата строфа на най-ранното му публикувано стихотворение — в мотива на майчината клетва: „Ти ли си мале, тъй жално пела, / ти ли си мене три годин клела“ („Майце си“) — „О, майко моя, родино мила, / плачи за него, кълни съдбата!“ („Обесването на Васил Левски“).

[22] Ил. Тодоров. Цит. съч., с. 30.

магическата сила и въздействие на клетвеното слово; вместо в своето словесно-интонационно въплъщение мотивът на клетвата получава израз само в своето най-общо ситуативно значение, нелишено, при всички уговорки, от известни пейоративни, оценъчно-отрицателни нюанси.

В Захари Стояновия вариант на стихотворението, върху който се опира настоящият анализ, действително отсъствува финал в традиционното значение на понятието (финал-поанта) и в по-тесен смисъл от типично ботевски тип. Но вниквайки по-внимателно в реконструкцията, която е извършил поетът (по отношение на другия вариант) — разместване на строфи, контаминиране на образи чрез разсичане на едни смислови връзки и създаване на нови, ще се убедим, че тези размествания имат между другото непосредствено отношение към финала и по-точно безфиналността на стихотворението, поради което се налага да говорим не просто за отсъствие на финал, а за съзнателен отказ от финал, което, разбира се, не е същото.

Разместването на четвърта и пета строфа, както е известно, води до прехвърляне на израза „страшна сила“ от атрибут на зимата в атрибут на героя. Това преориентиране на израза води до серия от радикални идейно-художествени и композиционни промени. Една от тях е, че с образа „виси на него със страшна сила“ се създава идейно-емоционален връх в самия център на стихотворението; от друга страна, и във връзка с това разместването на строфите бележи ясно очертана посока на низходящо движение — постепенен спад на напрежението и отчуждаване от обекта на поетическата емоция, водещи целенасочено към безфиналната неразрешеност на стихотворението. Вече беше изяснено как пета строфа трансформира четвърта — персонажите се превъплъщават в елементи на зимния пейзаж и с това деперсонифициране се обезплътяват, разсейват,чезнат,а успоредно с това сублимиране емоционалната напрегнатост описва ясно доловима низходяща крива, за да се стигне накрая до „навяването на скръбта“, в което е останало само емоционалното „ехо“ от първоначалната интензивност на чувствата и мълчаливата подмяна на майката-родина в диалога с абстрактно-безличния събеседник — („на теб“) — „всеки отделен интерпретатор на стихотворението“ (Иван Хаджов).

Следователно във варианта от изданието на Захари Стоянов поетът не просто е преконструирал стихотворението, но коренно е изменил смислово-интонационния му модел, заменяйки възходящата и бележеща връх във финала линия с целенасочено спускаща се към финала смислово-интонационна крива. Като се изключи недовършената — в смисъл очакваща своето продължение — поема „Хайдути“, това е единственият случай в поезията на Ботев.

Какъв е ефектът от този „квазифинал“? Би било, разбира се, пресилено той да се противопоставя на шеста строфа от „Нова България“, като на всяка цена му се приписва художествено съвършенство.[23] Незадоволеното читателско очакване на това място, особено на фона на изработената представа за Ботевата поетика, може да се схваща като недостатък. Но то е и своеобразие, резултат на съзнателно предприет експеримент. Особеното в този случай е, че не се намира катарзисен изход от натрупаното страдание. Постепенно спаднала, вълната на чувството без видим сблъсък трябва да се оттече назад — за да остане в затворе-

[23] Например при всички уговорки думата „навяват“ за днешния читател трудно може да се свърже с идейно-емоционалния контекст на стихотворението и трудно може да се съчетае фразеологически с думата „скръб“, свързвайки се метафорично с названия на душевни преживявания с по-слаба интензивност — например „навявам тъга“, „навявам скука“, но не „навявам ужас“, „навявам мъка“. Казвам „за днешния читател“, защото по времето на Ботев вероятно диапазона на фразеологическа съчетаемост на този глагол вероятно е бил по-голям. Срв. у Найден Геров — „навея ми беля на главата“. — Н. Геров. Речник на българския език. Ч. 3. С., 1977, с. 130.

ния „съсъд“ на творбата. Изживяването на стихотворението остава в едно мъчително, неразрешено състояние — в трагическа безизходност, която не получава отдушник в афективната окраска на един завършващ стих. Последният стих на стихотворението няма, образно казано, острие, от което натрупаното емоционално напрежение може да се освободи чрез искровидно разреждане, да се разрази в светкавица, па макар и това да е болезнен вик на отчаяние. Трагичното чувство постепенно застива и се втвърдява, придобивайки устойчива и непроменлива форма. И това е най-тягостното.

В стихотворението има обаче една светла точка и своеобразието е там, че първо тя е изтеглена не накрая, а е в средата, и, второ, че съвпада — в неразчленимо и противоречиво единство — с най-тъмната точка в разгледания вече стих „виси на него със страшна сила“. Тази противоречивост характеризира не само ключовия стих, но изобщо цялата творба. Не приемайки оптимистичния изход (в това отношение несъстоятелни изглеждат опитите той да бъде търсен на всяка цена, например в мотива на зимната песен)[24] творбата не загубва своята духовна извисеност и сила. Забележително е, че в тази творба с толкова много плач (във всяка строфа, както отбелязва Цв. Унджиева) няма и следа от сълзливост. Това противоречие, струва ми се, е същностно, за разбиране художественото въздействие на стихотворението. Силата му извира от собствения му трагичен патос. Тя е заложена в художествения модел, който беше разгледан в хода на анализа — в превращенията и трансформациите, разкриващи не просто темата на скръбта, а внушаващи монументалната скръб на отечеството по неговия единствен, монументален със своята страшна сила в безсилието син. Издигайки се до колективна всеобщност, плачът и страданието се отърсват от привичните ценностни характеристики, носещи като състояние на отделния индивид. Тази всеобщност ангажира с рядка сила националното чувство на читателя, „абсорбира“ го в орбитата на духовния свят на творбата, активизирайки у него съкровени чувства на съпричастност към своя народ и неговата история, към съдбата на родината.

6

Настоящата статия направи опит да извърши анализ на последното Ботево стихотворение, съсредоточавайки се върху неговия смислов свят. При това бяха оставени настрана ефектните звукови, стихово-ритмични и граматически схеми, предлагащи, както е известно, материал за задълбочено изследване. Това създава представа за богатството и неизчерпаемостта на художествената творба по принцип и в частност — богатството и неизчерпаемостта на петте строфи на разглежданото стихотворение.

Същевременно опитът да се проникне в неговия смислов свят затвърди впечатлението за неговото своеобразие и нестандартност на поетическите средства, за отклонението на неговата поетика от една по-традиционна представа за Ботевата поетична система. Опитът обаче да се измери това отклонение се оказва труден. Той предполага предварително знание на онова, което е Ботева норма, на онзи контекст, в който трябва да бъде вписана новата творба. А тъкмо представата за норма като един единствен прототип, като втвърден канон най-малко подхожда за поезията на Ботев. Забележителна особеност на неговото малко по обем поетично творчество е не само богатството му на идеи, мотиви и образи, но и неговата художествено-стилова разслоеност, многопосочността на тенденциите на неговата неуспяла да застине в класическа успокоеност и избистреност на формите поетика. Вечно в процес на търсене и експериментиране,

[24] Вж. Св. Цонев. Христо Ботев. Поезия и правда. С., 1976, с. 152—153.

тя остава отворена система и момент от тези търсения и експериментиране представя разгледаното в статията стихотворение.

Една най-обща типология отделя два ясно доловими дяла в поезията на Ботев: от една страна, стихотворения, близки до народнопесенната традиция („Хайдути“, „На прощаване“, „Пристанала“), и, от друга страна, стихотворения със социално-философски характер („Борба“, „Елегия“, „Моята молитва“).[25] Разбира се, у Ботев тези два дяла (по-точно типа) не са разграничени строго дихотомично — както по отношение на непресекаемостта им, така и по отношение на възможността им да обхванат цялото му поетично творчество. Особено интересно би било между другото да се проследи тяхното взаимодействие в, така да се каже, „преходните“ типове, ярък образец на които е баладата „Хаджи Димитър“, представяща синтез между философско-сентенциозния и народнопесенния тип лирика.

Едно по-внимателно вникване след извършените наблюдения показва, че последното Ботево стихотворение не се намира някъде по линията между двата посочени полюса. То заема спрямо тях „странично“ положение, отклонявайки се по друга типологична ос, която преразпределя по нов начин конструктивните признаци на Ботевата поезия.

То въвежда нов тип поетично отношение към образа на героя за свобода — отказвайки се както от образеца на хайдушката песен, така и от баладно-героичната, монументална трактовка на образа в баладата „Хаджи Димитър“, чиято художествена система смело преобърна. Отказвайки се от фолклорния образен реквизит и от митологизацията, стихотворението се отказва същевременно и от образността на тропите, от стихове като „ръжда разяда глозгани кости“ („Елегия“). То се отдръпна от всякаква орнаменталност, от всякаква конструирана с „външни средства“ поетичност към една демитологизация в плана на прякото значение на думите, на първичния им семантичен слой. Демитологизацията продължи в промяна на привичното съотношение на частите и промяна на привичните акценти в композицията на творбата, в текстуалното съкращаване на стратегически отговорни нейни участъци, даде отражение в промяната на патоса, което доведе накрая до нетипичен за поезията на Ботев отказ от финал-поанта.

Опростявайки се външно, приемайки облика на спартанска суровост, на нетърпяща външна показност „реалистичност“, творбата се отдалечи не само от тежката на места метафорика и сентенциозна формулираност в стихотворения като „Борба“ и „Елегия“, но и същевременно от неизкушената от неочаквани, подмолни ходове простота на „Тъжно щеш, майко, да гледаш. . . “(„На прощаване“) в една нова насока. Тя премести акцента от синтагматичната ос на тропите към парадигматичната ос на дистантните, неуловими връзки между думите, оползотворявайки тези връзки и развивайки в този план забележително висока организираност. Пренасяйки образността от повърхността на видимите образни конструкции в „дълбинните“ пластове на текста, съчетавайки по този начин външната простота и дори тромавост на изказа с изяществото на подтекстовите внушения, творбата изгради своя — както беше показано — забележителен художествен модел.

Може да характеризираме накратко отклонението, което бележи поетиката в „Обесването на Васил Левски“ като тенденция към дискретност, замаскираност на похватите. Тази сдържаност и изящество на поетичната техника на пръв поглед може да се стори несъвместима с утвърдената представа за типа чувствителност на поета и неговия лирически герой, за Ботевата пламенна катего-

[25] Противопоставянето на тези два дяла по отношение на идеи, ритъм, лексика и образност е извършено вещо от П. Зарев в „Панорама на българската литература“ (Г. I. С., 1977, с. 352—395).

ричност на изживяването. Удивителното обаче е там, че посочените дълбинни ходове и дискретно прокарани внушения се извършват под пласта на типично Ботевата интонация (възклицания, обръщение към майката), в атмосферата на типично Ботевата чувствителност — с неговата призивност и жертвена всеотдаденост на чувството. Тази двойственост е добре изразена в цитираната статия на Р. Якобсон: „. . . естественото и характерно впечатление за простота и стихийност на емоционалността, което усетливият читател добива от Ботевите стихове, се постига с цената на сложно и изтънчено майсторство“[26].

Тази изтънченост и нюансираност, появила се в изразните средства на поета, едва ли може да се счита за случаен епизод в неговата поетика. Тя вероятно е поставяла началото на една тенденция, за чието развитие може само да гадаем. Очевидно е все пак, че това е тенденция, приближаваща Ботевата поетика към една по-съвременна представа за художественост, че тя предшествува появата на някои съвременни поетични търсения.

Тази връзка има впрочем и по-конкретен израз. Новият тип баладичност, който създава творбата, атмосферата на смътно усещана двойственост и деформираност на образите, от друга страна, темата за народа в неговото трагично изпитание и единство, прозвучала с непознати до този момент в поезията на Ботев сила и непознати акценти, както и някои образи като пустинното призрачно поле с вълците и вятъра, свирещ из него, горестния диалог с майката-родина — всичко това, смятам, именно оттук непосредствено отвежда към септемврийската балада и поетиката на септемврийската поезия изобщо (срв. у Фурнаджиев „Там изгоряха селата и пеят бесилките, / вятърът стене над пустите ниви сега“, „страшно е, майко, и весело“ („Конници“); „Но пустее в блясък сив пустинята, / ясно и безлюдно е по друма“, „Сякаш всичко, всичко е изчезнало“ („Гибел“); у Разцветников — „Самин сред ледната пустиня“ („Сред запустение“); „Родино, по твойте поля незасети / чакали и вълци се гонят за стръв“ („Последният воин“). И т. н. От друга страна, напрегнатото, създаващо мрачна експресия натрупване на образи-детайли в картината на четвърта строфа на стихотворението („отечествения плач“) посредством асиндетонно свързване на кратки фрази представя първообраз-модел — върху наша, собствена почва, независимо от чуждите влияния — на акумулиращия принцип в образно-синтактичните построения на Гео Милев, отчасти на ранния Ламар. Тези въпроси, пък и не само тези се нуждаят, разбира се, от сериозно, задълбочено изследване. В завършека на една статия те могат да бъдат само поставени.

Примамливо-горестно е да се гадае през какви етапи и превъплъщения би преминала Ботевата поезия и какви насоки на нашата литература би оплодила, ако черкезкият куршум се беше разминал с нейния създател. Прогнозите, особено когато се отнасят до „бъдеще в миналото“, носят своите рискове. Едно е сигурно — че тази поезия не би застинала „насред път“, че би разкрила нови и нови страни на Ботевия поетичен гений.

---

[26] Р. Якобсон. Цит. съч., с. 14.

ПРОНИКВАНЕ НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИ ИДЕИ ВЪВ ВЪЗРОЖДЕНСКИЯ НИ ПЕЧАТ

Никола Г. Николов

Социализмът навлезе отдавна и плодотворно в живота на човешкото общество. Той е същност и на обществените отношения на българския народ. Вече три десетилетия у нас се създава социалистически начин на живот и се формира обликът на човека от социалистически тип. Една не само днешна, но и утрешна задача. Точно поради тази причина все по-актуално значение придобива и историята на социалистическите идеи, защото тя просветлява погледа ни за пътищата, изминати, за да стигнем до днешното състояние.

Организационните основи на социалистическото движение в България са поставени в началото на 90-те години на XIX в. Причините и условията за учредяването на българската социалдемократическа партия са достатъчно пълно и убедително изяснени. И все пак е от значение да се знае и предисторията. У нас Г. Бакалов — един от първите — разбра важността на историята на социалистическата мисъл и се постара да проследи в каква степен и от какви позиции се говори за социализма в българския печат до Освобождението.[1] Д. Благоев в „Принос към историята на социализма в България“ подробно и марксистки последователно разясни и обществените предпоставки, и формите, в които се изявиха процесите, довели до възникване на социализма у нас. И за да бъде обстойно осмислена историята на социализма в България, както и отражението му в литературата, в тази статия ще бъдат изложени някои факти от нашето идейно-политическо развитие от втората половина на XIX столетие.

Думата социализъм (във в. „Цариградски вестник“ „сосиализъм“) навлиза твърде рано в речника на българските журналисти. За нейното проникване в България допринася „Цариградски вестник“.[2] Пръв съобщи този факт Л. Ранков.[3] В бр. 52 в рубриката политически новини съобщава се от Франция, че социалистите са се противопоставили на избора на Ламартин: „Но сосиалистите отхвърлиха мнението да се даде глас за г-н Ламартина, като изясниха. . .“ В този откъс думата социалист е употребена за означаване на една от политическите партии във Франция. Редакторът я взема със същото значение, което телеграфните агенции са влагали в нея. Потвърждение на казаното е фактът, че в

---

[1] В настоящата статия няма да бъде повтаряно онова, което Бакалов е изследвал. Част от приведените тук факти изискват корекция на неговата преценка на Каравеловото отношение към Парижката комуна.

[2] Цариградски вестник, год. В, число 52, 15 септ. 1851. Номерацията се дава според съществуващата в миналото практика.

[3] Л. Ранков. Ранните заемки от френски език в български (анализ на лексиката). — Год. СУ, Фак. по зап. фил., т. X, 1966, с. 182.

други известия на вестника се споменават и легитимистите. В тази първа информация още не се съдържа политическа оценка на дейността им.

Значително по-конкретно е съобщението,[4] поместено в рубриката „Вонкашни новини“, че в департаментите Шер и Ниевра е въведено обсадно положение поради дейността на социалистите: „Доказва ся, че тие области са преплетени с едно тайно содружество, което задержава още бунтовний огън в сердините на тия области и в истата вина са внима по болшей части сосиализмъ-а, който като избухна по южните французки области, избра тия центрически места като театро на деланията си.“ От особеностите на езика на информацията е очевидно, че редакторът е ползувал руските извори за политическите новини в Европа и главо за изявите на социалистите.

В началото на втората половина на XIX в. социалистическото движение все още е недостатъчно могъщо, поради което остава почти непознато на хората в поробена България. Те получават новини главно за неговите изяви във Франция, в които е представено като тайно съдружество, съставено от политически престъпници. В третата годишнина[5] френските социалисти са характеризирани като политически терористи, поставили си за цел да убият Луи Наполеон: „Тия человекоубийци отдавна проводени били от Лондон, живущите сосиалисти, за да следоват Луй Наполеона когда на кон язди и да го убият.“

Аналогично съобщение няколко години по-късно ще предаде и Г. С. Раковски (наричан в нашия прогресивен печат още Кавур-Гарибалди Български).[6] В новините за Франция (след като изтъква, че в Париж бил разкрит заговор за убийството на Наполеон) между другите коментарии се съдържа и следният текст: „Тая завера е произходила от революционерний комитет в Рим, а папа узнал за това и писал на Наполеона, та го известил. Убийството са щели да извършат членовете на някакво си „Паризко социалистко дружество“.

Отношението на Раковски към социализма се нуждае от щателно изследване. Не може да има съмнение в неговите симпатии към социализма като революционно движение. Той редовно помества във вестника си съобщения от Италия за Гарибалди, на два пъти информира читателите на вестника за Херцен и за неговото издание „Звона“ (Колокол), в рубриката в „Граждански обзор“[7] отбелязва такова събитие като отмяната на крепостното право в Русия, а само няколко месеца по-късно[8] в новините от Русия съобщава за фалита на търговци и фабриканти. За Демидов и Строганов се казва, че с най-големи усилия „могат да удържават (задържат) работниците в рудокопищата и тарапаните си“. Раковски не свързва социалистите с революционната ситуация и не ги вижда още като сила на бъдещето, при все че се интересува от положението на руските работници. И това положение ще съществува дотогава, докато пролетариатът заяви по-определено за себе си чрез революционни борби.

Преди да започнат да се появяват съобщения с политическа преценка на социалистите, някои редакции поднасят още няколко новини с претенции за безпристрастност. Твърде обширна е следната информация в „Цариградски вестник“. В рубриката „Вонкашни новини“[9] е предадено от Англия: „Французи социалисти в Лондон“:

„Тия дни издадеся програмата на една нова компания на емигрантите (бежанците) французи, називаема Сосиалистическото соединение.

---

[4] Цариградски вестник, год. В, число 61, 17 ноем. 1851.
[5] Цариградски вестник, год. 3, № 107, 31 ян. 1853.
[6] Дунавский лебед, год. I, бр. 41, 11 юли 1861.
[7] Пак там, бр. 25, 14 март 1861.
[8] Пак там, бр. 40, 4 юли 1861.
[9] Цариградски вестник, год. II, бр. 89, 28 юни 1852.

Предметите на тая компания са да ся състави независимо французско печатание, да се улесни искането на дело за заточените и да ся устрои един възел, чрез който да ся споразумяват сосиалистическите републиканци. Два журнали предлагат уже да издават, един на всяка седмица, називаем Свободна Европа и други на всеки три месяци под имя Сосиалистическо соединение. Настоятелството ся составлява по настоящему от г. г. Луи Бланк, Ст. Кабет и П. Леруз. Осем части на совета са представници на народи."[10]

Прави впечатление, че редакторът на „Цариградски вестник" помества новини предимно за френските социалисти, които са се изявявали по-определено от своите единомишленици в другите европейски страни. Много по-късно, след като Парижката комуна разтърсва нашия континент, в българския периодичен печат започват да поднасят материали и за социалистите в другите страни. Стефан С. Бобчев ще пусне такова съобщение:[11] „Германия се мъчи с своето лошо икономическо положение. Социализма пояда нейните основания. И той може скоро да ги събори, защото тя не са занимава с хлебния въпрос толкоз, колкото с круповските си топове и с шнайдарките си." Редакторът на вестника изказва предположението, че социалистите ще получат места по време на предстоящите избори.

С разграничаването на партиите по класовата им същност настъпва и поляризацията в подхода на българските вестници спрямо социалистите. Започват да се появяват съобщения, в които социалистите са представени в отрицателна и в положителна светлина според разбиранията на редакторите. Те намират място по страниците на излизащите в пределите на Османската империя сп. „Читалище" и вестниците „Турция", „Право", „Македония" (в Цариград) и „Дунав" (в Русе). В Румъния се издават в. „Отечество", „Свобода" на Каравелов и Ботевите вестници след падането на Парижката комуна. Най-рано „Цариградски вестник" предава съобщение за френските социалисти,[12] изтъкнати като противници на Бонапартистката партия: „. . . Орлеанските сосиализми и проч. са от втората партия". По-долу четем, че Бонапартовото правителство е „като един временний противояд срещу безначалието". И пак там: „Сусиалистите искат за бъдещето председателство един прост и маловажен работник називаем Набо." Тук съвсем определено е изразено отрицанието на дейността на социалистите, погрешно представяна като някакво „безначалие", следователно и като хаос. Налице е пренебрежение и неразбиране на искането им да бъде издигната кандидатурата на обикновен работник. Този факт сам по себе си е потвърждение на ограничеността и консерватизма на мисленето на редактора на вестника.

Една година по-късно същият вестник ще помести друго съобщение,[13] в което проличава отношението на господствуващата класа към социалистите. Изтъква се, че в Италия (Флоренция) е издаден закон за просветата и по този повод е добавено: „Сардинското правителство запрещи изданието на един роман в вестника Отечественолюбец Савойский. Министерът на внутренните дела показа на сосиалиста баненоисториописател (вероятно басненоисториописател, б. м.), как можеше да му отнеме дозволението, което му подаде да пребивава в Анеуг, ако неотстъпствоваше да издаде своите съчинения." Според редакторите името на автора е Евгений Сий, а на романа „Розина". В същност става дума за Евгени Сю (Мари Жозеф), който след декемврийския преврат от 1851

---

[10] Луи Блан (Blanc) 1811—1882 е френски дребнобуржоазен социалист и историк, деец на революцията от 1848—1849, Ст. Кабет (Cabet) 1788—1856, Пиер Леруз (Leroux) 1797—1871, френски социалист-утопист, един от представителите на християнския социализъм.

[11] Стара планина, год. I, бр. 44—45, 15 ян. 1877.

[12] Цариградски вестник, год. А, число 33, 5 май 1851.

[13] Цариградски вестник, год. II, № 93, 26 юли 1852.

емигрирал в Савоя и се отказал от амнистията на Наполеон III. В Анеси той завършил своя многотомен роман под наслов „Тайните на народа“.[14]

С диференцирането на програмата на социалистите в печата започва да се появява и думата „комунизъм“. Твърде рано у нас тя получава и положителна, и отрицателна оценка, още повече, че Парижката комуна е актуален повод за това. Пример за едно от ранните предубеждения към комунистите се появява в Периодическото списание в Браила.[15] Под черта Йосиф Константин Иречек обяснява какво представляват адамитите и сравнява идеите им с идеите на комунистите: „Учението на тие злочестници бил е най-подлий кумунисъм, сиреч те не са считали нищо за свето нито за грех на тос свят, както разбира истината човещината, и всички имали са за общо, както и те сами не са принадлежали уж нито на себе си, нито други някой отделно, а са били общи на всички и на всекиго.“ Очевидно е, че като въздействуват на религиозното чувство на образованията човек, настройват го срещу комунизма. Основното в отрицанието на комунизма в горното мнение на Иречек е отношението на комунистите към частната собственост. Такъв довод е действувал убедително на политически непросветени дребни собственици и на вярващите християни.

Към материалите, в които не се предлага положителна оценка на социалистическото движение,ще отнесем и статията„Интернационал“(„Интернасионал“).[16] Поместена в началото на списанието, статията прави впечатление с новотата си с актуалността си и с това, че се появява няколко месеца след поражението на, Парижката комуна. Статията е написана от Лазар Йовчев (бъдещия екзарх Йосиф I). Тя продължава и в следващия брой и има за цел да въведе в същността на първото работническо общество (обединение). Авторът излага разбиранията си за двете антагонистични класи, представени като борба на труда с капитала, с което е изтъкнал основното класово противоречие на буржазното общество. При четенето прави впечатление „обективността“ на автора, но колкото повече стига към края на статията, читателят се убеждава, че Йовчев клони към позиция, която не е в съгласие с принципите на интернационализма. Той не скрива, че има бедни, че съществува нищета, но всичко това е омаловажено с една съпоставка с българските условия, които са далеч по-лоши от условията на живот на европейските работници, за да завърши с напомнянето, че и най-богатите българи нямат това, което имат европейските работници. Той оставя по-нататък читателят сам да си направи извод, но го е подготвил така, че сравнението не ще го приобщи към исканията на работниците.

Неразбиране на социалните движения проявяват и други наши дейци. Ботев достатъчно остро разкритикува баба „Македония“ за позицията ѝ към събитието на века — Парижката комуна. Но тук не е нужно да бъдат изредени всички факти, когато смисълът става ясен и от приведените. Освен това по-важно е да се изложи становището на революционно настроените български дейци към социализма, за което досега не е казано поне основното, ако не смятаме усилията на Г. Бакалов в тази насока.

Социализмът и дейността на европейските социалисти не са оставали незабелязани от прогресивните хора в страната ни. Често пъти те са възприемали като значителни факти едни или други техни прояви, без да са ги свързвали с идеологията им, какъвто е случаят с цитирането на Енгелс в сп. „Български книжици“. В кн. 1 е споменато името на Ф. Енгелс като авторитет по проблемите на политическата икономия на капитализма.[17] В рубриката „Съвременна лето-

---

[14] В бр. 6 от 30 юли 1857 г. „Българска дневница“ на Раковски известява: „Познатий списател на баснословести, Евгение Си, умрял е 22 т. м. у Аноса в Савойско.“

[15] Периодическо списание, 1872, кн. 5—6, с. 250.

[16] Читалище, год. II, 1871, кн. 3.

[17] Български книжици, част II, 1858, кн. 1, с. 50.

пис“, в раздела „Търговский дневник“, авторът на материала разглежда състоянието на икономически кризи в буржоазното общество и отбелязва, че далновидни хора предвиждат и напомнят за тези кризи: „Ми добре помним, че в четиридесетата година някой си Фридрих Енгелс в своето съчинение: „Положението на рабочиит клас в манчестер“ положително казва, че в Англия търговските кризи се повтарят периодически через 5 или 8 години. . .“

В приведения цитат ясно се сочи, че името на Енгелс е било познато на българския учен още в 40-те години. Това е твърде показателно, като се има пред вид и съчинението на Енгелс, сочено от нашия автор. По всяка вероятност цитатът е от Д. Мутев, редактор на списанието, който се е учил в Русия и на Запад и оттам е могъл да се информира и да прочете съчинението. Очевидно една част от видните просветни, а и някои от революционните дейци са имали достатъчно ясна представа, че България ще се развива по капиталистически път, както и другите европейски страни, поради което са изучавали същността на тази обществено-икономическа формация. Името на Енгелс ще да е станало познато на Мутев именно по такива съображения. Той обаче го е направил известно на своите читатели.

Положителни отзиви за дейността на социалистите намираме главно в „Свобода“, „Независимост“ и „Знаме“, както и в „Дума на българските емигранти“. Преди това Раковски се е стремил с публикуването на новини за революционни прояви в Италия, Испания и др. да насочва мислите на читателите си към освободителните борби на народите, поради което помества немалко съобщения за Гарибалди, за Херцен, за борбите на испанците. Той пише за революционни изяви на френските работници и за техните искания. В „Българска дневница“ от 1857 г. публикува съобщение, че на работниците било забранено да присъствуват на погребението на певеца Беренжер. Погребението на големия социален поет Беранже не е останало незабелязано. Прави впечатление, което е по-важно, че Раковски поднася събитието откъм неговата политическа страна.

За отношението на Каравелов към социалистическото движение съдим от материалите, поместени във в. „Свобода“, от стихотворенията, разказите и повестите му. У нас не са издирени всички факти, поради което оценката за политическата му дейност, за идейно-политическите му позиции е едностранчива. Г. Бакалов не представя убедително отношението на Каравелов към социалистите. Фактите, които по-долу са приведени, изискват да се пристъпи към по-точно и по-съвременно осмисляне на неговите светогледни и художествено-творчески позиции. Материалите не са подписани, защото са вестникарски новини, но са подбирани от редактора и това вече е доказателство за отношението му към събитията. Още в първата годишнина на в. „Свобода“,[18] като се позовава на съобщение на „Матица“, че е починал Чернишевски, редакторът коментира: „В Нерчинската губерния (в Сибир) умрял прочутия писател и социялист руски Чернишевски.“ По-нататък се изтъква неговата нравственост, сочи се, че такива хора са нужни не само на русите, но и на всички славяни. Приведената информация е значима с ясното и конкретно утвърждаване на Чернишевски като руски социалист. Пиететът към големия руски литературен критик, писател и общественик потвърждава недвусмислено и Каравеловата позиция. Още повече, че във фейлетоните и памфлетите на този неуморен наш публицист се появяват имената на най-видните писатели, философи и революционери. Той не се позовава на Маркс и Енгелс, но Херцен е авторитет, ползуващ се с несъмнено доверие. „В своите записки „Письма из Франции и Италии“ А. Херцен е казал още в 1847 г., че Гизо е калвинически поп, че той е безчувствен фанатик, властолюбив, методичен,

---

[18] Свобода, год. I, бр. 25, 30 апр. 1870.

студен и голям тиранин.“ По-нататък Каравелов изказва мнението, че Гизо е излъгал работниците с обещанието, че ще им осигури работа.[19]

Отношението на Каравелов към социалистите не е случайно и не е плод на преклонението само към Чернишевски. Потвърждение на привързаността му към идеите на социализма са още и следните факти. В рубриката „Книжовни известия“[20] се препоръчва на в. „Македония“ да преведе и печата „Записки от един пролетария“ (сиромах). В „Свобода“ се поддържа рубриката „Политически преглед“, в който преобладават материали от Френско-пруската война и събитията, свързани с утвърждаването на Парижката комуна. В бр. 37 в отбелязаната рубрика[21] е дадена следната преценка на войната от гледище на позициите на работническата класа: „Немà на немския или на французския работник, говори „Народное дело“, ще бъде полезно, ако се избият един милион такива също работници, какъвто е той, и то само за това, че граничният столп с французкия герб трябвало да стои на едно, а немския — на друго място.“ Информацията на Каравелов е извлечена от руски вестници, което е несъмнено потвърждение на интересите му към революционните движения.

Свободолюбивите изяви на славянските народности привличат вниманието на българските журналисти и те поместват новини предимно за тях, за да вдъхнат на своите съотечественици борчески настроения. Когато от съседните страни не пристигат сведения за борба с чуждия потисник, събитията с революционна същност в Европа излизат на преден план в рубриките на вестниците. Поради това в. „Свобода“ предоставя в своя „Политически преглед“ едно от предните места на новините от Париж. Борбата за премахване на монархията и провъзгласяване на републиката във Франция е представена не само като текущ политически факт, но и чрез коментар на поета на по-късно създадената Парижка комуна Огюст Барбие: „По мнението на французкия велик поет Барбие — четем там — Франция е велика и силна само тогава, когато народът сам захване да управлява своето господарство, когато пролетарият (сиромахът) запее Марсилезата и когато народната гвардия се земе за оружие, за да варди своето отечество и своята свобода.“ Оказва се, че Барбие е известен у нас и като поет, и като политически влиятелна личност. На него се позовава редакторът на „Свобода“,[22] когато иска да запознае по-подробно читателите на вестника с политическото положение във Франция. Той използува казаното от Барбие и даденото от него описание на Париж по време на Наполеоновото управление.

Рубриката „Най-нови известия“ е определена за кратки телеграми за актуални събития, а „Политически преглед“ освен факти поднася и кратък коментар на важни новини. Ето защо от значение е не само това, че Каравелов редовно помества сведения за борбата на парижките републиканци, но и позицията, от която прави той това. В бр. 46 са направени изводи и за борбата на българския народ при промени в положението на френските републиканци: „Сичко това ни дава право да заключим, че ако се удържи французката република — а тя ще да се удържи, — то и ние българите ще да имаме светла бъдащност, защото не само че нямаме вече такъв неприятел, какъвто беше Наполеон, но добиваме приятели, които сякога ще да ни съчувствуват в нашите предприятия. Французкият народ иска свобода, свобода искаме и ние!“[23]

Л. Каравелов не е могъл да остане безучастен към събитие като избухването на Парижката комуна, след като непрекъснато е следил политиката, водеща към нея, и е съзнавал ясно социалния ѝ смисъл. В притурката на в.„Свобода“ (притурка на румънски език „Либертеа“) публикува статия за Парижката комуна, и то

---

[19] Независимост, год. III, бр. 42, 7 юли 1873.
[20] Свобода, год. I, бр. 4, 26 ноем. 1869, с. 38.
[21] Пак там, бр. 37, 8 авг. 1870.
[22] Пак там, бр. 41, 7 септ. 1870.
[23] Пак там, бр. 46, 14 окт. 1870.

ден след обявяването ѝ. Пролетарската революция в Париж е провъзгласена на 18 март 1871 г. Каравелов е могъл да откликне незабавно,тъй като преди това е знаел за възникващите събития и е имал създадено точно и осъзнато отношение към нея. Тази статия не оставя място за никакво съмнение, че той отдавна следи борбите на френските работници. Затова и в статията се обръща повече внимание на революционното надигане: „Броженията в Париж имат социал-комунистичен характер. Долната класа на народа, така нареченият пролетарий, се надига против заможните класи, т. е. против аристокрацията на титли и пари и против буржоазията, между която се числят мнозина собственици на фабрики и юзини.“[24] Идеята за класово неравенство не е чужда на Каравелов и той не е неин отрицател въпреки обективността на изложението. В терминологията му е постигната промяна. Вече се говори за класи, а не за касти.

В журналистическата дейност на Каравелов, изявена в „Свобода“ и „Независимост“,[25] проникват и определения на борещите се партии във Франция като десница и левица. В „Политически преглед“[26] е казано: „Из сичко се види, че Мак Махон ще бъде принуден да послуша гласа на левичарите, защото и самата камера ще да му предложи същото.“

Ново потвърждение на позицията на Каравелов откриваме в бр. 19 на „Независимост“[27]. В памфлета „Знаеш ли ти кои сме?“, насочен срещу Никола Михайловски и неговия превод на „Телемах“, са изказани и политическата, и литературната позиция на Каравелов, чието авторство не подлежи на съмнение. В следния твърде обширен цитат може да се види и изява на набелязваща се позиция на партийност със социалистическа ориентация: „Ние сме съгласни така също и с г. Вилмена, когото г. Михайловски нарича знаменит, че Фенелон описва твърде поетически и твърде правдоподобно християнския рай или Елисейските полета: но за французкия пролетарий, който е обязан да вози пясък и да поправя пътечките, на които се разхождат щастливите „воспитаници на Фенелона“ и дебелите техни воспитатели езуити и капуцинери — тоя рай няма никакво значение.“ Не само се говори за френския пролетариат, но и неговите интереси са разграничени от интересите на господствуващата френска класа. Авторът на памфлета застава на позициите на експлоатирания пролетариат. Той мисли, че „вестникаринът е длъжен да бъде огледало само при ония произшествия, които са плод на настоящото време“. (Знаеш ли ти кои сме? Неиздадени фейлетони. Редакция и коментар на проф. Ал. Бурмов. С., 1947, с. 161.)

Най-последователен привърженик и пропагандист на социализма в България до Освобождението е Ботев. В своите вестници не пропуска случай да насочи вниманието на читателите към борбите на социалистите и да утвърждава техните идеали. Кога точно започва той тази своя дейност, не може с абсолютна точност да се каже, но тя намира потвърждение в първия негов вестник „Дума на българските емигранти“ и продължава в следващите му вестници. И не може да не бъде така при Ботев, който в бр. 1 на в. „Нова България“[28] пише, че „журналистиката е едно от първите средства на революцията“. Редактираните от него вестници убеждават, че той последователно се е придържал към този възглед.

За отношението на Ботев към Парижката комуна ще стане дума по-нататък. Тук ще проследим как той в печатните си издания отразява революционните движения на социалистите от различни страни. Още в първите броеве на в. „Знаме“

---

[24] Свобода, год. II, бр. 11, 19 март 1871; цитатът е от Панорама на българската литература. Т. I, част 1, с. 271.
[25] Свобода, год. IV, бр. 1, 12 юли 1872; Независимост, год. IV, бр. 5, 17 ноем. 1873.
[26] Независимост, год. IV, бр. 5, 17 ноем. 1873.
[27] Независимост, год. V, бр. 19, 23 февр. 1874.
[28] Нова България, год. I, бр. 1, 5 май 1876.

Ботев помества съобщение за социалистическата дейност в страните от Латинска Америка: „Най-нови известия“ е рубриката, в която той помества следната новина: „Пишат из Монтевидео от 15 януари, че една нова революция е свалила председателят Еллаври и неговото правителство и поставила е за временни председател на републиката Петра Варела. По-голяма част от бунтовниците са социалисти.“[29]

Ботев привежда предимно известия за социалистите от Франция и Русия. На тази последна особеност от дейността му не са отдавали достатъчно внимание. Няма основание да я отминаваме,защото тя свидетелствува, че нашият поет следи с особено старание революционното движение в тези страни. Можем да допускаме, че интересът на Ботев към романа на Чернишевски „Какво да се прави?“ се дължи на някакво ранно отношение към социалистическите идеи. В „Знаме“[30] подробно се известява (доколкото позволяват страниците на вестника), че из Лвов са съобщили за силно социално брожение, което става повод да бъде изразена преценка на идеите на социалистите: „Ако народната или социалистическа партия в Русия отдавна вече и да се изказала своята програма относително тоя въпрос, но различните руско-швабски бароне, на които е противно сяко едно народно славянско движение и в тоя случай ще да употребят профилактически средства против злото.“ Тази толкова интересна информация отсенява нови черти в образа на Ботев. За него е важно не само наличието на социално брожение, класовия характер на което е подчертал, но и това, че работническата класа в лицето на социалистическата си партия е „изказала своята програма по този въпрос“. Тук е от значение и един нов нюанс: Ботев свързва освобождението на славяните със социалистическото учение, с идеалите на социалистите и сочи като класови потисници „руско-швабските бароне“. В периода на господството на панславизма той поставя акцента на социалната пробематика вместо на националното потисничество и свързаната с него освободителна борба.

Интересно е и съобщението за класовите борби във Франция. В „Знаме“[31] на вниманието на читателите е представена дейността на републиканците и на левичарите изобщо: „Париж намери пак случай да изкаже своите републикански чувства. На погребението на републиканския ветеран Едвар Кине са се стекли до 100 000 души, между които са били сичките най-първи левичари из камерата.“ Сред левичарите Ботев включва всички прогресивни хора на Париж, което личи от факта, че към тях прибавя и Виктор Юго (наред с Гамбета, Лабуле, Брисон), проявил се като защитник на комуната. Не може да не направи впечатление и начинът, по който е поднесено известието. Вниманието на читателите се насочва към факта, че Париж отново е показал републиканските си чувства, и то няколко години след жестокото потушаване на Парижката комуна.

Съобщенията за социалистическото движение в Русия заемат предно място в колоните на вестниците му. Не само помества известия, но тълкува техния смисъл така, че да става ясно на читателите,че в Русия расте и се умножава социалистическото движение. Потвърждение на казаното е следното по-обширно съобщение в „Знаме“.[32] В рубриката „Политически преглед“ е изложена част от дейността на нихилистите в Русия. Посочва се, че са постигнали големи успехи и като потвърждение на този факт се изтъква, че сам руският цар „в рескриптът си, адресуван към дворянството,доказва,че социализмът е обхванал вече империята“. Цитира се мисъл от една публикувана вече прокламация на руския министър на правосъдието: „Социалистите и комунистите се наказват със сичката строгост

---

[29] Знаме, год. I, бр. 4, 19 ян. 1875.
[30] Пак там, бр. 12, 28 март 1875.
[31] Пак там.
[32] Пак там, бр. 16, 17 март 1875.

на законът. . .“ Нещо повече, говори се, че и официалните лица, които трябва да бъдат далеч от комунистическите мечти, и те хулят правителството за строгостта му. С подчертаването на посоченото място в прокламацията Ботев сочи едно признание за нарастващото влияние на социалистите. Наистина тук става дума и за представителите на господствуващата класа, които проявяват някакъв „хуманизъм“ във вреда на собствените си интереси. Ботев обаче изтъква този факт, за да премине веднага след това към друг също така важен, който води към извода, че идеите на социалистите засягат най-различните слоеве на обществото. Защото по-нататък четем: „Забележително е това, че там, дето се намират затворени или заточени социалисти, то сичките арестанти и престъпници(са) техни последователи. На правителството е обърнато внимание и на това. То е издало проект, според когото ще да се направят темници в секи един град и социалистите ще да се затварят в отделни стаи.“

Очевидно е, че като сочи тревогата на руското царско правителство, причината на която в случая е бързото разпространение на социализма в Русия, Ботев обръща внимание на един характерен за времето факт. Той съзнателно поднася такава информация, защото в нашите неразвити тогава капиталистически отношения, където не може да става дума за индустриален пролетариат, подходяща форма за разпространението на социалистическите идеи се оказват известията за тяхното значение в другите европейски страни. В правотата на изказаното предположение убеждава и следната информация. В същата рубрика четем и съобщение: „В Гота се е отворил на 23 (н. с.) мая конгрес на социалистите. На тоя конгрес са дошли 130 души делегати, които представляват 240 места и 24 443 гласа.“

Характерна е и новината в „Знаме“,[33] поместена в рубриката „Политически преглед“, с която редакторът внушава на читателите на вестника, че в Русия социализмът нараства извънредно бързо: „Руският министър на просвещението е изпроводил един циркуляр до сичките учебни округи, в който ни уверява, че социализмът напредва в Русия с гигантски крачки“. Откъде е почерпана тази информация, е трудно да се каже. Няма съмнение, че тя е извлечена от руски извори, които Ботев е следил с оглед на специалните си интереси към руското революционно движение.

Представата ни за отношението на Ботев към социализма в Европа няма да бъде пълна, ако не проследим информациите, които той дава за другите страни, в които има социалистически прояви. Ето че в „Знаме“[34] пак в „Политически преглед“ е написано, че обществената безопасност в Белгия е заплашвана твърде много от два съвсем противоположни елемента: от клерикалите и от социалистите. Тук няма някакъв коментар, а само отбелязване на политически факт. И все пак прави впечатление, че социалистите се изтъкват вече като политическа сила, чието влияние плаши и занимава умовете.

По-друг характер има съобщението за политическите борби в Сърбия. Изтъкнати са главните партии с техните политически цели. Ботев дава и пряка класова оценка на същността на борбата им. Известието е поместено в „Политически преглед“[35] и в него е казано, че консервативната, либералната и радикалната партия водят политическа борба, но само последната се ползува с най-голямо доверие на народа, защото тя води „външна борба“ с общия враг на сичките южни славяни Турция, а вътрешната — с домашните „експлоататори и паразити“ (кавичките на редакторите). Тук вече от значение е не името на партиите, а същността на целите им. Радикалната партия не съдържа в името си нещо, което пряко да напомня за принадлежността ѝ към социализма, но борбата ѝ с експлоа-

---

[33] Знаме, год. I, бр. 21, 6 юли 1875.
[34] Пак там, бр. 18, 30 май 1875.
[35] Пак там, бр. 23, 27 юли 1875.

таторите и паразитите за Ботев е достатъчно указание, че тя е социалистическа в някои от целите и задачите си.

Най-ярки и определени позиции по въпросите на социалистическото движение Ботев е изявил в бр. 20 на в. „Знаме“.[36] Тук вече той прави преглед и преценка на работническата класа в Германия и нейното осъзнаване като социална сила. В този брой Ботев помества две съобщения, които се допълват: едното в рубриката „Политически преглед“, а другото в рубриката „Най-нови известия“. В първото съобщение четем: „Ще да чуе ли Бисмарк думите на Карла Фогта или не — не се знае: но навярно ще чуе той отчаяните викове на работническите класове в своето отечество. Нийде социализмът са не разпространява така бързо, както в Германия.“ В приведената информация прави впечатление доброто познаване на социалистическото движение в Германия, строгото определение на работническата класа като сила, въпреки че е казано „работнически класове“. Вероятно Ботев има пред вид различните работнически професии или професъюзни обединения.

Ботев има ясно съзнание, че стачката е оръжие на работниците в защита на икономическите и политическите им интереси, поради което съобщава за стачки, предназначени да заставят капиталистите да увеличат заплатите на работниците. Такова е известието от Берн. Работниците искат увеличение с 60% и не са се върнали на работа. По-важно е, че Ботев прави един твърде характерен за политическия живот извод: „Работническите бунтове в Германия са захванали да стават систематични.“

До края на живота си Ботев продължава да следи социалистическото движение в европейските страни и да мисли за програма за социалдемократическата работа в България. Той има ясно съзнание, че борбата не може да бъде успешна без революционна организация. Неслучайно в репортажа „Петрушан“ той пише: „Пълни три години са днес от оня героически подвиг, подобно на който виждаме само в историята на италианската революция. . . Какъв спомен за потомството, какъв пример за нас, братя емигранти. Шепа решителни млади момци, без никаква революционна организация (разр. м.), без никакви средства. . . минаха Дунава и с живо свидетелство показаха какви съкровища се крият в душата на българина. . .“

Не по-малко съществено съдържание за изясняване на позицията му по проблемите на социализма предлага и писмото му до Драсов, в което настоява революционните идеи да се пропагандират сред бедните. „В преводите си — пише Ботев — бъди проповедник на революцията и защитник на сиромасите. Нашата революция трябва да се сее в народа, а не между чорбаджиите.“[37]

Да се излагат всички факти от социалистическата революционна дейност на Ботев тук не е необходимо. Не можем обаче да отминем връзката му с руските социалисти от Лондон и Цюрих, които са го викали да отиде при тях и да стане техен комисионер, за което сам той съобщава в писмото си до Ив. Драсов от 12 април 1875. Ботев по принцип приел да бъде комисионер на книгите, а за останалото оставил събранието да реши. Очевидна е връзката не само с представители на чуждите социалистически организации, но и организации на български, румънски и др. революционни дейци, щом като съгласието си поставя във връзка с решението на „събранието“.

Комунистическите идеи на Ботев са потвърдени и от преките свидетелства на познаващите го емигранти и поети. Иван Вазов съобщава за неговата комунистическа дейност следното: „И като очакваше тоя ден на борба за свободата на България, той проповядваше свободата на цялото човечество, всемирното равенство, което видя във формата на комунизма. Натура убеждена, гореща,

[36] Знаме, год. I, бр. 20, 29 юни 1875.

[37] Хр. Ботев до Ив. Драсов. Юбилейно издание Христо Ботев. Из публицистиката му и исмата му. С., 1972.

увличаща се, у него словото и делото вървят заедно: той се залови, в съдружество с някакви тъмни чужденци, рицари на рисковете и на мрака, да прилага в живота комунизма с една преданост, безстрашливост и дарба, пред които бледнеят прочутите италиански „bravi“.“[38] Ще отминем Вазовата отрицателна преценка на хората, с които Ботев е поддържал идейни отношения, за да обърнем внимание още веднъж, че той не е действувал изолирано от социалистическите движения извън страната ни. Заслужава замисляне и твърдението на Вазов, че Ботев е прилагал в живота идеите на комунизма с „преданост, безстрашливост и дарба“.

Ботев се приобщава към революцията вследствие на идейните дирения на социалистически мислещата интелигенция на XIX в., както и под въздействието на националноосвободителните стремежи на българските среди с решителен подход към въоръжена борба като средство за освобождение от националния потисник. Той не можеше да бъде в средите на една работническа партия, защото тя не съществуваше у нас. В същност той беше човекът, който можеше да я учреди при тогавашните условия. Но във великия исторически смисъл, по израза на Маркс в писмо до Фрайлиграт, той достигна в творчеството си до висота, която го направи певец на революционния пролетариат.

Не е без значение да отбележим още един материал, който позволява да си представим отношението на българската интелигенция към социализма. В. „Нова България“ публикува информация „Работническата класа в Англия“, в която се съобщава, че работниците се обявили в защита на поробения български народ. Прави впечатление преклонението пред социалистите: „Нека бъдат благословени идеите на онези работнически светски спасители да защищават свободата на светът от тиранизмът. Неописани са дълбоките чувствувания, с които посрещаме това заявление на работниците.“[39] Този материал вероятно е поднесен от Ст. Стамболов, тъй като от бр. 1, т. е. от 2 до 52 редактор е А. Р. Белобрадов (Райчо Ил. Блъсков), а от бр. 53 до 57 Ст. Стамболов. Ако той лично не го е пуснал, не може да не го е знаел. Факт е обаче, че е проява на човек с положително отношение към делото на работниците. Тук са налице и патриотичните настроения, вероятно и надежди, че светът вижда страданията на българите. За да допуснем, че има съзнание за класово диференциране, позволяват материалите от следващите броеве, в които се говори, че английската аристокрация не съдействува за освобождението на България.

Революционната българска интелигенция е възприемала идеите на социализма. Има достатъчно съобщения, които потвърждават приобщаването към социализма и помагат да бъде възпроизведена цялата граница на социалните устреми.[40] Тези факти са подтик да потърсим приемственост с по-късно зародилото се у нас социалистическо движение и своеобразието на неговото развитие. Но още в годините на борбата срещу османския потисник у нас немаловажно място и значение се отрежда и на социалния поробител, нещо, което не е могло да отмине безследно и да не окаже въздействие върху умовете две-три десетилетия по-късно, когато се учредява социалдемократическата партия. Нейната история е свързана с революционното минало на народа ни.

---

[38] Иван Вазов, Христо Ботев (критическа студия).

[39] Нова България, год. I, бр. 50, 30 ноем. 1876.

[40] С. Радев (вж. Строители на съвременна България. Т. 2. Регентство. С., 1973, с. 514) пише, че в ума на Захари Стоянов „димяха откъслечни идеи от Чернишевски, Багрова, Бакунина и който смесваше във въображението си Парижката комуна, утопичния социализъм и народоволчески мечтания“. И пак там С. Радев пише за Д. Петков: „Не бихме твърдили под клетва, че той не е цитирал никога дори и Луиза Мишел.“

ПУБЛИЦИСТИЧНИЯТ СТИЛ НА ГЕОРГИ ДИМИТРОВ

Христина Станева

Обаятелната личност на Димитров хармонично е съчетала теоретика и революционера, публициста и журналиста, прогагандиста и оратора. Това органическо единство от мисъл и дело, от вяра и слово, от смелост и действеност са намерили прекрасно отражение в речите, статиите, докладите и писмата му. Тяхната висока идейно-политическа и естетико-образна стойност се корени в силата и правотата на марксистко-ленинското учение, в твърдостта на нашата партия, в опита и традициите, които оставят Благоев и Кирков, в природата на Димитров.

Публицистичното наследство на Георги Димитров е истинско богатство за нашата партия, за международното революционно движение. Под перото на великия партиен деец са излезли множество статии, брошури, исторически доклади и писма, записани са ценни мисли за ролята на работническата класа в революционната борба, за трудните и нерешени проблеми на международното революционно движение, за бележити революционери, мислители и дейци, за литературата, изкуството, за младежта, жената и др. Всичко това определя публицистичния стил на Георги Димитров, неговата реч и писано слово като своеобразно съкровище в писмения книжовен език, образец на партийно публицистично слово, но все още непроучено напълно.[1]

Животът и дейността на Димитров са неразделно свързани с живота на партията, с развитието на работническите синдикати, с международното революционно движение. Неговите изказвания, речи,писма и доклади са своеобразен, дълбоко емоционален летопис за борбите на българския и международния пролетариат, за величието на един изцяло отдаден на революцията живот. Но в тях ние откриваме и човека Димитров с нежността и ласката на любещия съпруг, с предаността на сина, с болката и дълбокото чувство на бащата, с грижата и вниманието на приятеля, другаря, с честното, прямо отношение на комуниста, с твърдостта и мъжеството на българина — син на своя народ, със суровостта и ярката страстност на революционера, с безпределната преданост на революцията и огромната любов към страната на Съветите, към партията на Ленин.

---

[1] Ив. Леков. Опит за оценка на езика и стила на Г. Димитров. — В: Език и стил на българските писатели. С., 1962, с. 524—541; М. Иванов. Велик политически писател (Г. Д.). — Във: Върхове на българската журналистика. С., 1972, с. 91—114; Ил. Кюльовски. Откровение и борба, съд и прозрение. — Бълг. журналист, 1972, кн. 5, с. 13—18; Г. Митков. Народни мъдрости и художествени сравнения в речите на Г. Димитров. — Лекционна пропаганда, 1972, кн. 14, с. 51—54; Р. Русинов. Г. Димитров за партийното слово. — Полит. просвета, 1972, кн. 5, с. 95—92; Е. Стателова. За журналистическата дейност на Г. Димитров в периода до войните (1901—1912). — Ист. преглед, 1972, кн. 2, с. 115—126; С партийна страст и талантливо перо. — Бълг. журналист, 1972, кн. 2, с. 25—27; В. Вапорджиев. За езика и стила на Г. Димитров. Писма, документи и речи, писани на немски език през 1933. — Ез. и л-ра, 1972, кн. 3, с. 1—12; Г. Димитров и революционната журналистика. Международен симпозиум, организиран от Съюза на бълг. журналисти. — Бълг. журналист, 1972, кн. 6, с. 2—49, и др.

И когато докладва, и когато се изказва, и когато приветствува, и когато се защищава, и когато пише писма, статии или брошури Димитров е методичен, системен. Топлотата и сърказмът, поучаването и страстният зов, безпощадната критика и висока действеност са намерили най-подходящата, най-силната езикова форма. Всяка работа на Димитров е един своеобразен образец на просто и достъпно изложение на най-трудните и сложни проблеми, а цялото му наследство — речи, доклади, писма, изказвания — е истинска школа за пропагандиста, за идеолога, за марксиста-ленинец.

Но неотслабващата обаятелна сила на речите и докладите е преди всичко в тяхната войнствуваща марксистко-ленинска болшевишка партийност, която извисява Димитров теоретика в широката култура и необикновено богатство на интелекта, във вродената прозорливост, която му дава възможност да обобщава, да анализира, да преминава от конкретното към общото, от характерното към специфичното, тя е в проблемността, която прозира в малкото и голямото, в интернационалното и националното, тя е в корена на революционера — българския народностен корен, който и днес стои здраво в родната земя, но достига земите на всички честни хора, дава живот на нестихващите социални борби.

Когато и днес четем произведенията на Димитров, пред нас израства изумителната фигура на изключително талантлив, самобитен и дълбок политически писател, при който е трудно да се отдели пламенният партиен оратор, тъй като мисъл и перо, слово и изказ, мимика и фраза са се слели в едно. Езикът на неговите произведения е, както отбелязва в своето изследване Ив. Леков, „съвършено средство за идеологическо въздействие, класова борба и социалистически подем“[2]. И все пак кои са основните характерни черти на публицистиката на Димитров, които ни карат винаги да се удивляваме от специфичния публицистичен талант на народния вожд и които дават своя принос в изграждането и оформянето на партийния публицистичен стил[3] в българския книжовен език.

На първо място това е оная здрава връзка, онова дълбоко познаване на българския език, владеене до съвършенство на книжовната реч, което му помага да пише,от една страна, ясно и достъпно, а, от друга страна, правилно и книжовно изискано. Димитров си служи с огромен лексикален материал, използува множество термини и изрази от различни страни на живота, винаги на място, с лекота и без излишно претрупване на фразата, използува думи и устойчиви словосъчетания, които принадлежат на международната политическа терминология. Обществено-политическата лексика в публицистиката на Георги Димитров се утвърждава, защото тя е навлязла в партийния и прогресивен печат още в края на миналия век, намерила е най-ясни и точни съответствия в произведенията на Д. Благоев, Г. Кирков и Г. Георгиев. Но Димитров на свой ред подхожда творчески към нейното използуване. Нещо повече, когато хронологически се четат неговите произведения, се вижда как употребява все по-сполучливо и на място проникналия обществено-политически термин, за да звучи той убедително и естествено, без да прави изказа неясен или неточен. По отношение на обществено-политическата терминология се очертава едно от най-характерните качества в публицистичния стил на Димитров — неговата прецизност и точност.

Димитров никога не пише статия, доклад или друг материал, за да покаже ерудиция, за да създаде нещо красиво и оригинално, изпъстрено с множество термини, но неразбираемо за широките народни маси, за работническата класа. Напротив, дори когато се налага употребата на политически термин или друга

---

[2] Ив. Леков. Опит за оценка на езика и стила на Г. Димитров. — В: Език и стил на българските писатели. Т. I. С., 1962, с. 539.

[3] М. Янакиев. Наблюдения над езиковите особености в публицистиката на Гавраил Георгиев. — В: Език и стил на българските писатели. Т. I. С., 1962, с. 499.

чужда дума, Димитров подбира такъв контекст, такава фраза, която ще гарантира максимално нейното възприемане. Обществено-политическата лексика и идеологическа терминология заемат значително място в лексикалния състав в произведенията на Димитров. Това е напълно естествено и закономерно, защото се определя преди всичко от теоретическата, революционната и обществената дейност на пламенния публицист, която намира израз в произведенията му. Както вече е отбелязано от някои изследвачи,[4] в състава на обществено-политическата лексика „се различават два основни пласта: 1) лексика, образувана чрез използуване на словообразователните възможности и средства на българския език, и 2) международната обществено-политическа и културна лексика". Без да изброяваме разнообразните словообразователни и лексико-семантични групи думи, които се срещат в публицистиката на Димитров, ще отбележим, че тяхната прецизна и изискана последователна употреба изиграва съществена роля в доизграждането и утвърждаването на публицистичния стил в системата на българския книжовен език.

Точността и прецизността в публицистичния стил на Димитров е съчетана с конкретността и яснотата — качества, които правят произведенията му не само общодостъпни, но преди всичко актуални и действени. Почти няма доклад или брошура, по-голяма статия или писмо, в които да не се съдържат конкретни примери, цифри или съпоставки. По-важно е обаче как Димитров ги използува, за да не утежняват излишно фразата, да не създават впечатление за отчетност и сухота. Например в отчетите за работата на Синдикалния съюз Димитров постига максималната достъпност и пределна яснота за състоянието на съюзите чрез изброяването на техния числен състав, чрез съпоставяне с броя на членовете в предходните години: „Според тези сведения в Пловдив, през м. ноември има 1702 души безработни, в Ксанти има близо 7 хиляди тютюневи работници без работа, защото в складовете е прекратена работата; в Бургас — 1649, в София — 1451; във Варна — 5143" (т. 3, с. 401).

Доказателствеността в публицистиката на Димитров се постига и теоретически, и фактически. Теоретическите постановки за същността, мястото и ролята на синдикалните съюзи в организираната борба на работническата класа, за тактиката на комунистическата партия в борбата против фашизма, за единния пролетарски и антифашистки народен фронт, за същността и значението на ОФ, на народната демокрация и строителството на социализма в трудовете на Димитров са подкрепени с богат и разнообразен илюстративен конкретен материал, чрез който фактически се доказва тяхната правдивост. Но преди всичко те се конкретизират и потвърждават от практическата революционна дейност на Димитров, на комунистите, на работническата класа, на международния пролетариат.

Особено качество на димитровския публицистичен стил е неговата образност. Тази димитровска образност е еднакво присъща и на публициста, и на оратора Димитров, но тя не е ефектна и случайна, не е външна и безсъдържателна. Именно нейната дълбока аргументираност и мотивираност от идейното съдържание на произведенията, органическата ѝ връзка с народния език, с богатия вътрешен интелект на Димитров определят и онова значимо място, което заема това качество в цялостния му публицистичен стил. И когато пише, и когато говори той е образен, жив, емоционален, настъпателен. С това качество до голяма степен се обяснява и поразителното въздействие, което оказват речите и статиите му. Защото те не са само едно научно-логическо изложение на даден проблем, но са ярки художественообразни произведения, които вълнуват чувствата и съзнанието на хората. А когато безспорната истина, теоретическата постановка

[4] М. Чаролеева, Ст. Жерев. За някои особености на езика на Г. Димитров — Български език, 1972, кн. 1—2, с. 5.

или важна актуална проблема стига не само до съзнанието, а и до сърцето, извиква чувствата и поражда вълнения, тя ще бъде разбрана, подета и ще се реализира непременно в живота. Ето защо със строгата логическа последователност и методичност в излагане на теоретическите постановки и в посочване на конкретните факти емоционалната образност в публицистиката заема не само значително място, но тя е неотделима от нея, без нея не бихме имали оня специфичен, цветист и призивен, вълнуващ и правдив димитровски публицистичен стил.

Образността Димитров постига не само с използването на отделни стилистически прийоми, а в непрекъснатата работа върху статиите и речите, докладите и писмата, като в едни случаи образно обобщава дадена мисъл и по този начин тя се възприема и достига до масите, а в други случаи чрез емоционално-образните думи, сравнения и словосъчетания убедително утвърждава дадена мисъл или идея. И действително, когато Димитров пише за най-обикновени, най-прозаични и делнични неща, той пак е образен, емоционален и експресивен. И фразата, наситена с метафори, и изненадващо оригиналното сравнение, и богатите нюанси от синоними, и сполучливите и запомнящи се фразеологизми, и народните пословици и поговорки той използува по различен начин в зависимост от проблема, който поставя или разглежда, в зависимост от читателите, за които е предназначено написаното. Релефното, образно поднасяне на мислите Димитров постига именно чрез внасянето на елементи от художествения стил в публицистиката си както чрез използуването на художествените стилистични тропи, така и чрез фразеологичните изрази, поговорките, устойчивите съчетания и крилати изрази. Използуването на посочените изразни средства е характерно и за устните изказвания и приветствия на Димитров, а така също и за неговите писма, които представляват изключително богатство за епистоларния стил в съвременния български език. Но те трябва да бъдат предмет на специално изследване.

Наблюденията върху употребата на фразеологичните и устойчиви съчетания в публицистиката на Димитров показват два основни момента в подхода към тяхното използуване: на първо място, умело, точно, обмислено и сполучливо използуване, а не самоцелно и случайно, и, на второ място, творческо преобразуване на фразеологизма, което може да се изрази и в ново редактиране и перифразиране на известна мисъл от художествено произведение или народен израз и в подмяната на отделни компоненти, за да може действително фразеологичният израз семантически и структурно-семантически естествено да взаимодействува с контекста и цялото съдържание на публицистичния материал. Тези подходи са обусловени както от изключително широките му познания във всички области на обществения живот, от знанията, които непрекъснато натрупва върху живота и историята не само на българския, а и на другите народи — руски, немски, френски, сръбски, румънски и др., от непрекъснатия обогатяващ го допир с художествената литература — наша и чужда, така и от самия интелект на Димитров, неговата природна дарба и голяма трудоспособност. Той е, бихме могли да кажем, художествен публицист,който пише образно-художествено за политическите събития и революционни борби, и използува публицистично-художествените изразни средства. Всичко това изключва възможността за елементарно използуване на фразеологичното съчетание и народните поговорки и изисква от изследвача задълбочен творчески анализ на тяхната употреба.

Целта на нашия конкретен анализ е не толкова да се покаже разнообразното смислово и структурно-синтактично използуване на фразеологични единици и устойчиви съчетания, а да се изтъкне доколко те играят определена роля в оформянето и изграждането на подчертания образен публицистичен стил на Димитров. Функционалната значимост на фразеологичните единици и устойчиви съчетания се определя както по тяхната стилова принадлежност — обикновено

фразеологизмите са присъщи на разговорната и диалектна реч, а устойчивите съчетания по-често при Димитров — на книжовния език, така и от стилистичната мотивираност и идейна насоченост, поради които са използувани. Прави впечатление многобройната употреба на фразеологични съчетания — няма статия, брошура, писмо, реч или друг материал, в който да не се среща фразеологично съчетание или устойчив израз. Това обаче в никаква степен не намалява достойнствата на неговия публицистичен стил — напротив, фразеологичните съчетания, пословиците и поговорките, устойчивите изрази правят словото на Димитров свежо, достъпно, интересно и образно, защото той не прекалява с тях, а ги използува особено сполучливо преди всичко да подчертае по-силно дадена мисъл, да поднесе по-вълнуващо определена истина или идея.

В зависимост от това, в какъв вид е употребен даден фразеологичен израз, различаваме няколко групи в публицистиката на Димитров: на първо място фразеологични изрази, които се употребяват в непроменен вид, т. е. така, както се срещат в разговорната или диалектна реч: „*преля чашата на търпението*“ (т. 5, с. 315); „*пази като очите си*“ (т. 2, с. 46); „*тегли чергата само към себе си* (т. 3, с. 294); „*вдигаха врява до господа*“ (т. 4, с. 424); „*Да търси под дърво и камък*“ (т. 5, с. 386); „*за паница леща*“ (т. 5, с. 122); „крие *се зад гърба ни*“ (т. 3, с. 167) и др.

В едни случаи фразеологичният израз е употребен, за да засили изненадващата роля на някакво събитие, да покаже по-релефно неговото въздействие или последици: „По такъв начин превратът на 9 юни беше *гръм от ясно небе* за ръководителите на партията, тъкмо в онзи момент, когато те съвсем не очакваха това“ (т. 8, с. 5), а в други случаи да изрази отношението на Димитров, най-често отрицателно, към някакво действие на буржоазната държава и капиталистите или към представителите на широките социалисти, опортюнисти, реформисти. Обикновено употребата на фразеологично съчетание може да има и подчертан ироничен оттенък, да носи експресивната сила на целия изказ, а дори и на целия материал, да показва ясно недъзите на съществуващия социален порядък, на беззаконията и предателството на буржоазната държава:

„Недейте *тегли*, господа народни представители, *чергата само към себе си*, увеличавайки дневните по тия мотиви“ (т. 3, с. 294).

На второ място, част от фразеологизмите са използувани по-свободно, като отделни компоненти са заменени сполучливо от техни синоними или целия фразеологизъм е перифразиран. Обикнат стилистичен похват на Димитров е използуването на един фразеологизъм в различни варианти, които го представят в по-разширен или в по-стеснен вид: „И остава прочее фактът, че за да бъдат задоволени тия нужди, необходимо е да се отиде по-нататък, *да се изтръгне злото из корен*“ (т. 6, с. 211). „Поздравявайки с Нова година всички мои съотечественици-антифашисти. . . , желая им. . . *да изтръгнат от корен смъртоносната зараза на великобългарския шовинизъм*“ (т. 11, с. 161). . .

В публицистиката на Димитров се срещат и голям брой фразеологични съчетания, които принадлежат предимно на книжовната лексика или са от международната фразеология с митологичен характер. В едни случаи те са използувани като синоними на предходното изречение или словосъчетание: „Там говорят на *разни езици — вавилонско стълпотворение*“ (т. 10, с. 14), а в други, за да обобщят образно и кратко определено събитие или да акцентуват върху посоченото с фразеологизма качество или състояние: „Но „*пирова*“ *бе тая победа* на работническите врагове!“ (т. 5, с. 200). „Настъпил е вече *дванадесетият час* за опомняне и отрезняване“ (т. 2, с. 128). „И това е *само едната страна на медала*“ (т. 4, с. 437).

Неразривната органическа връзка на Димитров с народа, с нравите и обичаите на българите намира израз и в дълбокото познаване на народното творчество, на народните пословици и поговорки. И той неедноκратно се обръща към

тях, неедноkратно ги използува, за да бъде точен, ярък и образен, за да бъде ироничен и гневен, за да изрази топлота и обич към работническата класа, към народа и сарказъм към класовия враг. Народните мъдрости, както обича да пише и казва Димитров, той използува, както народът ни — на място, за да подчертае и изтъкне поуката: Брошурата „От поражение към победа“ от 1920 г., посветена на общата стачка на транспортните работници, железничарите и пернишките рудничари, Димитров завършва с думите: „Те забравят народната мъдрост: „*Който последен се смее, най-добре се смее*!“ Защото не може да има абсолютно никакво съмнение в това, че българският пролетариат ще съумее и от сегашното временно поражение на една негова част да почерпи нови сили, да увеличи и изостри оръжията си за борба и да ускори окончателната своя победа над капитализма“ (т. 5, с. 344).

В статията „Какво предстои?“ използува също народната мъдрост, за да изрази още по-категорично вярата, че борбата и след септемврийския погром ще продължи с нова по-голяма сила: „Никога народната мъдрост „*Клин с клин се избива*“ не е имала по-вярно практическо приложение и оправдание“ (т. 7, с. 304). Нерядко отделни статии или речи започват с пословица или поговорка, с което Димитров успява не само да заинтригува, но и преди всичко да заостри вниманието, да насочи мисълта в желаната и необходима за момента насока: „Трудна е задачата на съда: *и вълкът да бъде сит и агнето цяло*“ (т. 9, с. 290).

Към пословиците и поговорките той подхожда творчески, перифразира или подменя отделни компоненти в зависимост от конкретния контекст, от съдържанието на материала, от аудиторията на читателите, за които е предназначено написаното: „След като кандидатурата на Марсел Вилар също беше отклонена, аз имах пълно право да си кажа: „*Аз не искам нито меда, нито жилото на официалната защита*“ и през цялото време водих своята защита сам“ (т. 9, с. 242), „Защото вие, *като сеете ветрове, ще жънете само бури*“ (т. 3, с. 64).

Особена роля за постигане на образността в публицистиката на Димитров играят сравненията, които се отличават с разнообразие и релефност, с индивидуалност и народностен колорит. Чрез тях Димитров не само умело и точно рисува дадени ситуации, отделни образи и събития, но което е особено важно, те най-добре показват отношението му към тях. Значителният брой на сравненията в публицистичното наследство на Димитров сам по себе си говори за тяхната действена роля в свежото, одухотворено, изненадващо и оригинално излагане на мислите, предаване на случки и събития. От друга страна, анализът ни показва умението на политическия писател да намери най-точното им място в общата система на изразните стилистични средства, с които те хармонират особено сполучливо и ясно.

Обществената и идейно-политическа мотивираност на сравненията в произведенията е пряко свързана с тяхната тематична и идейна насоченост. Защото сравненията не се използуват за пищна образност или излишна украса, а влизат естествено и непринудено в тъканта на статиите и речите, с тях се постига онзи своеобразен, колоритен, образен димитровски стил. Прави впечатление подчертаната изразителост на употребяваните сравнения — изразителност, която спомага публицистичният стил на Димитров да бъде достъпен, разбираем, образен и колоритен. Защото именно сравненията съчетават най-ярко народното, битово-колоритното изразяване с изненадващата индивидуалност на твореца, със специфичното възприемане на заобикалящата действителност, а така също показват твърде осезаемо както познаването на народния живот, така и знанията от областта на литературата, на изкуството, на историята и културата на другите народи. А при Димитров това съчетание е особено сполучливо, защото то отразява и интелекта му, и неговата дарба да пише образно и изразително, и неговия талант на тънък стилист и познавач на словото.

В зависимост от своята структура сравненията в творчеството на Димитров може да разделим в четири групи: кратки, разширени, разгънати и сравнения в широк план. Кратките сравнения, които се срещат твърде често, стоят обикновено при глагола в изречението и чрез пояснява̀не на глаголното действие косвено характеризират неговия субект, показват или подчертават образно отделни черти в характера му, във външния образ, свързани са с един определен момент от описваното събитие.

Разширените сравнения чрез съгласувано или несъгласувано определение са наложени от необходимостта да се задълбочи, уточни същността на самия сравняващ предмет, да се покаже в такава светлина, която да отговаря на смислово-речевата, респективно идейно-естетическата реалност на ситуацията. Например: „Самите събития по такъв начин осветлиха *като с бенгалски огън* историческата грешка на партията.“ „Действува и пада *като студен душ* върху разгорещените фашистки глави“ (т. 9, с. 373).

Разгънатите сравнения чрез обособена част или подчинено изречение детайлизират посочвания признак или показват отношението на Димитров към сравняващия предмет. Например: „Често се чувствувам *като* вързана птица, която има крила, но не може да ги *използува*“ (т. 9, с. 76); „тя осветли *като фар пътя,* по който трябва да върви пролетариатът на балканските страни, за да постигне победа в своята освободителна борба“ (т. 7, с. 342).

Сравненията в широк план в структурно-синтактично отношение представляват цели периоди или абзаци и служат за създаването на по-широки асоциации. Те са интересни преди всичко със своята подчертана индивидуалност и неочакваност: „От историята знаем, че има два вида поражения: такива, които водят до окончателно унищожение на една отживяла класа, и такива, които носят в себе си елементите и предпоставките за предстоящата крайна победа на една възходяща класа. Поражения от втория вид са неизбежни етапи на развитието. *От този род беше поражението на въстанието на руските работници през 1905 г., от този род беше поражението на нашето българско Септемврийско въстание през 1923 г., от този род беше и вашето поражение през февруари тази година*“ (т. 9, с. 450).

Според авторството сравненията в публицистиката на Димитров биват: традиционни (устойчиви), отличаващи се със своята експресивност, образност и възпроизводимост. Те принадлежат на разговорната реч, използуват се твърде често и поради това контекстът, в който ще бъдат поставени, случаят, заради който ще бъдат използувани, имат решаващо значение. При тях обектите за сравнения са от животинския свят, от заобикалящата действителност. Сравняват се одушевени с неодушевени предмети, конкретни с абстрактни или абстрактни с конкретни: „Тя се показа *като ангел хранител* за мен в тия тежки времена“ (т. 9, с. 23). „Правителството на Цанков смята, че *като куче, което пази реда на Балканите*, има пълно право да иска поддръжката на правителствата в Европа“ (т. 8, с. 12).

2. Индивидуални (авторски) сравнения, създавани непосредствено в потока на речта. Те показват богатата наблюдателност на своя автор, неговото умение да намери и използува най-подходящия и действен образ за сравнения, за да реализира образно и вълнуващо своя замисъл. Напълно индивидуални, специфични за стила на Димитров са сравненията в широк план, за които стана дума. По нов начин Димитров използува и традиционните сравнения, които после остават да живеят в съзнанието на хората като вечно живи образи и винаги вълнуващи съпоставки. Например: „*Като непоклатима скала* стои Съветският съюз, могъщо дело на болшевиките. . .“ (т. 9, с. 412). „За българския народ дружбата със Съветския съюз е тъй жизнено необходима, *както слънцето и въздухът за всяко живо същество*“ (т. 11, с. 405). „Необходимо ни е печатно слово като мощно оръжие

за все по-здраво обединяване на народните сили против вътрешни и външни врагове“ (т. 13, с. 146).

Интерес в стилистично отношение представляват историческите сравнения, които използува Димитров. И макар че в повечето случаи те да са добре познати на читателите, в произведенията му звучат по нов начин: „*Много преди времето, когато германският император Карл V казал, че на немски той говори само с конете си, а германските дворяни и образовани хора пишели само на латински и се срамували от немския език,* във „варварска“ България апостолите Кирил и Методий бяха създали и разпространили древнобългарската писменост“ (т. 9, с. 261). „Ти имаш право: *моята съдба в известни отношения прилича на съдбата на апостол Павел*“ (т. 9, с. 22). Особено сполучливо Димитров използува отрицателните сравнения, сравнителните изрази и изречения, с ироничен оттенък и подтекст, сравненията с действителни конкретни политически личности и водачи.

За високите достойнства на димитровския стил, за неговата образност, експресивност и емоционалност подчертана роля играят използуваните метафори, синоними и антоними, експресивни думи и емоционална лексика.

Синонимното богатство в произведенията на Димитров е огромно и се изразява както в умелото му използуване, така и в езиковото чувство на политическия писател, което му позволява сам да създава синонимни гнезда, пряко подчинени на идейния замисъл, на основната идея, на речевата ситуация. Защото Димитров използува синонимите целенасочено, обмислено и системно, служи си с тях само когато е необходимо, изразявайки най-точно и съвършено своята мисъл, разгръщайки идеята аргументирано и убедително. Понякога синонимната връзка между употребените думи в езика не съществува, но именно тук, в речта на Димитров, тя се е реализирала. Стилистичните синоними, които срещаме, подсказват ясно, че за Димитров те са не само носители на определена общност в значението им, но че между тях съществува разлика, съдържаща се и в отделни диференциални признаци, и в стилистичните нюанси, и в разнообразната съчетаемост, и в специфичната стилистична отнесеност — различия, които позволяват именно така всеобхватно и задълбочено да бъде разкривана същността на дадено явление или събитие. И ако обикновено богатството от синоними в художественото произведение на твореца се смята като мерило за богатството на неговия език, то за публицистичните произведения, с които се извършва разяснителна, агитираща, широко възпитателна работа, с които с убеждава и воюва, синонимното богатство е не само мерило, а оръжие, което трябва да се използува особено майсторски и с чувство. А при публициста Димитров това е постигнато в най-голяма степен — нещо повече, синонимите в неговите произведения, в живото му слово носят особено индивидуален димитровски оттенък.

В публицистиката на Димитров се срещат еднакво сполучливо употребени синоними, които принадлежат на разговорния стил, и синоними от чужд произход, и синоними с жаргонен оттенък, и синоними, характерни за поетическата лексика, и синоними — индивидуални, творчески. Поразява ни не само широкото използуване на разнообразни стилистични синоними, но преди всичко начинът — точно, с мярка, силно, емоционално и експресивно, по който те са използуани. Проследяването им в материалите, конкретната им действена и вълнуваща употреба още веднъж по най-категоричен начин доказва непрестанната работа на Димитров върху езика на произведенията, върху отделната дума, върху нейната семантика и роля в текста. Значително място между синонимните гнезда, срещащи се в произведенията, заемат експресивните синоними, чрез които Димитров изразява своето лично отношение към изобразяваната действителност и отделните понятия и предмети, случки, хора и събития.

Чрез синонимите той изразява гальовност и гняв, нежност и неприязън, топлота и презрение. Те в еднаква степен ни позволяват образно, емоционално-експресивно да възприемаме описваното събитие, но в същата степен ни дават възможност да надникнем още по-дълбоко в личността на Димитров, в света на една надарена вулканична натура.

От първите публицистични работи до последните статии и брошури Димитров с еднаква загриженост и вещина използува синонимното богатство на българския език, като непрекъснато работи върху разширяването на своята езикова култура, на своя запас от нови още по-силни и образни синоними.

Твърде често използуваните синоними са глаголи, които именно в тоя контекст влизат в синонимно отношение, и то много сполучливо намерени от Димитров: „Това обстоятелство в известна степен *затрудни* и *забави* процеса на болшевизацията на партията“ (т. 10, с. 8). Повече и по-сполучливи синоними Димитров подбира, когато със съществителното име се назовават абстрактни понятия с цел да се възприемат те по-осезателно и живо: „Трудещите се маси, които пъшкат под *националния гнет и робство*, трябва да се сплотят и дигнат на решителна борба и оръжие, за да извоюват своята *автономия и независимост*“ (т. 7, с. 31). Особено сполучлива и най-честа е употребата на синоними прилагателни имена: „. . . а сега растат *прекрасни* кадри, *млади, бодри, многообещаващи*“ (т. 11, с. 373). Какви видове синоними употребява Димитров? На първо място ще отбележим индивидуалните синоними, които са подчертано експресивни, изненадващо свежи, защото носят ясен димитровски отпечатък на начин на мислене, възприемане и представяне на действителността, явленията и предметите, на неговото отношение към тях: на второ място се открояват експресивните синоними, които показват стилистично разнообразие, което се изразява както в тяхната конкретна речева употреба, така и в стиловата им принадлежност. Обикнат похват на Димитров е да употребява синонимен ред, обикновено двучленен, от наша и чужда дума, като чуждата дума-синоним е на първо място. Например: „Общоизвестно е, че въображенията през настоящата война вземаха *колосални, небивали* размери“ (т. 4, с. 437).

Непрекъснатият контакт с народните маси, задълбоченото изучаване на историята и бита на народа, познаването на народния език дават възможност на Димитров да употребява успоредно в синонимна връзка народна разговорно-битова дума с книжовна. Тези синоними засилват разговорните елементи в стила, значително улесняват бързото и естествено възприемане на произведенията от широките народни маси: „Те имат обикновено *по-остър поглед, по-зорко око, те* по-добре забелязват някои недостатъци, *имат по-добър нюх, помирисват навреме това,* което почва да гние, но още не е изгнило“ (т. 13, с. 54).

На трето място отделяме степенувани градирани синоними, които най-често са силно-експресивни, показвайки в различна степен, с различна сила именувания признак: „Там бе нужно също така една подобна *престъпна* и *кървава* провокация. . .“ (т. 5, с. 311).

Синонимното богатство Димитров използува не само да осветли и покаже по-ясно отделни страни на даден предмет или явление, но и да създаде един напрегнат, запомнящ се, вълнуващ образ, поради което често синонимните групи са ярко индивидуални, смислово градирани, емоционално подчертани и експресивно силни.

Макар и непълен, анализът на синонимното богатство в публицистиката на Димитров ни показва няколко характерни момента в неговия стил — на първо място, богатство на неговия език, което най-дълбоко обуславя синонимното богатство в частност; на второ място, разнообразните начини и методи, които използува Димитров както за създаване на нови синонимни редове, така и за въвеждането сполучливо и на място на синонимите в текста на повествованието.

От тези характерни черти произтича и един основен извод — че в стила на Димитров липсва външен параден блясък, не се срещат красиви безсъдържателни фрази и безцелно използувани изразителни средства — навсякъде и винаги прозира една последователна и голяма грижа за фразата и отделната дума, грижа, която дава и своите положителни плодове, оформя един индивидуален, образен, релефен, пластичен, публицистичен стил, който заема значително място в оформянето на партийния публицистичен стил в езика ни.

Потвърждение на тази мисъл е използуваната експресивна лексика, използуваните антоними и метафори. И макар че традиционно говорим за образно метафоричната експресия и употреба на думи в художествената реч, то в публицистичния стил те също имат своето място, нещо повече — употребата на метафорични и експресивни думи в публицистиката предполага не само задълбочено познаване на изобразителните средства в езика, но задължително изисква подчертан езиков усет, вродено чувство за мярка, такт, за да може експресивната дума или метафора да бъде естествено вътъкана в цялостния стилистичен облик на материала, да поражда и съдействува за неговото образно и действено възприемане. В този смисъл публицистиката на Димитров представя богато поле за изследвача. Поразява разнообразието от метафорични и експресивни образи, които, без да се явяват организиращ, конструктивен елемент, както в художествения стил, спомагат за убедителното излагане на логическата мисъл, на теоретическите постановки, на обобщенията и анализите, които имат важно историческо значение за партията и революционната борба на пролетариата.

Метафоричната употреба на отделни думи в текста вече е една предпоставка за създаване на такава образност, която прави езика нагледен, картинен, вълнуващ, а фразата емоционално обогатена, в която думите са употребени в нов контекст, в ново семантично обкръжение, съдействува максимално публицистичният стил на Димитров да бъде едно великолепно съчетание от мисъл и езикова форма, от теория и метафорични образи, подчинено на законите на красотата в езика.

Метафоричността и експресивността в публицистиката на Димитров не могат да се разглеждат ограничено и изолирано — те се проявяват в органическо единство с идейното съдържание, те са пряко подчинени на него и се използуват в широк план, като отделни статии, писма или приветствия са написани образно с богат метафоричен материал. Например метафорично Димитров е обобщил жестокото потушаване на Септемврийското въстание, метафорично е представена вътрешната същност на Цанковото правителство, метафорично е посочена дейността на „бесуващата реакция“ — цялата статия „След въстанието“(Работнически вестник, 7 ноем. 1923 г.) по изключително метафоричен начин, вълнуващо и задъхано, с много ненавист и много вяра в утрешния победен ден е предала обстановката в страната след септември 1923 г.: „Септемврийското въстание на трудещите се маси в България *биде подавено с огън и меч и потопено в кръв*“ (т. 7, с. 277).

В зависимост от целта, с която се използува метафоричната или експресивна дума, отделяме две основни групи. Към първата категория принадлежат димитровски метафорични образи и експресивни думи, които пояснняват мислите, имат конструктивен положителен характер. В едни случаи те пораждат у читателя положителни емоции, създават утвърждаващи представи за нещо скъпо, близко, желано: „*Москва е пътеводната звезда на пролетарската борба в целия свят. Москва е слънцето, разпръскващо мрака на непроницаемата нощ в капиталистическия свят. Москва застана гордо и напълно заслужено начело на международната пролетарска революция*“ (т. 6, с. 5).

Към втората група се отнасят метафорично експресивните образи, чрез които Димитров разобличава идейната безпомощност на широките социа-

листи, на опортюнистите, на противниците на марксизма, разкрива грабителската същност на буржоазната държава, показва отрицателното си отношение към враговете на работническата класа, на революционната борба. Твърде често това са метафорично употребени глаголи, чиято стилистична принадлежност е разговорно-битовата реч и най-силно акцентуват именно върху действията на реакцията и буржоазията.

Твърде характерен за този тип метафорични образи е оттенъкът на ирония, насмешка, презрение и други елементи, подчертаващи отрицателното отношение на Димитров към описваното събитие, явление, личност или процес: „Правителственият терор обаче *се изля с небивала жестокост* главно върху рудничарите в пернишките мини. . .“ (т. 5, с. 318). „Но вместо това заедно с радикалите и демократите широките социалисти *си свиха гнездо* в профсъюза на учителите. . .“ (т. 8, с. 120).

Метафорично употребената дума изпъква особено релефно на фона на неутралната лексика, като съотношението между тях се определя както от идейния замисъл и от предназначението на произведенията, така и от езиковото майсторство на Димитров, който умее да изненада с неочакван, но винаги сполучлив метафоричен образ. Революцията е „*зората на нашата пролет*“ (т. 2. с. 129), това са „*бурни дни*“ (т. 2, с. 128), „*Септемврийското въстание издълба такава дълбока кървава бразда между народните маси и фашистката буржоазия, която с нищо вече не може да бъде запълнена*“ (т. 14, с. 242).

За езиковото майсторство на Димитров да създава образни паралели, в които прекрасно се съчетава логическото и интелектуалното с емоционалното и експресивното, съществено значение имат използуваните словообразователни елементи, граматически форми и средства, чрез които експресивно се нюансира неговият стил. Това са предимно думи с отрицателно значение, чрез които се изразяват презрение, омраза, гняв, насмешка, ирония, сарказъм. Например: „Фашистката диктатура на буржоазията — това е *свирепа, но нездрава власт*“ (т. 10, с. 47), „*Палачите* на днешна България“ (т. 8, с. 20).

С подчертан експресивен оттенък и емоционален заряд се отличават епитетите в публицистиката на Димитров. Чрез тях той особено сполучливо характеризира дадена личност: „Наред със своята огромна обща и специално марксистка ерудиция Кирков бе едновременно блестящ оратор и политически агитатор“ (т. 11, с. 236), „Със своя необикновено богато *надарен* ум, със своята *строга* принципиалност, с *кристалната си* чистота, *безукоризнена* лична и политическа честност, с *безкрайната* си преданост към делото на работническата класа Христо (Кабакчиев) ще остане задълго *прекрасен* пример за подражание от *младите революционни* поколения“ (т. 11, с. 92—93).

Образността в публицистичния стил на Димитров, постигната с майсторски използуваните сравнения, фразеологични и народни изрази; синоними, епитети, експресивни думи и метафори, е едно от неговите най-ценни качества, защото спомага той да бъде достъпен, ясен, действен, да се възприема живо и естествено. Затова несъмнено значителна роля играе и синтактичната постройка на произведенията. Синтаксисът е, който определя в най-голяма степен динамичния ритъм и строгата системност на докладите, речите и статиите на Димитров. Естествено е той да е в пряка зависимост от жанра, тъй като въпреки съществуващите типични особености за писмената и устната реч за ораторската реч са налице някои допълнителни специфични черти в синтактичната постройка, обусловени от интонацията, жеста, мимиката, прекия контакт със слушателите.

В общи линии синтаксисът на димитровските речи, доклади, статии и изказвания не се отклонява от синтактичната постройка на книжовния език. Но въпреки това при анализа се установява наличието на някои характерни особености

продиктувани от индивидуалния, собствения начин за изразяване на мислите, при който в най-пълна степен е постигнато единство между идейното съдържание и синтактичната форма.

Публицистичните произведения на Димитров, неговото пламенно слово съхраняват за поколенията не само едно изключително богато идейно-теоретическо и политическо съдържание, но и един прекрасен, публицистичен стил, който чака своите изследвания и ученици.

В словото си пред Международната конференция в София в чест на 90-годишнината от рождението на Г. Димитров др. Т. Живков подчерта: „Залата на Народното събрание, в която заседава нашата конференция, пази съкровен спомен за обаятелното присъствие на Г. Димитров. Тук в своята младост, като депутат на Българската работническа социалдемократическа партия (тесни социалисти), той разобличаваше с огнени слова буржоазията и се бореше против въвличането на българския народ в империалистическата война.“[5]

[5] Т. Живков. Избрани съчинения. Т. 21. С., 1975, с. 76—77.

В ТЪРСЕНЕ НА ЕДИНСТВОТО — СЪС СЕБЕ СИ И СЪС СВЕТА

(Херман Хесе и неговите романи)

Елена Златева

„Човекът. . . не е нещо твърдо, изградено и готово, нещо еднократно и еднозначно, а нещо ставащо, един опит, една догадка и бъдеще, порив и копнеж на природата по нови форми и възможности.“

Херман Хесе

1

През 1919 г. по витрините на немските книжарници се появява романът „Демиан. Историята на една младост“ от никому неизвестния Емил Синклер. „Незабравимо е електризиращото действие, пише Томас Ман, което предизвика веднага след Първата световна война „Демиан“ на оня мистериозен Синклер — творба, която със страшна точност улучи нерва на времето и увлече в благодарно възхищение цяло поколение младежи, които помислиха, че от тяхната среда е израснал възвестител на най-глъбинния им живот“ (XI, 32).[1]

Четиридесет и две годишният Хесе издава романа с псевдоним, за да си осигури доверието на немската младеж, минала през страховитата мелница на войната, защото към нея е адресирана тази книга, която яростно воюва за „ново разбиране на света и действителността“ (XI, 33).

По това време Херман Хесе отдавна вече е утвърден автор, получил признание като един от първите поети и белетристи на немскоезичните литератури. Сборникът „Романтични песни“ (1899) и ранните романи и повести „Херман Лаушер“ (1901), „Петер Каменцинд“ (1903, на български 1926), „Под колелото“ (1905), „Гертруд“ (1910), „Росхалде“ (1913) и „Кнулп“ (1914) носят в себе си очарованието на една душевна мекота и поетично изящество, което се отдръпва пред грубата и агресивна пошлост и се стреми да съхрани себе си далеч от буржоазното всекидневие — в строгата и чиста красота на швейцарската природа, в наивността на вечно недокоснатото детство или в съвършенството на приказното видение. Отказ от буржоазността, което за Херман Хесе означава отказ от динамиката на социалните взаимоотношения, отказ от обществото въобще, и едновременно носталгия и копнеж по пълнотата на човешката общност, по наивното, неотчуждено, витално битие.

---

[1] Цит. по Hermann Hesse. Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1970. Всички цитати по-нататък са съгласно с това издание — в скоби се дава само томът (римска цифра) и страницата (арабска цира). Цитатите са в превод на автора на настоящата работа.

Тази двойствена позиция и интонация, която между другото е характерна и за ранните новели на Томас Ман, е изкована от традиционния вече за немския тип художествено (и философско) мислене разрив между дух и живот. Корените на тази особеност лежат още в началото на XVI в. — в Реформацията и в погрома на Великата селска война, а в края на XIX в., след Френско-пруската война, тя придобива крайно поляризиран вид: двете противоположности се отдръпват пределно една от друга. Ранните романи на Херман Хесе, взети в своята последователност, поднасят историята на едно разкъсано, разцепено съзнание, което упорито и напрегнато воюва за преодоляване на разрива в себе си, за свързване на двете взаимно изключващи се противоположности. Тази разкъсаност получава художествен образ в двойствените взаимоотношения на отблъскване и притегляне между централен персонаж (който при Хесе винаги представлява въплъщение на собствената душевност или по-точно на най-същностната част от нея) и художествено пространство. Поетът Херман Лаушер, неосъщественият писател Петър Каменцинд, музикантът Кун — всички те носят в себе си тази двойственост: страх, плахост пред живота и — копнеж по него; страх, неловка безпомощност пред хората до самотно-мрачно човеконенавистничество и — жажда за щастие сред тях; постоянни опити за приобщаване към човешката общност и — изпробване на различни пътища за бягство от хората, от обществото, от живота. Херман Лаушер — в опиянението на поетичния блян, където фантазията твори по свои закони съвършената красота; Петер Каменцинд, който отива в града, за да си завоюва място в съвременното общество, и който след поражението се завръща обратно във високопланинското швейцарско село на дедите си — за него спасителното бягство е в природата и нейното вътрешно равновесие. Бягството на музиканта Кун е в музиката — друга възможност за снемане на крещящите дисонанси, за организиране на хармония и постигане на съвършена красота.

Всички персонажи на Хесе носят изключителността на своя създател — един извисяващ се далеч над средното ниво духовно-емоционален заряд, който в същност е и причината за крайно изостреното преживяване упадъка на буржоазното общество и ценности; всички болезнено чувствуват своята различност, страдат от нея и жадуват по обикновеното, средното, посредственото. В приказката „Островът-видение“ това състояние получава символна образност — „отличеният“ отива в царството на поетичния блян — острова, — за да върне своята отличеност (пурпурната мантия): „аз съм уморен и недостоен да нося пурпура. . . дойдох да го върна. . . вземи твоя подарък обратно, постави го върху по-корави плещи и ме остави да бъда като другите“ (I, 164—165).

Ранните произведения на Хесе разказват историята на собствените отчаяни опити за самосъхранение чрез преодоляване на разрива дух — живот. Мъчителните, напрегнати търсения на своята душевност Хесе разчленява на части, изтръгва от себе си поотделно всяка част (относително поотделно, защото всяка от тях носи в себе си знанието за останалите) и я превръща в самостоятелен художествен образ-себевъплъщение, който чрез своето движение изследва поредна възможност за авторското битие. При това всеки следващ образ притежава не само характеристиката и проблема на предшествуващите, но и техния опит, знанието за извървените от тях докрай пътища, за изпробваните и отречени възможности, поради което територията за търсене все повече се стеснява и разривът все повече се поляризира: докато Петер Каменцинд е с яката физика на селянина-планинец, при Кун застрашената жизненост е изнесена във физическия облик — той е сакат.

Бягството от живота и обществото, изпробвано и претърсено в най-различни възможности, означава по същество приемане на обществото и неговите норми и следователно — означава бягство от вътрешното ядро на собствения Аз, който

стои в непримирим разрив с нормите на това общество. Тази парадоксалност в позицията на Хесе до Първата световна война — бягството от буржоазното общество като знак за приемането му — е доловил много точно един от първите изследователи и биографи на Хесе, Хуго Бал, който твърди, че буржоазната епоха в живота на писателя започва с „Петер Каменцинд“ (3, 115).[2] Сам Хесе няколко години по-късно говори за собствената вина и отговорност за болестта на епохата и нарича себе си с жестока самоизобличителност „писател на развлечението“ (VI, 400), допринесъл с произведенията си за върховното култивиране и усилване на отдалечеността от живота.

Съществуването на Хесе, въплътено в неговите персонажи до войната, представлява поредица от опити за потискане, отричане, смазване на живота в Аза, битие над бездната от хаос в собствената същина, което при това не ще да знае за тази бездна. Битие, което се стреми да избяга от погледа в нея, от признаването ѝ и така я втласква дълбоко в подсъзнанието. Тук затворените, сковани енергии на хаоса се сгъстяват все повече и повече и подготвят тайно и неотклонно предстоящата вътрешна експлозия. Това битие върху кратера на неотклонно сгъстяващия се вътрешен експлозив е обективирано в романа „Росхалде“ — преходния роман между ранните произведения и „Демиан“. Чрез пределно сгъстеното напрежение: и като външно действие, и като вътрешно състояние той носи вече предусещането за приближаващата катастрофа.

Катастрофата се разразява с избухването на Световната война. Хесе е ужасен и потресен от чудовищните размери на варварството, което в един миг помита всички устои на дотогавашния живот: вярата в смисъла и необходимостта от съществуващото общество, вярата в човешкия разум и хуманност, в идеалите за разбирателство и сътрудничество между народите. Оказва се, че мирът в довоенна Германия и Европа е бил също тъй измамен, привиден, отвътре застрашен, както с мъка поддържаното, измамно и привидно равновесие в собственото битие, подчинявано на изискванията в това общество. Пълното, безусловно отхвърляне на всички външни норми и авторитети става въпрос на живот и смърт — това строшава черупката на външната принуда и се отприщват дълго сковаваните енергии на вътрешната, природно определена човешка сърцевина. Да се овладеят тези енергии ще рече да се даде право на собствената същина, да се вникне в нея, да се познае и оттук — да се живее съобразно с нея. С това за Хесе започва нов живот: живот, който изхожда от пълното и категорично отрицание на буржоазните отношения и който търси опора единствено в себе си. Точно този миг на „пробуждане“ е обективиран в романа „Демиан“, с който поетът и човекът Хесе се ражда за ново начало и нова младост — затова с него четиридесет и две годишният може да говори на двадесетгодишните. И псевдонимът Емил Синклер представлява в този смисъл едно инстинктивно търсено и намерено средство за изразяване на собственото човешко и творческо прераждане.

2

В същност кризата назрява много отдавна — още в детските и ученическите години Хесе с изострена чувствителност инстинктивно долавя дълбокото вътрешно неблагополучие под гладката повърхност на строго и чисто организирания порядък в бащиния дом. Отличителни черти на атмосферата в родителския дом са строгата нравственост и крайна самовзискателност на пиетизма,[3] а наред

---

[2] Цитираните източници са дадени в библиографията накрая; в текста се посочват в скоби поредният номер от библиографията и страницата.

[3] Пиетизмът е течение в лутеранско-цвинглианската църква, възникнало в XVII в. преди всичко като реакция срещу гнета на ортодоксалната религия.

с това — пълната липса на всякакви религиозни и националистически предразсъдъци — като произход и като контакти на семейството. Хесе е роден в Калв (2 юли 1877) — малко швабско градче в северен Шварцвалд, но родителите му не са шваби. Бащата, Йоханес Хесе, работил дълги години като пастор на пиетистката мисия в Индия, е прибалтийски немец, роден в Естония, руски поданик; майката, Мария Гундерт-Дюбуа, е родена в Индия от смесен брак: Херман Гундерт (известен в Германия по това време индолог) е шваб по произход, а жена му е от френска Швейцария. Хесе е тригодишен, когато семейството се преселва в Швейцария, където остава шест години. „Много светове кръстосваха лъчите си в този дом, пише Хесе. Тук се молеха и четяха Библията, тук се учеха и се занимаваха с индийска философия, тук се изпълняваше много музика, тук знаеха за Буда и Лао Цзе, идваха гости от много страни, с дъха на далечна чужбина по дрехите. . . и звука на чужди езици. . ., наука и приказка живееха редом“ (VI, 379).

Херман Хесе има съдбата на повечето талантливи и без материални възможности деца от Вюртемберг: обучение за църковни служители на държавни разноски. Това е между другото пътят на Хегел и Шелинг, на Хьолдерлин, Мьорике и Хервег — подготвително училище в манастира на Маулброн, след това университетът в Тюбинген. До университета обаче Хесе не стига: 15-годишен той напуска самоволно Маулброн и повече не се завръща там. Въпреки настойчивите опити на родителите да го пратят на училище или да учи някакъв занаят Хесе упорито отстоява себе си, започва работа в една книжарница, чете много — предимно Гьоте и немските романтици; през 1899 г. се преселва в Швейцария, а в 1903 г. благодарение на първите литературни успехи си завоюва материална независимост и се посвещава изцяло на литературно творчество. Така Хесе печели своята първа битка за самоотстояване.

Пиетизмът, който има голямо значение за формирането на едни от най-великите немски поети и мислители, изисква любов към ближния и върховно себеосъждане и себеотрицание като предпоставка за това; пътят към отрицание на собствената същина минава през самонаблюдение и самоанализ, през детайлно изучаване и вникване в собствената душа и съвест — склонности и навици, които пиетизмът старателно култивира (10, 124). Пиетисткото възпитание си поставя за главна цел скършване на човешката воля като източник на всяко зло и именно тук се проявява в сгъстен, изостren вид всеобщото за кайзерова Германия грубо насилие над личността, упражнявано от страна на училището, обществото, държавата. Конфликт, който се среща твърде често в немската литература от началото на века и който в разказа „Под колелото“ (1905) Хесе довежда до трагична развръзка: самоубийство. Същия конфликт, но в сферата на отношенията с бащиния дом, той изследва по-късно в „Демиан“.

През 1911 г. тънкото, с мъка извоювано и поддържано равновесие се пропуква и Хесе заминава за Индия. Индийската философия в нейните две основни разновидности — брахманизъм и будизъм — Хесе познава отдавна и пътуването потвърждава изкристализиралите вече възражения срещу нея. Интересът на писателя към източните философии и религии оттук нататък се насочва главно към древните китайски мъдреци. Това, което „липсваше на индусите: близостта до живота. . ., широкото взаимодействие между висша одухотвореност и наивно житейско удоволствие“, той намира в древнокитайската мъдрост, постигнала „чудеса. . . във възпитанието на една духовност, за която природа и дух, религия и всекидневие означават не враждебни, а приятелски противоречия“ (XI, 369—370). Със своята свръхчувствителност към духовно-психическия климат на епохата Херман Хесе долавя първите тревожни сигнали за далечните социални трусове и катаклизми. Поемайки в същност една стара немска традиция, която води началото си още от Гьоте и братята Шлегел, той е първият от западно-

европейските буржоазни хуманисти, тръгнали да търсят в съзерцателното начало на Изтока противовес и противоядие срещу варварски развихреното в годините на Световната война „действено“ начало на Запада.

Кризата на буржоазния свят и мислене, на буржоазната философия и нравственост, която се разразява с избухването на войната, представлява за Хесе срутване вътрешно, разтрошаване и раздробяване на вътреличностната структура, съсредоточила в себе си хилядолетната култура на християнството и многовековната на немското бюргерство в сублимиран и сгъстен вид. При разрушаването, разграждането на една формация се освобождават колосални енергии и величието на Херман Хесе се състои преди всичко в това, че той съумява да вникне в тези разрушителни сили, да ги обуздае и овладее, да превърне енергията на разрушението в енергия на съзиданието. Пред лицето на хаоса (една от статиите така е и озаглавена: „Поглед в хаоса“) е обявена всеобща тревога, мобилизиран е целият наличен вътреличностен потенциал и всички постижения на човешката култура: от житийната литература на християнските светци до индийските и древнокитайските мъдреци и поети, от музиката на старите майстори до върховната хармония на Моцарт, от традициите на немския пантеизъм до психоаналитичната техника на Фройд и Юнг, от Гьоте, Новалис, Хьолдерлин, Мьорике и Хофман до Хайне и Готфрид Келер. Така в годините на всеобщата катастрофа с върховно, свръхчовешко усилие Хесе успява да отстои позициите на хуманизма и да изгради своята концепция за човека, която представлява монументална сплав от хилядолетни достижения на човешката култура. Поставени в нови съотношения и връзки, разкрити в нови стойности и значения, те са свързани в единно стройно цяло, което открива нови опори и ориентири за битието на човека в XX в.

Тази концепция се оформя и затвърждава за период от седем години — период възлов и време на свръхинтензивно творчество. В началото му стои „Демиан“ (започнат в 1916 г., завършен в 1917), в края — „Сидхарта“ (започнат в 1919 г., завършен в 1922). Между тези два романа се разполагат двете новели „Клайн и Вагнер“ (1919), „Последното лято на Клингзор“ (1919) и множество статии, есета, открити писма към немския народ и немската младеж. Воден от вярата във възможностите за прераждане и обновяване, Хесе воюва за своя народ, за неговото пробуждане и узряване — „защото ние не искаме и не бива да станем отново това, което бяхме някога: могъщ народ с много пари и много оръдия, управляван от пари и от оръдия“ (X, 447). С таланта на голям възпитател той търпеливо търси форми и средства за умно и резултатно въздействие, провокира истинско мъжество и истинска сила, излизане от инфантилната безотговорност и страхливост.

Прераждането и обновяването на своя народ (и на човека въобще) Хесе търси извън политическите и социалните борби на епохата. Но както крайностите в Брехтовия рационализъм от учебния театър, дори и по-късно не могат да бъдат разбрани, без да се вземат в контекста на времето, т. е. като реакция и противотежест срещу отприщените стихии на ирационалното, така и аполитичността на Хесе ще бъде криво разбрана, ако не се види в нейното отношение към събитията на епохата. Хесе е разочарован от предателството на немската социалдемокрация, разочарован е от безразличието на голяма част от германците към Ноемврийската революция, разочарован е и от откритото саботиране на Ваймарската република. На един от своите многобройни кореспонденти (един от многото „наивни слепци“) Хесе пише по този повод: „Германия загуби след Първата световна война много и получи един единствен скъпоценен подарък: републиката. Тя беше единодушно саботирана от 90 процента от народа. Оня Хитлер, за когото Вие смятате, че е станал жаден за власт и опасен едва след 1933, беше за всеки, който искаше да вижда, още през 1923 напълно ясно

разпознаваем, а когато след своя подъл Мюнхенски пуч не бе разстрелян, ... всеки по света, който искаше да вижда, знаеше какво ще стане с Германия“ (X, 565).

И верен на своята политическа прогноза, Херман Хесе се отказва от Германия — в 1923 г. той приема швейцарско поданство.

В една рецензия Хесе нарича Ван Гог „странен скитник и страдалец, който от свръхголяма любов към хората усамотява, който от свръхголям разум полудява“ (XI, 46 — разр. м., Е. З.) — разсъждения, които в пълна мяра се отнасят и до самия него. Към това можем да добавим: Херман Хесе, който от свръхпроницателност и свръхвзискателност на политическата оценка резигнира и стига до аполитичност.

В същност позицията на Хесе не може да бъде изразена с термина аполитичност, защото при него става дума не за отказ от решаване на политическите и социалните проблеми, а за отказ от решаването им с адекватни, т. е. политически и социални средства. Решаването на проблемите на човешкото общежитие Хесе търси и намира по заобиколен път, който за него е най-прекият: чрез изграждане на нов тип човешка личност — „Ние не трябва да тръгваме отзад, от формите на управление и политическите методи, а трябва да започнем отпред, от строежа на личността, ако искаме да имаме отново... бъдеще“ (X, 467).

3

Има един единствен път, който според Хесе може да изведе от бездната на всеобщата разруха, и той започва от истината. Да се открие коренът на злото и да се погледне то очи в очи, колкото и страшна да е срещата с него: това е единствената опорна точка, която Хесе открива сред хаоса. И от първия миг на катастрофата той тръгва да търси с удивителна безкомпромисност и гражданска доблест вината — вината в себе си и в своето време, за себе си и за своето време.

Пътят към катастрофата, към срутването в бездната Хесе познава отвътре — от историята на своите собствени дълголетни опити за себеподчинение и вграждане в буржоазното общество. Алтернативата на този път, т. е. на всеобщото разпадане и гибел, според него е една единствена: безусловно отричане на всички външни норми и повели на буржоазната социалност и безусловно приемане и признаване на всичко вътрешно, т. е. на живота в себе си. Принципният, категоричен отказ от всякаква опора вън и следователно постулираната самота стават абсолютно необходима предпоставка за съхранение и разгръщане на живота в Аза. Само извън и срещу регламента на буржоазното общество[4] е мислимо и възможно оттук нататък за Хесе самоосъществяване на личността, и то особено на ярката, изключителна личност, на твореца-художник.

Отправна точка в новосъградената философия на Хесе е пантеистичната вяра в иманентността на смисъла у всичко живо, абсолютното му признаване и преклонение пред него. За откриването на тази отправна точка Хесе тръгва отвън, от природата, за да стигне до човешката душевност като „най-горно, най-младо и най-скъпоценно стъпало и проява на органичния живот“ (X, 34). Върховна, единствена повеля и задача на човека е да следва безпрекословно изискванията на заложения от природата в него живот, да живее в съгласие със самия себе си. Пълната покорност и следване на собствената вътрешна същина

---

[4] Два вида хора има според Херман Хесе — „хора, които живеят възгледите си, и хора, които носят възгледите в портмонето си“ (X, 443). С вторите, с тези „твърде сити, твърде самодоволни, твърде загладени и нормирани“ (XI, 25) буржоа той престава оттук нататък да търси всякакъв контакт и разбирателство.

осигурява на човека живот в съгласие с извечните, животворящи сили на природата — така Хесе хвърля мост над бездната от самота сред социалното обкръжение и приобщава човека към едно единство от друг порядък: към природата и мирозданието. Близо век и половина по-рано сходни проблеми Гьоте решава с Природонаучни студии и „Години на учение“ по сходен начин — при всичките различия и в степента на отчуждение, и в пътищата на преодоляването му (25). Странното е, че Хесе, един от художниците с най-ясно, точно и постоянно присъствуващо естетическо себеизследване и преценяване, никога не е видял тази общност между Гьоте и себе си, което говори в случая за приемственост, проявяваща се вън и независимо от съзнателните търсения и намерения на художника, т. е. за наличието на типологично, а не генетично отношение.

В това приобщаване Хесе държи постоянно сметка за специфично човешките форми на органичния живот, за разликите между човека и животното, които той вижда съсредоточени в повелята „Не убивай!“: „Човекът. . . не е животно, той изобщо не е нещо твърдо, изградено и готово, нещо еднократно и еднозначно, а нещо ставащо, един опит, една догадка и бъдеще, порив и копнеж на природата по нови форми и възможности. „Не убивай!“ е било за времето, когато думата за пръв път е била изречена, изискване с най-невероятен обхват. То е било почти равнозначно на: „Не дишай!“. Било е привидно невъзможно, привидно налудничаво и унищожително. И все пак това слово се е запазило през многото столетия и важи днес, както винаги, сътворило си е закони, възгледи, нравствени учения, донесло е плодове и е разтърсвало и преоравало човешкия живот, както малко други слова. . . „Не убивай!“ не значи: не причинявай болка на другия! То значи: не ограбвай самия себе си и другите, не вреди на самия себе си! Та другият не е чужденец, не е нещо далечно, безотносително, живеещо само за себе си. . . От отношения между мене и света, между мене и „другите“ се състои единствено и моят живот. Това да се познае, това да се долови, тази комплицирана истина да се напипа е бил досегашният път на човечеството“ (X, 436).

Така, прехвърляйки природните закони върху развитието на човечеството, Хесе успява да осмисли движението на човешкото общежитие от гледна точка на насилието (терминът „убиване“ представлява, разбира се, обобщен израз за всяко разрушително действие) и от бездните на отчаянието и разрухата да излезе с една нова вяра — вяра в хуманното начало като стремеж и бъдеще на човечеството, вяра в смисъла на борбата за него.

В тази система от пространствени и временни връзки Хесе разполага и развива своята концепция за човека и неговото битие. Болестта на епохата писателят вижда във вътрешното разрушаване на човешката личност, в отпадането на човека от своята същина, в загубването на самия себе си. Хаосът може да бъде надмогнат и овладян, ако човек отхвърли всяка външна принуда, всички осветени от традицията образци на поведение и се предостави безусловно на живота в себе си, ако познае и приеме своята същина, своята еднократност, заложена от природата и заживее изцяло съобразно с нея. Този път към самия себе си, това себетърсене до себеоткриване, себеприемане и себеизживяване представлява в психологически аспект процесът на самоизграждане на личността, т. е. сътворяването на вътреличностната структура. Полюсното отношение хаос ←→ структура и движението от първото към второто представлява сърцевината на търсенията и откритията във всички произведения на Хесе от 1915 до 1922 г. Овладяването на хаоса е неговата лична, човешка победа и едновременно източникът на вътрешния патос във всички творби. Това организиране на хаоса в порядък, това изтръгване на смисъла от мрака на разрушението, триумфът на живота над разпадането и смъртта, извоювани с върховно напрежение на човешката духовно-емоционална енергия, представлява друга особеност на

немския тип художествено мислене, достигнала своята класическа форма в билдунгсидеята и билдунгсромана на немската класика (26).

На тази основа Хесе осъществява и своето тълкуване на индивидуализма и на човешкото битие, на любовта[5] и на междучовешката връзка въобще. Индивидуалистът за Хесе е загубилият себе си, своята същина човек (9, 72—73), човекът с разтрошена личностна структура. Вследствие на това неговите духовни и психически сили са насочени и концентрирани изцяло навътре, той е „обладан" от себе си и неспособен за каквото и да е отношение навън, за каквото и да е свързване с другите. Преодоляването на индивидуализма Хесе вижда в изграждането на вътрешната структура, което освобождава човешката енергия за насочване навън, за свързване с другите, за служене на другите. Така писателят разширява и задълбочава[6] една стара идея — идеята на Стендал за „еготизма". Човек може да познае и приеме другите, да се свърже с тях и им се посвети само след като предварително е признал и приел себе си, постигнал е единство със себе си, защото раздираната от противоречия, неединна в себе си душевност ненавижда себе си и проектира тази ненавист и ожесточение върху другите.

Да се слееш със себе си, да приемеш и изживееш докрай собствената същина означава освобождаване и себеутвърждение на личността, но то означава и отказ от приютеността и топлотата на човешката общност, означава доброволно поемане на самотата и пълно изживяване на собствената, еднократна участ с всички страдания, които произтичат от това. Това е прагът, който според Херман Хесе отделя детството от зрелостта — в психологически, не в биологически смисъл. Надмогване на страданието и самотата чрез доброволното им поемане и изнасяне като собствена съдба[7] — в това писателят вижда трагиката и величието, достойнството и красотата на човешката личност, дръзнала да отстои себе си, своята еднократност и неповторимост в съвременната буржоазна епоха. Хуманизъм? — безусловно. Но хуманизъм, чиято позиция е защитна, отбранителна по своята насоченост и чиято сила се състои единствено в категоричността на отстояването. Територията на някогашния гордо устремен към бъдещето буржоазен хуманизъм е пределно стеснена: единствен източник и хранилище на хуманните ценности е отделната самотна личност, отчаяно залутана сред един свят на крушение и разпад, свят, изпразнен от смисъл и красота.

Ключови понятия от това време са „повеля" и „служене", „участ" и „самота", „страдание" и „пробуждане", всички организирани около централното понятие единство, с което поетът изразява феномена структура. Точно в това понятие се пресичат, съсредоточават и обединяват всички онези източници, за които стана дума по-горе, мобилизирани от Хесе при изковаването на собствената философска позиция. Това е Гьотевото „природно единство", това е магическото „синьо цвете" на Новалис, това е „единствената догма" (X, 73) на източноазиатските философии, това е и мисълта на Юнг за стремежа на човешката душевност към цялостност и единство.

---

[5] За героите от ранните романи на Хесе и любовта е един вид бягство от себе си, средство да се игнорира безнадеждният хаос в собствената душевност; „тя е. . . планирана като лекарство срещу болестта на епохата" (20, 61).

[6] В есето „Своенравие" (1919): „Неговото (на единния със себе си човек — Е. З.) своенравие е като дълбокото, великолепно, богожелано своенравие на всеки стрък трева, ненасочено към нищо друго освен към неговия собствен растеж. „Егоизъм", ако искате. Само че този егоизъм е съвсем и изцяло различен от компрометирания егоизъм на алчния за пари или за власт!" (X, 458).

[7] „Нашето дело е да познаем нашата съдба, да усвоим собственото страдание, да превърнем неговата горчивина в сладост, да станем зрели чрез нашето страдание. . . Дело и мъжественост. . . растат в планините и пътят натам води през страдания и самота, през носено с готовност страдание, през доброволна самота" (X, 487, 495).

Тази концепция за човека и за света, изкристализирала през периода 1915—1922 г., определя облика на Херман Хесе до края на живота му — оттук нататък тя само се разгръща, задълбочава, прецизира и утвърждава. Създаването ѝ означава за него отказ от всякаква опора вън, от всякакви компромиси с буржоазното общество и заемане позицията на „аутсайдер“. По отношение на себе си Хесе престава да се съпротивява оттук нататък на своята вътрешна същина и приема отхвърляната по-рано „отличеност“ на художника-творец, обречен в своята изключителност на страдания и самота. С ясно съзнание за тази обреченост той поема страховития товар на собствената участ, верен единствено на себе си, на трагично-оптимистичната представа за човека, „винаги сигурен в собствената присъда“, с висока „съпротивителна сила срещу масови психози и духовни зарази“ (X, 548) — последният мохикан на буржоазния хуманизъм през XX в.

4

Периодът 1915—1922 е за Хесе период на изграждане на собствената душевно-светогледна структура. Процесът на това себеизграждане е представен в „Демиан“.* Тук Хесе се връща обратно, към началата, към детството, към родителския дом и възстановявайки историята на собствената младост, конструира художествено един друг вариант на своя живот. Вътрешната, душевната история на собствената младост тръгва от стария конфликт с родителския дом, но разработен и развит в друга посока: пълно противопоставяне, опълчване срещу стройно организирания, „светъл“ порядък. Тази нова позиция е програмно изнесена още в заглавието: разказва се историята на Емил Синклер, разказва я самият той, но романът е озаглавен по името на неговия приятел-двойник и антипод Демиан. Това странно, непривично име е производно от „демон“ и обозначава метежното, разрушително начало като предпоставка за съзиданието.[8]

Първото съзнателно противопоставяне срещу родителския дом кристализира в постепенното преосмисляне образа на Каин. Каин е „белязан“ още преди убийството на Авел, защото изключителната личност отхвърля всякакво покорство пред външни авторитети (в случая авторитета на бога), следва само гласа на собствената съвест и с това предизвиква страх и неприязън у околните. Така библейската история се осмисля от гледна точка задачата на повествованието — себеизграждане на изключителната личност.

---

* Да се твърди, че „Демиан“ е резултат от срещата на Херман Хесе с психоанализа, значи твърде много да се опростяват нещата. Действително (през лятото на 1916 до есента на 1917 г.) по време на тежка душевна криза писателят се подлага на психоаналитично лечение от д-р И. Б. Ланг, един от талантливите ученици на Карл Густав Юнг. Но още Хуго Бал, като предава историята на тези взаимоотношения по разказите на Хесе, обръща внимание, че писателят в известен смисъл е превъзхождал лекаря „както в диалектиката, така и в изкуството на словесните формулировки“ (3,141). Освен това по него време Хесе вече се е срещал с работите на Фройд и Юнг, още повече, че Швейцария тогава става център на новите психиатрични теории. В същност — и това е най-главното — до някои основни положения на психоанализа Хесе стига по свой собствен път и голяма роля за това изиграва възпитаната от пиетизма склонност към детайлно вникване в себе си и към самоизследване, към търсене на истината в преплетените движения на собствената душевност и съвест. А срещата с теоретиците на психоанализа спомага да се изяснят някои отдавна доловени неща, да се изпробват собствените открития и размисли. Подобно е и движението на Томас Ман към психоанализа — литературното мислене въобще върви по свой собствен път към същите неща и да се говори за „психоаналитиците като изкусители на съвременната литература“ (1, 135) е повече от нелепо. И Херман Хесе (вж. статията „Художник и психоанализ“, X, 47—53), и Томас Ман подхождат много диференцирано към ученията на Фройд и Юнг и старателно се дистанцират от крайностите (1).

[8] Хуго Бал смята, че името Демиан се е получило от свързването на демон с демиург; Малте Дарендорф се присъединява към това тълкуване (9, 267).

Докато класическото себеизграждане, осъществено от Гьоте в „Години на учение“, протича като постоянно взаимодействие между вътрешно и външно, т. е. между човек и социално обкръжение, в „Демиан“, вследствие на пълния разрив между индивид и общество, процесът на себеизграждане е съсредоточен изцяло вътре, в душевността на човека. Той представлява процес на себетърсене до себенамиране, т. е. пътуване към глъбините на собствената душевност, диалог на Аза с най-интимните, глъбинни пластове на неговата същина. Романът третира изключително душевни състояния и движения — неопределени, смътни, едва доловими, които постепенно, стъпка по стъпка се изваждат на повърхността, получават очертания и пълнеж, придобиват смисъл — превръщат се в художествени образи. „Демиан“ е създаван по горещите следи на авторското себеизграждане, в мига на самото изживяване на процеса. Душевните състояния биват изтръгвани едно след друго отвътре навън и обективирани в художествени образи, а това представлява овладяването им, вникването в тях, т. е. проникване до сърцевината на собствената същина и усвояването ѝ.

Сътворявайки себе си като личност, Херман Хесе сътворява себе си и като художник — с „Демиан“ той постига нещо основополагащо за цялото си творчество оттук нататък. За разлика от класическия психологически роман, в който различните движения и състояния на човешката душевност се разказват от автора или героя, изразяват се в конкретни постъпки и реплики, загатват се или се внушават, в „Демиан“ те присъствуват и зримо, сами по себе си, чрез система от пластично изградени образи. Централно място в романа заема образът на ястреба, който се ражда от разчупващото се яйце. Това е раждането на характера у героя, което изисква строшаване на сковаващата черупка, наложена отвън — от родителския дом и обществото. И както постепенно, стъпка по стъпка Синклер изгражда своята личност, така постепенно се оформя и образът на ястреба — той отначало е само смътна догадка, появява се насън и постепенно получава все по-ясни очертания, за да се превърне накрая в рисунка върху лист хартия.

Себеизграждането на личността протича като търсене на вътрешното единство, на центъра, който свързва взаимно изключващите се противоположности — във Вселената и в себе си. Това търсене на човешката душевност е пластично поднесено чрез образите на Демиан и на неговата майка. Образът на фрау Ева постепенно се превръща в образ-символ, във въплъщение на извечното майчинско начало. За Хесе това е самата природа, която ражда от себе си противоположностите и отново ги поглъща, сътворяването и разрушаването, с други думи — животворящата прасила. Демиан продължава редицата от образи-двойници, които съпровождат главния персонаж от ранните романи и въплъщават авторския копнеж по живота — до Петер Каменцинд стои Рихард, до музиканта Кун — Муот, до художника Верагут — Ото Буркхард. Тази двойка от образи-антиподи, около която е организиран всеки един роман, обективира художествено разрива между дух и живот: главният персонаж е въплъщение на духовното начало, вторичният — на жизненото. Съдбата на двата образа-двойника и развитието на техните отношения от роман към роман демонстрира развитието на вътрешния конфликт у автора. В ранните романи след кратък период на сближение двете себевъплъщения на Хесе се разделят (21, 40): главният персонаж (въплъщение на духа) се оттегля резигнирано в своята самота, а вторичният (въплъщение на жизнеността) загива. Преломът започва с „Росхалде“ — Ото Буркхард е лишен от проблематиката на предшествениците си — той е здраво вкоренен в живота, а раздялата с Верагут е временна. В „Демиан“ двата образа-двойника за първи път се сливат.

Но Демиан е не само и не толкова въплъщение на жизненото начало, колкото на единния в себе си, на притежаващия себе си човек; полюсното отноше-

ние дух — живот тук е осмислено като полюсно отношение аморфност — структура. Затова Демиан представлява видението-мечта на душата за собствената ѝ цялостност (15, 71, 76); движението на Синклер към Демиан — това е копнежът и движението на човешката душевност към нейното вътрешно единство и цялостност (16). Сливането на Синклер с Демиан представлява мигът на пристигане в себе си, на осъщественото себесътворяване, на изградената личностна структура. В същия миг става и излизането от дома на фрау Ева, т. е. отказът от закрилата на материнското начало. С други думи — самоизграждането на личността означава самоопределение, т. е. самооткъсване от праначалата и влизане в зрелостта и самотата на личностното битие.

1919 г. е върховата година в периода 1917—1922. Хесе се занимава интензивно с рисуване, чете и размишлява много, изучава видния швейцарски изследовател на античната митология Бахофен, „вътрешно се приближава до боговете и религиозните ритуали на Индия“. Тази година той нарича „най-пълната, най-изобилната, творчески най-напрегнатата, най-пламенна“ (XI, 39) година. Тогава възникват двете новели „Клайн и Вагнер“ и „Последното лято на Клингзор“, тогава е започнат и романът „Сидхарта“, който Хесе нарича „индийска поема“ и посвещава на Ромен Ролан.

„Сидхарта“ (на български 1927) повтаря на пръв поглед „Демиан“: същата изходна ситуация — противопоставяне на бащиния дом, същото търсене на единство със себе си, също дълъг период от време, също изключителност на духовно-емоционалния заряд, но тук вече подчертана. Повторение, което едновременно коренно се различава, защото в него от самото начало присъствува завоюваната вече мъдрост: безусловна вярност на собствената природна същина. Сидхарта от първия миг на повествованието е въведен с конституирана личност и луганията, неяснотата, душевната неопределеност от „Демиан“ липсват — в същност „Сидхарта“ започва оттам, където свършва „Демиан“ и представлява негово повторение-продължение, което обхваща и много по-дълъг период от време — от юношеството до старостта. Външната действителност тук за първи път придобива относителна самостоятелност, защото търсенето на единство със себе си включва осмислянето на извънличностната реалност. И още — нещо особено важно за Хесе — в повествованието присъствува вече определена дистанцираност от героя, при все че Сидхарта, както всички персонажи на Хесе, представлява неговото поредно себевъплъщение. Повествованието се движи размерено, плавно, вътрешно успокоено, от връх към връх. Преходите между тях не се изброждат, защото те са избродени и изследвани чрез предишните себевъплъщения и затова са ясни; отделните междинни състояния са взети в чист, избистрен вид. Повествованието работи със сумата от придобитите знания за вътрешното протичане на процесите, с крайния резултат, с върховите мигове от живота и в този смисъл е напълно правомерно определението на романа като легенда (11, 62).

Много е писано и спорено по повод оттеглянето на Хесе със „Сидхарта“ в Индия от V—VI в. до н. е. — така например Ангелоз преценява романа като бягство в един чужд и непонятен духовен свят (2, 21), Лютцкендорф — обратно — открива в него синтез на европейската и източноазиатската духовност (18, 80). Да се продължават тези спорове е излишно, още повече, че причините за това би трябвало да се търсят според нас на съвсем друг уровен. „Сидхарта“ представлява един оглед, рекапитулация и последно изпробване на резултатите от жизнения път и опит от предшествуващите години (в по-широк смисъл на целия досегашен път) — на избродената бездна на разрушението и на отвоюваното от хаоса единство. Такава задача изисква изнасяне на проблематиката отвъд конкретно-историческите рамки, в сферата на извънвременното, което би дало възможност за постигане по-широк обхват на обобщението и по-висока степен на си-

гурност, на стабилност в осъществяваната генерална проверка и изпитание на собствената позиция. И още нещо — „Сидхарта“ представлява продължение на „Демиан“, т. е. доразвиване или усъвършенствуване на вече изградената личност. А за постигане на съвършенството отново е необходима извънвременната сфера, където могат да бъдат напипани и изследвани в чист вид принципиалните възможности за неговото осъществяване. В „Сидхарта“ Хесе хвърля първия мост навън, към живота и към хората, към извънличностното, защото съвършенството на Сидхарта се състои в пълното сливане на жизнено и духовно начало и в себепосвещаване, служене на хората. Така „индийската поема“ в същност преодолява абсолютизацията на духовното начало в индийската философия. Аскетизмът е само етап в търсенията на Сидхарта, а съвършенството се постига в смисъла на източноазиатската мъдрост (18, 78) и особено на древнояпонския „Зен“ (23), който изцяло е насочен към практиката, към бита, в служба на живота.

Романът „Сидхарта“ завършва периода, в чието начало стои катастрофата в Първата световна война и „Демиан“ — той представлява генерална равносметка, последно изпробване и великолепно потвърждение на всичко завоювано досега и същевременно чертае в съкратен вид бъдещия личностен и творчески път на Хесе. Личността е съградена и утвърдена — оттук нататък тя тръгва да търси и установява връзките с извънличностното битие: в живота и любовта, с човешката общност, обществото и историята.

5

Романите на Херман Хесе са „душевни биографии“[9], всеки нов персонаж представлява по неговите думи „една нова инкарнация, едно малко по-иначе смесено и по-иначе диференцирано въплъщение в слово на моята собствена същина“ (XI, 82). Роман след роман Хесе разказва историята на собствената душевност, безжалостно разнищва и проследява нейните лутания и търсения, нейните отчаяния и надежди, поражения и победи. Но в неговата половинвековна борба за самосъхранение и самоотстояване има винаги нещо парадигматично: разкриват се страданията на един човек, а в същност под въпрос е поставен човекът въобще и изпитанието се отнася до целия човешки род. Кризата на буржоазния свят и мислене, на буржоазните ценности и идеали е съсредоточена в душата на един човек; вътре в тази душевност се разразяват унищожителните експлозии, тук е арената на епохалните стълкновения, тук се срещат доброто и злото, разрушението и съзиданието. „Митичното лице“, както Херман Хесе нарича поредицата от персонажи-себевъплъщения, е експонент на човешкия род в XX в., който от името и в името на човека тръгва през бездните на хаоса, за да провери състоятелността на хуманистичната концепция. Това е същото, което Гьоте прави преди век и половина с „Фауст“, но той го формулира ясно още във втория пролог, в диалога между бог и Мефистофел, прикривайки себе си (макар и не дотам успешно) зад удачно намерения фаустовски мит.

У Хесе експонентно-парадигматичното е ясно осъзнато и формулирано едва в „Степният вълк“. Отказвайки се от всякакви маскаради, Хесе тук оголва безмилостно себе си — воден от „волята да се прекоси адът, да се подложи чело на хаоса, да се изстрада злото докрай“ (VII, 203), за да се добере до корените, да се „сведат явленията до техните основи закони“ (VII, 233) и — сътворява един нов мит. Митът за Степния вълк — за разцепената на дух и живот душевност на съвременната изключително надарена личност. Задача на романа — този

---

[9] Изследването на белетристиката на Херман Хесе от гледна точка присъствието на автобиографичното представлява голям интерес, тъй като той е по начало интровертен художник.

„документ на епохата“ (VII, 203), е да се покаже „недуховността в тенденциите на нашето време и тяхното разрушително действие“ (XI, 76) именно върху „силните, духовно най-извисени и най-талантливи“ личности (VII, 203); да се превърне „самата болест на времето в обект на изображение“ (VII, 203).

Образът на Степния вълк оживява по-напред в лирическа форма — това са поредица стихове, изпълнени с крещящи дисонанси, с яростно ожесточение и настръхнала напрегнатост, родени от кризата през 1926—1927 г., когато се разпада вторият брак на Хесе (първият също му причинява големи страдания), здравето му тежко се влошава и едно след друго идват разочарования от близки хора. По този начин между другото се раждат повечето белетристични творби на поета — те водят началото си от стихове, в които мигновено е уловено възлово състояние, което по-късно се изследва разгърнато в проза (някои от тези стихотворения са включени в самото белетристично произведение — например в „Степният вълк“ и в „Игра със стъклени перли“). Това състояние на мъчително мятане между крайностите, на отчаяна борба за глътка въздух сред безвъздушното пространство на ледено осамотяване Хесе представя в разгърнат вид вече в третата част на романа за Степния вълк.

Повторното срутване в бездната на хаоса е предизвикано от срещата на две кризи: криза вътрешна и криза външна. Изграждането на личността в предходните години, осъществено благодарение категоричното отхвърляне на всички външни норми, носи в себе си зародиша на бъдещата катастрофа, защото то ограничава до минимум връзките със света, а трайното пребиваване в пълната самота е само по себе си разрушително. Завръща се старият, временно преодолян разрив дух — живот, но в една изострена и задълбочена форма. Съхранението на сътворената личностна структура изисква безусловно преодоляване на разрива, т. е. установяване на връзки с извънличностната действителност. Тази категорична необходимост се изправя пред Хесе в обстановката на настъпващия фашизъм, когато буржоазната пошлост, груба алчност, шовинизъм и псевдогероизъм придобиват все по-безогледен и по-агресивен характер. Процеси, които поетът възприема особено остро още в началото им, защото мащабите на неговата личност изискват много по-широк обхват и по-голяма глъбина в контакта с жизнените отношения, отколкото една обикновена природна даденост. Нека припомним, че катастрофата на Германия във фашизма Хесе прогнозира още през 1923 г., когато се отказва от немско поданство.

Повествованието в „Степният вълк“ отново се движи в полюсното отношение хаос←→структура, но докато в „Демиан“ това движение осъществява изграждането на личността и изключителността на персонажа е „дълбоко законспирирана“, тук изключителността е откровено заявена; писателят Хари Халер е въведен от самото начало с изградена личност и повествованието започва в мига на нейното разпадане под натиска на разрива дух — живот.[10] Така че предмет на повествованието в „Степният вълк“ е повторното изграждане или преподреждане на разпадащата се структура чрез отварянето и свързването ѝ с живота. Сливането с жизненото начало е алтернативата към разпада на личността (мотивът за самоубийство е централен в романа), а това жизнено начало Хари Халер — Хесе намира отвъд буржоазната сфера: в сферата на асоциалното, сред момичетата и музикантите от един бар, т. е. преодоляването на разрива дух — живот се осъществява върху магистралната, антибуржоазна линия, характерна за цялото творчество на Хесе.

---

[10] В подобно съотношение стоят един към друг „Вилхелм Майстер — години на учение“ и „Фауст“; нещо повече — „Демиан“ и „Години на учение“, „Степният вълк“ и „Фауст“ се градят съответно върху един и същи тип ситуация и съпоставянето им би довело до интересни разкрития. Така например „Степният вълк“ си има свой Вагнер, свой Мефистофел, своя Гретхен, своя Валпургиева нощ и т. н.

Полюсното отношение хаос ←→ структура като начална и крайна точка на повествованието определя изцяло образната система на романа.[11] То присъствува най-напред в самото заглавие, защото митичният образ на Степния вълк е вътре в себе си неединен, дивергентен. Вълкът в този образ е носител на дивия, хаотичен, мрачен свят от инстинкти, на суровата и несублимирана природа; човекът — на мислите, чувствата и моралните норми, на опитомената и сублимирана природа. Едновременно с това обаче вълкът е и самотникът, т. е. силната, изключителна личност, която отчаяно отстоява себе си сред ледена самота и изолация срещу пошлата, вяла и измамна порядъчност на буржоата. В тази втора опозиция човекът е именно буржоата. Цялото повествование на романа е насочено към разкриване на тази дивергентност в образа на Степния вълк и снемането ѝ. Тъй че романът-мит сътворява и — колкото и парадоксално да е — разрушава мита за Степния вълк.

Херман Хесе разчупва привичната досега единно-вътрешна перспектива — повествователната позиция в първите две части „Предговор на издателя“ и „Трактат за Степния вълк“ е поглед отвън навътре; в третата част повествованието е с гледна точка отвътре навън, а в четвъртата — „Магическият театър“ — е изцяло вътрешно. Така Хесе показва отначало себе си през очите на средния човек със съхранени бюргерски добродетели, а после с иронична дистанцираност към собствените проблеми прави философско-психологически анализ на феномена въобще. Третата част, озаглавена „Записките на Хари Халер“, въвежда в душевността на Степния вълк с неговата нетърпимост към най-малкия фалш и пошлост, с богатата игра на неговото въображение и с отчаяната му жажда за истинска човешка близост. Своя антипод-двойник Хари Халер среща в лицето на Хермине, която става негов водач в свързване със земно-чувственото и еротичното. Образите на Пабло и Мария, както и на „безсмъртните“ Гьоте и Моцарт представляват също въплъщения на различни страни от авторската същина. Художественото пространство на романа се строи почти изцяло като екстернализация на авторския духовно-емоционален пълнеж, копнежи и видения. Сложната игра и преплетените взаимоотношения между множеството фигури-себевъплъщения и централния образ на Хари Халер са адекватен израз за сложното, преплетеното, многозначното, трудно разчленимото в собствената душевност, което по този начин в същност се разчленява и овладява. Сфера на тези отношения е жизнената стихия с първичната, наивна радост от чувственото, любовта, която щедро приема и дарява наслада, опиянението от красотата на плътта, от танца, от богатото многообразие на чувствено-еротичното, от непринуденото и пълно изживяване на пола.[12]

Проблемът за личността, който занимава поета през целия му живот, тук получава разгърнато изследване. За да бъде разбрано обаче схващането на Херман Хесе, трябва да се вземе пред вид движението на повествованието от хаос към структура и да се изхожда от двата епизода, разположени съответно в началото и в края на романа. В „Трактат за Степния вълк“ категорично се отхвърля идеята за единство на човешката душевност и се утвърждава безкрайното множество от „под-Азове“ в душевния мир (VII, 241—245); в сцената с безименния Играч на шах от Магическия театър Хесе в същност довършва излагането на своето схващане, което той нарича „изкуство на строежа“, защото „никое

---

[11] Още Томас Ман обръща внимание върху „експерименталната дързост“ на романа, заради която го поставя редом с „Одисей“ на Дж. Джойс и „Фалшификаторите“ на Андре Жид (цит. по XI, 52).

[12] Разгърнатото утвърждение на земно-плътското и акцентуването върху сетивно-чувствените наслади е една много разпространена — и много ефективна! — форма на активно противодействие срещу фашистката идеология с нейната псевдогероизация на духа; апологията на еротичното е обща за такива различни писатели, каквито са Томас Ман и Бертолт Брехт, Хайнрих Ман и Херман Хесе.

множество не може да се обуздае без център, без известен порядък и групиране". „Ние покаваме на оня, казва Хесе — Играчът на шах, който е преживял разпадането на своя Аз, че той може по всяко време да свърже наново парчетата в какъв да е порядък и с това може да постигне безкрайно многообразие в жизнената игра. Както поетът от шепа фигури твори драма, така ние от фигурите на нашия разложен Аз строим постоянно нови групи, с нови игри и напрежения, с вечно нови ситуации" (VII, 385—86).

Срещата на Хари Халер със себе си се осъществява в четвъртата част, където повествованието се движи изцяло в сферата на въображаемото, фантастичното, ирealното. „Магическият театър" става в смисъла на „магическия реализъм" у Новалис средство за проникване и разкриване на скритото, невидимо зад сетивно дадената реалност вътрешно единство и смисъл на нещата. Именно тук, в четвъртата част, се постига търсеното ново единство — не само на личностен, но и на повествователен уровен (1, 134). Първите три части са строго организирани и насочени към целта в последната — единството: всяка нова част е повторение, но едновременно разширение и задълбочаване на предходната по посока на целта. А четвъртата част, повтаряйки третата на уровена на магическото, едновременно я и завършва. Възникналите от разпадането на Степния вълк фигури тук се сливат в една единствена — в музиканта-саксофонист Пабло. Образ завладяващо пластичен, постоянно променлив и непринудено човечен, в когото накрая се влива и събирателният образ на „безсмъртните" — Моцарт. Така движението на образи и отношения в романа, започнало в хаоса на разпадането, води до един нов порядък, който свързва в плътно единство[13] чувствено-земното с възвишено-духовното. Отношенията между Хари Халер и Пабло, които вървят към все по-голямо задълбочаване, взаимен стремеж и сближаване, във финала се осмислят като въплъщение на новата личност, устремена към своя образ-идеал.

Единството, осъществено в романа, се постига не на последно място с хумора и иронията, която представлява преди всичко средство за дистанциране от себе си. Смехът на „безсмъртните" Гьоте и Моцарт е безусловно амбивалентен — неговият генезис отвежда към романтичната ирония на Йенската школа, към иронията у Жан-Пол и у Хофман. Той е средство за „превиване на полюсите дух — живот един към друг" (VII, 113), той хвърля мост — имагинерен, разбира се, над бездната идеал — действителност, той изхожда от съзнанието за трагичната безпомощност на човека пред проблемите на реалната действителност. И в същото време — постигнатото безупречно единство представлява поредният триумф на хуманизма, триумф на живота над смъртта. Това единство осъществява и по-нататъшното развиване и обогатяване на човешкия образ у Хесе. Образът на човека тук се изтръгва изцяло от буржоазността, свързва се с „безсмъртните" и същевременно здраво се вкоренява в живота — представа, въплътена в Пабло, за която Хесе въвежда термина „истински човек".

Хуго Бал нарича Хесе „последния рицар на романтиката" — констатация точна, но непълна. Художественото мислене на Хесе е изковано безспорно от същия разрив дух — живот, който определя разположение, съотношения и движения на образите у немските романтици. Но при романтизма разривът дух — живот е константен, втвърден и оттук — тяхното постоянно пребиваване в сферата на духовното и идеалното, което носи в себе си потенциалното (и не само потенциалното) отрицание на живота. Воден от знанието за разрушителната сила на разрива, Хесе насочва всички усилия още от ранните романи към преодоляването му. Тъй че художественото мислене на Хесе се движи в същото

[13] В този смисъл американският изследовател на Хесе Т. Зиолковски е прав, когато намира финала на романа за оптимистичен (24, 222); а Липелт Унтерберг (17) изследва „Степният вълк" именно от гледна точка движението един към друг на двата полюса Аз — свят.

полюсно отношение, но в обратна посока — към живота. „Степният вълк“ е преломното произведение: той снема враждебно-настръхналото, взаимно-унищожително напрежение между дух и живот и въдворява диалектическото отношение на взаимно предпоставяне, насрещно активизиране и обогатяване.

6

Почти всички романи на Хесе са с особен — едновременно закрит и открит — завършък. Закрит — защото Хесе организира безупречно строго образи и отношения около централния проблем и структурата се затваря точно там, където той е изчерпан. Но проблемът се изчерпва амбивалентно: в неговото решение се съдържа вече следващият и затова завършъкът е открит. Той вика по необходимост след себе си друго произведение за решаване на следващия проблем. Още по-точно казано — не друго, а други произведения, защото „отвореността“ не е еднозначна. Така „Демиан“ е отворен към „Сидхарта“, но и към „Степният вълк“. „Степният вълк“ е отворен към следващите два романа: „Нарцис и Голдмунд“ (1928) и „Пътуване на Изток“ (1931), а те на свой ред водят непосредствено към последния роман на Хесе „Игра със стъклени перли“ (1943).

От хаоса на разрушения, разградения Степен вълк възниква новата личност, в която дух и живот вече не се смазват и деформират един друг, а стоят в отношение на взаимен стремеж, утвърждение и подкрепа. Това ново отношение става обект на изследване в следващия роман. Двойката приятели Нарцис и Голдмунд израства от двойката приятели Хари — Пабло. Двете себевъплъщения на Хесе представляват двата основни типа човешка душевност и мисловност: Нарцис е въплъщение на философския тип мислене — мислене разграничително и с понятия, Голдмунд — на образното и обединително мислене, т. е. на художествения тип мислене. Главен образ е Голдмунд — художник-резбар от късното немско Средновековие, който въплъщава органичното и чувственото, земното и плътското начало. Чрез него Хесе осъществява пълното потопяване в жизнената стихия, в сетивно дадената реалност, в искрящата красота на преходното, от което се раждат вечните и безсмъртни образи на изкуството. Изследването на другия тип душевност и мисловност (Нарцис) остава открито — с него се занимава вече „Игра със стъклени перли“.

От „Степният вълк“ израства и романът-приказка „Пътуване на Изток“, която поема, разгръща и задълбочава общуването с „безсмъртните“ и повествователната техника на „магическия реализъм“. Конкретен предмет на повествованието е самият творчески процес. „Нов за мене, разказва Хесе, а може би и изобщо нов в това малко съчинение е опитът, препятствията и неволите при изобразяването да се уреждат не встрани, а да се включат към предмета на творбата“ (XI, 88). Това е вторият етап в свързването на личността със света — условие за съществуването на писателя Х. Х. като творец е неговото включване към едно надличностно цяло[14] — в случая човешката общност на сродни по дух творци, защото това единство просветлява вътрешния смисъл на нещата и озарява с красота битието. Единството тук се разширява по-нататък към извънличностната действителност, а заедно с това получава и естетическо осмисляне: красотата и пластичността се разкриват като функция от единството на човека не само със себе си, но и със света. Както у Хофман повествованието тук постоянно и неуловимо преминава от сферата на реалното в сферата на ireалното и обратно. При Хесе обаче смесването на двете сфери има друга задача: да се придадат ясни контури и се постигне зримо, пластично присъствие на трудно

[14] Адолф Бек констатира в лириката на Хесе същото развитие и поврат към служене на едно надличностно цяло (4, 450).

доловими, душевни и духовни процеси и състояния. Така сливането между дух — живот се осъществява (още от „Степният вълк“ насам) и на уровена на повествованието. Но пълното, цялостно, монументално по хронологически и пространствени рамки сливане още предстои. То ще стане в последния роман „Игра със стъклени перли“.

Романите на Херман Хесе не само се раждат един от друг и продължават един друг, поемайки и доразвивайки образи, мотиви и отношения от предходните. Между тях съществува зависимост и от друг — ритмичен — порядък, защото те в известен смисъл се повтарят. Както „Сидхарта“ повтаря в стилизиран вид „Демиан“, така „Нарцис и Голдмунд“ представлява стилизация на „Степният вълк“, а „Игра със стъклени перли“ (отчасти) — на „Пътуване на Изток“. След роман съвременен, създаван в процеса на непосредственото изживяване, с повествование субективно — от първо лице, следва роман извънвременен, създаван от дистанция с обективно повествование от трето лице. Първият тип романи поднасят самото овладяване на проблема — мига, в който авторът изтръгва в себе си образа, и затова отношение между автор — образ е остро, напрегнато, а повествованието задъхано. Вторят тип романи утвърждават вече овладяната територия, автор и образ живеят в съгласие, отношението между тях е успокоено, а повествованието плавно и сигурно.

Романите на Херман Хесе трудно могат да бъдат отнесени към едно отделно направление в литературата на XX в. Както по отношение на традицията те представляват монументална сплав, възникнала от претопяването на най-различни елементи, така по отношение на съвременните литературни направления романите на Хесе, родени от свръхнапрегнатите усилия за преодоляване на хаоса и разпадането, съсредоточават в себе си в съкратен или в разгърнат вид почти всички модернистични търсения на XX в., без обаче да напускат нито за миг територията на хуманното, жизнеутвърждаващо начало.

7

Всекиму се е случвало да се наведе над бистър извор, когато от пясъчното дъно едно след друго се отделят и тръгват нагоре въздушни мехурчета-перли, които на повърхността се свързват и подреждат в бисерни нанизи. Този пластичен образ за кристализацията на мислите от глъбините на подсъзнанието и взаимообвързването им в мисловни вериги се появява у Хесе за пръв път още през 1918 г. (X, 64); от 1924 г. поетът планира една музикално-математичска игра на духа по подобие на „Вълшебната флейта“ (VI, 408); Нарцис и „Пътуване на Изток“ изискват своето продължение — изследване основните закономерности в движението на философско-мисловния тип човешка душевност и нейното вграждане в едно надличностно цяло, нейната дейност в служба на човешката общност. С установяването на фашизма планът за романа окончателно се оформя. „Аз трябваше да направя две неща, пише Хесе; да изградя едно духовно пространство, в което бих могъл да дишам и да живея напук на цялото отравяне на света, едно убежище и крепост, и второ — да изразя съпротивата на духа срещу варварската сила и по възможност да подкрепя моите приятели оттатък в Германия в тяхната съпротива и издръжливост“ (X, 579). „Царството на духа и на душата“, което Хесе противопоставя на фашисткото варварство като вечно „съществуващо и непреодолимо“, е проектирано в първата половина на идното хилядолетие — така възниква утопичната провинция на духа Касталия в романа „Игра със стъклени перли“, за който Хесе получава през 1946 г. Нобелова награда.

Повествованието се води от анонимен жител на Касталия, който поема функциите на всевиждащия и всезнаещ епически разказвач, а повествователната позиция е в двойно бъдеще: веднъж по отношение на XX в. и втори път по отношение

на разказваната история. „Фейлетонното столетие“ — както Хесе нарича своята съвременност, е отдавна превъзмогнато и затова критиката на всеобщия културен и духовен упадък, на чудовищната нелепост и аналогичност, на отровната атмосфера е поднесена в тон на наивно недоумение. Автономната провинция на духа Касталия, чието възникване авторът отнася някъде към края на XX в., има за своя върховна задача поемането, съхраняването и предаването нататък на духовните ценности, сътворени от човечеството. Икономическата, социалната, политическата практика е поставена изцяло отвъд Касталия и образува сферата на живота или на света.[15] Самата Касталия представлява образцово устройство за съхранение на духовните и културните ценности — старателно премислено и като строго изградена йерархия, и като разгърната мрежа от учебни заведения, които се занимават с подбора и възпитанието на призваните за духовна дейност личности. Основно място в педагогическата система на Касталия от изкуствата заема музиката, а от различните научни дисциплини — математиката и филологията, което е продиктувано от главната задача: възпитание не за живота, а за духа, не за практическа, а за духовно-интелектуална дейност. Докато възпитанието в Гьотевата Педагогическа провинция, от която Касталия е генетично изведена, е насочено изцяло към живота, към икономическата и социалната практика,[16] отношенията между Касталия и света са сведени само до контрол над възпитателната система и подготовка на учители-възпитатели.

Главните усилия в Касталия са отправени към формирането на съвършени духовни личности, които осъществяват себе си чрез вникване, изследване, съпоставяне и възпроизвеждане на великите духовни творения от миналото — това пребиваване в едно отвъдвременно пространство кулминира в самата Игра със стъклени перли. За самоотверженото служене на духа в Касталия са сътворени оптимални — и субективни, и обективни — условия: многостепенен подбор на природно предразположение към върховно духовно съсредоточаване и вглъбяване; възпитание, насочено към изграждане на стабилно вътрешно равновесие и към доброволно себеподчинение на надличностното — Касталия; живот предимно скромен, задоволяване само с най-необходимото — отказ от слава и почести (изкачването в йерархията на Касталия е съпроводено с все по-нарастваща анонимност), отказ от брак, от всякакви светски привилегии и удоволствия.

Романът се строи като история на Йозеф Кнехт, който щастливо съчетава в себе си всички тези изисквания. Той е личност ярка, изключителна, но неговата изключителност от самото начало включва потребността от себевграждане в надличностното (Кнехт означава слуга) и служене на касталската общност. Композиционно романът съдържа увод, жизнеописание на Йозеф Кнехт и негови посмъртно публикувани съчинения. Епическият разказвач, за когото стана дума по-горе, след като въвежда във възникването и историята на провинцията Касталия и на Играта, разказва живота на Йозеф Кнехт близо сто години след неговата гибел, създавайки — по-точно записвайки вече създадената — легенда в бъдещето.

В същност „Игра със стъклени перли“ е не само и не толкова роман-утопия, колкото роман-мит, в който Херман Хесе продължава своето изследване на двете основни сфери в човешкото битие: дух и живот, на закономерностите в техните взаимоотношения и взаимозависимост, върху които проектира другата своя централна тема: проблематиката на изключителната личност. Третата част —

---

[15] Схващанията на Херман Хесе са в голяма степен определени от историко-философските възгледи на Якоб Буркхардт (1818—1897), разработени в неговите „Размишления върху световната история“; според Буркхардт трите основни конститутивни „потенции“ в развитието на човешките цивилизации са държавата, религията и културата (8, 7, 26). Сам Хесе посочва швейцарския историк като едно от трите основни, определящи целия му живот влияния (X, 548).

[16] Паралелът с утопията от „Години на странствуване“ се налага от само себе си, а двете утопии се съотнасят помежду си, както двата исторически момента на тяхното създаване (вж. 11, 76—79).

посмъртно публикуваните съчинения на героя — съдържа негови стихове и три автобиографии, в които собствената личност, потребности и предполагаем жизнен път са проектирани в три различни исторически епохи: в матриархата, в ранното християнство и в Индия няколко столетия преди новата ера. И стиховете, и биографиите третират едни и същи тип ситуация — тази от жизнеописанието — или развиват някой неин отделен аспект, с което се постига ефектът на повторяемост, на многократно завръщане на една и съща — изначална, вечна — ситуация. Така с третата част се осъществява непосредствено внушение на митичното.

Централно място в романа заема играта на духа, получила пластичен образ в Играта със стъклени перли, която тръгва от простата истина, че и най-сложното множество се състои от елементи и съотношения, с които отдавна боравят музиката и математиката. Някогашните разноцветни перли и нанизите, в които се свързват те, са отдавна заменени с езика на знаци и формули (принципът на кибернетиката), но названието на Играта остава.[17] С нейните средства могат да бъдат съотнасяни и свеждани един към друг принципиално всички феномени на човешкия и природен живот, т. е. да се разкрива постоянно вътрешното единство на света. Единството или, по-точно казано, съвършенството на единството — това е централната идея на Играта, това е основният конститутивен принцип на романа и източникът на вътрешния патос в монументалното епическо произведение. При това епическият свят в романа е не художественият образ на една обективно налична жизнена пълнота, а представлява разгърната екстернализация на вътрешното, духовно-психическо съдържание на авторската личност (5, 226). Самата Игра, двете двойки образи на приятели-антиподи Йозеф Кнехт-Плинио Дезиньори и Йозеф Кнехт-Фриц Тегулариус, всички останали персонажи и цялостната система от отношения и движения е сътворена от духовно-емоционалния пълнеж на зрелия Хесе, натежал от натрупаната в дълголетните борби и страдания мъдрост. Този начин за създаване на епическа картина е свойствен на немския роман на изграждане (26, 242), а до голяма степен и на немския тип художествено мислене — особеност, която още Шилер формулира по отношение на Гьотевия творчески маниер (7, 6).

„Игра със стъклени перли“ представлява монументален синтез на всичко отвоювано през половинвековния житейски и творчески път — романът-поема, доразвива и завършва всички досегашни разкрития и ги свързва в единно цяло. Историята на героя демонстрира идеята на Хесе за личностната структура като динамична величина и разкрива законите в нейното движение, което се състои в постоянно напускане и влизане в нови форми и отношения при едновременно запазване на идентичността със себе си; в съвършено себеподчинение на наличностното, общочовешкото и едновременно неотклонно следване гласа на собствената съвест.

Пътят на Йозеф Кнехт към върховете на йерархията в Касталия представлява път към върховете на духовното съвършенство и едновременно път към разкриване първите симптоми на започналия упадък в съвършената провинция на духа. Упадък, които Йозеф Кнехт-Хесе вижда в самоцелната, самозадоволяваща се елитарност на духа. Реалният свят с неговите обществени и политически стълкновения, с проблемите и борбите на историческото му развитие е голямото, цялото, от което част и производно е Касталия, и служенето ѝ на този реален свят е единственото оправдание за нейното съществуване — извод, който героят превръща в практическо действие. Йозеф Кнехт напуска върховния пост в Касталия и отива в света, сред хората, поставяйки всички свои сили в служба на един единствен човек. Той става възпитател на сина на Плинио Дезиньори Тито — характер ярък,

[17] Изобретател на Играта е Бастиан Перо от Калв (!) — музикален теоретик и конструктор на музикални инструменти, а като нейни предшественици Хесе назовава Питагор, старите китайци, Николай Кузански, Абелар, Лайбниц, Хегел и Новалис.

изключителен, силен и заради това застрашен и труден. Още при първата среща с Тито, воювайки за неговото доверие, Йозеф Кнехт загива.

Така чрез пътя на главния герой, който съсредоточава в себе си отношенията между духа и живота, се осъществява цялостно преосмисляне на съвършенството. Върховно признание на духа е: самоотвержено служене на живота, на хората, на човека. Всички образи и отношения в романа са строго организирани около тази идея, всичко се стреми към нейната кулминация във финала — истинското съвършенство, върховната мисия и върховното благородство на изключителната личност се състои в пълното себепосвещаване на живота и на човека.

Финалът включва към кръговрата на човешките отношения във времето (приемствеността от генерация към генерация) и кръговрата в пространството: той свързва в единно кръвообращение духа и живота при абсолютния примат на живота. Това е отговорът, който Херман Хесе дава на генералния въпрос, из-правен пред немските писатели по това време: разкриване на причините за катастрофата във фашизма и набелязване на пътища и средства за излизане от нея.[18] В романа се довършва изцяло и онова преосмисляне на ключовите понятия, оформени по времето на „Демиан“, което започва още със „Сидхарта“. Преди всичко „самота“ и „страдание“ се заменят с новото понятие „ведрост“; „повеля“ и „служене“, „участ“ и „пробуждане“, както и централното понятие „единство“, разгърнато до „съвършенство“, се прехвърлят отвътре навън, към извън- и надличностното.

Това е и дълбокият смисъл, заложен във финала на романа, който в един единствен акт съсредоточава цялата хуманистична концепция на Хесе. Завършъкът на „Игра със стъклени перли“ отново е открит — но не към следващо произведение, защото, както казахме вече, поетът тук свежда в единно цяло всички набелязани досега нишки и с това завършва творчеството си. Романът е открит към живота, към хората и по-точно към отделния човек — той стъписва, строшава черупката на самодоволството, нарушава инерцията на привичното мислене и вяло безразличие и провокира несъгласие,[19] недоволство, вътрешно неспокойство и смут, тревожен размисъл за себе си и за света, „пробужда човешкото у човека“.

Под натиска да разрива между дух и живот в края на XVIII в. Германия изкована билдунгсидеята и билдунгсромана, които изследват и разкриват закономерностите в строежа и движението на живота и в психическото и духовното себеизграждане на личността. По същото време, когато в съседна Франция новата личност утвърждава себе си, създавайки в огъня на революцията сама, със собствени ръце новите жизнени отношения, немското философско и художествено мислене с формирането на идеята и романа на изграждането прехвърля преодоляването противоречията на епохата навътре, в духовния и душевен мир на индивида. Това съсредоточаване в сферата на духовното и психическото представлява безусловно слабост и едностранчивост, но тази слабост може да се превърне в сила, защото съсредоточаването означава проникване в дълбочина, разкриване на глъбинни вътрешни пластове и овладяването им със средствата на мисълта и образа. Силата се проявява там, където пътуването навътре, в глъбините на човешката душевност се извършва в името на живота, който е невъзможен отвъд рам-

---

[18] На това се дължи (и не само на това, разбира се) голямата вътрешна близост между „Игра със стъклени перли“ и „Доктор Фаустус“. Томас Ман констатира сам това поразително сходство по време на работата над романа: „След многогодишен труд приятелят ми от далечна Монтаньола беше завършил в преклонна възраст една мъчително-прекрасна творба. . . Много често бях казвал, че тази проза ми е така близка, „като че ли е плът от плътта ми“. Сега, когато видях цялото произведение, почти се изплаших от сходството му с това, което така поглъщаше и мене“ (19, 338).

[19] Фактът, че изследователите дават най-различни, често пъти диаметрално противоположни оценки на смъртта на Йозеф Кнехт (същото се отнася и до писмата на читателите), говори сам по себе си предостатъчно за блестящо постигнатата от Хесе провокационна полемичност, т. е. отвореност към живота. За различните тълкувания — 9, 294.

ките на социалното. Тогава това пътуване навътре обективно означава: промяна на света чрез промяна на отделния човек — позиция, която съдържа в себе си моралистичния патос, характерен за немския тип художествено мислене.

Творчеството на Херман Хесе, един от най-деликатните, проницателни и безжалостно правдиви моралисти на XX в., демонстрира точно това превръщане на слабостта в сила, защото той не се страхува да слезе в бездните на хаоса, на разпада и мрака, да ги изброди докрай, за да излезе с ново утвърждение и с нова вяра в смисъла и красотата на човешкото битие в бъдеще. Със своите романи Херман Хесе създава една епопея на човешката душевност в XX в., на нейните провали и страдания, нейните срутвания и мъчителни търсения, на нейната напрегната, неотстъпна борба за самосъхранение и отстояване на човешкото достойнство и на нейния триумф — триумф, отвоюван от хаоса с цената на нечовешки страдания. Триумф на живота над смъртта, на смисъла и красотата над разпадането и мрака. Триумф на човечното у човека, устремен въпреки всичко към своето бъдеще — към облика на „истинския човек".

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аверинцев, С. С. Аналитическая психология К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии. — В: О современной буржуазной эстетике. Вып. 3. М., 1972, с. 110—156.
2. Angelloz, F. J. Das Mütterliche und das Männliche im Werke Hermann Hesses. Saarbrücken, 1951.
3. Ball, Hugo. Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk. Mit einem Anhang von Anni Carlsson. Berlin, 1947.
4. Beck, Adolf. „Dienst" und „Ruhelose Lebensbeichte" im lyrischen Werk Hermann Hesses, in Festschrift Kluchkohn-Schneider. Tübingen, 1948, 445 f.
5. Böckmann, Paul. Die Welt des Geistes in Hermann Hesses Dichten, in die Sammlung, 3. Jg. 4. Heft, April 1948, 215 ff.
6. Böttcher, Margot. Aufbau und Form von Hermann Hesses Steppenwolf, Morgenlandfahrt und Glasperlenspiel, Diss. Berlin, 1948.
7. Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Insel-Verlag, Bd. 1.
8. Burckhardt, Jacob. Weltgeschichtliche Betrachtungen. Kröner-Verlag. Stuttgart, 1949.
9. Dahrendorf, Malte. Der „Entwicklungsroman" bei Hermann Hesse, Diss. Hamburg, 1954 (Masch.).
10. Günther. H. R. G. Persönlichkeit und Geschichte. Augsburg, 1947.
11. Hilfsmaterial für den Literaturunterricht. Hermann Hesse, Volk und Wissen. Berlin, 1956.
12. Jung, Carl Gustav. Wandlungen und Symbole der Libido. Leipzig und Wien, 1912.
13. Jung, Carl Gustav. Seelenprobleme der Gegenwart. Zürich, 1946.
14. Jung, Carl Gustav. Über psychische Energetik und das Wesen der Träume. Zürich, 1948.
15. Jung, Carl Gustav. Psychologie und Religion. Zürich und Leipzig, 1942.
16. Jung, Carl Gustav. Wirklichkeit der Seele. Zürich, 1947.
17. Liepelt-Unterberg, Maria. Das Polaritätsgesetz in der Dichtung. Am Beispiel von Hermann Hesses Steppenwolf, Diss. Bonn, 1951.
18. Lützkendorf, E. A. Felix. Hermann Hesse als religiöser Mensch, in seinen Beziehungen zur Romantik und zum Osten, Diss. Leipzig, 1932.
19. Ман, Томас. Литературна есеистика в два тома. Т. I. С., 1975.
20. Pohlmann, Gisela. Das Problem der Wirklichkeit bei Hermann Hesse, Diss. Münster, 1951 (Masch.).
21. Седельник, В. Д. Герман Гессе и швейцарская литература. М., 1970.
22. Strich, Gritz. Der Dichter und die Zeit. Bern, 1947.
23. Suzuki, D. T. Die große Befreiung. Einführung in den Zen-Buddhismus (übersetzt von Heinr. Zimmer, Geleitwort von C. G. Jung). Konstanz, 1947 (3. Aufl.).
24. Ziolkowski, Thedor. The Novels of Hermann Hesse. Princeton, 1965.
25. Zlateva, Elena. Die Suche des Erzählvorgangs in „Wilhelm Meisters Lehrjahre". Annuaire de L'Université de Sofia, Bd. 71, Heft. 1.
26. Zlateva, Elena. „Wilhelm Meisters Lehrjahre" als Bildungsroman, Diss. Sofia, 1976 (Wasch.)

НЕПОЗНАТИ ЯВОРОВИ БЕЛЕЖКИ ВЪРХУ ДРАМАТА „ЗИДАРИ“ НА П. Ю. ТОДОРОВ

Анелия Лукова

Търсейки материали за дипломната си работа на тема „Текстологични наблюдения върху драмите на Петко Тодоров“,* попаднах на различни варианти от пиесите на писателя. С любопитство установих с какво старание и грижа големият писател се е връщал към вече написаните произведения, за да внесе корекции и допълнения. Тези корекции и допълнения имат различни подбуди и носят различен характер. Едни от тях са плод на личната неудовлетвореност на П. Тодоров, други са направени след колегиални забележки на хора от театъра. Успях да открия екземпляра на драмата „Зидари“, който П. Ю. Тодоров е предал в Народния театър, както и бележките, които Яворов е направил върху така предложения драматичен текст.

За пръв път П. Тодоров разработва сюжета на „Зидари“ през 1899 г., когато той е студент в Берн, Швейцария. В този първоначален вид писателят нарича драмата си „Каманари“ и тя е трябвало да съдържа четири действия. Може би този вариант е съществувал само във въображението на П. Тодоров, защото в писмо до приятеля си Иван Кирилов от 21 април 1899 г., писано в Берн, той му изповядва сюжета и признава: „Аз не съм писал още нито буква и надали скоро ще да начена.“

Същия замисъл писателят споделя и с Ал. Балабанов, с когото заедно са студенти в Лайпциг (от 1899 до 1900 г.). Може би тук вече П. Тодоров е записал замисления сюжет, защото Ал. Балабанов в спомените си твърди, че получил от Берлин „по пощата една тетрадка с корави черни корици, с нехаен надпис от едната страна: „Зидари“. Аз прочетох тетрадката и останах възмутен, да, отвратен — такова бе разочарованието ми. . . Сега „Зидари“ нищо, ама нищо не струваше. Де бе това, което ми разказа — де са тия написани страници!“

След няколкогодишна работа върху текста, през 1902 г. П. Тодоров отпечатва пиесата си в сп. „Мисъл“, г. XII, кн. 1, 2, 3 под заглавие „Зидари“, драматическа еклога. Сега пиесата е в три действия, макар че още в писмото до Ив. Кирилов П. Тодоров споделя, че пиесата трябва да има четири действия и подробно разказва сюжета на всяко от тях. Изглежда, че между прочетения от Ал. Балабанов текст и публикувания в „Мисъл“ няма съществени различия, защото Балабанов твърди: „После тези тетрадки се обърнаха на книги, на печатна драма, но аз още дирех само това, което сякаш изгубих вече и надежда да намеря. . . Може би седем-осем или даже десет години трая това търсене.“

На 21 юни 1907 г. с писмо до директора на Народния театър П. Тодоров изпраща нов текст на „Зидари“ — сега вече в четири действия. Пиесата била одобрена за представяне в театъра през сезона 1907—1908 г. Сам П. Тодоров настоява пиесата му да бъде поставена от режисьора Сава Огнянов, като определя и артистите за всяка роля.

---

* Тази тема ми бе възложена от научния ми ръководител доц. Стефан Елевтеров от Катедрата по история на българската литература към СУ „Климент Охридски“.

По всичко изглежда, че Яворов, който по това време е артистичен секретар на Народния театър, внимателно е чел текста и е предложил редица поправки. Своите бележки той е записвал в един бележник и очевидно ги е споделил с Петко Тодоров, защото върху машинописния текст на трагедията си писателят е нанесъл немалко поправки, част от които съвпадат с предложенията на Яворов. За този бележник на Яворов споменава Вл. Василев през 1934 г.: „Много често съм бил при Яворов в Народния театър и той ми е чел някои от рецензиите за пиесите, които докладва в Артистическия съвет. Между малкото книжа, останали от него, има един бележник — как да се поправят и изменят известни места и реплики в П. Ю. Тодоровите „Зидари“.“

Сега в Централния държавен исторически архив в София, ф. 10, оп. 3, арх. ед. 331, се съхраняват десетина отделни листа — вероятно откъснати от бележника, за който говори Вл. Василев. Яворов на два пъти е чел пиесата и правил своите предложения — първия път бележките му са написани с черно мастило и почти са лишени от мотивировка. Втория път той по-обстойно мотивира предложенията си и освен че повтаря някои от вече направените бележки, включва и нови. Вероятно тях е имал пред вид П. Тодоров, като е нанесъл с молив редица корекции върху машинописния си текст. След това Яворов за трети път е чел пиесата и отново е дал мнението си върху поправената редакция. Тук предлагаме и трите варианта на Яворовите бележки в техния автентичен вид, като е осъвременен само правописът. По всичко изглежда, че тези бележки са послужили на Яворов, когато е писал статията си „Две нови български пиеси“ (Мисъл, г. XII, кн. 9—10, излязла през април 1908 г.), където той обстойно рецензира „Към пропаст“ от Ив. Вазов и „Зидари“ от П. Тодоров. Премиерата на „Зидари“ се е състояла на 3 февр. 1908 г., а в книга пиесата е публикувана през 1910 г. (в книгата „Драми“ заедно със „Самодива“ и „Страхил стрaшен хайдутин“). В този текст П. Тодоров е запазил някои от препоръчаните от Яворов поправки, а от други се е отказал.

ЗИДАРИ

Д. I

Стр. 2. Да се зачеркне: Д. Милко: . . . *„Аз сякаш моя къща градя.“*

Стр. 5.

Вместо „По-младият селянин“, *По-старият*: Бей, българи сме и пр. Ще се зачеркнат думите: „Де нашите жени“ и пр. до края на репликата. После следва, вместо „По-старият“ — „*По-младият*“: Ама нали нашите се потурчат. Как не сме изгубили и вяра и род всички досега! Дядо Милко: Елате да видите. Като издигнем и пр.

Стр. 7. Изменя се така:

Рада: Защо да не ми сториш туй добро? Или ще ти падне честта?

Дончо: Забрави ти честта ми и колко добро съм ти направил.

Стр. 8. Изменя се и се допълня:

Дончо: Тебе тряба Сирака. Той — какъвто е вирнал глава, ветрица да гони. Гледам го аз на черковата, какви бръмбари му бръмчат в главата. . .

Рада: Нека. Ти можеш ли? Веднаж тъй да те видя само.

Дончо: Лесно е то, когато сам стърчиш като топола.

Стр. 16. Да се допълни:

Хр. Думай де, думай! *Колкото за черковата, и аз градя.* Думай, какво си гълташ приказката и пр.

Стр. 18. Да се прередактира така:

Дядо Милко: Прилича ли ти, Дончо? Дядо ти ни е довел от полето, закътал ни е в Балкана и сега, когато искаме да закрепим рода си с черкова, ти си хукнал свади да подигаш и пр.

Стр. 25. Ще се вмъкне.

Хр. . . . с нашата черкова, *дето и аз камък по камък съм редил,* в нея първи и аз и пр. Ще се заличи като съдържащо известен комизъм: „Като завъртят онзи полилей над главите ни, бюлюрените звънчета като се раздрънкат.“

Стр. 26. Пак ще се вмъкне:

Хр. . . . нищо не жаля. *Само да изкараме черковата.* А каква пендара и пр.

Стр. 39. Да се предактира тъй:

I момък: Ако е умрял дядо Дончо, кавала му с телените куршуми още стои! Ще се намери кой да го нарами отново.

Д. II

Стр. 43—44. Да се предактира:

М-р Бр.: Със Субаша да се разправя дядо Милко; срещу кърджалиите — видя щем: момците ли ще излязват, друго ли ще се върши. . . Аз ще гледам черковата.

Стр. 45—46. Унищожават се репликите:

М-р Бр.: Малко ли жертви дадохме и пр.

Драган: Дадохме, и сега ний и пр.

Стр. 46—47. Унищожават се репликите от:

Драган: Тъй е. То си е закон зидарски и пр. До — *М-р Бр.:* Мене не ми тряба. Включително тая последната.

Стр. 48. Унищожават се репликите:

Хр. На своя глава и пр.

М-р Бр.: Аз ще издигна. Докато чук държа и пр.

Стр. 50. Да се вмъкне.

М-р Бр.: Не е сега време за бавене. Барим той знае защо работи. Кого още и пр.

Стр. 57.

Дончо: Вместо: „Внукът на Дончa Арнаудова няма“ и пр. — „Аз няма“ и т. н.

Стр. 70. Да се предактира така:

М-р Бр.: Тръгвайте към черковата. . . Млад и буен е Христо, и другите са като него. . . Знам аз какво залягат те; може и това да е нужно. . . А моята вяра — ето я (дига кръста). Нека той разпери ръце над нас и да ни пази от всяка напаст. . .

Д. III

Стр. 106. Да се зачеркне:

М-р Бр.: . . . (накрая) „да го крепи срещу всяка напаст“.

Стр. 112. Да се измени:

Стойко: (говори в себе си, а не отвръща на Драгана): Моята жена щеше и пр.

Зачерква се:

Иван: Защо се окайваш и ти и пр.

Драган: Кораво ти сърце и пр.

(Ив. поклаща глава)

Драган: Мойто беше по-кораво и пр. . . .

Изменя се:

Георги: (говори в себе си) Може вече и пр.

Ив. (пак в себе си) Ний сме още млади. И ней лудия ум не е минал. И пр.

Георги, Стойко (в себе си) Свят захвана да ми се вие и пр. — Ай там хе и пр.

Георги — Зачерква се: *Ще завие* вървалака и пр. — до „Я дай“ и т. н.

Стр. 115. Предактирва се:

М-р Бр.: Която ще да е Драгане, Георге, качете се горе на скелята. Уста Драган знае как да срутите.

Д. IV

Изменя се така:

Дядо Милко: . . . Изкарахме я. Как да е, като дойде владиката за освещението, събрахме тогоз-оногоз. А сега всички се дръпнаха.

Унищожава се репликата:

По-старият селянин: празник да празнуваме и пр.

Също и думите в репликата на дяда Милка: „Плач и неволи лесно се забравят. Нали я изкарахме."

ЗИДАРИ

Д. I

Стр. 5. По-младият селянин: Бей, българи сме и пр. Сравнението на „вярата и родът" с не толкова комичен елемент (жените). Удивление за издръжливостта на българина. При това репликата е повече за „По-стария селянин", понеже в нея се съдържа в известен смисъл доволство от миналото. „По-младия", като *млад,* тряба да се характеризира с парливо недоволство от съществуващото. Затова и за него по-подхожда следв. репл. на „по-стария: „Ама нали нашите се потурчват" и пр. Тъй изменено това място, тогава Дядо Милко ще се обърне наместо: „Ела да видиш, Димо" — „Елате да видите". . .

Стр. 7. Да се измени така:

Рада: Защо да не ми сториш туй добро? Или ще ти падне честта?

Дончо: Забрави ти и честта ми и колко добро съм ти правил.

Т. е. да се зачеркне поменуването на „Донча Арнаутина", което се повтаря и на следв. стр. 8.

Стр. 9. Да се зачеркне:

Рада: . . . „Да се радва на името ти и на рода ти. — Дончо: Че тебе ще те зачерни ли името ми и рода ми?" И Рада да продължи без прекъсване: На мене дивото и пр.

В сцената между Рада и Донча тряба да се вмъкне нещо за църквата. Повод за това може да се вземе така: Рада, в желанието си да се отърве от него, да му припомни, че там чака работа. Тя, Рада, би могла, би трябвало да направи сравнението си между Донча и Христа като зидари и дори главно като *зидари,* пред вид символистическите цели на автора. Тук, тая сцена е, струва ми се, решителното място за сливането на двете драматически стихии: социална и индивидуална.

Стр. 16. Да се допълни:

Христо: Думай де, думай! *Колкото за черковата — и аз градя.* Думай, какво си гълташ и пр.

И това място би могло да се използува за вплитане на църквата в разпрата между Христа и Донча. Тук, в продължение на онова, което ще се каже в по-първата сцена между Донча и Рада, ще се доизяснят отношенията на двамата съперници към социалното дело.

Стр. 18. Да се прередактира така:

Дядо Милко: „Прилича ли ти, Дончо! Дядо ти ни е довел от полето, закътал ни е в Балкана и сега, когато искаме да закрепим *рода си* с черкова, ти си хукнал *свади да подигаш.* И пр.

Стр. 24

Христо, като говори: Че от тях откъсвал ли се е някой от полите на майка си и пр., би могъл да вмъкне за Донча: Гледам го на църквата и при тук да се доразвие и завърши характе-

ристиката на Дончa и като зидар-съперник — съперничество, впрочем породено от любовната конкуренция.

Така очертани в първото действие — по тоя повече епически начин, — ще наложат своето драматизиране в следващите действия. Рада също тъй неизбежно ще се вплете в едно, макар пасивно участие в социал. действие.

На стр. 25. Ще се вмъкне:

Хр. . . . в нашата черкова, *дето и аз камък по камък съм редил, в нея* първи нас и пр.

Ще се заличи, като съдържащо известна доза комичен елемент: „Като завъртят онзи полилей над главите ни, бюлюрените звънчета като се раздрънкат.“

Стр. 26. Пак ще се вмъкне:

Хр. . . . нищо не жаля. *Само да изкараме черковата.* А каква пендара и пр.

Стр. 30

Хр. Овехтели сме. Докато изкараме черковата и пр. Тук биха могли за спестяване общата психолог. атмосфера чрез няколко реплики върху църквата да изкажат и момите едно какво да е отношение към социалния устрем в пиесата.

Стр. 39. Да се прередактира тъй:

I момък: Ако е умрял дядо Дончо, кавала му с телените куршуми още стои! Ще се намери кой да го нарами отново.

Д. II

Стр. 48. Да се унищожат репл.:

Др. На своя глава, без божи благослови и пр.

и

М. Бр. Аз ще издигна. Докато чук в ръка държа, и пр.

Стр. 50. Да се вмъкне:

М-р Бр. Не е сега време за бавене. *Барим той знае, че е потребен повече от другите.* Кого още и пр.

Стр. 57

Дончо. Вместо: „Внукът на Дончa Арнаудова няма“ и пр. — *Аз няма* и т. н.

Като се загатнат в първото действие, во второто действие тряба да изпъкнат две социал. групировки: около м-р Брайна и Драгана. С първия е Христо (по идея) и младежта (по вяра), с втория — Дончо (от съперничество към Христа) и по-голямата част от зидарите (Иван с м-ра Брайна), които обаче се движат повече от егоизъм. На дяда Милка тряба да се подчертае примирителната роля, липсата на самостоятелност и хлъзгане по течението.

Драган за жертвата. За да се обоснове вграждането на жив човек в темела на църквата като средство за предотвращение на социално зло, Драган тряба (. . .)* тая жертва не в смисъла на народното суеверие. Той казва, че жертвата е нужна за изкупление и по-нататък, че чрез бедите, които се трупат над селото, господ изпитва вярата на селяните. Ето на тая почва единствено той тряба да развива своята проповед и настояване, от които тряба да се изхвърлят всички елементи на грубото суеверие, което внася толкова фалш и неправдоподобност в най-решителния момент на III действие и на цялата пиеса. В тоя смисъл тряба да се кориира цялото второ действие, като се разшири и задълбочи в своя символически смисъл Драгановата идея — поради първенствуващото значение, което тя има за пиесата.

Зидарите изобщо взимат участие в разпрата на м-ра Брайна и Драгана около жертвата и по тоя начин се обрисуват двете идейни групи. Това ще наложи и друг, по-определен, целеустремен, пред вид худож. намерения на автора, спор около начина, по който тряба да се защити селото. Тогава майстор Брайно няма да остане в двоумение или равнодушие към порива на младежта, да се противопостави чрез оръжие на кърджалиите, а ще застане на нейна страна, за да се пречупи в III действие и да отстъпи пред м-ра Драгана.

* Вероятно „да проповядва“.

Д. III

Стр. 94

Михо: Пък що гълчи дядо Милко Хаджи Славовата дъщеря. И пр. — Тук е място и повод за един възел между двете драм. стихии: соц. и индивидуална, като в няколко реплики зидарите покажат интерес и определят какви да е отношения към ролята на двамата влюбени.

Стр. 104. Да се зачеркне:

М-р Бр.: . . . Нека под тоя кръст легне една християнска душа да го крепи срещу всяка напаст.

с. стр. Да се зачеркне още.

М-р Бр. . . . Нека ний с душата си закрепим темелът.

Стр. 109 и 110.

Когато зидарите очакват жените си, всеки говори в себе си (размишлява гласно), а не да изказва пред другите своите егоистически безпокойства.

Стр. 115

М-р Бр. казва, като говори, за скелята, която тряба да се събори върху идещата Рада: Напред ние всичко нагласихме с уста Драгана. . . Напротив, само разбягването на зидарите реши прелома у Брайна, у когото след излазянето из църквата тряба да се забелязва още колебанието.

Тук на стр. 115, думите (разпореждането) на Брайна ще се променят в друг смисъл

Д. IV

Една дреболия. Черквата е била освещавана и тогаз всички са били в нея. А от развитието на действието се добива впечатление, като че за първи път тряба да се пристъпи прагът ѝ. С няколко подходящи думи, разсеяни из репликите, това впечатление ще се измени.

ЗИДАРИ

Нова ред.

Доста е замаскирано отсъствието на органическа връзка между двете стихии: соц. и индивид. Но младите не са спечелили нищо особено като характери, които се рисуват или изявяват в действие. Христо и Рада в новата редакция на някои места са неуместно и шокиращо арогантни. Напр. Христо на стр. 92 (два пъти) и на 10. Рада в сцената между нея и Драгана, на стр. 35. Замаскирването е постигнато чрез разделването зидарите на две партии и соц. действие на м-р Брайнова и Драганова и в индив. драма на Христова и Дончова, които се сливат и са идентични с първите две. М-р Драган е спечелил в новата редакция, но м-р Брайно е останал еднакво смътен и бледен както в своето действие, тъй и в своите идеи (впрочем еднакво с Христа, чиито полупартизанин в това отношение изглежда да е) и в когото на някои места той е прекалено захласнат. Стр. 41^2 и по-нататък.

Трето действие

Стр. 45

Стойко: Браво. И аз туй щях да кажа. То бива всичко до едно време.

Драган: (тръгва към черковата) Остави ги, майсторе. Ела да видим там вътре. . .

М-р Брайно: (отива след Драгана) Сядайте на работа. Стига разправии. . .

Следва *на стр.* 46^2

Герги: Добре ще седнем и пр. До стр. 48^2 Там.

(Издалеч се чуват гърмежи, в същото време м-р Бр. излазя смутен от черкова).

Стойко. . .

М-р Брайно. (Слуша) Пак ли? Дончо, къде? (изглежда го) Да не си се уплашил?

Дончо: . . .

Михо: . . .

Гърмежите
Иван — заличава се
Герги — (тръгва и пр.)
Дончо — . . . заличава се
(В това време Драган излазя от черковата и приближава Брайна)

Стр. 45[2]
Драган: Какво, ще оставят чуковете ли.
Гърмежи. Вълнение.
Герги: . . .
Стойко: и пр.
Следва на 46.

46[2] Брайно (навежда глава) Изкарай я!
Драган: . . . зачерква се.

Гърмежи. След колебанието, нов порив към бягство. Драган (дига тържествено кръста). Стойте! (проповедта на Брайна от стария текст стр. 105, като се изхвърлят само крайните думи „Да го крепи. . .“)

Да се прибави това към проповедта на Брайна.

Сега! Господ е винаги над главите ни. Никога не е късно за жертви. . . Нашият род е като блудния син: връща се и тряба да каже: Отче, прости ме. . . Да разгърне сърцето си и да покаже, че правдата е в него. . . Крепка е нашата сила, когато е сила от бога (поглежда към църквата, дето е влязал Бр.). Губи вяра в работата си и изтърва чук всеки, който гради не за бога, а за своя слава. . . Тряба да се обърнем към него и да кажем: господи, ти си бог наш и упование. . . Ние се връщаме към тебе. . . Ето жертвата, откъсната от нашите сърца, ето сърцата ни, открити пред тебе — ние вярваме и се молим. . . простри десница над нас. . .

Стр. 49[2]
Драган — Взема кръста и пр. — заличава се.
с. стр.
Герги: че сега ли жертва.
Стойко: Тепърва?
Драган: Сега и пр. (стр. 49[2])

И преломът у м-р Бр. (стр. 45[2]), дето той захвърля чука и оставя Драгана да изпълни жертвоприношението, е твърде внезапен, почти неподготвен, ако и вероятен при загатнатия характер на майстора.

Тряба и една по мотивираща жертвата проповед на Драгана.

М-р Бр. остава ням през цялото време на клетвата. Необходима е поне една подходна *няма* игра.

Др. бел.

Стр. 30.
Стойко да поднесе на бежанеца ракия, наместо да се изнася от дядови Милкови. „Шишето“ е характерна подробност у Стойка и тук е уместно да се покаже.

Стр. 37[2]
Дончовата закана: „Живи няма да ги оставя“ не тряба ли да се позамъгли?

Стр. 42[2] Дядо Милко *(съкрушен):* Не е шега туй момчета и пр. Туй *съкрушение* не е ли по-уместно веднага след известието за падането на Деяна?

Стр. 58[2] Подходящо ли е за *Ивана:* „Всички са градили тук, всички са грешили“ *и* „Никого не диря. Да шушукат, каквото щат.“

Бележките на П. К. Яворов са от ЦДИА, ф. 10, сп. 3, арх. ед. 331.

РАЗГОВОР С АКАД. ЛАДИСЛАВ ШТОЛ

1. Другарю Штол, Вие сте връстник на Юлиус Фучик, Бедржих Вацлавек, Курт Конрад и на други представители на чешката марксическа критика от 30-те години. Как виждате участието на тази традиция в съвременния литературен процес?

На този въпрос ще Ви отговоря косвено: убеден съм, че ако назованите от Вас представители на марксическата литературна критика, които жертвуваха живота си в борбата срещу фашизма, бяха останали между нас, в областта на литературата нямаше да се стигне до онази злополучна дезориентация, на която бяхме свидетели в кризисния период на 1968 г. По този начин традицията на Фучик, Вацлавек и Конрад участвува в съвременността като едно постоянно живо наследство.

2. Вашата книга „За формата и структурата в словесното изкуство", в която правите историческа преценка на руската формална школа и пражкия литературен структурализъм, предизвика широк отзвук. Към кои съвременни тенденции в литературознанието тук взимате критическо отношение?

Тази книга писах през 60-те години, по времето, когато у нас в областта на литературната наука и критика добиваха надмощие онези ревизионистични и немарксистки тенденции, които до голяма степен подготвиха идеологическата атмосфера на кризисния период. Беше необходимо критически да се преразгледат преди всичко тенденциите на фалшиво обяснение и неразбиране на социалната същност на човека, антропологическите представи за абстрактния човек изобщо, симптоматичният антиисторизъм, структуралистичният иманентизъм, тенденциите на обективистично разбиране на литературния процес и т. н. Това, от една страна. От друга страна, трябваше критически да се обърне внимание на отживелиците на вулгарния социологизъм, позитивистичния биографизъм, неспособността на историческата фактография да отличи същественото от несъщественото и т. н.

3. С какво Ви инспирира съветското литературознание и какъв е според Вас неговият принос в развитието на световното литературознание?

Бих казал, че основен източник на инспирация е преди всичко поуката, която ни дава шестдесетгодишният опит на съветската литературна наука. За литературоведа няма нищо по-напътствуващо от тази повече от полувековна история на съветската литературна теория, от нейните борби, грешки и в крайна сметка правдиво познание. В този аспект може да се оцени приносът на съветската литературна наука в световното литературознание.

4. Как разбирате разликата между литературната критика и литературната наука в оценката на художествената творба?

Със своите основни теоретични проучвания, със своя историко-изследователски принос литературната наука въоръжава методологически литературния критик. Нито един марксически критик с чувство на отговорност не може да мине без такова научно оръжие, което дава възможност да се проникне в закономерностите на литературния процес. Както вече съм имал възможност да кажа и на друго място, критикът трябва да постигне правдива оценка на художественото произведение по пътя на обективния анализ и за тази цел трябва да бъде въоръжен с познания по естетика, история и теория на изкуството, с прогресивен научен мироглед. Раз-

бира се, трябва да притежава чувствителност и талант, който според мен се проявява преди всичко като голяма любов към изкуството и превръща критиката от професия в призвание.

5. Известно е, че пишете книга за големия чешки историк и критик на литературата Франтишек Шалда. Бихте ли споделили нещо за нейното съдържание?

Шалда може да бъде смятан за основоположник на чешката литературна критика. Шалда, макар и немарксист, беше заедно със Зденек Нейедли и Станислав Костка Нойман ярък учител на волкеровското поколение. Като млади марксисти ние се отнасяхме, разбира се, към Шалда принципиално критично. В основни линии философски той стоеше на почвата на обективния идеализъм. Но в какво се състоеше главната сила на неговото дело, с какво той най-много ни очароваше? Хубавото у Шалда беше това, че като професор в Карловия университет въпреки своите либерални възгледи не изпадна под влиянието на предпазливата кабинетна ученост, която отбягваше парливите въпроси на класовата борба, че благодарение на поета, който живееше в него, той запази своя граждански патос. В своята книга се стремя да покажа Шалда преди всичко като гражданин, който особено по времето на своето тясно сътрудничество с Юлиус Фучик и под негово влияние прекрасно разбра значението на Великата октомврийска революция и който в най-ярките моменти от своята целокупна дейност, както казва Фучик, като критик, поет и гражданин много се приближи до нас. Неговото творчество днес трябва да се чете подчертано критически. Такова прочитане донася на читателите с марксически убеждения много задълбочени познания.

Разговора води Христина Балабанова

Г Д Р

„ZEITSCHRIFT FÜR SLAWISTIK“, Берлин, 1976, кн. 4

В рецензираната книжка на списанието по славистика, издание на Централния институт по литературна история и езикознание при Академията на науките на ГДР, привлича преди всичко вниманието статията на д-р Райнер Розенберг „Марксическа литературна теория и компаративистика. Върху възможностите и границите на една историко-материалистическа типология на европейските литератури от първата половина на XIX в.“

Необикновеното развитие на компаративните литературни изследвания през последните години, също и в повечето социалистически страни, се намира в забележително несъответствие с относително малкото проучвания върху теоретическите основи и методологията на компаративистиката. За сметка на това мнозина автори са склонни да схващат „сравнителното литературознание“ като самостоятелна дисциплина и да концентрират вниманието си изцяло върху нейните специални — компаративистични — проблеми, тъй че всеобщите проблеми на марксическото литературознание, които днес са в обсега на дискусиите, остават извън тяхното зрително поле. В своята статия д-р Розенберг изхожда от тезата, че решителният напредък в теорията и метода на международналните литературни сравнения е в зависимост от напредъка при решаването на тези всеобщи проблеми и че „компаративистите“ следва да проучват също тези проблеми, за да доведат своя способ до нивото на общата литературна дискусия. Тази дискусия, смята авторът, се води повече от десетилетие и половина като „дискусия за реализма“ и междувременно тя се разшири до дискусия за даване ново определение на предмета на литературознанието. Налице са последиците от разтърсването на владеещото след тридесетте години гносеологично определено схващане за изкуството и литературата, за което предметът на литературознанието се изчерпваше в отношението творба — действителност и което съобразно с това изграждаше своята ценностна теория — теорията за реализма — единствено върху това отношение и изцяло концентрираше вниманието си върху проблема за „правилното“ отражение на действителността. За разтърсването на споменатото гносеологично определено схващане за същината на изкуството бе от особена важност, подчертава авторът, дискусията върху естетическите възгледи и литературно-историческата концепция на Георг Лукач; тази дискусия, както е известно, имаше преди всичко за цел да „разшири“ схващането на Лукач за реализма в различни посоки и в различна степен, а също да отслаби закостенялото противопоставяне „реализъм — антиреализъм“ и да хвърли светлина върху действителните политически прогресивни и естетически продуктивни въздействия на нереалистическите, в смисъла на Лукач, литературни течения. Последното отговаряше не само на развитието на социалистическата литература, но и на изискването за съюзна политика, защото един от парадоксите в позицията на Лукач се състоеше най-сетне в това, че, от една страна, той се застъпва за съюзна политика, а, от друга — дискриминира способните да влязат в съюз или свързани с работническата класа творци, щом като техният художествен метод не е ориентиран към „големия реализъм“.

Дискусията с Лукач все пак допринесе литературната история да започне едно по-диференцирано оценяване на нереалистическите в негов смисъл — романтическите, модернистическите — течения в изкуството на XIX в. Преди всичко се предприеха опити в посока на едно ново определяне на ролята, която е играл романтизмът. Така на схващането за реализма, което не се различаваше по принцип от това на Лукач, бе противопоставен романтизмът като друг продуктивен метод на художествено обобщение. Съветските литературоведи, посочва авторът, които въведоха в обращение това методическо понятие за романтизма, изхождаха от предимно прогресивната роля, която романтичната литература е изиграла в историята на повечето европейски народи; те се опираха на обстоятелството, че в определени източноевропейски и югоизточноевропейски литератури възникнаха или дори преобладаваха чак до началото на XX в. художествени методи, сродни на немския, английския, френския, руския или полския романтизъм от първата половина на XX в. в неговата прогресивна роля (като „революционен романтизъм“). В резултата на това с оглед на тяхната историческа реализация романтическият и реалистичният метод се представят като литературни течения,

които в отделните национални литератури за по-кратко или по-дълго време са протичали успоредно и взаимно са се повлиявали, докато накрая реализмът е спечелил надмощие.

Д-р Розенберг е на мнение, че тази концепция за литературната история практически означава напредък по отношение на Лукач, понеже тя разглежда художествените форми (най-малкото формите на романтизма), като ги подвежда към идеологическото развитие и с това реконструира амбивалентността на техните функционални възможности (революционен — реакционен романтизъм). Но в своето естетико-теоретическо обосноваване тя изостава зад Лукач, доколкото разглежда въпроса за прогреса и реакцията в литературата единствено като въпрос на литературната идеология (революционен романтизъм означава романтизъм с революционно политическо съдържание), а при описанието на техните художествени методи се задоволява с излагането на различните начини на изображение: романтизмът се характеризира с фантазия, утопия, антиципация, докато схващането за реализма си служи с формулата за (критическо) „изобразяване на живота с формите на живота".

Тази концепция, която не остана необорима в съветското литературознание, навярно не се наложи поради това, посочва авторът, че макар и да релативира претенциите на реализма за XIX в., все пак като метод тя го описва, изхождайки тъкмо от характерните за XIX в. художествени способи. Дискусията за реализма през шестдесетте години се извърши предимно в посоката на понятието да се изведе от художествения способ и да се дефинира в основата си гносеологически (като „правилно" отражение независимо от това, с какви художествени средства се извършва) или функционално, при което обаче в него се включват антиципативните потенции на изкуството (като „активна страна" на отражението), а не му се противопоставят като присъщи само на романтизма.

Качествено ново равнище в дискусията с Лукач литературознанието постигна чрез анализа на литературно-теоретическите съчинения на Брехт, Айслер, Бенямин и други социалистически творци и марксически теоретици от тридесетте години. Преди всичко становищата на Брехт в дебатите за експресионизма от края на тридесетте години и в дискусията за формализма от петдесетте години помогнаха на литературознанието да освободи схващането си за социалистическия реализъм от стесняването и едностранчивостта, които то бе получило под влияние на Лукач. Към методическото понятие на Брехт, който поставя начина на художественото обобщение в непосредствена връзка с практическите възможности на литературата за намеса в обществения живот, както и към предложението му да се определя качеството на социалистическия реализъм от обществената функция, която е в състояние да изпълни социалистическата литература — към тези идеи се доближиха и литературоведи, които иначе са склонни да смятат схващанията на Брехт само като индивидуална писателска концепция.

Авторът посочва, че с разглеждането на литературата като форма на духовната продукция не само въпросът за реализма получава ново измерение, но за първи път след тридесетте години отново възниква възможността изобщо за нов подстъп, различен от този на Лукач, към извеждането на една художествена и литературна теория от достиженията на класиците. В статията си д-р Розенберг разглежда обстойно този момент.

Сравнителното литературознание е останало досега почти незасегнато от тук скицираните общи тенденции на марксическата литературно-теоретическа мисъл. Неговият напредък все още се движи от проучването на обикновените контактни връзки до установяването на типологични сходства и различия, които дават възможност за разкриване на някои литературно-исторически закономерности. В тази посока през последните години са направени теоретически и практически интересни предложения, споделя авторът. В сравнителното литературознание се въведоха системно-теоретични познания и аспекти на структурното изследване. Обаче равнището на проучванията остана в повечето случаи непроменено; системно-теоретични опити се правеха на първо място по отношение на националните, съотв. интернационалните традиционни взаимозависимости в литературната продукция. Резултатите от подобно типологично сравняване на тези национални традиционни взаимовръзки (извършено например в аспекта на развитието на реализма), както и достиженията на многобройните сравнителни изследвания на отделни литературни творби, не могат да се подценяват, смята авторът. Същевременно обаче не бива да се изпуска от погледа, че подобни изследвания, колкото по-тясно са съсредоточени в сферата на литературната продукция, толкова по-малко могат да обяснят установените прилики или отлики. Познавателните възможности, които действително разкриха проникването на сравнителното литературознание в структурата на литературния текст и компаративистичния анализ на образното изграждане, бяха използувани толкова по-малко, колкото по-голямо бе задоволството на авторите, че са се отърсили от „социологичните вулгаризми" на по-ранните години и необезпокоявано могат да се отдадат на „вътрешнолитературни" проблеми, подчертава д-р Розенберг.

И така изходната точка на типологичната марксическа компаративистика (Жирмунски, Конрад) се оказа именно прозрението, че прилики в литературната история могат да възникнат не само поради влияние на една литература върху друга, а и поради наличието на еднакви или сродни извънлитературни фактори. Това ще рече, че типологичната компаративистика се ориентираше първоначално именно натам, където литературните взаимо-

връзки липсваха или не достигаха за обясняването на подобни явления, тя търсеше обяснението във фактори извън сферата на литературната продукция. А там, където тази сфера не бе разчупена, където не се напускаше равнището на литературните творби, компаративистиката се излагаше на опасност да се отдалечи от своето материалистическо начало и да премине в литературна феноменология.

Въз основа на литературноисторически материал из първата половина на XIX в. авторът прави опит да определи възможностите и границите на една историкоматериалистическа типология, като разшири изследователското поле на сравнителното литературознание в посока на всеобщите теоретични дискусии.

Д-р Розенберг стига до извода, че едва със своето национално възраждане европейските народи фиксират собствената си литературна традиция, а европейските литератури едва тогава добиват като национални литератури своя систематичен характер. Този процес се извършва в редица източно- и югоизточноевропейски литератури, както е известно, едва през XIX в. и там той се намира под знака на романтизма или на своеобразно смесване на буржоазно просветителство и романтизъм. Едва през XIX в. у повечето народи под чуждо господство от този район възникват националните литературни комуникационни системи, върху чиято основа и в чиито рамки се фиксира модерната националнолитературна традиция.

И така, докато процесът на изграждане на националните литератури в Европа през XIX в. е още в пълен ход, от друга страна, наднационалните връзки на европейските литератури вече са достигнали високо ниво, а формиращите се едва през XIX в. европейски литератури се изграждат не „отстрани“ (не се „присъединяват“), а от самото начало стават членове на тази наднационална европейска литературна асоциация. Ако се потърсят предпоставките за развитието на тази взаимовръзка — световен пазар и всестранно международно общуване — и ако се разгледа нарастването и ускоряването на информационната и идейна обмяна, която се извършва главно във формата на литературен обмен, установява се следното: 1. В общественото съзнание на участвуващите в литературната комуникация класи и прослойки, преди всичко обаче в съзнанието на интелигенцията, към която спадат литературните творци, стават по-ярки чертите, които рефлектират вече не само националното, но и световноисторическото развитие. 2. Чуждестранната литература, преведена на националния език, прониква по-бързо и в по-голям обем в националнолитературната комуникационна система и подтиква създаването на общи черти в общественото съзнание най-малкото на литературно-творческата интелигенция. 3. Чрез по-бързия и по-обширен литературен обмен не само се разпространяват по-бързо литературните новости, но се създават и съответни „читателски очаквания“, които от своя страна оказват обратно въздействие върху националната литературна продукция.

Така на мястото на типологията изниква диалектиката между национално и интернационално.

Статията на д-р Розенберг е ориентирана към някои процеси в югоизточноевропейските литератури през XIX в., които в частност протичат и в българската национална литература; поради това тя представлява определен теоретичен интерес за нашия читател.

В. К.

Г Ф Р

ARCHIV FÜR DAS STUDIUM DER NEUEREN SPRACHEN UND LITERATUREN, Брауншвайг, 1976 кн. 1

В полугодишната книжка на академичното списание по проблеми на новите езици и литературни предизвиква интерес изследването на Фолкмар Дич „Началото на „Сорочински панаир“. Принос към проучването на разказа.“

Трудностите на литературното начало са съзнавали поетите от най-далечни времена, за което свидетелствува например призивът към музата в античния епос, отбелязва д-р Дич. Още класическата реторика определя правила за вярното изграждане на встъплението в една реч. Но литературознанието започва да проучва този проблем едва през шестдесетте години на нашия век. В студията авторът си поставя за цел да разгледа в теоретичен аспект началото на Гоголевия „Сорочински панаир“.

В кръга на тези размишления спада коментарът на Лев Толстой към първото изречение на Пушкиновия фрагмент „Гости на дача“: „Каква прелест, ето как трябва да пишем! Пушкин пристъпва направо към въпроса. Друг би започнал да описва гостите, стаята, а той веднага ни въвежда в действието.“ Съществуват множество свидетелства, отбелязва авторът, че под впечатление на този Пушкинов фрагмент Толстой е написал окончателното начало на „Ана Каренина“: след оформеното като сентенция въвеждащо изречение „Всички щастливи семейства си приличат, всички нещастни семейства са нещастни по своему“ следва второ изречение „Всичко се объркa в дома на Облонски“, което също така веднага въвежда в действието. Сам Толстой посочва в приведения цитат и други възможности за литературно начало: описание на лица или предмети или — както би могло да се добави — на природата.

„Сорочински панаир“ започва с един типичен за Гоголевия „висок“ стил пасаж. В ярки багри, в химнообразен патетичен тон се описва един летен ден в Малорусия: „Как

упоителен, как разкошен е летният ден в Малорусия! Как томително жарки са тези часове. . .“ Безбрежността на небето („син, неизмерим океан“) се редуцира чрез едно антропоморфизиращо сравнение до неговите „крайни“ измерения. Природата и човекът са съчетани в едно цяло от това сравнение, което добива допълнителна динамика от постоянната промяна на перспективата, караща погледът да се рее между небето и земята и довеждаща целия пасаж до предела на природното описание. Еротичният момент, който характеризира природното настроение, намира в тази ориентирана към антични представи антропоморфоза една от своите най-ясни обективации. Формално той се реализира чрез въвеждането и повторението на „магически“ понятия (сладострастие, нега) и на техните синоними и квазисиноними в контекста (упоителен, прекрасна, обятия, прегръщам, влюбен). Еротичната стилизация, отбелязва авторът, представлява конституираща съставна част на „фасциниращата“ начална картина. Непосредствено следващото описание на акустични впечатления („извива трели чучулига“, „вик на чайки“, „звънкият глас на пъдпъдък“) на фона на обедната тишина („В полето нито глас. Всичко сякаш измряло. . .“) се сменя от изображението на предимно визуални впечатления („ослепителни слънчеви лъчи“, „тъмната, като нощ сянка“). Първият откъс завършва със сложен синтактичен период. В неговата първа част картината на „идеалния“ пейзаж“ се обогатява и от един нов аспект, този на плодовитостта („Превити от тежестта на плодовете, широко разклонени череши, сливи, ябълки, круши. . .“); във втората част се повтаря споменатата смяна на перспективата, а заключителната част подема наново патетичния възторг на началното изречение („Как изпълнено от сладострастие и нега е малорусийското лято!“).

В античните епоси често се среща установената начална формула: поетът да моли музите за съдействие при създаването на епическия свят. През по-късните епохи този призив към музите се превръща в „основна въвеждаща формула на епоса“, която обаче с течение на времето претърпява исторически обусловен процес на секурализация. Един от най-важните етапи в този процес, подчертава д-р Дич, е възникването на националните литератури: с него призоваваните „музи“ придобиват национален характер. Така в португалския национален епос „Лузиади“ от Камоенс вече не се призовава на помощ божествената муза, а поетът е вдъхновен от нимфите на родината си. Тази духовно историческа трансформация, при която родината се превръща във вдъхновяваща „муза“ и привежда разказа в действие, се проявява дори и през XIX в. Откриваме я в „Пан Тадеуш“ на Мицкевич, творба, възникнала приблизително по същото време, както и „Вечери в селцето край Диканка“ на Гогол. Епосът на Мицкевич започва с обръщение към родината: „Литво! Отечество мое!“ Началото на „Сорочински панаир“ предлага някои аргументи в полза на тезата, че макар секуларизирано и индиректно, Гогол използува тук традицията на призоваването на Музата. Началното и крайното изречение в първия откъс: „Как упоителен, как разкошен е летният ден в Малорусия! и „Как изпълнено със сладострастие и нега е малорусийското лято!“ дават основание да се смята, че тук имаме именно такава исторически модифицирана форма на призоваване на музата.

Постепенно от център на описанието природата се превръща в кулиса, понеже изображението се насочва към лица и предмети. Тази тематична смяна донася със себе си обаче и смяна на изобразителната плоскост. Картината на „идеалния“ пейзаж се сменя от реалистични портрети на прости селяни и описанието на техните сечива. Патетичното обхващане на природата отстъпва място на далеч потрезв разказен тон. В следващия откъс повествованието се придвижва все повече от общото към особеното; изображението се концентрира върху лицата, които играят някаква роля в по-нататъшния ход на действието. Преходът към следващото описание на местния пейзаж се извършва по-непосредствено, отколкото свързването между началото на действието и природното въведение. Още при изчерпателното описание на действуващите лица се споменава за потискащата жега на августовския ден чрез някои малки, но включени още в самото начало детайли; така природата остава да присъствува като рамка на действието. Това второ природоописание не изниква неочаквано, понеже е предшествувано от друго, но въпреки това не действува като повторение, а като разширяване и детайлиране на природната картина, която началото е надхвърляло в във „висок“ стил.

В „Сорочински панаир“ и изобщо при Гогол, отбелязва авторът, съществува тенденцията да се разширява първата структурална единица, да се подкрепи началото. Тук новата природна картина въвежда действуващите лица; описанието на местния пейзаж — изобразен за разлика от началото като непосредствено пространство, в което се движат героите — се превръща в заключителна компилация от пейзажни елементи, хора, сечива и тяхното отражение в реката.

Това преобръщане на перспективата и в същото време нейно удвояване, с което се въвежда самото действие, определя финала на началото на „Сорочински панаир“, смята авторът. Чрез отражението в реката разпростряната се около действуващите лица природна картина загубва своята стабилност. Тази картина, в която изведнъж всичко се обръща с главата надолу, е представена в езиково адекватна форма. Също и синтактически тук се извършва наличното в природата симетрично обръщане: „небе“ и „бездна“ като най-крайни точки на пейзажа представляват и противоположните полюси на синтактическата конструкция. Обозначението на обратния полюс

на „небе“ дава да се разбере, че в тази картина става дума за нещо повече от просто отражение, изтъква авторът на студията. Освен „пропаст, глъбина“, „бездна“ означава на църковнославянски също и „ад, преизподня“. Чрез това двойно значение поетическият образ на отражението добива допълнително, излизащо извън естетическото му очарование измерение. Това е измерението, посочва д-р Дич, което може да се смята за основна фигура в Гоголевото изобразяване на света: амбивалентността на неговия мироглед, който не допуска еднозначности, а описва нещата в такъв аспект, че всичко по всяко време може да се превърне в своята противоположност. Отражението на небето в бездната — или съотношението между небе и пъкъл — може да се схваща като художествена обективация на този скептичен възглед.

Завършващият откъс на „Сорочински панаир“ е също така привидно неадекватен на основната му част, както и началото. Също и стилистично този финален откъс се свързва с въведението на разказа; основната стилистична фигура и тук е възклицанието. Но отликата от началото тук се състои в снижаването на колективния възторг до степен на меланхолия, в преминаването на човешката привързаност в самота и на пълнотата и красотата в пустиня. С оглед на разказа този завършек е непонятен. Той изглежда принаден и може да се обясни най-много като неподходяща романтическа реминисценция, тоест като художествена грешка.

Едва точният анализ на текста прави ясно стилистичното сродство между начало и край и разкрива в конкретния образ на отражението художествения принцип, който определя структурално връзката между въведение и завършек, образуващи в разказа художествена рамка; баналните, бурлескни, страшни и затрогващи сцени на разказа дължат своята стойност на аурата от ефимерност, която им придава тъкмо тази рамка.

В същата книжка на „Архив“ привлича вниманието и статията на Винфрид Бьорш „Значението на музиката в поетиката на Верлен и на немския романтизъм“.

През 1804 г., разсъждавайки върху романтичното поетическо изкуство, Жан Паул пише: „Музиката — това е романтическата поезия в звуци.“ По-нататък Жан Паул дефинира музиката като „красота без граници“, като и дава предимство пред останалите изкуства, понеже според поета тя е идентична с времето: „Един тон никога не прозвучава сам, а винаги в триединство, като съчетава сякаш романтиката на бъдещето и на миналото с настоящето.“ От друга страна, е от значение, посочва авторът, указанието на Жан Паул върху функцията на музиката. Тя му изглежда като средство за постигане на алтернативните модели на една достойна за спонтанно и непосредствено утвърждаване житейска действителност. Показателна в тази връзка е и метафората на тоновата стълбица като „небесна стълба, по която ще се издигнем до ново небе и нова земя“ — с нея поетът асоциира присъщите на романтизма и символизма тенденции на бягство от света под формата на копнеж на духа по други пространства и душевно възвисяване.

С подобни гледища за музиката и нейната особена функция Жан Паул съвсем не е сам в немския романтизъм. Големият музикант сред романтиците Е. Т. А. Хофман в творбата си „Крайслериана“ от 1812 г. изразява своите „Мисли върху високата стойност на музиката“. Там се казва: „Музиката е най-романтическата от всички изкуства, дори човек би искал да каже: единственото истински романтическо изкуство, защото нейният сюжет е само безкрайното. Лирата на Орфей отваря вратите на Оркус. Музиката разкрива пред човека непознато царство, един свят, който няма нищо общо със заобикалящия ни външен сетивен свят, където ние оставяме всички определени чувства, за да се отдадем на неизразим копнеж.“ И по-нататък: „В непознат досега възторг аз се понасям в стремителен полет над безчестието на земния живот; всички тонове, замрели от болка в ранената гръд, се съживяват, раздвижват и се въздигат с блясък като искрящи саламандри.“

Подобен афинитет към безкрайното, както и призив към бягство от „безчестието на земния живот“ представляват също така най-важните елементи на ориентираната изцяло към феномена на музиката поетика на Верлен, отбелязва д-р Бьорш. В статията си той анализира подробно програмната творба на Верлен „Поетическо изкуство“ в стихотворенията му от цикъла. „Красивата песен“, за да установи принципните прилики и отлики между поетиката на френския символист и тази на немския романтизъм.

В. К.

„БЪЛГАРСКИЯТ РАЗКАЗ МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ“

от МИХАИЛ ВАСИЛЕВ

С., „Наука и изкуство“, 1977. 198 с.

Проблемите, свързани с развитието на българския разказ, се оказаха един от дълготрайните интереси на Михаил Василев. Ако се проследят принципните постановки в студиите му „Възникване на българския разказ“, „Вазовият етап в българския разказ“, „Първи стилови различия в българския разказ със селска тематика“, „Българският разказ от 90-те години в нов комичен аспект“, „Опит за лиризация на българския разказ“, „Социологично-психологически анализ в българския разказ до Първата световна война“, „Утвърждаване на класическия къс разказ в българската проза“, „Националното своеобразие на българския разказ до Първата световна война“ (съставящи книгата му „Българският разказ до Първата световна война“), както и тези от „Промени в художественото мислене“, „Идеи и герои“, „Открития в композицията“, „Авторово присъствие“, „Глас на героя и глас на автора“, „Урокът на големите разказвачи“ (поместени в неговата новоотпечатана книга), ще се установи, че втората е едно продължение, доразвитие на най-важните открития, които авторът е направил през своето дългогодишно участие в съвременния литературен процес. М. Василев е „посветил“ своите усилия на разказа като „жанр, като самостоятелна система“, в която се отразяват всички тенденции на българската култура, на естетическите домогвания на нашия народ. Неговите усилия са още по-интересни и ценни, като се има пред вид, че проблемите на поетиката на разказа и досега не са достатъчно разработени. М. Василев очертава така своя методологически подход към литературните факти, на които се базира изследването: „Литературното понятие „поетика“ означава онази страна на литературознанието, която изучава природата на художествено-словесната творба, естетическата програма и реализация, начините, според които се създава тя. Тази дефиниция съдържа предупреждение да избегнем както отъждествяването на поетиката с литературната техника, така и отъждествяването ѝ с естетиката. Възприемайки това разбиране на поетиката, ще се опитаме да разгледаме съвременния български разказ с оглед на изграждането му като самостоятелна художествена система.“

Особено богати на фактически материал са първите две глави: „Промени в художественото мислене“ и „Идеи и герои“. Трябва да се отбележи, че веднага проличава високият критерий на критика—и този критерий не се опира на формално-естетски увлечения, а произтича от солидни идейно-естетически анализи и обобщения. Неслучайно М. Василев още в първите страници изказва следната мисъл — Каравеловите разкази „първи в нашата литература показват художествено усвояване процеса на усилена жизнедеятелност!“. Същото „качество“ критикът изтъква и във Вазовите разкази — Вазов, „в пределите на късия разказ, основан на една или няколко случки, постига изображение на хора, които са *формирани от житейски обстоятелства и се опитват да въздействуват върху условията на живот*“ (аналогично, както отбелязва и самият М. Василев, е твърдението на П. Зарев). Избягвайки шаблоните, критикът се е постарал да характеризира Вазовите творби — в отличие на тези на Каравелов, — която характеристика ни убеждава, че неслучайно тъкмо Вазовите разкази наричаме класически; „Вазов отделя повече внимание на подбора, обобщението и моделирането на ония качества, добити от натурата, които ще послужат за изграждане на национално обагрен образ.“ Това национално своеобразие, по-скоро непрекъснатото дирене на „национално обагрен образ“ показва в определена светлина предпочитанията на критическото перо. Дори когато авторът твърди, че Вазов и Алеко Константинов със своите открития са „два самостоятелни етапа“ в развитието на българския разказ — рожба на непрекъснато обогатяващото се реалистично мислене — дори тогава личи, че М. Василев отдава предпочитание на „реалистичното“ изображение. Но в същото време критикът не канонизира структурата на жанра — той отдава дължимото на Ал. Константинов: „Константинов изменя структурата на разказа, като отделя внимание на *психологическото саморазкритие на героите*“ (М. Василев тук сочи разказите „Разни хора, разни идеали“, „Херострат втори“).

В изследването ясно е прокарана линията и на приемствеността — според Василев Елин Пелин доразвива оригинално Каравелово-Вазовата традиция, показва епохата, без да бъде

епигон. . . Неговото светоусещане и светоразбиране, както твърди критикът, се обективизират в „обективно-пластичния“ разказ, отличаващ се с поетичност, която иде от мъдрото, спокойно овладяване на трагичното в живота чрез „виталността на удивителния хумор“. Това обаче не означава, както подчертава и критикът, че диалогът в Елин Пелиновите творби е точно копие на ежедневните разговори.

Всеизвестно е, че образът на българския селянин за пръв път се изяви чрез творчеството на Михалаки Георгиев и Тодор Влайков. Правилно твърди М. Василев: те невинаги успяват да превъзмогнат битоописанието. Затова в тяхното творчество е налице „регионална затвореност“. Едва при Елин Пелин българският разказ успява да излезе от „диалектната си територия“, превръщайки облеклото, нравите, обичаите на селяните в част от „душевния опит“ на българина. На Йовков също е отдадено дължимото — едни от най-поетично написаните страници в книгата са посветени на Й. Йовков и Св. Минков. При разглеждане творчеството на тези по-сложни — като творчески феномени — личности М. Василев също не губи своя „реалистичен“ ориентир. Той например твърди, че „противно на Петко Тодоровото Йовковото художествено мислене се подхранва изключително от идеи, подсказани от самите форми на живот. . . Но Йовков сякаш следва формулата на Достоевски — „Всички са пред всички, за всички и за всичко виновни“. Отбелязано е, че за пръв път П. Тодоров създава литературни герои, които скъсват със своята нравствена традиция, с обичаите, със законите, т. е. Петко Тодоровия „несретник“ е търсач на лично щастие извън колектива и обществото.

Когато българският разказ тушира социалната си ударност и активното си вмешателство в социалните борби, според М. Василев той губи от своите художествени достойнства — тогава авторите се „мъчат да направят психологичното свой главен материал за изображение, като по този начин се стремят да преодолеят пластичното решение на жизнения материал за изображение за сметка на психологически-проблемното мислене, явление, характерно за 30-те—40-те години“. И макар че у Райчев е налице „волята да открие нови човешки типове и съдби“, мнението на критика е, че тъкмо неговите художествени домогвания невинаги са на висота, защото „тъмните инстинкти раждат случката в живота на героите, която изведнъж доказва, че целият техен път е белязан“. Но ето, че едно творчество като това на Николай Райнов намира сложна и правдива критическа интерпретация тъкмо защото съдържа етични проблеми, свързани и произтичащи от живота, макар и по недиректен път. „Привидно нежизнени, едва ли нелишени от страсти и темперамент — пише авторът, — героите на Николай Райнов в същност успяват да поберат в съзнанието си целия свят — от древността до съвременната им епоха. Тяхната цел е да различат доброто от злото. Те свободно пътешествуват из историята, разговарят с библейски, пророчески език за пътя на човечеството, който е насочен към търсене на справедливостта, красотата, хармонията, поезията, моралното съвършенство. Колкото и да са странни и екзотични тези герои, те общуват интелектуално със света единствено за да могат да поставят облагородяващата, нямаща нищо общо с дидактиката поезия в основата на нравствеността. С идеята за преобразуването на живота по законите на изкуството се свързва и появата на този нов тип герой в българския разказ.“

Всички, които се стремят да изменят насоката на разказа (Страшимиров, Илия Иванов-Черен), не успяват, защото тяхната концепция в повечето случаи се свежда до едно задоволяване с прекалено разнищване на преживяванията на човека, изтръгнат от сложната жизнена реалност и вкаран насила в психоаналитичната лаборатория. Както правилно отбелязва М. Василев, след Йовков чрез Стаматов, Н. Райнов и Г. Райчев българският разказ отбелязва интерес към психологията на човека, но новите форми, откритията в разказа ще се явят само с оглед „измененията в националната психика“, т. е. ще се постигне в творческа степен овладяване на психосоциалния интерес на писателя към непосредствените форми на протичащия живот.

Богата на становища, на задълбочени анализи е главата „Идеи и герои“. Майстор на психологическия анализ тук е посочен К. Константинов. Между Стаматов и Константинов критикът открива близост — в стремежа им да наситят творбите със своя собствен „духовен опит“. При тях той открива „повишена роля на интелектуалното начало“ у разказа. Вярно е, че в разказите на К. Константинов могат да се открият сюжети, които са „монопол“, както ги нарича авторът, на Стаматов. Но Константинов не използува Стаматовия подход, не заема неговата „прокурорска поза“, стаматовската ирония, стаматовската присъда над нещата.

Явно е, че Василев иска да покаже не само структурата на разказа като „застинала или подвижна форма“ — критикът живо се интересува от характера на героите, даващи живот на творбата. Характерът на героите е изследван задълбочено и предаден със сочен, оригинален критически стил. Ето например колко интересно е разкрито „духовното битие“ на героите в разказите на Илия Волен — тези герои които не познават празниците на духа, истинските празници на духа — те живеят само в сивите делници (нали и Си м. Султанов определи тази пристрастеност на Воленовите герои към трезвото у живота, като „влюбеност в предмети, ниви, животни, живи същества. . .“) М. Василев отбелязва и тяхното отношение към войната — един неизследван досега въпрос. Героите на Илия Волен в отношението си към войната изхождат от своето лично разбиране

за „полезното“, приемат я, ако лично не ги засяга, отхвърлят я, само ако им нанася материални щети (както далновидно е забелязал критикът, изключение тук правят само децата, става дума за съотношението между романтично и полезно в живота). Деформацията у човека—респ. у героите на разглежданите автори — не интересува самоцелно критика. Гротеската, въплътена в разказа, е обект на анализ, когато от деформацията можем да направим изводи за явлението, което я е породило. Неслучайно, търсейки допирни точки с творчеството на Густав Майринк, М. Василев подчертава, че двамата със Св. Минков имат нещо общо и то е: „разкритият механизъм на обезличаване на човека в буржоазната действителност“. Но критикът подчертава, че Св. Минков е национално значим, защото е показал „особеностите на своя откърмен при специфични национални условия творчески дух“. Чрез своите нравствено-естетически търсения Ем. Станев се явява продължител на вазовско-елинпелиновската традиция — той е характеризиран от критика като „ярък конкретно-сетивен художник“.

Третата част на изследването е озаглавена: „Открития в композицията“. Тя е в най-директна връзка с предишната книга на М. Василев „Българският разказ до Първата световна война“. Става очевидна тезата на критика, че проблемите в развитието (в случая особеностите на жанра като социално-естетически и идейно-композиционни съотношения) не могат да бъдат разбрани без разглеждане „възловите“ моменти в промяната на структурата на българския разказ до Първата световна война. И тук най-ярко проличава способността на М. Василев практически да осъществи теоретическото разглеждане развоя на жанра като органична част от един неотделим и сложен процес — литературния. Някои моменти от посоченото по-горе изследване (като принципен подход) са преминали изцяло в новата книга на Василев (вж. главите „Вазовият етап в българския разказ“, „Първи стилови различия в българския разказ със селска тематика“, „Опит за лиризация на българския разказ“, „Утвърждаване на класическия къс разказ в българската проза“ от книгата „Българският разказ до Първата световна война“). От друга страна, в новото проучване на М. Василев освен допълненията, дошли по естествения хронологичен път, са налице значителни критически домогвания и по отношение на самата интерпретация на естетическите факти, и в променения зрителен ъгъл към явленията. Това качество на изследването, ярко откроено в първата и втората глава („Промени в художественото мислене“, „Идеи и герои“), е валидно и за частта, разглеждаща композицията на конкретни творби.

В тази част М. Василев, разглеждайки характерния за късния Йовков „ретроспективен“ начин на изображение, изтъква, че той е непознат за творбите на Вазов, чиито основни композиционни принципи се свеждат до разкриване поведението на герои, които предимно изявяват себе си чрез „действието,“ а не чрез разсъжденията си („композиционно Вазовият разказ се състои от наниз добре мотивирани случки, пораждащи един или друг художествен резултат“ — пише критикът). М. Василев не робува на предварително установени в критическата практика тези. Изтъквайки достиженията на Вазовия „тип“ композиция (критикът сочи разказите „Една българка“, „Дядо Йоцо гледа“ и др.), той изказва и опасения, произтичащи при „недобре мотивирани случки“ във фабулната основа — възможно е, подчертава критикът, за сметка на „публицистично подсиленото сценично изображение“ белетристът да пренебрегне „психологията на образа“, т. е. да не успее да мотивира добре постъпките му. Лаконично, но точно критикът разглежда този проблем с днешна дата — още едно качество на изследването, което обогатява фактическия материал, свързан с периода между двете световни войни с историческа проникновеност и аргументираща се задълбоченост в твърденията, в новите постановки на критика (вж. „Урокът на големите разказвачи“ — с. 178, 182, 194).

Творбите на Михалаки Георгиев обикновено са изградени върху „развитието“ на една случка, чието показване в конкретната творба бива предшествувано от скицирани портрети на основните действуващи лица. По такъв начин според Василев е направен преходът към другия „тип“ разказ, опиращ се също на случката — разказът-беседа на автора с героя.

Елин Пелиновите творби се сочат като блестящ пример на съчетание между „събитийност и „лиризъм“: „Природата е главният източник на лиризма в Елин Пелиновата творба. Тя е не само партньор на героя, но в градежа на разказа често е вплетена с жестове, диалог, портретни характеристики (неслучайно се посочва, че пейзажът е и самостоятелен герой). Тъкмо това сливане на портрета с пейзажа е пример за разностранно изграждане на събитието. Така се избягва не само опасността от евентуално лирическо разводняване и превръщане на разказа в импресия, но и се постига единство на събитийност и лиризъм. Стремейки се да открои душата на събитието, Елин Пелиновият разказ при цялата своя импресионистична подвижност и оцветеност запазва отчетливото пластично представяне на действието. Това е главното завоевание на Елин Пелин в областта на композицията.“ Принципно така поставени, пробемите дават основание на критика да окачестви книгата на Ангел Каралийчев като „пример за цялостно доближаване на разказа до структурата на поетичната творба“ („А не обикновен — както твърдят някои — сборник от импресии“, пише М. Василев).

Особено ценни за изследването са се оказали наблюденията над творбите на Г. Стаматов и Св. Минков. Само с едно изречение спецификата на композицията на разказите

в творчеството на Стаматов е намерила своята изчерпваща характеристика: „Стаматов успя да въплъти в разказа една необикновено сгъстена фабула, едно напрегнато до краен предел движение на интригата.“ Характеризирал композицията като краен творчески резултат, критикът последователно разкрива детайлите в нейното реализиране: „Разказ, чиито основни градивни елементи са афористичната мисъл, духовитата ирония, внезапните скокове на мисълта и действието, бихме могли да сравним приблизително с особеностите на кинематографичната техника. Тя е причината действието да протича под формата на бързо сменящи се епизоди. Тук и отделната дума променя своята функция. Както отбелязват някои критици, всяка дума в Стаматовия раказ е картина, експлозивно заредена с напрежение. Неговите ценители не са пропуснали да отбележат, че афористичният, кинематографичен разказ на Стаматов има герои, които по-малко действуват, а повече размишляват върху въпросите на живота.“

За читателя ще представлява интерес и особената зрителна точка към творческото дело на един от най-големите майстори на българския разказ — Й. Йовков; Йовковата идея за временното проявление на греховното начало у човека, отбелязва М. Василев, търси и своята композиционна форма: „авторът рисува героите си в мигове на съзерцание, за да покаже битката им за освобождаване от греховното, тази целеустременост на нравствените търсения ангажира героя в самопреценки и самоанализи“.

Както вече подчертах, М. Василев притежава способността чрез лаконична фраза да изрази в максимална степен същността на своите изводи: „Преди Йовков българската проза познава ненадминати сладкодумни разказвачи като Вазов, великолепни майстори на словесната живопис като Елин Пелин. Йовков бихме могли да наречем блестящ скулптор в прозата.“

Развитието на съвременната проза, набелязано в сравнителен аспект в края на труда, макар и в по-малко страници, доказва верността на критическите наблюдения на М. Василев върху особеностите на разказа между двете световни войни (направени в предходните глави). Към творчеството на съвременните автори е подходено с разбиране и професионална вещина, особено в моментите, свързани с творчеството на Б. Райнов, Н. Хайтов, Й. Радичков (вж. с. 181, 189, 191). Позоваването на творби от Б. Райнов, Ивайло Петров, Н. Хайтов, Й. Радичков, В. Попов, П. Вежинов и др., от една страна, е показано като „следствие“ от „урока на големите разказвачи“, а, от друга, са направени изводи за бъдещото развитие на жанра — за ония тенденции, които, унаследени от майсторите-класици на разказа, днес са получили от съвременното поколение писатели нови живителни струи, гарантиращи им бъдещ живот. Интересни и верни са аналогиите, извлечени от творчеството на Йовков, И. Петров, Хайтов.

Обобщенията на М. Василев за състоянието на съвременния разказ вървят по линията на проследяване на „четирите основни аспекта“: герой, събитие, композиция и гледна точка. Във века на „модерната проза“ М. Василев не елиминира лекомислено, както правят някои теоретици, традиционните завоевания на българската класика — „Интересът на съвременния български разказвач към житейските истории, към житейските случки съвсем не говори за старомодност — пише критикът, — напротив, от усета към случката, в която човекът разкрива отношението си към себе си и към света, зависи писателското откритие на характерите и проблемите. Тъкмо събитието, житейската история, изчерпваща се с една или няколко случки, разкрива неповторимостта на човешката личност“ (с. 175); „Българският разказвач не подценява събитието, но с една по-свободна, по адекватна на човешката индивидуалност словесна обработка пресъздава онова, което определяме като жива човешка съдба. Избягването на подражанието на събитията води до едно преобразено отражение на обстоятелствата и героите“. (с. 178); „Налице е тенденцията събитието да се използува като повод за интерпретация на човека и неговата съдба. Това от само себе си доказва, че съвременният български разказ няма нищо общо с емпиричното използуване на сюжета. В неговото изграждане в по-голяма степен участвуват авторовата фантазия, авторовата направляваща и обобщаваща мисъл, по-богато изразеният естетически идеал за живота“ (с. 179).

Изследването на М. Василев върху развоя на българския разказ е ценно не само с богато осветления теоретически материал, с методологическата правдивост на критическите интерпретации върху конкретни творби и автори, но и с ясно поставената „по-широка“ цел — на всяка цена да се държи сметка за неразчленимостта и взаимообвързаността на литературните факти в един цялостен процес. Изясняването на всяко възлово звено от този процес, каквото в случая се явява жанровата специфика на разказа — е практическо осъществяване на познанието ни за света, за човека, за неговите духовни плодове. Такава, струва ми се, е била и съкровената задача на критика: работейки върху един „частен проблем“, да покаже историческите промени в структурата на разказа като една „диалектическа система, търсеща най-съвършените художествени способи за отразяване на многопосочното взаимодействие между човека и околния свят.“

Стремеж от таково естество, заложен в богато и дълбоко аргументирани проучвания, не може да не бъде ползотворен.

Мариана Тодорова

„ИВАН МИРЧЕВ“ от ПЕТЪР ТОНКОВ
С., БП, 1977. 160 с.

Неизвестните страни, които крие едно творчество, невинаги стават достояние на читателя. Има случаи, когато самият автор се стреми да „заключи“ някои от тайните на творческия процес, да ги скрие в чекмеджето си, далеч от любопитството на критиците и изследователите. Но има и моменти, когато тези творчески черти „в сянка“, се разкриват внезапно, твърде често изненадващо за самия творец. Петър Тонков долавя подобни противоречия у Иван Мирчев. В стихосбирката „Часовник на стареца“ (1967) Мирчев „се решава“ да помести „Войнишки цикъл“, писан в края на 20-те години. В онези години, мобилизиран към щаба на действуващата армия, поетът си е водел своеобразен дневник. В него белязаният с енигмата на символизма поет се среща с грубата действителност, по-точно затваря я в дневника си, за да я остави в забвение години наред. Като един от ковачите на „думите от филигран“ той съумява дълго да задържи тези впечатления в бележника си. Тайната и трайна сила на тази поетика той разкрива едва след като се убеждава, че символизмът е започнал несъмнено да се руши — не само като течение, а и като смисъл.

Струва ми се, че невралгичната точка в книгата на Петър Тонков се крие именно в търсенето на тия преображения на поета, в неговото непрекъснато себеизграждане и оформяне. И приносите на Петър Тонков са били възможни само благодарение на обстойните и задълбочени събеседвания с поета. Бавно, но сигурно той е навлизал в територията на Иван Мирчев, което от своя страна е довело и до известно усложняване на критическия материал, утежнен от обяснения и детайли. Това е лабиринт, в който лесно се влиза, но трудно се излиза. И все пак това е най-задълбоченият, най-обстоен интерес, проявен към цялостното творческо дело на Иван Мирчев. Петър Тонков съумява да отсее критическия субстрат, в една или друга степен ненужен или не много съществен, но все пак в резултат на аналитични занимания — показателен, да ни въведе в света на един поет, който съумява да се открои като своеобразен творец благодарение ранното си навлизане в една образна и смислово-метафорична поетика.

„Това, което откроил Мирчев сред другите поети от поколението му, бе своеобразната и неповторима метафоричност на лириката му“ — обобщава П. Тонков. Критическият успех на Тонков е и в това, че е потърсил и съумял да навлезе в главните черти на лирическия характер на поета, с типичните негови колебания по пътя на изграждането му, огледани в пряка връзка с обективната конкретно-историческа действителност. Тази сполука е резултат на стремежа да се проследят промените в художественото съзнание, този труден процес в органиката на творческата същност — основно изискване за което и да е изследване, особено когато се отнася до творчество, създавано в едно продължително време. Верни са и заключенията за завоеванията на Иван Мирчев — превръщането на собствената съдба в естетически обект.

Иван Мирчев е в критическите интереси на Петър Тонков още от периода на сп. „Бисери“. Ако имаме някакви сериозни и, струва ми се, най-основателни възражения, те са преди всичко за анализите на Тонков върху ранния период на поета. Това донякъде е и обяснимо, тъй като там са дълбоките пластове от ранното творчество на Мирчев. Според П. Тонков: „За първи път Мирчев публикува стихове в сп. „Бисери“ — 7 декември 1913, бр. 20 (вж. с. 45). Авторът на очерка е попаднал във фактологическа неточност. Иван Мирчев печата и преди сп. „Бисери“, макар и скрит зад някогашната анонимност на псевдонима. Категоричното „за първи път“ се оказва без основание. Известно е, че творчеството под псевдоним, колкото и ранно и кратко да е то, разкрива една от любопитните страни в литературното битие на който и да е поет. Тези кодирани имена при Ив. Мирчев се явяват преди, по време и след „Бисери“: „Формон Рислер“ — в сп. „Ранни цветя“, „Adelina Mortua“, написано на латиница — в сп. „Хризантеми“, „Черний Маргарит“ — в сп. „Барабан“, а в Марангозовото списание „Луна“ в Габрово — „Иван Грусничкий“. Пише още под псевдонима Йоан Хризис. Както се вижда, това е цяла „псевдонимна“ антология, зад която авторът стои дискретно. С псевдоним е и първата публикация — и то не в сп. „Бисери“.

И още нещо. Далеч по-неприемлива е широко развитата теза на Тонков, че стиховете от сп. „Бисери“ са „епигонски и подражателни“. Цитирам: „Ранният период на Мирчев — от сътрудничеството му в „Бисери“ — е напълно подражателен, епигонски.“ Твърде скоро забравил това твърдение, П. Тонков си противоречи, като твърди, че поетът бил „потопен в субективните си изживявания“ (вж. с. 48 и 49). В кое да вярваме? Може ли един поет да бъде „потопен в субективните си изживявания“ и едновременно с това да е „напълно подражателен“ и епигон? Това е не само неточно, но и логически невярно. Нещо повече, П. Тонков се базира на подобни твърдения и за цялата първа книга на поета „Реките викат“. Ще си позволя отново да цитирам: „Първата книга на поета — „Реките викат“ (1920) — разкри в концентриран вид епигонско подражателните черти на ранния Мирчев.“ Позицията на П. Тонков е обяснима, но не и приемлива! Това е страх от обвинения в съгражданско пристрастие, съображения, които в никакъв случай не помагат на един ретроспективен преглед. Съображенията в случая не са били необходими, защото цялостно очерк носи действително аналитичен градивен материал и ако е имало нужда от критични бележки, те са били необходими в друга на-

сока — например за известно многословие на поета. За щастие след споменатата предварително псевдообективна нагласа П. Тонков разглежда от верен критически ъгъл творчеството на Иван Мирчев.

Близък на Лилиев, живял по времето на Димчо Дебелянов, тръгнал към поезията „в ученическа куртка и с разкривени обуща" (както в един разговор сподели поетът), издал първата си книга почти едновременно с книгата на Гео Милев (и двете продавани от Мильо Касабов в старозагорската книжарница), Иван Мирчев носи в творческата си съдба нещо по-затворено, нещо лично свое, своя драма и свои решения към тази драма. Това създава и стеснения поетичен свят на Мирчев, докато Г. Милев сравнително рано излиза от „жестокия пръстен" на лирико-епическия си поетичен изказ. Мирчев издава стихосбирките си сякаш да скрие именно онова, което не иска да ни каже или което оставя да сподели едва след години.

Петър Тонков намира пресечните точки, съдбовни за поета. Несъмнено е, че критикът е работил с любов към творчеството на Иван Мирчев, един от т. нар. „старозагорски ивановци". Огледани са отправните точки на символизма и декаданса, разликите и границите им, за да се стигне до стихотворенията „Час" и „Жребий", творби с нова насока в лириката на Ив. Мирчев. „Морните работници" „потъват в кръчмите внезапно", оставили пътищата си в стиховете на един още ранен литературен етап, който поробеният народ „сей — и осъмва без плод".

Търсени са и естетическите стойности и преображения, ония отлики, които отделят поета от общата вълна на поезията. Дори луната не е сребърна пара, а „кървав клюн". За да се стигне до своеобразния в него дебеляновски хуманизъм от „На един убит", дето и „мъртвият не ни е враг". Това, разбира се, се отнася не до поетичния изказ, а до човешката дълбочина на чувствата, до отношение и пристрастието на автора към този хуманизъм.

„Между тополите стъмени
една невиждана луна.
Не е от бронз, ни от сребро,
а сякаш кърваво ребро,
изваден от някой пленник,
убит във вражеска страна"...

(„*Хотел*", *1926*)

Нямам намерение да анализирам цялостния литературно-критически очерк на П. Тонков. За мен по-важното е друго. Книгата на Тонков показа колко неизследвани са още поетическите пространства в нашето литературно наследство. Изследователят, критикът-изследовател и изследователят-биограф, често стоят пред литературни целини с огромен, невидян, забравен, а често и непотърсен свят, пред пластове недокоснато поетическо наследство. Неволно си спомням един спор с мой събеседник, който искаше да ме убеди, че нашата литературна нива е далеч по-бедна от тази на някои съседни нам страни. Попитах за името на първата книга, издадена от Мирчев, за първата книга на Иван Хаджихристов, за първата публикация на Гео Милев, които той не можа да си припомни. Може би ги бе позабравил, защото те са превърнати в библиографски куриози. А това са факти от литературното ни наследство, щрихи от профила на различни поети.

Въпреки че (както отбеляза някъде Светлозар Игов) трудът на П. Тонков не блести с някаква кой знае каква критическа отлика, литературно-критическият очерк има своя стойност. Не е лесно да се навлезе в противоречиви и „трудни светове" като този на Иван Мирчев, посоки от един живот, преплетен с десетки поетически съдби, между които гласът на поета има свое място. И Тонков е прав, когато пише: „За да се долови и постигне художествената магия и обаяние на Иван Мирчевия поетически свят, е нужно по-трайно и непредубедено общуване с него, нужни са свежи сетива за неговата атмосфера."

За да допълни:

„Но така или иначе този свят съществува, то е факт. Следователно ще бъде открит."

Книгата на Тонков изследва именно тая атмосфера на поет, за който вече е написан и първият (не се съмнявам, не последен) по-обстоен труд. А това не е малко като принос и постижение.

Георги Тахов

SOMMAIRE

La PL — La troisième conférence nationale de jeunes travailleurs littéraires 3

Cent ans de la naissance du poète P. K. Yavorov

Strakhil Popov — Personnalité et expression lyrique (essai psychosociologique sur la personnalité et le caractère artistique de la poésie de P. K. Yavorov) 8
Nadejda Alexandrova — Le poème „La Nuit" dans l'évolution créatrice de P. K. Yavorov 27
Nicolas Gaïdarov — Entre la vie et la mort (chapitre d'un ouvrage sous presse. Préface de Krestiou Kouioumdjiev) 38

Analyses

Radosvet Kolarov — Le poème „La pendaison de Vassil Levski" et la poétique de Botev (Essai d'une autre interprétation encore) 60

* * *

Nicolas G. Nicolov — La pénétration des idées socialistes dans la presse de la Renaissance bulgare. 83
Christina Staneva — Le style journalistique de Ghéorghi Dimitrov 96

* * *

Eléna Zlateva — A la recherche d'union avec moi-même et avec le monde (Hermann Hesse et ses romans) 108

Communications scientifiques, documents

Anélia Loukova — Remarques inédites de P. K. Yavorov sur le drame „Les Maçons" de P. Y. Todorov 129
Christina Balabanova — Colloque avec l'académicien Ladislav Stohl 136

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires de la RDA et de la RFA 13[illegible]

Revue

Mariana Todorova — „Le conte bulgare pendant la période entre les deux guerres mondiales" par Mikhaïl Vassilev 146
Ghéorghi Takhov — „Ivan Mirtchev" par Pètre Tonkov 147