ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ОСМА

5 МИСЪЛ • 1964

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

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

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1964

ГОДИНА ОСМА

5

СЪДЪРЖАНИЕ

Стоян Илиев — Поети и поетизатори 3
Чавдар Добрев — Аспекти от историята на българската драма 32
Лиляна Грашева — Към въпроса за творческия облик на старобългарския писател 45
Кръстьо Генов — Многообразие на художественото обобщение в поезията на Христо Смирненски 67
Атанас Славов — Мястото на ритъма в стиховата реч 89

Спомени

Борис Делчев — Срещи и разговори с Георги Райчев 102
Димо Минев — Събрани спомени за Георги П. Стаматов 118

Из литературния живот в чужбина

Ганчо Савов — Традиция и съвременност (Днешната словенска поезия и проза) 128
Никола Георгиев — С. Т. Колридж като литературен теоретик и критик 134

НАУЧНИ СЪОБЩЕНИЯ И ДОКУМЕНТИ

Никола Г. Никслов — Разказът „Лепо“ и художественото майсторство на Елин Пелин 139
Надежда Тихова — Материали около театралната дейност на Гео Милев в Народния театър 146

ПРЕГЛЕД

Иван Цветков — Изследване за драматургията на Лермонтов 151
Михаил Арнаудов — „Съвременници на Паисий“ 154
Боньо Ст. Ангелов — Българско издание на Манасиевата хроника 158

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

СОДЕРЖАНИЕ

Стоян Илиев — Поэты и поэтизаторы 3
Чавдар Добрев — Из истории болгарской драмы 32
Лиляна Грашева — К вопросу о творческом облике древнеболгарского писателя 45
Кръстьо Генов — Многообразие художественного обобщения в поэзии Христо Смирненского 67
Атанас Славов — Место ритма в стиховой речи 89

Воспоминания о болгарских писателях

Борис Делчев — Встречи и разговоры с Георгием Райчевым 102
Димо Минев — Собрание воспоминаний о Г. П. Стаматове 118

Литературная жизнь за рубежом

Ганчо Савов — Традиция и современность (Словенская поэзия и проза сегодняшнего дня) 128
Никола Георгиев — С. Т. Колридж как литературный теоретик и критик 134

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ И ДОКУМЕНТЫ

Никола Г. Николов — Разказ „Лепо“ и художественное мастерство Елина Пелина 139
Надежда Тихова — Материалы о театральной деятельности Гео Милева в Народном театре 146

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ

Иван Цветков — Исследование о драматургии Лермонтова 151
Михаил Арнаудов — „Современники Паисия“ 154
Боньо Ст. Ангелов — Болгарское издание хроники Манасия 158

Редакционен комитет:
ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор
ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ, МИНКО НИКОЛОВ, ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ТОДОР ПАВЛОВ
Секретар на редакцията — Христо Йорданов

ПОЕТИ И ПОЕТИЗАТОРИ

Стоян Илиев

Има поети, които с буйно червен пламък блясват внезапно и още с първият си зов, с първите си пориви се прехвърлят зад границите на обикновеното и завладяват читателите. И най-студените, най-простите думи заблестяват от огнения ритъм на чувствата им. Тях не амбицията, не подражанието ги насочва към поетичното изкуство. Незабелязано, като цветята в полето, мислите им се разпукват и ние един ден откриваме, че се е родил поет. Като че ли тях ги е дарила някаква висша сила, онази земно-неземна власт, да създават свой свят от мисли и идеи. Тяхното жизнено битие като че ли от само себе си се превръща в поезия. Те потъват в изречените думи и стиховете им като усмивка естествено и непринудено се разцъфтяват на устните им. Те мислят, те въздишат, те мечтаят в стихове. Това, което се изразява в остри жизнени конфликти, или това, което си отива със случайностите, те превръщат в мелодично трептене, в поезия. За тях поезията не е занаят. Тя е органически пробив на душевния им свят. Тя е разкъсване на кората на делничния живот от вътрешното кипене на преживяванията. Тя е вик на победител или жалба на победен. Радостен порив на откривател или страдалческа мъка на сломения от живота. Тези поети може бързо да изгасват, но искрите, които са разпръснали около себе си, възбуждат въображенията с векове. „Безумци“ и „луди глави“, те често пъти навличат върху себе си гнева и проклятията на благоразумната сивота. Около тях израстват легенди, след тях се носи злата мълва на обидната посредственост, но те се превръщат в мит.

Такъв поет е Смирненски. В нашето въображение той израства като поет на огъня, на гнева и любовта. За него се отнасят думите на старите латини, че гневът прави човека поет (ira facit versum). Смирненски като Ботев е умеел силно да люби и мрази. Той е горял във вихъра на пролетарската борба и страстните му избухвания кристализират в стихове. Поезията му не е изкуствено сглобена, а е спонтанен изблик, защото Смирненски не е поет на успокоена епоха, когато за поезия може да се вземе и дилетантската изтънченост. Той не украсява създанията си с бляскави скъпоценности, с изящни форми. Ние долавяме как всеки стих е сърдечно потръпване на овладения от него комунистически идеал. Как полетът на неспокойните му мисли се превръща в строфи. Когато четем творенията на Смирненски усещаме как неговата ръка е треперила, но не от слабост, а от силата на неутолената жажда или на удовлетворяващите се страсти. Той като Аталанта хвърля своите златни ябълки в огъня на пролетарската борба и е убеден в ефекта, който ще предизвикат.

Всичко в тази неспокойна натура е необикновено буйно. Такава е и поезията му. В нея не можем да уловим ни едно мигновение на отдих, ни едно прекъсване на активното съществувание на поета.

И не само Смирненски е останал в националното съзнание на народа ни като поет, на когото самият живот е бил поетичен. Вземете Вапцаров — можем ли и за миг да си го представим като успокоен дилетант, решил да поетизира света и затова самозатворил се в естетическото си самосъзнание, доволен от своето „самосъзерцаване“? Поезията е така естествено непринудена за неговия живот, както излъчването — за светлината и разцъфтяването — за цветята. Тя е напълно органичен процес, функция на неговото съществувание, реакция на кръвта му, защото Вапцаров непосредствено е изживял проблемите на своето време. Затова поезията му има за нас жизнена стойност не просто като произведение на изкуството, а като precium affections на националните ни борби, като общонародна скъпоценност, от която не бихме се разделили както от въздуха, който дишаме. При него не може да се отдели поезия от живот, стихове от духовна биография. Дълбоко съзнателният му живот възприемаме като художествено произведение не по-малко от поезията, която е създал.

Когато говорим това, не спорим, че поезията се и създава. Ако добре разбираме латинската сентенция: „Poeta nascitur, orator fit“, означава, че поетът се ражда, а ораторът се създава. Това е безспорно така, но никой от поетите не е станал голям, опирайки се единствено на инстинкта си за това „дяволско вино“ — поезията. Поетът се ражда, но се и създава от епохата, в която живее.

Представете си, че Смирненски и Вапцаров стояха далеч от политическите вълнения на времето си, че не се интересуваха от обществения живот и борбите на своя народ, а бяха се самозатворили в самосъзнанието си, как биха звучали техните имена за нас, ако изобщо достигнеха до наши дни? Ние специално подчертаваме това, защото живеем в едно време, когато стихът се опростява и формите му се разпадат, в едно време на специализация на поетите, от която трябва да се страхуваме. Искам да кажа, че днес е много лесно да се измислят поетизми — този панаир на суетата, да се „правят“ поети. За поет се взема също и оня, който умее да организира езиковия материал, т. е. има усет за синтактичното движение на думите и само въз основа на „специфичната енергия“ на стиха умее да създава илюзия, че това, което казва, не е съчинено, а е дълбоко преживяно. На тях ще се спрем после, нека сега се върнем към поетите.

2

Тъй като поезията е израз на силните страсти и дръзновените мисли, естетите я определят като изкуство на младостта. Мислите и чувствата на младия творец не са още потиснати от тежестта на спомените и грижите на деня. Често пъти неовладени, те избухват и се изливат в стихове. А нали поезията се изразява в яркостта на преживяванията? Затова Волтер и Белински я наричат „инстинкт на младостта“. „О, младост, пролетта на живота“ — са пеели още древните. А спомнете си стиховете на Багряна:

Вее утриннна прохлада
в моето лице —
аз съм млада, млада, млада
с огнено сърце.

Моя вихрен кон лети
бодро и безспир —
пред очите ми цъфти
неогледен мир.

Искорметните копита
кой ще проследи?
песен светла се разплита
в моите следи. . .

Младият поет не копнее за съзерцателни наслади, неговата любов не може да се уталожи, нито успокои, с пасивни наблюдения. Ерос кипи в неговата кръв. Бакхус, бога на опиянението, го следва по петите. Тази „принцеса на дарбите“ — любовта, е накарала дори Боало, този най-строг моралист измежду естетите, да каже, че „малко е да си поет — нужно е да си влюбен“. Често пъти у поетите любовта обгръща, подчинява всички други преживявания. Затова две трети от поезията е посветена на това възпламеняващо чувство, което няма да угасне дори в старческата кръв на Гьоте и Вазов. На склона на своите дни те все още се надяват на това, което не са достигнали може би в годините на младостта си.

Всяко трепване на чувството хвърля младостта в пламъци, защото „сърце глава не пита, то е птичка дяволита: дето иска се пилее, дето иска, там ще пее“ — както казва Яворов. Любовта придава на поезията напрежение, което я прави най-жизнеутвърждаващото изкуство. Тя може да е и илюзия, но дори една такава илюзия, напоена с пелиновия дъх на преживяванията, вдъхва увереност в живота. „Аз обичам самата любов“ — казва Багряна. Тук става дума за истинска любовна поезия, която е обогатена със значително духовно съдържание, а не за Кирил Христовски себичен епикуреизъм.

Поезията ни кара да чувствуваме всичко, което се крие в една светкавица на мисълта, в един вик на емоцията. Нека в този вик на преживяванията благоразумните поетизатори да открият своят стар неприятел — безразсъдният порив. Нека, но те никога няма да усетят тръпките на първото любовно чувство, съпроводено със сълзите на възторга или хълцанията на отчаянието, когато като че ли не поетът, а самото чувство говори:

А искам само, само да обичам,
жадувам искроструйно, светло вино;
от всяка тъмна мисъл се отричам,
край своя враг беззлобно ще отмина.

И искам щедро, волно да отдавам
това, що в мен гори, трепти и пее,
и в пищни празненства да разлюлявам
над скъпи гости звънки полилеи. —

Че мойта младост, огнено пламтяща,
и моята душа на чучулига,
и моето сърце животрептящо —
като вихрушка над света ме вдига.

„Вик“ — Елисавета Багряна

Младите поети понякога и измислиците си обливат в сълзи и вярват в тяхната правдивост. За тях е характерно повече да разпалват въображението, но не и да се успокояват. Затова изображенията им не са уморени. Вместо простота и елегантност те търсят остри фрази, за да шокират публиката и да дразнят усещанията. За младостта е характерно неблагора-

зумието, а нека припомним, че за Гьоте и Пушкин „неблагоразумието“ е феномен за всяка поезия. „Бъди безразсъден, за да бъдеш мъдър“ — е техният съвет към поетите. Младостта отрича „малкия разум“ на установеното, тя иска да победи света със своите сили.

Първите стихове са като първите мисли, по-малко „умни“, но по-изобретателни. Защото и мислите, както и хората, имат своята младост. Удивлението на младия човек от пробуждането на мислите му го тласка към творчество, чрез което иска да усвои и разбере света. Затова Гьоте казва, че на младини „не аз създавах своите песни, те ме създаваха“. Това „повторно създаване“ ще е толкова по-значително, колкото по-голям естетически идеал има поетът, колкото по-дълбоко е проникнал в процесите на живота. Тогава неговата „втора природа“, създадена от стиховете, няма да е в ущърб на вътрешното му развитие, а ще помогне за израстването му като поет. Именно в такива случаи се казва, че „втората природа“ на поета е станала негова „първа природа“.

Ако утвърденият поет има след себе си авторитет, който го успокоява, младостта има пред себе си бъдеще, което я кара да мечтае, вярва и дерзае. Тя няма още дълга биография и затова използува всяка щастлива минута на настоящето, за да се обогатява. Сетивата на младия поет са изострени до крайност, за да изживеят всичко, което му предлага животът. Той е пиян от любов и затова може да се обръща към невъзвратимия бяг на дните така: „летете — радостни или омразни, и делници, и празници. Летете — няма да ви смятам, дни мои на земята“.

Да живееш, да имаш правото да живееш просто и всецяло за чувството, което не е задължено да се съобразява с установените канони, а потъва сладостно в самото себе си, превръщайки се в стих или танец — ето кое е характерно за тези стихове на Багряна.

Поезията е синоним на младостта. Когато Ботев се изповядва: „млад съм аз, но младост не помня“, той знае цената на това чувство. За младите целият свят живее за поетически слова. В тях „винаги или често нещо пее“ — е записал в дневника си Лев Толстой. Тяхната поезия е опит да си представят или възстановят със средствата на езика тези неща, които се изразяват чрез сълзите, милувките, въздишките. И нас ни завладява възторжената наивност на неопитното човешко чувство. Но с течение на времето младостта си отива и с помощта на придобити навици някои поети искат да избият от мозъците си искрите, които им са тъй необходими, за да трогнат читателите. Именно това е една от причините поетите да станат поетизатори.

3

Вече казахме, че младите поети нямат дълга биография и затова техният живот се съсредоточва в настоящето и често пъти се изчерпва с него. Те не умеят да се претворяват и във всяко мигновение на вдъхновението съсредоточават цялото си същество и затова са много искрени. Зрелият поет понякога се прегърбва под растящото бреме на миналото. Когато се обърне назад, ще види как животът е разгъвал своите светли и тъмни гънки, как всеки ден е носил за него някакъв триумф или падение. Тази шеметна пъстрота на дните може да започне да го гнети, да го изморява, да забави движенията му, да го направи повече съзерцателен, а понякога — безплоден. Миналото започва да тегне над съзнанието му, защото всяко припомняне на преживяното е тъжно: ако възвръща една

радост поетът скърби, задето е отлетяла; ако призовава някакви неприятни спомени, те помрачават небето и на днешния ден. И за да върви напред, той трябва да заживее с нещо ново, да открие някаква перспектива пред себе си, да се устреми след някакъв нов идеал, да овладее ново жизнено съдържание. А младият поет все още няма творческо минало, което трябва да се преодолява, за да се придвижва напред. Той живее с перспективите, които му откриват неговите идеи или илюзии, той говори с най-сърдечни и пламенни думи за тях и се надява всеки миг усилията му да се доближат до жадуваните видения на неговата пролет. Затова той лесно пише. Светът, който владее, му изглежда твърде прост. Неговите стихове са блажена игра между границите на миналото и бъдещето Но тази „игра“ не е за дълго. Твърде скоро идва краят на щастливото „самозабравяне“. Впоследствие и той започва да разбира какво значи минало.

Тогава и една Багряна ще възкликне в своята „Пенелопа на XX век“:

О, минало! Ти — неизбежно зло, или добро,
ти — бреме тъмно, или светъл дар —
скъперник, сбиращ купища от смет и злато,
неуморим, неумолим, безсънен архивар —

живееш въпреки протеста или волята ни в нас —
натрупал стари инвентари в нашето сърце,
записал равносметката на нашите победи
и каталозите на нашите омрази и любов!

И ние — алчущи, или творци на свобода —
ний само сме марионетки в твоите ръце:
жестикулираме, вървим напред — назад,
крещим, и борим се, и падаме, и ставаме. . .

О, тези страшни и невидими концы,
които ти отпущаш, или дръпваш, но не скъсваш,
които теглят нашите съдби и свързват нас
с умрелите прапрадеди и с неродените правнуци!

Бих искала с един безумен скок в безкрая
да скъсам всички възли — и да видя
сама, освободена — себе си — лика си
без минало, без родословие, без възраст, име!

Опитът, познаването на света все по-дълбоко нахлуват в творбите на поета. Колкото по-силна е неговата творческа натура, колкото по-богата личност е, колкото по-възвишени са идеите му, толкова по-безболезнено ще навлезе в новите пластове на живота и няма да се прегърби под тежестта на растящите впечатления, а органически ще ги смели. Както се казва, който има много дадено му от природата, той получава много. А който има малко — загубва всичко.

Обаче поетът, който вече има свой духовен свят, макар може би и малък, с големи усилия ще възприеме чуждите пришълци, непрекъснато чукащи по стените на неговата поезия да ги приюти под нейния покрив; да ги направи свои. Той може и да загине под техния непреодолим напор, ако не ги подчини на себе си, ако не ги накара да служат на творческите му задачи. В това аз виждам преждевременната творческа смърт да кажем на Николай Лилиев.

След като издаде своите „Птици в нощта“ и „Лунни петна“, той се самоизчерпа, докрай разнищи копринените нишки на живота си, подобен

на „скъден сонет“ и нямаше накъде по-нататък да върви в този ограничен свят от „рой самолъжи“. Лилиев искаше да създаде някаква автономна сфера на поезията, наситена не с жизнени пориви, не със „суетностите на деня“, не с „безименните жалби по печалните цветя“, не със „студения ден“ и неговите „крясъци“, а с някакви „мечти бездомни“ и „ледени мъгли“, с неземни блянове и чисти творчески стремления, за да потъне в празния свят на красивата привидност и тъжната илюзорност. И колкото и да освежаваше стиховете си с нови багри, дори и в тези малко, които създаде, чувствуваме как започват да увяхват неговите чувства, как започват да избледняват мислите му и да се повтарят. Неговите преживявания се преливат едни в други, самоунищожават се, „изчезват“ едни в други. Иначе не можеше и да се очаква, защото, както признава поетът:

Безнадеждни са моите думи,
безнадеждна е мойта любов,
моят стих е лъча на безумие,
мойта песен е горестен зов.

В самотата на морната утрин
гасне моята мъртва звезда,
и душата ми, трепетна лютня,
безприютна трепти и ридай.

Лилиев, за да продължеше да твори, трябваше да залюби някоя нова звезда. Той понякога се сепва от творческия си унес и в небето на неговата поезия проблясват искрите на ново вдъхновение, които осветяват тежкия бронзов покров на преживяванията му, но после неговият нежен глас отново затихва и заглъхва, понесен от вълните на леките ефирни вълнения на стиха му. Той ще каже: „Събуди се, дух замрежен сред рой самолъжи“, но после веднага пак ще потъне в „бляна си — чист и нежен“, без да се опита да набразди прозрачната повърхност на поезията си със суровостта на живота. Не че той е бил херметически изолиран от живота. От такива негови стихотворения като: „Аз чувам всички гласове“, „Градът“, „Тълпите“ се вижда, че прави опити да излезе от своя омагьосан свят на измамни илюзии и „самолъжи“. Но си остава все тази съзерцателна личност, която не е достатъчно жизнено активна и не може да разкъса възлите на творческото вцепеняване. Новите впечатления, добити от големите исторически събития — Октомврийската революция, Септемврийското въстание 1923 г., за него не стават нов, подбуждащ за деятелност импулс. За да продължеше да пише, той трябваше да овладее нов естетически идеал, което например направиха Гео Милев и Людмил Стоянов. Неговите „плахи мисли и плахи песни“ започват все повече без ек да отзвънят, по признанията на поета. Вътрешното му чувство на поет му подсказа, че той така не може да продължава да твори и Лилиев съвсем заглъхна. Както тихо и плахо прекрачи прага на нашия Парнас, така неусетно и незабележимо изчезна от неговите върхове.

Трябва ли да съжаляваме, че Лилиев, този най-чист лирик в нашата поезия, замлъкна? Можехме ли да очакваме от него нещо повече от това, което даде за нашата литература, въпреки че като престана да твори той не престана да живее? За мене Лилиев не е о т р а з в и в а щ и т е се поети. Той не можеше да излезе извън онази сфера на съвършенство, която с такива мъчителни усилия достигна. Лилиев не е поет със силна личност, която кондензира в себе си необикновена мощ, нещо характерно например за един Ботев или Смирненски. И колкото и парадоксално да

звучи, този поет по рождение бе разрушен от самата поезия. Защото поезията могат да изнесат богатите и силни натури — бедните и слабите тя съвършено обезличава. Затова и сам Лилиев се нарича „безлик“. Това се обяснява с факта, че поезията е явление на ярките мисли и чувства, за което говорихме по-горе. Тя потиска и смачква усещанията и емоциите там, където те не са достатъчно жизнени. Поезията е най-жизненото изкуство. И поетът, който някога написа тези стихове:

Не зная, тоя път извежда
ли от миражите навън,
но любя тоя странен сън
на умората надежда

да видиш, как с невидим плам
догарят бавно в миг тържествен
утехата да бъдеш сам
и ужасът да бъдеш девствен;

не можеше да се надява на много. Този „смешен Пиеро“ на нашата поезия, който не се доверява на себе си, от слабост малко по малко би се превърнал в поетизатор, ако продължаваше да лови по „сребристобялата си дреха лунните петна“. И той престана да пише. Ние читателите сме му благодарни за това му деликатно чувство на самооценка. Лилиев остана в нашата поезия с това, което създаде. Тихо и плахо се движеше поетът между невидимите граници на поезията и неговата вътрешна мярка му подсказваше, че ако ги наруши, ще се превърне в поетизатор. Той съзнава, че челото му „не краси венец“, че поезията му не разплита „скръбни тайни“ и затова държи будно съзнанието си. Не ви ли прави впечатление неговото самопризнание:

Не съм поет, не съм мъдрец,
не нося белега на мага,
не съм от блясъци пиян,
но моята душа е нага,
но моята душа е блян.

(„Отровна мисъл ме похити“)

Поетът, който мисли за себе си така, не можеше да издържи за дълго време. Такава беше логиката на съдбата му. И неговата поезия като сянка неусетно изчезна, както се и появи.

4

Но характерното за поетите е не „неразвиването“, а развитието. Бляновете не могат да заместят живота. На нас ни се иска да слезем от висините на безплътните унеси и да се насладим на суровия мирис на земната красота.

Все пак, по неумолимите закони на природата, младостта бързо отлетява и след двадесетте години идва 30 и 50. Някои поети си остават поети и по-късно, макар и да се променят. Един ден, незабелязано за себе си, ще се учудим на тяхното голямо духовно израстване, което е преминало от боязливото начало на първите стихове до зрелите плодове на таланта. Вземете Пеньо Пенев. Когато излезе неговата поема „Дни на проверка“ изведнъж разбрахме, че между нас е расъл голям поет, чийто стихове непрекъснато са се пълнели с ново жизнено съдържание и него-

вите първи димитровградски скици се разгоряха в жарките картини на тази му творба. Видяхме как се „наляха основите“ на творенията му, как тъканта на поезията му стана все по-плътна. Всяка година неговите стихове се пълнеха с нови багри и проблеми, които заключиха в себе си полюсите на една неспокойна, борческа душевност. И си казахме — колко много израсна той само за няколко години.

Не искаме да подценяваме първите стихове на Пеньо Пенев, поместени в „Добро утро, хора“, но я ги сравнете с последните му работи и ще видите какъв огромен напредък има. Поетът не е стоял на едно място, а е расъл, развивал се е, обогатявал се е. Той става повече мъдър, но и повече неспокоен. Развивайки таланта си, създавайки по-зрели произведения, той хвърля нова светлина и на създаденото преди, като повиши неговата стойност. С „Дни на проверка“ за нас стана по-ясен, защото разкри своята драма на поет, която само загатваше в някои от по-ранните си творби. Така успяхме да го възприемем по-цялостно, да оценим и предишните му стихове по-пълно, да проследим неговия сложен и противоречив път на поет с много силно съвременно светоусещане.

Има обаче мнозина поети, чийто първи зов е блестящ, но те престават да растат и остават със завоюваното. През целия си живот не могат да усетят, че това, което ни предлагат, е повторение на вече изработената поетическа мярка, а за да дадат нещо ново, трябва да преодолеят онзи краен завършък на своята младост, онази собствена точка на съвършенство, до която са достигнали някога. В противен случай рискуват да останат епигони на себе си и през целия си живот отново и отново да прекрояват образа на своя лиричен герой. Несъмнено, за да преодолеят тази опасна инерция, по чиято посока са ги тласнали толкова много усилия към вече постигнатото съвършенство, за да се откажат от овладяното и изпробваното, от усвоените ритми и чувства, от овладените теми и мотиви, от усъвършенствуваните средства и техническата обиграност е творчески риск, който иска голямо психологическо напрежение. Но без такива рискове няма развитие, а има само повторение, има поетизиране, което в литературата се нарича реторика. С такива рискове, когато поетът се спира насред път, за да завие в друга посока, понякога противоположна на досегашните му търсения, той навлиза в нови жизнени пластове, разширява вътрешните граници на своето духовно съдържание, става по-богат и по-плодотворен, по-многостранен и чувствителен. Той отново и отново създава себе си и затова неговият лирически образ се превръща в една многосложна пълнота, а не в схема. Затова сме свикнали да гледаме на поетите като на покорители не само на света, но и на себе си и те винаги ни се представят в победоносен лик. Тяхната смелост не се спира пред отхвърлянето на вече създаденото с такава героична самоотверженост — отказване не в смисъл на отричане от направеното, а в смисъл на преодоляване на собственото постижение, което вече е станало лесно-постижимо за тях, за да намерят ново жизнено съдържание и нови лирически форми. Изследователите на Пушкин доказват как неговият гняв се е изсипвал над собствената му работа, за да я направи нещо ново за себе си. Как неговите горещи пръсти са разкъсвали живата плът на вече оформената творба, за да надмогне постигнатото. Дългият път от първите бегли скици до окончателния вид на стихотворението е правел всяка негова творба да има собствена история на съзиждането. Пушкин много рано е разбрал това, което другите научават много късно или никога — че талантът на поета трябва още веднъж и винаги отново да бъде заслужен,

че с него не бива да се шегуваш, че той трябва да се превърне в постоянна и плодотворна отговорност пред народа. Поетът непрестанно трябва да отхвърля от себе си своята вече остаряла природа, непрекъснато духовно да се обогатява и обновява. Неуморно да се предпазва от себе си, от изкушенията на вече постигнатото и да си казва това, което се говори в една поговорка: „Боже, защити ме от самия мен".

Тук възниква нов проблем: отговорността на поета пред таланта си. Отначало поетът е една жизнена стихия, която иска да се утвърди в живота. Лесно е да си поет, когато си млад — тогава самата природа ти помага, но много е трудно да останеш поет и по-късно, когато сам трябва да помагаш на своята природа. Затова, както вече споменахме, поетът не само се ражда, но се и създава. Тук искаме да продължим тази мисъл.

На младини, може да се каже, всеки е поет. Стига само да си средно грамотен и при съвременното развитие на стиха никак не е трудно да изпоетизираш някоя любовна изповед. Тогава не поетът „прави" стиховете си, а стиховете „правят" поета. В това ни убеждава и вече цитирания стих на Гьоте. Но после поетът трябва да „прави" себе си, за да може да продължи да твори. Отначало все още не е определен като творческа личност и както често пъти се казва в критиката, все още няма своя физиономия. Но физиономията на поета не е някаква абстрактна природа. Не е и чисто инстинктивна дейност. Поетът, след като е овладял и осъзнал силите, които го тласкат към творчество — идейни, обществени, природни — ще стане такъв, какъвто иска да стане. Защото той не е безмозъчна природа, а е съзнателно същество, което управлява себе си. Той не е само такъв, какъвто е, но и какъвто иска да бъде. Поетът е преди всичко бъдещето на поета. Какъв поет ще станеш зависи от твоето мировъзрение, от таланта ти, от творческите задачи, които си поставяш. Но и талантът не е нещо отвлечено, не е нещо абстрактно. Поетът или го има, или го няма. Никога не са обвинявали поетите затова, че те не се ръководят от някакви априорно установени черти на таланта си. Талантът е нещо конкретно. Няма стихове, определени до тяхното написване, няма никакви кантиански формални схеми, които поетът въвлича в създанията си, за да ги направи талантливи. Чувствата, които изобразява поетът и чувствата, които изпитва, макар и метафизически да не са тъждествени, са дълбоко родствени по своята природа. С други думи, чувствата, емоциите, идеите, които се превъплъщават в стиховете, се определят от изживяванията на поета, от мястото, което заема той в обществото. Няма априорни поетически ценности, но има ценности, появили се в резултат на определени творчески задачи, които си поставя твореца. За стиховете може да се съди когато те са вече готови. Поетът, за да ги създаде, се устремява в бъдещето и започва сам себе си да проектира, сам себе си да замисля. На младини той е бил „замислен" от природата, която го е дарила да усеща пълнотата на живота, а по-късно, чувствувайки отговорност пред народа, той започва да „замисля" своята природа. Защото поетът е това, което създава, а създаденото му е също замисъл, зависящ от неговите творчески проекти. Той е лично отговорен за това, което е създал и за това, което не е създал. Но тази отговорност е не толкова пред неговата личност, защото поетът не е сибарит, който се самонаслаждава, не е нарцис, който се самообладава, а е отговорен пред епохата, която го е родила. Казваме всичко това, за да подчертаем личната отговорност на поета пред времето, в което живее, отговорността му за съдбата на комунизма. Така ние трябва да разбираме и неговата тревога.

Не само времето „избира“ поета, но трябва да се знае, че и поетът „избира“ себе си и отговаря за себе си. И ако някога е бил поет, а сега е станал поетизатор, причините трябва да ги търсим в него, а не някъде извън. Нашето социалистическо общество създаде много поети, но и те са отговорни пред него. Затова казваме, че талантът на поета трябва да се превърне в постоянна и плодотворна сериозност.

Нека се върнем към Пушкин. Още твърде рано стиховете му като че ли долетявайки отдалече, леко се докосват до неговото момчешки игриво въображение и той ги лови със завидна сръчност. И странно — тези ранни пориви, въплътени още в лицейските стихове, намират отзвук и у нас, възрастните. Той още на двадесет години има вече безсмъртна слава, плод на сладостта и радостта на първите импулси да се утвърждаваш в живота, когато чувствата още не са отежнели от горчилката на отговорността и бремето на задълженията. Затова неговите ранни стихове са нечувано откровени, без никакъв срам. Неговите поетически шеги и млади копнения изскачат от студените стени на лицея и плъзват по цяла Русия.

В ранните стихове на Пушкин има една игра на остроумие, която е отражение на неговите млади впечатления. Сам той характеризира първите си стихове като „изнежени звуци на безумствата, леността и страстите“. Но от юношата бързо израсна гениален поет, който започна да измества „нищожното дете на света“. Под тридесет години Пушкин предусеща смътното величие на нещо, за което жадува неговата душа („чего-то жаждущей души“). Пушкин не се е удовлетворявал от играта на тъмните страсти и „познал е гласа на други желания, познал е новата печал“. Неговият талант му подсказва, че „служенето на музите не търпи суета“, че „прекрасното трябва да бъде величаво“. Това му естетическо самосъзнание, което е отличителна особеност на даровитите и големите личности, го е спасило от детската смъртност в поезията. „Отишла си е любовта, явила се е музата и се е прояснил тъмния ум“ — признава той.

5

Тези самопризнания на Пушкин ще ни дадат насока за по-нататъшните размисли. Когато поетът съзнае, че „служенето на музите не търпи суета“, той навлиза в нова сфера на своето развитие, защото се издига над себе си и иска да постигне скритата същност на света. По такъв начин „субективността“ на младостта се заменя с „обективността“ на зрелостта. Този процес е най-опасният в развитието на поета. Неговите чувства могат да угаснат с любовта, страстите му да се ограбят от разсъдъка и поетът да стане поетизатор на своите младини. На нас ни е известен не един такъв поет. За да не смущаваме покоите им — няма да се втурнем в тях. Искаме само да кажем, че когато светът на поета все повече се разширява, когато неговите опити се обогатяват и той става по-мъдър, когато преодолява ограниченията на своята субективност, които са го правили интересен на младини, може да престане да бъде поет и да стане поетизатор. Отказвайки се от младежките приключения на чувствеността, той може да бъде разяден от скептицизма на зрелостта, да бъде разорен и вцепенен от духовността, вътрешно да е съсипан от треската и мраза на рационализирането на света, да обеднее от изтънченост, да се опустоши от „мъдрост“. И подобно на това, както римляните в епохата на императора, когато става господар на света, престава да бъде римля-

нин и се изражда в космополит, така някои зрели поети, непрекъснато обогатявайки се с нови знания за света, започват да „загубват“ себе си, да се деиндивидуализират.

Но това явление е характерно не само за поетите, а и за белетристите. Интересно е, че много наши големи белетристи, които са оставили незаличими следи в националната ни литература, твърде рано творчески пресъхват. Те блестящо дебютират и през целия си живот не могат да превъзмогнат първоначалните си творчески импулси. Интересно е да се анализират причините за тяхното творческо пресекване. Това ще е особено полезно за младите творци, които често пъти си въобразяват, че като са написали по няколко добри работи, те са достатъчно, за да останат в нашата литература.

Зрелият поет така или иначе се оказва в сферата на рефлексиите и духовността — едно от царствата на поезията, но често пъти не може да се възползува от тях. Започва втората година на духовната му история, която може да се окаже за него съвсем безплодна. Неговите стихове ще посивяват като косите му. Затова Волтер говори, че „плодовете на поезията растат само пролетта; хладната и печална старост е създадена само за здравия смисъл“. Така например Рембо създава стиховете си на 19 години и след това престава да твори. Сам той обяснява причините за своята преждевременна творческа смърт с това, че неговите младежки идеали не са намерили потвърждение в действителността.

Но нима поетът може да бъде поет само на двадесет години? Нима след това кръвта застива в жилите и той престава да се вълнува до края на живота си? Нима когато годините набраздят челото му и острият бод на страданията издълбае около очите браздите на мъдростта, неговите нерви ще се изтощят за нови чувства, мислите му съвсем ще прецъфтят? Нима залязващото слънце няма своята красота, както и утринната заря? Вгледайте се в медено-сивите краски на тихия привечерен час и зад пелената на прозрачните облачета ще откриете огромно богатство от лъчи, властно проникнали във вселената. В тях няма да намерите леките игриви отблясъци на разсъмването, странните и причудливи форми на прозрачно-белите облачета, а ще видите тежки, позлатени маси, понякога разкъсвани от мълнии, защото са събрали в себе си напрежението на много стихии. Нима в тях има по-малко поезия, отколкото в тези весели, пухкави дяволчета, немирно плаващи в просторите? Много хора имат за поезията смътни и неопределени представи и тъкмо тази смътност и неопределеност на представите им за тях е определение на поезията.

Този период на трансформиране от по-емоционалното към по-рефлективното, което в една или друга форма и степен се изживява от всеки поет, извиква силни творчески сътресения, твърде опасни за развитието. „Помъдряването“, както ще видим след малко, за различните поети е различно. То зависи от таланта им, от мировъзрението им, от социалното им положение. Но и в различните случаи преживяванията им трябва да се запазят все така пламтящи, както течащата огнена лава остава вечно подвижна, за да не се втвърди и преждевременно застине. В такива моменти на духовно трансформиране поетът е неспокоен, вътрешно противоречив и напомня за септемврийските дни, когато се чувствува близостта на нещо настъпващо, над което трябва да бъде удържана победа,

над което може би няма да бъде удържана победа. „Аз не живея — аз горя“ — се изповядва Яворов. Съзнанието му е изострено и кризисно, духовният му свят е дълбоко потресен, чувствата му са напрегнати до пароксизъм и на него му се струва, че нищо няма да направи, че целият той е безплодна празнота. „Не мозък, а олово сякаш в разяден череп се разлива“, и „на ада сякаш из недрата стихийно блъвнали“ са върху него горещите лави. Неговите видения започват коварно да преливат над главата му, издевателствувайки над безпомощността му и като Лоенгрин отлетяват на крилете на белите си лебеди в неизвестността.

И през прозореца мъглив,
из вечерния здрач далеко
блуждае поглед: по небето,
разгонени от буйни вихри,
в безреда облаците бягат.
И, струва ми се, че долавям
из под небесни широти
от някаква зловеща песен
сподавен тътен да ехти.

Това мъчително гърчене на духа на Яворов, което го тласна от един полюс към друг, от „Стихотворения“ към „Подир сенките на облаците“ — две толкова различни стихосбирки, е породено от неговата идейно-психологическа депресия. То не може да се изведе в канон за всички поети. Да кажем Вапцаров е по-цялостен като поет. Той не се раздвоява, а сложността и полярностите на неговите преживявания идват от жизнената им пълнота. Той изцяло се отдава на живота, за да бъде оплоден като земята от неговите кипнали сили. Дали поетът ще изживее криза, подобна на Яворовата, зависи от идеите му, от светоразбирането и светоусещането му. Но независимо от това, поетите, когато се развиват, искат да проникнат все повече в скритата същност на нещата. Те не са така доверчиви към света, както на младини. Животът ги научава, че в него има противоречиви сили, които предполагат по-зряло съзнание, за да могат да бъдат възприети и обяснени. Това е един дълбок идейно-психологически процес, който в една или друга форма е характерен за всички поети. Фройдизмът обяснява това явление със „сублимацията на енергията“, с „либидото“ на поета. Но поетът живее не с „епидермиса“, а със съзнанието и идеите си. Наистина поетите са надарени с най-големия дар — любовта, но тяхната любов не е подсъзнателен импулс, а е социално-психологически обусловена. Любовта за тях е „родово“ чувство, те познават всичките ѝ полюси, всичките ѝ извивки и трепети, но това племенно усещане е висше проявление на съзнателния живот.

В своята статия „Поет и фантазия“ Фройд се пита: нас, „профаните“, винаги ни е занимавал въпросът — откъде поетът черпи сили за вдъхновените си творения? Нашият интерес още повече се увеличава от обстоятелството, че и самите поети не могат да отговорят на този въпрос. Не трябва ли да търсим следите на поетическото творчество още в децата? Защото децата обичат да „играят“. За тях играта е „професионално“ занятие, както за поетите — стиховете. Всяко играещо дете се представя като поет. Децата изграждат свой собствен свят, независим от обкръжаващия ги свят, създаден по техен избор и предпочитания. Към това, което е създало, детето се отнася много сериозно — несериозна за него е действителността. Започне ли сериозно да се отнася към нея, значи то е загубило своя наивен и свеж поглед, „помъдряло е“ и е престанало да бъде

дете. Поетът, както детето, продължава Фройд, също създава свой свят — автономен и недействителен. Поетът ще си остане поет, когато замени играта с „фантазирането“. Но „фантазират“ не щастливите, а незадоволените. Неудовлетворените желания подбуждат въображението. Затова в основата на фантазиите на поета лежат еротическите желания. А неговите стихове са „сън наяве“. Затова поетът е „спящо дете на пладне“. Събуди ли се, отрезвее ли от своите опиняващи съновидения, той престава да бъде поет. Най-силни са онези поетически произведения, в които поетът си „спомня“ за миналото, защото те са отдалечени от грубите прояви на настоящето. Ето защо поетите така обичат да се връщат към своето детство, към неговите преживявания. Тяхната поезия, както и „сънят наяве“, е продължение и замяна на тяхната детска игра. В тях те намират удовлетворение на това, което не са постигнали в живота. Поезията е едно „предверие на наслажденията“, което не е действително, а се явява освобождение от напрегнатите душевни сили.

Тук ние се сблъскваме с едно от най-едностранчивите „учения“ за поетите. Те се представят като безсъзнателни сатири, които „мислят“ с подсъзнателните си инстинкти. Сепнат ли се от творческия си унес, стреснат ли се от опиняващите съновидения, те престават да бъдат поети. Не случайно е, че съвременната западна естетика възприе тези фройдистки теории за поетите без резерви. На съвременния буржоазен свят не са нужни мислящи поети, защото той бяга от истината.

Разбира се, всяко ново поетическо течение, като помъдряването, има своите смущения и застои, както тялото се изтощава и изморява. Но поетическата стихия не така лесно угасва, когато поетът живее с проблемите на своята епоха. Понякога може би сме склонни да мислим, че бликащият извор е вече задушен под тежките блокове на живота, че жизнените пориви са посипани с пясъка на навика, но ще избликнат там, където най-малко ги очаквате. Достатъчно е ново обществено дразнение, което като експлозия ще изрови други дълбочини и стиховете ще потекат с нова сила. Тогава лирическото слово не само се възвръща, но чудно — с друга, още непозната мелодия. Не един предричаше, че Веселин Ханчев е вече изчерпил се поет, че той тъпче на едно място, когато неговите вълнения изведнъж избухнаха за един нов, още по-ярък живот и то там, където най-малко можеше да се предполага — между стените на болничната стая. Повторното му възраждане промени и вътрешната музика на стиховете, които създава. Неговото ново кипване на кръвта и творческо възбуждение се кондензираха в поетически сентенции за живота и смъртта и в цикъла си „Жив съм“ се роди отново, като един от най-философските ни поети. Той вече е друг, макар и да е същият Веселин Ханчев, когото познаваме още от войнишките му тетрадки.

Много интересно за мене е и развитието на Фурнаджиев. В неговите първи стихове, в неговите „Конници“, „Сватба“, „Пролетен вятър“, „Сред вихрите“, ние чувствуваме как иска да издигне в небесата пирамидата на своето „аз“, как е неспокоен, яростен и неукротим. Ние си го представяме като лъв, който е готов да се нахвърли на всеки, който пристъпи към водопоя му. В неговата поезия като че ли живее някой езичник, вървящ срещу слънцето и бурите, другаруващ с огъня и вятъра. Поетът не се затваря в „човешкия“ живот, а се устремява в космоса:

Ломи гората тъмен вятър, люлеят се зелени дяволи
на клоновете. Бодър расна, по върховете ми запалени
блестят звезди и капят кърви. Летете, облаци подгонени,
развесели ме, волен вятър, запейте, мои свежи клонове!

О, колко силна пролет бие във мойта кръв, дълбоко в жилите!
Нозете ми са пак корави, ръцете — пъргави и жилави,
и крепна — дъб могъщ — сред кости, вода и пръст са мойте корени,
а върховете ми високо — пред вихрите и пред просторите.

Аз расна, слушам, бдя, а стенат край мен селата и пустините
и нощем вятърът със гневен възторг ме бие; гледат сините
небесни сводове жестоко; над долината свети месеца
като око на вълк — окото на гибел кървава и весела.

(„Сред вихрите“)

Виждате ли как поетът в своята младост иска да прегърне целия свят? В сравнение с тези му стихове, неговите последни творби, вече протекли по руслото на съзнателния живот, стават повече успокоени и съзерцателни.

Но трябва ли и сега да искаме от Фурнаджиев да пише както в своята ранна младост? Той навярно би отговорил както Гьоте на своите критици, които го обвиняваха, че е изменил на себе си, когато е станал по-рефлективен: — „Затова ли повече от половин век кръстосвам нашата грешна земя, за да остана такъв, какъвто ме знаете в моя „Вертер“?“. Това, което някои наричат класическо успокояване на Фурнаджиев, е превес на разумно осмисления живот над емоционалните изблици на личността. Поетът замени горещите избухвания на младостта с по-рефлективните съзерцания. Несъмнено това е в ущърб на неговата емоционалност, на неговия темперамент, които сега са набраздени с бръчките на рационалната одухотвореност. И това е естествено. Сега Фурнаджиев по-силно усеща единството на своята личност с предметите. Той не се самонатрапва, не се самоизтъква, не поставя своето „аз“ над света, както в първите си работи, защото знае, че силата му е в единството с природата. И в това се изразява мъдростта на поета. Аз по друг начин не мога да си представя развитието на този поет, който някога така яростно се нахвърляше на света, на всичко, което го заобикаля и търсеше охлаждане и резонанс на пламенните си чувства в природата, освен да се върне пак към нея и да потърси уединение и успокоение в нейното лоно, въпреки че не престана да бъде дълбоко социален творец. В това се изразява неговата съдба на поет. Не случайно е, че той създаде едни от най-прекрасните пейзажни стихове в съвременната ни поезия. За пейзажните стихове е нужна по-голяма съзерцателна „обективност“, отколкото за любовните. И тях Фурнаджиев твори като „любовните“, защото са проявление на неговия цялостен и осмислен живот. Но каква огромна разлика има между първите му стихове и тези:

Още планинския път криволи,
утро е, слизам по пътя и чувам
как между смрики и тънки ели
близо до мене потокът пътува —
стене, гневи се, попадне ли в плен
на канари или скършени стволи,
после на воля се лей дръзновен,
радостно пее и бърза надоле.

В бистрия вир след това се върти,
припка отново и пак изненада —
в някаква бездна запенен лети,
грее на припека под водопада,
мъх от скалите зелени краде,

листи в подмолите тъмни събира,
бъбри задъхано като дете,
бъбри ми, бъбри и аз го разбирах.

(„Поток“)

Ето как този езичник, който с такава дързост някога натрапваше своето „аз“, се отказа от своя език, за да намери друг нов: от неспокойната стихия на субективните преживявания навлиза в непристъпната стихия на природата и буйният поет, който някога се носеше на вихрен кон с огнена грива и нажежени копита, сега със спартанска суровост започна да отстранява самолюбивото си аз, за да „разбере“ заобикалящия го свят и да не смути със своето дихание говора на планинските потоци, които с такъв възторг възпява. Оня поет, искащ с такава агресивност някога да подчини света, сега се отдръпна, стана по-съзерцателен, започна да се учи да мълчи, да се отстранява от изобразяваните обекти, за да може да изрази земната същност на това, с което живее. Той не прави въпрос от своята личност, макар винаги да говори за своите преживявания. Фурнаджиев иска да докаже, че не е важен толкова носителят на чувствата и впечатленията, колкото самите впечатления.

Фурнаджиев се отказа да подражава на себе си, да повтаря формите, които с такова напрежение на творческите си сили изработи. Той вече беше ги изчерпил за себе си и нищо повече не можеше да каже на света чрез тях. Фурнаджиев сякаш се измори от вечния бяг подир буйния вятър. Неговите чувства вече не се разразяват в гръм и мълнии, за да поразят всекиго, който не им се подчини, а поетът събира лъчите на своите мисли и наблюдения, за да разлее топлото им сияние върху нас. Той гледа вече на себе си не като на някаква изключителна личност, а колкото и да е своеобразен в своето духовно съдържание и сега, иска всеки звук на неговата лира да прозвъни в унисон на нашите преживявания, а не в ущърб на тях. Това е смел завой, който се равнява на подвиг, въпреки че поетът запази все така изострено своето обществено съзнание. Фурнаджиев спря насред път, огледа се внимателно и пое в друга посока, за да овладее ново съдържание. А би му било толкова лесно, ако повтаряше завоюваното, ако се предоставеше на силата на придобитата инерция. Но той, за разлика от някои свои връстници, реши да бъде победен от новите задачи, които постави пред себе си, а не от собственото си безсилие.

Естествено вътрешният завой, който направи Фурнаджиев, е за сметка на темперамента му, на кипенето на кръвта му. Вие може да предпочитате повече неговите ранни стихове, може дори да не го приемате сега. Но дали е останал верен на себе си, щом се е променило неговото светоусещане? Дали нямаше да бъде по-силен, ако се придържаше към върховете, които беше осъществил? Според мен остана си същият, но показа другата страна на лицето си. В миналото ни показваше едната страна на своята личност — нейната пробивна сила, нейната настъпателна активност. Но ето че сега показа съзерцателната си страна, тази, която повече се вслушва в света. В първите стихове на Фурнаджиев неговите идеи бяха като шпори, чиято острота чувствувахме, сега той буди у нас усещания не толкова към себе си, а към света, към непобедимата трайност на природата. Като я съзерцаваме заедно с него, като се съединяваме с нея чрез спокойно общуване, на нас ни се струва, че сме се приближили до нейната вечност, която буди у нас безкрайни емоции. Природата,

която е винаги подобна на себе си, ни е разрешила да се доближим до нея, без да чувствуваме непосредствено близо до себе си присъствието на самия поет, накарала ни е да усетим нейния вечен туптеж, да се насладим на нейните неуморни преображения.

От друга страна, неговите съзерцания ни карат да излезем из себе си, да забравим себе си, за да подирим щастието си не в затвореността, а своята изключителност, не в някакъв ексцесивен индивидуализъм, а в благородната радост, породена в общуването ни със света. Фурнаджиев е поет, който и в миналото и сега се разбира с природата. Той знае как да се обърне към нея, знае как да я приласкае. Поетът не философствува за нейната вечност, а я усеща и изобразява.

Но този процес на узряване, когато поетът от повече „субективен" става повече „обективен" има и обратна страна — преждевременното помъдряване. Ако това съзряване, макар и твърде ранно, което е особено характерно за много поети, е естествен процес на развитието, каквото е да кажем за един Смирненски, то носи свежите плодове на творческото вдъхновение. Но ако помъдряването е преждевременно и е плод не на житейски наблюдения, а на съзнателно изнасилване и преднамерено интелектуализиране, каквото е за някои наши млади поети — то прави от поета поетизатор. „Интелектуализмът" на някои поети не е интелектуализъм, а е особен строй от мисли за мислите, съдържащи в себе си идеи за мъдростта и честността, но рядко преминаващи в мъдра деятелност.

Под преждевременно помъдряване разбираме стремежа да обкръжаваш себе си с ограничен хоризонт от мисли за културата и живота, които те настройват не за активна дейност, а към скептична съзерцателност. Оттук възниква и опасната привичка да се отнасяш леко към действителността и да не си даваш сметка за какво говориш. Преждевременно презрелите поети, ако можем така да се изразим, започват да чувствуват чрез скепсиса и абстракциите си. И ако в тях има характер и своеобразен душевен свят, то всичко това така дълбоко е скрито, че жалкото подражание, хладната условност не им позволява да излязат на божи свят. Тези презрели поети са създадени от литературата. Те са лишени от свое вътрешно съдържание. Те са узрели още в ученичеството си, а когато започват, гръмко казано, да творят, те вече са презрели. И когато се доближите до стиховете им, главите ви ще бъдат посипани с жълтия прашец на „мъдростта". На мястото на художествената проницателност те издигат афектацията на разсъдъка. На мястото на патоса и нравствената сила — безпощадния хладен, анализ на мисълта. Те са много „мъдри", а както казва Пушкин: „поезията, прости ми господи, трябва да бъде малко глупавичка".

Преждевременното помъдряване е подобно на преждевременното посивяване на косите. Чрез такава „мъдрост" поетът не само че не може да победи природата, но тя побеждава неговата собствена природа, като се обезличава. Интелектуализмът се използува от някои по-млади поети като средство, което ще изведе тяхната младост до желаната мъдрост на благоразумния егоизъм. Да, съвременният поет знае на какво е способна силата на разума, знае това твърде добре. Но за да стане повече разумен, той понякога изкоренява от своята творческа природа най-силните човешки импулси и иска само за няколко седмици да помъдрее. Той не се страхува от скорозрелостта, защото тя му носи „бързоуспеваемостта". Неговата преждевременна зрялост лишава младостта му от най-добрите ѝ преимущества — силната поривистост и тази безмерна доверчивост, с която поетът възприема големите мисли, превръщайки ги в още по-големи идеа-

ли. Помъдряването на поетите не трябва да бъде отвлечено, а „извлечено“. То е изградено на виталистическа основа. Изобщо богатата конкретизирана жизненост не може да не е свързана с мъдростта.

7

Но все пак, както видяхме, поетите се развиват и те имат не само първа, но и втора зрялост. Втората зрялост някои наричат втора природа, защото тя е изградена от съзнателно придобити величини, а не от инстинктивни импулси, характерни повече за младостта.

Втората зрялост за различните поети е различна. Както тяхното целокупно творчество, тя е много индивидуална. Защото всяко развитие е неповторимо като съдбата. Поетите, които нямат своя творческа съдба и не могат да излязат извън пашкулния си стадий, гледат на всичко ново в личното си творчество като на изневяра на себе си. Но не може творческата дейност да бъде една и съща във всички етапи. Както се опитахме да докажем, стихът на Фурнаджиев все повече се освобождава от преките дразнения и става традиционно гладък. Ако се спряхме по-специално на духовното трансформиране на Фурнаджиев, то не е защото мислим, че той единствено се развива, а защото най-подхожда на логиката на нашите разсъждения. Ние естествено тук не можем по-цялостно да го разгледаме, а взехме този аспект от неговата поезия, който в случая ни интересува. И Багряна не е тази, която беше някога, въпреки че си остана пак голяма поетеса. Годините сложиха отпечатък и върху лицето на нейната поезия, но тя си остана също така пияна от любов към света, както и преди. Поетесата, която някога с такова възторжено увлечение написа „Пролога“ към „Сърце човешко“, възкликна: — „нека месата ми късат безумните фурии“, но

Ти само, огън горящ в моя дух, не загасвай,
ти само, извор клокочещ в сърцето, не спирай,
ти само, обич, която мистично опасваш
моя живот — до последния миг не умирай!

Не е нужно специално да се подчертава, за да се види, че годините са променили и Багряна. Нейните стихове избледняха, няма я онази яркост на багрите, няма я онази страстна поривистост, която се разливаше в първите ѝ работи. Но това е неизбежно и е закон както в природата, така и в живота на поета. Скитническият дух на Багряна се измори и тя стана повече разсъдителна. Безспорно е обаче едно — че много силно действува на нашите чувства това изключително себеизразходване, което както в миналото, така и сега е характерно за поетесата. Вакханическото опиянение тя замени с безграничната любов към света. Нейните стихове не са безцелна маскарадна игра на поет с вече отслабнали сили, който търси прикритие зад съзерцателни описания, а е развитие, непредотвратимо, както всяка логика. Вътрешните граници на поезията на Багряна се разшириха за сметка на нейната съсредоточена яркост. Трябва да се разбере, че поезията е не само чувства, не само емоции, тях човек ги има много в ранна младост, но и опит. И ето че по-късно видяхме Багряна не само от нейната чувствено-вакханична страна, но и като поетеса, обогатена с мъдростта и опита на годините. На вас може повече да ви харесва ранната Багряна, но тя е не само „ранна“, а и „късна“. Обаче и „късната“ Багряна е с „устрем огнен“, въпреки че неограничената волност на скитничеството вече е пресекнало в поезията ѝ. Вакханката стана Мадона.

Докато за младите поети е характерно дръзкото самоизтъкване, в което е и силата им, за зрелите поети е характерно „самоотричането“, в което също е тяхната сила. Те преодоляват ограничеността на своята субективност, за да възприемат по-цялостно света. Но това „самоотричане“ не е ли в ущърб на тяхната поезия? Нали поезията е най-субективното изкуство. Поет е този, който превръща в обект своя творчески субект — казва Хегел, а след него и Белински. „Обективизирането“ на света не е ли насочено против самата същност на поезията? Това са сложни проблеми, които ще станат обект на изследване в друга статия. Тук искаме да кажем само това, че колкото повече поетът навлиза в дълбоките процеси на живота и се освобождава от капризите на своята субективност, толкова повече израства. Подчертаваме това, защото в тази посока търсим развитието на поета, а не в неговото едностранчиво субективизиране. Колкото по-голям изразител на епохата си е той, т. е., колкото по-вярно отразява тенденциите на общественото развитие, толкова по-голяма личност е. Следователно неговата субективност става по-силна, защото се налива със социално съдържание, когато се „обективизира“. За да илюстрираме това, ще си послужим с един класически пример, който е много показателен. Имаме предвид Гьоте.

През ваймарския период Гьоте преживява дълбок кризис, намерил художествено отражение във „Вертер“. Неговата вътрешна хармония е била разрушена от дивото уродство и от суетната провинциална дребнавост. Гьоте донася от Ваймар много нахвърляни поетически произведения, но не е бил в състояние да ги завърши. Тогава отива в Италия и започва да общува с древния класически свят. Там поетът се убеждава, че неговата личност не е откъсната от световната същност и не е обречена на метафизическа самотност. Това Гьоте е формулирал в едно изречение: „В Рим аз за пръв път намерих самия себе си, за пръв път почувствувах себе си в съгласие със себе си, за пръв път станах щастлив и разумен.“ Гьоте започва да гледа на себе си като на цялостна природа, а на произведенията си — като най-висш израз на природата.

Тази нова по-висока степен на духовно узряване, когато поетът осъзнава себе си като част от обществото и природата и започва да се отнася към произведенията си като към художествен израз на съвременния му живот, е висша проява на творческата деятелност. Както казва Ленин, резултат на тази деятелност е „проверка на субективното познание“. Поетът дотолкова се прибщава към времето в което живее, че всяко голямо историческо събитие се превръща в негово лично преживяване. Нещо повече, то става нова степен на неговото духовно развитие. Ето защо истинските поети са винаги дълбоко съвременни.

„Самоотричайки“ се, поетът разширява нашите представи за поезията— не само със субективността си, но и със социалното съдържание, опита, който е придобил от действителността. Разбира се, всяка поезия, и най-субективната, ако тя е истинска, не може да не бъде отражение на живота. Трудността тук е да намериш вътрешната граница, зад която поезията престава да бъде изкуство и се превръща в опоетизиране на действителността. Затова казахме, че след като са решили да станат по-„обективни“, поетите поемат върху себе си огромен риск, който може да се окаже съдбоносен за тяхното творческо съществувание. Но именно в този риск се проявява и силата на тяхната субективност. Защото, казва Йоханес Бехер, поетът се отличава от другите хора преди всичко със способността си за „съпреживяване“. Ако е слаба индивидуалност, „съпреживявайки“, той

ще се обезличава. Както вече споменахме, поезията изнасят силните личности — слабите тя разрушава. Поетът ще бъде поет само тогава, когато „присвоява“ чувствата и мислите на другите хора и ги прави всеобщо достояние. Тогава ще е и ярка личност. И когато четем стиховете му уж навлизаме в друг живот, а наблюдаваме своя, вече от друга страна. Ние подслушваме чужд живот, сякаш крадешком сме се вмъкнали в непозната стая, но там откриваме своя свят. И в това е голямата „магия“ на поезията — въпреки че е най-субективното изкуство, тя като в огромна леща съсредоточава и нашите преживявания. В своята „Естетика“ Хегел говори, че поетическата оригиналност не „следва да се разбира в този смисъл, като че индивидът, за да има възможност лирически да изрази себе си, трябва да се освободи от всички и всякакви връзки с националните интереси и възрения и формално да стои само на своите собствени крака. Напротив, при такава абстрактна самостоятелност в качеството на съдържание би останала само съвсем случайната и частна страст, произвола на необузданите желания и капризи, а глупавото упорство на прищевките и странната оригиналност на усещанията биха намерили за себе си неограничен простор. Истинската лирика, както всяка истинска поезия, е призвана да изрази истинското съдържание на човешкото сърце“.

Всички големи поети са оригинални, защото отразяват „истинското съдържание на човешкото сърце“. Това тях ги прави поети. С това се утвърждават и като големи личности. В този смисъл са универсални и в своя универсализъм си приличат. Хегел е съветвал поетите да утвърждават своята субективност, като периодически се отказват от нея. Това е парадокс, но такъв парадокс, който ни приближава до същността на проблемите. . . Богата личност е тая, която изразява човешкия живот в неговата пълнота. Поет егоист не съществува, защото егоизмът е несъвместим със стремежа да изкажем своите мисли и чувства на другите хора — поезията е споделяне, общуване със света. Когато четем стиховете на Яворов и Дебелянов, идват ни на ум знаменитите думи, които Митя Карамазов казва на Альоша: „Не, широк е човек, дори много широк.“ Широко отзивчив и многостранен, поетът познава полюсите на много преживявания: патоса и унинието, бурните пориви и сластната нега. Докато поетизаторът е влюбен в себе си, привързан е към своето ограничено „аз“. Тази привързаност на индивида към своето емпирично битие е осъдена от Хегел във „Феноменологията на духа“. Той противопоставя на „робското съзнание“ способността да разглеждаш своето „аз“ като второстепенно по отношение на всеобщото развитие, като умение за „безконечно развитие без себе си“.

Маркс още в своите ранни работи, критикувайки егоцентризма на Плутарх, издига идеята за общественото безсмъртие. Егоцентризмът не е в състояние да създаде нещо безсмъртно, тъй като не може да „преживее себе си“ в други хора. Животът на такива хора е кратък, защото на тях им доставя голямо удоволствие вечно да се ровят в самите себе си, отколкото със собствени сили да строят целия свят, да бъдат творци на света.

В поезията не е достатъчно да бъдеш „друг“. Това никак не е трудно. В наше време най-лесно е да бъдеш „оригинален“. Средствата са много прости: нужно е само да се обявиш за борец срещу традиционализма, за да удивиш читателите. Но опитайте се да обосновете известни стари истини по новому, ако те са намерили потвърждение в наши дни! Това е много рисковано, тъй като е нужно да бъдеш действително оригинална личност, за да успееш да кажеш нещо убедително.

От стиховете на поета искаме да узнаем кой е той. Защото всички ние сме „други“, „особени“, а истинският поет е „този“. Той е не просто индивид, той е личност. На нас ни се иска да кажем на някои поети: „Стига сте оригиналничили, време е да се научите да мислите.“ Защото най-добър признак на самобитност е така умно да възприемеш новото историческо съдържание без преднамерено самоизтъкване, че всеки да разбере как дълбоко си навлязъл в съвременността. Заблуждение е когато понякога младите поети си въобразяват, че ще загубят оригиналността си, ако признаят за правилно това, което други са утвърдили като типично за съвременността. Ние ще се „изграждаме“ със стиховете на поета, ако те са съзвучни на нашите преживявания. Именно това наричаме „обективно самонаслаждение“. То произтича от единството на „самодейността“ на поета и моята дейност. Неговото самоутвърждаване е в същото време утвърждаване на нашите мисли и чувства. И колкото повече са съзвучни произведенията на поета с идеалите на читателя, толкова по-свободен е той в своето творчество.

8

Навярно нашите естетически отклонения доскучаха на читателите и затова ще им сложим край. Но те бяха нужни, защото когато нещата се разкриват в различни аспекти, стават по-убедителни и ясни и ние се приближаваме видимо до тяхната същност. Тук искахме да кажем, че когато приличаш на останалите, понеже не утвърждаваш своята „абстрактна самостоятелност“, а разкриваш „истинското съдържание на човешкото сърце“, ти не си епигон, защото откритата прилика не е епигонство, което винаги е спотаено и скрито.

Казахме вече, че младият поет, по силата на своята природа, иска да утвърди себе си. Неговите стихове са вик на необузданите пориви, въздишка на събудилата се любов, радостна тръпка на ръзцъфтяващата се мисъл. В това отношение твърде показателно е стихотворението „Вик“ на Багряна, което вече цитирахме. Безспорно впечатлителността на младите е повишена, но зрителното им поле често пъти е тясно и способността им за синтез — незначителна. Вероятно с това можем да си обясним характерната парадоксалност на техните мисли и понякога склонността им към софизми. Всичко, което им е близко, дотолкова израства в очите им, че го превръщат във вечен атрибут. А всичко минало им изглежда традиционно. Именно в това се изразява и ограничеността на тяхната субективност.

Но когато съдите тези, които са творили преди вас, за да изглеждате мъдри, вие сте длъжни да стоите по-високо от тях, а вместо това вашето преимущество е единствено в обстоятелството, че вие сте се появили по-късно от тях. Гости, придошли на пир на тези, които са обогатили света с толкова много художествени ценности, по право получават последните места — а вие нескромно искате да се наредите между първите. Когато казваме това, не отричаме, че някои традиционалисти в лошия смисъл на думата, лишени от жажда към новото, което още не е станало монументално изкуство, искат да го убият с авторитета на историята, която е на тяхна страна. Навремето един ли отричаше Маяковски като призоваваше авторитета на Пушкин и Лермонтов. Инстинктът на консерваторите им подсказва, че изкуството, което възниква, може да бъде убито от изкуството, което е станало монумент. И те развиват вкуса си, за да могат после с изтънчеността на чувствата да оправдаят и обосноват своето упорито отвращение към всичко ново и прогресивно, което им предлага развитието на живота и оттам — развитието на изкуството. Консерватиз-

мът — това е изнежеността на изнежените, вусът на охолството, на което обръгват обикновените и първични неща.

На такъв консерватизъм искаше да се противопостави в стиховете си младият талантлив поет Стефан Цанев. На мене ми харесва неговата остра мисъл, неговата неспокойна напрегнатост на въображението и пъргавина на възприемане на света, афористичната му изразителност. Стефан Цанев е от търсещите поети и много от слабостите му са плод на сложните задачи, които е поставил пред себе си.

На мен обаче не ми е ясна позицията на Стефан Цанев към света. За сега той иска да се представи като някакъв нов Хамлет, който моли Маяковски да му услужи с револвера си, за да провери своята честност, но после го виждаме да се целува на брега на Созопол. Той още няма мерило, за да съди хората, въпреки че е много строг към тях. Стефан Цанев няма вярна представа и за самия себе си. И когато казва:

Моето минало
е миналото
на един романтичен юноша,
танцувал върху маси и покриви —
защото няма нищо по-скучно
от безопасната повърхност
на дансинга.

едва ли сам си вярва. Но все пак дотук той е търпим. Той може да съчинява себе си и ние ще му простим заради изобретателността му. Обаче понякога неговата самовлюбеност дири удовлетворение в отричането на това, което е създадено до него. Макар и да се възхищава от музиката на Бетовен, стане ли дума за поезията, щом като не е неговата, той не пропуща да възкликне:

Предавам се! Загубих сили. . .
И влизам — победен и тих —
във четвъртитите килии
на кла-си-ческия стих.

И ето — примирен и примерен —
за нечие оскъдно тържество
аз търся точни сочни рими,
макар да питам:
— За какво?

В цялост поезията на Стефан Цанев е различна от това, което той гръмко декларира. Убеден съм, че авторът на „Градът на слънцето“ не е тоя, който танцува „върху маси“ и „покриви“.

Но нека да го възприемем такъв, какъвто сам иска да се представи, нали главен герой в лириката е самият автор? Стефан Цанев е много добродетелен, той е самото съвършенство, а другите са „червеи във вратовръзки“ или. . . „лирични граждани“. Той е честен, много честен, а другите са въплъщение на „фалшиви тържества“. Показва ни, че е нещо като homme superieur“, висш човек, вън от реда на обикновените хора. Той е романтик, а другите са прозаици. Неговата поезия е някакъв парад на добродетелността и на нас, обикновените и грешни хорица, ни става просто неудобно като я четем. Толкова добродетели, толкова дарове на природата ни вдъхват страх. Поетът непрекъснато иска да ни убеди, че се познава много добре и затова така гръмко декларира своя ангелски чист характер. Не му ли се е случвало да помисли, че поетът трябва да се изявява, а не да се саморекламира.

Няма спор, положителен е стремежът на младите поети да направят стиховете си по-лични и оригинални. Те накараха стиха да искри от дисонансите на острите преживявания. Те искат да затворят неспокойните си емоции във фрапиращи метафори и антитези. Те подчиниха образа на играта на своите мисли, което направи стиха им по-ярък и еластичен. Левчев, Първан Стефанов, П. Караангов, Слав Хр. Караславов, Атанас Стоянов, Вл. Башев и др. израснаха като поети след XX конгрес на КПСС и Априлския пленум на нашата партия и видяха падането на идоли и божества. Започнаха да мислят по-исторически, а не метафизически.

Това поколение дойде с недоверие в абсолютните истини. За него култовските декларации са грамада от струпани лъжи. Те загубиха своя авторитет и станаха скучни. Светът, гледан направо в очите, сменящ всеки миг своите багри, има за тях много по-голямо очарование, отколкото безспорните истини. Те започнаха да дирят красотата на усета към сегашното и в него да откриват истината — може би променлива и спорна, но истина. Те „омагьосаха“ преживяванията си в непосредното горение на своите стихове, те искат да бъдат в истинския смисъл на думата съвременни поети. Те се учат да мислят, макар и понякога да грешат, но да мислят със собствените възли на мозъка си. Този им стремеж е реакция на култовската униформеност, която смачкваше индивидуалния порив на мисълта и водеше до безлично поетизиране.

Но реакцията, като всяка реакция, дойде с ексцесите си: култът към свръхчовека, „умуващ властно“ за всички, се замени с култа на някои към себе си. В поезията ни нахлу егоцентризмът, екстравагандизмът, който някои нарекоха кой знае защо авангардизъм. И малките станаха много големи, за да направят впечатление. Те започнаха да ни затрупват със странности и фокуси. Тези увлечения бяха справедливо критикувани в доклада на др. Т. Живков, изнесен пред творческата интелигенция: „Комунистическата идейност — висш принцип на нашата литература и изкуство“.

Но как да си обясним, че на миналото някои творци започнаха да гледат като на нещо пагубно, като на покушение над тях, като на престъпление над тяхната личност? В името на колко „модерни“ манифести беше отречена класиката! Защо традицията, която се е считала от всички големи творци като нещо, което позволява да откриеш себе си, защо от нея започнаха да се пазят, да не ѝ се доверяват? Сблъскваме се с един от най-острите проблеми на нашата съвременна поезия. Ние не можем да му отговорим с вече познатото и станало в лошия смисъл на думата разделение на поетите на „млади“ и „стари“. Всяка епоха има своите „стари“ и „млади“ творци, както всеки поет има „ранен“ и „късен“ период в развитието си. На времето Петко Славейков отрече Вазов в името на нещо ново, за да бъде после и той отречен като вече остарял. Така че нашите новатори и в това отношение не са нови. Един ли е отричал Вазов! Но опитът в това отношение е толкова голям, че лекомислено ще бъде едно такова противопоставяне. Няма в исторически смисъл „стари“ и „млади“ поети. Поетите са поети.

Не един вече е говорил, че култът на личността потискаше личното и индивидуалното начало у поетите и насаждаше в тях декларативно унифициране. След Априлския пленум и Осмия конгрес на партията творческите личности се разкрепостиха и те започнаха да се любуват на богатствата, които носят със себе си. Но страхът от загубване на своя личен почерк не напусна много поети. Това ние непрекъснато чувству-

ваме, да кажем, в стиховете на Ст. Цанев и Л. Левчев — двама талантливи поети. Този страх да не приличат на останалите ги накара да търсят понякога удовлетворение в изключителното и странното. Някои млади поети отхвърлиха максимата, провъзгласена от Пушкин: „Що се отнася до слога, то колкото той е по-прост, толкова ще бъде по-добре. Главното е: истина, искреност."

Всеки поет осъзна необходимостта да има своя оригиналност, свой почерк. Необходимостта да не загуби себе си! Затова се появи и страхът от традицията, която се отъждестви с конформизма. Някои поети започнаха да се страхуват да не загубят своя стил не толкова, защото го считат за изключително техен, а поради непрекъснатите натрапчиви мисли, че са на път да го загубят. И за да не го загубят ще рече да не пишат така, както са се зарекли да пишат. Но това означава спиране на развитието. Това значи да станеш епигон на самия себе си, да прекрояваш отново и отново образа, който вече си изработил. Значи да станеш поетизатор. А лирическият образ на големите поети е изграден от отклонения от него. Може да се каже, че „отклоненията" от досега създаденото и завоите към нови съвършенства образуват определенията за големите поети. В този смисъл всеки поет има свой „двойник", в който се превъплътява. И чудно нещо — тези поети, чийто лирически образ не е дестилиран, са и най-личните и оригиналните. А онези, ангелски непорочните, са безличните. Те са поетизаторите. Тяхната поза, за да изглеждат съвършени, си служи с безброй маски. Всяка маска е копие на някоя добродетел или достойнство. Затова позата им е едно косвено признание на истински значимото.

Тяхната сянка се мяркаше тук-там, но ние обещахме да ги оставим на спокойствие. Те подобно на призраците от пиесата на Ибсен се носят в нашата поезия — без възраст и плът. Както мислите на теософите, стиховете им винаги са едни и същи. През целия си живот са на възрастта на зрелоста, на възрастта на мъдростта. Те не се развиват. Тяхната философия е култивиране на неотстъпно упорство от позициите на вече завоюваното. Те никога няма да превъзмогнат създаденото и милион пъти изпробваното, няма да потърсят нови лирически форми. Тяхната поезия е мъртва еднаквост. Тяхната поезия е в грим. Всички нейни ефекти са разчитани на поглед отдалече, на поглед от разстояние. Но ако се приближиш до нея, ще откриеш един еднообразен свят, в който няма падения и възходи. В който описанията господствуват над мислите, темите — над идеите, абстракциите — над живота. Тях ги е родила книгата, в нея те живеят. Тяхната кръв е отровена с типографско мастило. Поетизаторите могат да станат добри професионалисти, но никога — добри поети. Те са по природа противоположни на поетическите гладиатори, за които ставаше дума в началото на тази работа. Те мъждукат с равна светлина, дълго време неугасваща, но никога не светеща с искрите на необикновеното. Те за „важните неща" говорят „леко", а за „празните — тържествено". Тяхното творчество е равен поток, несмущаван от бръчките на времето и избухванията на поривите. Това са благоразумни поети, които като страхливи нестинарки бягат от арената на борбите и „си гледат работата". Те не си „хабят" силите в остри обществени конфликти, здраво са стъпили на вече установеното, от което черпят сили и винаги излизат победители, защото не се излагат на риска да летят и си строшат гръб-

нака като митичния Икар. Трезвостта им осигурява неизтощима издръжливост и те пишат за всичко, защото са еднакво безразлични към всичко. Те не познават капризите на вдъхновението и подземните демони на музите.

Поетизаторите са наследили от бурите на младостта си една бледа и сантиментална тъга по жизненото, която тихо сплита мислите им в равния блясък на безразличието. Още не сме прочели последната им книга, другата вече е наредена по витрините на книжарниците — още по-бледа и безсилна. Те ни атакуват неуморно с продуктивната си издръжливост, не ни дават да се опомним, да се отдалечим от тях, държат ни близо до себе си, принуждават ни да свикнем с тях, да не ги забелязваме, да се адаптираме към бледата светлина, която излъчват. Ето защо изкуството на поетизаторите е по-лошо от лошото. Лошото изкуство раздразва, тревожи, възбужда оскърбения вкус, а поетизирането таи в себе си отровата на индивидуалното съзнание. То успокоява, то умее да се харесва на пасивните области на нашия вкус. То незабелязано разлага нашите естетически усети с отровната киселина на безразличието. Поетизирането е лишено от могъщия размах на духа. На него му липсва онова четвърто измерение, за което някога писа Божидар Божилов.

Поетизаторите не знаят творчески кризи. Те са неуморими като безплодието. Не се удивлявайте, че издават всяка година по една стихосбирка — трябва да се удивлявате, че не издават по няколко. С грубо подкованите си обувки те маршируват от книга в книга, без да станат ни по-добри, ни по-лоши, ни по-богати, ни по-бедни. Те са еднакво трафаретни, когато говорят и за родината, и за любимата. Когато прочетете стиховете им, на вас ви се струва, че авторът просто ги е написал и си е отишъл. Стихотворението е останало само, без този, който го е създал. И то, изгладено, заоблено, с прозрачна яснота, се плъзва пред вас и вие, ако не го отминете, няма да ви раздразни. Не можете нито да го хвалите, нито да го отричате. Ако заимствуваме от съседното на поезията изкуство — музиката, тези стихове са нещо като капелмайсторската музика, която не се издига над дилетантизма. Поетизаторът може да пише цял живот, без да се придвижи ни назад, ни напред. Колко много такива поетически „стабилитети“ познава нашата съвременна литература.

Поетизирането е безпощадна срамежливост на мисълта, на която липсва онова, което Горки нарича „неизмеримо“, опитваща се да се скрие зад фалшивия блясък на стиха, за да създаде илюзия за многозначителност. Именно за такива стихове Гогол казва: „те са ни това, ни онова, а дявол знае какво“.

И ето тези трезви глави, поддържани от неизтощимата енергия на сивотата, минават като пъстър парад пред вас, кланят ви се с доброжелателни усмивки, правят всичко възможно, за да ви харесат, да ви внушат, че изкуството не може без тях и ако сте недостатъчно недоволен от делото им, ще сте недостатъчно недоволен затуй, че то няма да ви раздразни, няма да ви разтревожи, да ви накара да извикате от възторг или негодувание. И да не ги закачате за вас е тъй удобно, тъй удобно.

Сега вече можем да дадем едно по-цялостно определение на поетизирането. Дотук споменахме различни негови варианти. Казахме, че, от една страна, то е явление на вече изчерпилите си поети, които продължават да пишат. От друга страна, поетизирането се проявява и в прež-

девременно узрелите поети, в преждевременно „помъдрелите“, които съчиняват своя интелектуализъм. Поетизирането има много метаморфози, различни превъплъщения. Но то най-вече е израз на безкрилото описателство, на илюстративизма. Ние считаме, че последният „образ“ на поетизирането е най-характерния за нашата съвременна поезия. Илюстративното стихотворение е звук, който нищо не ви внушава, емпирия, която ви спира пред себе си и не ви води никъде. Неговата „самозадоволеност“ и „самопредел“ го лишават от хоризонт извън себе си и то не може да открие никакъв хоризонт и за нас. То е като стъклена скъпоценност, с гладка заобленост, без вътрешен магически блясък.

Но каквито и да са метаморфозите на поетизирането, каквито и да са маските му, в него има нещо отличително, нещо характерно. Поетизирането е паразитиране, което иска да стане копие на някаква силна страна на поезията. И тогава, когато поетът си самоподражава — повтаря онова, което е направило най-силно впечатление някога на читателите. Наистина епигон е на себе си, но това, което казва, вече му е чуждо, макар някога да е било негово. При всичките си „образи“ не поетизаторът дава нещо свое на поезията, а взема всичко от нея. Както лошият живописец черпи краски не от мозъка си, а само от крайчеца на своята четка, така и поетизаторът черпи поетически трепети не от сърцето си, а от вече добитото. Затова е еклектик. И като всеки еклектик е лишен от способността за самостоятелно възприемане на света. А поезията без лично отношение към света, без лична естетическа оценка на действителността не е поезия. Поетизирането е безлично. Именно неговата безличност е най-сигурното доказателство, че не е поезия, а антипоезия. То е съзнателно приспособяване на мислите и чувствата към вече утвърденото и установеното. Кой днес не може да поетизира един „пейзаж“? Но уви, да се каже, че едно стихотворение е „поетично“, все едно е нищо да не се каже. „Поезията е поезия. От красноречието и реториката тя е необикновено отдалечена“ — казва един поет. Кой днес, да кажем, не може да изпоетизира и едно такова стихотворение за родината:

Земя на битките си ти,
на гневно вейналите гриви.
над върховете каменливи
и досега сокол лети,
лети и търси оня кът,
оная слънчева полянка,
където храбреците спят —
с крило да им направи сянка.

— — — — — — —

Родино, дай ми ти перо
или тесла, или кормило. —
Аз всичко скъпо, всичко мило
ще дам за твоето добро.
Накрай света да отпътувам,
към тебе пак ще се стремя
и даже в своя сън ще чувам
как диша родната земя.

Това е откъс от стихотворението на Иван Давидков „Родина“, поместено в една от последните му стихосбирки, излезли през 1964 г. — „Утринни влакове“. Иван Давидков е един от най-плодовитите ни и повтарящи се поети. В неговата поезия няма да търсите големи мисли, той не

е от поетите със силни емоционални изживявания, които като кажат веднъж нещо, вече са го изчерпили завинаги за себе си. Преди повече от десетина години написа едно друго стихотворение, което носи същото заглавие — „Родина“. Да го прочетем:

Всичко твое така ни е скъпо,
от сърцето частица е то:

тоя лес, край Толбухин напъпил,
това дунавско едро жито,
тоя дъх на цимент и на скели,
тоя звън на тесли и шейни,
тия песни, които сме пели
в бригадирските дни. . .

От планинските сини вериги
ние гледаме твоя простор.
Колко малка си ти!
Лесно стига
чак до Дунава нашият взор.

Това стихотворение е поместено в стихосбирката на Давидков „Рамо до рамо“, излязла през 1953 г. Родината тук е пак „скъпа“, авторът пак иска от нея „тесли“, с тази разлика, че „шейните“, които е заимствувал от руската поезия, сега заменя с „перо“ и „кормило“. Тук, разбира се, не става дума само за повтарянето на изразните средства. И в най-големите поети ще ги срещнете. Става дума, че Давидков повтаря един и същи строй от мисли и настроения. Независимо от десетилетието, което дели двете стихотворения, те са едакво илюстративни и описателни. Вземаме ги и двете и ще се опитаме да направим от тях едно трето стихотворение. Да го наречём „Гласът на родината“:

Левентите твои умираха по върховете.
Соколи със писък високо над тях се извиваха.
Ръцете огромни лежаха на дивото цвете
и с черните облаци черните къдри се сливаха. . .

Балканът на свойте могъщи плещи ги повдигаше
в предсмъртния час да погледат родината мила.
И техният поглед оттука далеко достигаше —
до белия Дунав, до Черно море и до Рила. . .

Различава ли се това стихотворение с нещо от останалите? Бих могъл да го напиша аз, можете да го напишете и вие, може да го напише всеки, защото всички ние сме закърмени с безсмъртния „Хаджи Димитър“ на Ботев. Но това няма да бъде поезия, а ще е епигонство. Именно защото е епигонство така лесно може да се преповтаря в различни варианти. У Ботев това пантеистично сливане с природата идва от възрожденското му възприемане на света, от неговото цялостно духовно устройство, от народностното му мировъзрение, от хайдушката му философия, от чувството му за единство с цялото мироздание, и ако ти искаш да създадеш нещо ново, съвременно, не можеш механически да прикачиш към този епически размах на мисълта някои „тесли“ и „мотори“. Така не се създава съвременна поезия. Щом го е казал веднъж Ботев, то е само негово и не може да се повтаря от други без риск да станат епигони. И това стихотворение принадлежи на Иван Давидков. То е поместено в една от

стихосбирките му, излезли през 1960 г. — „Днепър под моя прозорец тече“. Ами да посочваме ли безбройните варианти в неговата поезия на „Родни домове“, „Планински домове“ и пр. Поне заглавията да сменяше. Сега няма защо да се удивлявате, че е така плодовит. Трябва да се удивлявате, че не е още по-плодовит.

10

За големите поети всяко стихотворение носи в своята многостранност невидимият белег на единство и новост, защото една и съща кръв пулсира и в най-отдалечените тъкани на неговия организъм и въпреки промените на формата, ние безпогрешно ще познаем във всяка дума възможният му творец — Яворов или Дебелянов, Смирненски или Вапцаров. Всеки поет се стреми към самоизбрана самостоятелност. Ще го познаете по всяко зрънце на неговите изповеди, по интонацията на ритмите му. Макрокосмосът, светът на поета, пулсира в микрокосмоса на неговите лирически откъси. Добре го е казал Твардовски в известните си стихове:

Вся суть в одном-единственном завете:
То, что скажу, до времени тая,
А то знаю лучше всех на свете —
Живых и мертвых ; — знаю только я,

Сказать то слово никому другому
Я никогда бы ни за что не мог
Передоверить. Даже Льву Толстому —
Нельзя. Не скажет — пусть себе он бог,

А я лишь смертный. За свое в ответе,
Я об одном при жизни хлопочу:
О том, что знаю лучше всех на свете,
Сказать хочу. И так, как я хочу.

По невидимото дихание на произведенията ще узнаете личността, която ги е създала. Оформени или неоформени, те ще са лични. Всеки недостатък на личността ще се прояви в това, което тя е сътворила. Никаква техника, никакви хитрости не са в състояние да прикрият болестите ѝ. Поетът си остава неизменно такъв във всяка дума и във всяка постъпка на своя живот. Той е там, където е — където са темите и мислите му, където са идеите и поривите му. Той няма нужда да ходи при тях през време на творческа командировка, снизходително да ги потупва по рамото — без тях той е немислим като творческа личност, защото неговите идеи и теми и той самият са едно и също нещо. Всеки негов стих, всяко движение на неговите мисли, дори усмивката му, погледа му, се подчиняват на творческите закони, които създават и неговите творения. Не може в живота да бъдеш един, а в поезията си да бъдеш съвсем друг. Ботев е бил какъвто в живота си, такъв и в поезията си, Смирненски — също. Тук аз назовавам само двама поети, защото ни един значителен поет няма да можете да посочите, който да опровергае тези произволно избрани имена. Поетът не се проявява само в миговете на повишено душевно напрежение, в онези неуловими междини, в които е престанал да живее и е започнал да твори, а във всяко време и винаги е художник. И затова стиховете, които създава, не са съчинени, а сами по себе си падат от неговото съзнание като тежки зрели плодове. Ето защо, за да можете да създавате поезия, „поетизирайте“ живота си! За да можете да уплътните стиховете

си, „уплътнете“ биографията си! За да ги романтизирате, романтизирайте личността си. Поезията не зависи от безупречността на ритмичните схеми, а от отражението на живота, от творческия субект. Поетът ще узнаете не по усвоеното, а по „износеното“. Може работата му да е малка, но вие ще го познаете, както ще познаете художника по неговите ескизи, пианиста по ударите на клавишите, цигуларя по размаха на лъка. А тези, които искат да бъдат поети само когато пишат стиховете си, във всекидневния живот се движат сиви и невзрачни и приличат на разгримирани лоши актьори, не представляващи нищо, ако не изобразяват нещо. Вътре в себе си, с обикновените си прояви, те изглеждат съвсем други — няма нищо от онова, което поетизират, ентусиазирани от редки мигновения. А поезията е един извисен живот: тя ощастливява по-дълбоко, но понякога разрушава по-бързо. Затова както се казва — не можеш да живееш добре и да пишеш добре.

Разбира се, поезията не е метафизически абсолютно тъждествена на биографския емпиризъм. Това, което дълбоко е преживял поетът, което се е слято с него, той иска да го види извън себе си, да го изрази като „вечна мисъл“ или да го въплъти в изящен образ. Неговите мисли и преживявания се проектират в лирическия герой. Веднъж създаден, лирическият герой вече не „принадлежи“ на поета. Той става независим от него. Творческият субект на поета отстъпва мястото си на създадения от него образ. Лирическият герой придобива вече своя „жизнедеятелност“, своя „целеустременост“. Тук възниква своеобразна екстраверсия: от лирическия герой нещо преминава към поета, към личността му и тя се напълва, художествено разцъфтява и като Маяковски той може да каже за себе си:

И чувствую:
„Я“
для меня мало.
Кто-то из меня врывается упрямо.

Всяко истинско стихотворение, независимо дали в него ще се говори за нещо случило си или за нещо минало, дали в него ще става дума за нещо преживяно от самия поет или за нещо „заимствувано“ от други хора, ще е поезия, ако е „автопортретно“. Тъй като си служим с понятие от изобразителното изкуство, ще илюстрираме мисълта си с портретния жанр. Художниците казват, че всеки портрет е автопортрет. Зрителят открива в него както субекта (художника), така и обекта (модела). „Балзак“ на Роден толкова малко прилича на писателя Балзак. В него Роден изобразява не само големия писател Балзак, изобразява и себе си. Когато Моне е нарисувал портрета на Зола, мнозина не го приемат, тъй като той много малко е приличал външно на модела си. Но веднъж, когато Зола е творял в присъствието на един свой приятел, последният възкликва: — „Как той сега прилича на своя портрет“. Не портретът е приличал на модела, а моделът е приличал на портрета. Защото художникът, когато рисувал Зола, е искал да докаже, че на този свят живеят много хора, които се сблъскват с еднакви проблеми и Зола затова е голям писател, защото е успял да ги отрази в своето творчество така, че неговият личен образ се е слял с образът на епохата му.

Както и портретът, така и лирическия герой е „двойно сходство“. Лирическият образ „прилича“ не само на поета, който го е създал, но и на времето, в което живее творецът му. Но ще „прилича“ на епохата,

ако самият поет прилича на нея. Казано с други думи, той ще е значителен, ако не е поетизиран, а е износен. Ако е „автопортретен“. Истинският поет не дели живота, който изобразява, на „свой“ и „чужд“, на „личен“ и „външен“. За него целия свят е „свой“. Защото поетът не е този, който може да се задоволи с гастролно съприкосновение с действителността. Той живее с идеите и патоса на епохата си. Поетът не е този, който от време на време краде от сърцето си задушевни нотки, а този, у когото трепетите на обществените борби отзвучават в мислите и чувствата му. В противен случай ще започне да поетизира, илюстративно да описва, сухо да декларира. Поетизирането затова не е изкуство, защото е насочено против самата същност на поезията — субективното изживяване. Поетът изобразява времето чрез себе си. В пластиката това е възможно в ограничена степен, в живописта — дотолкова, доколкото субективността се изразява във външните движения. Същото е и с белетристиката. На поезията са достъпни всички вътрешни процеси на съзнанието в цялата им пълнота и интимност. Хората, събитията няма да могат да станат „жизнедеятелни“ в поезията, ако не се превърнат в свят на поета. Субектът в поезията не е измислица, както е с обикновените персонажи на епическото произведение. Той е главен герой на поезията.

АСПЕКТИ ОТ ИСТОРИЯТА НА БЪЛГАРСКАТА ДРАМА

Чавдар Добрев

В тази статия ще засегна само някои въпроси от историята на българската драма, свързани главно с нейния стремеж да обобщава, да достига до основанията на историческата правда. Разбира се, извън кръга на статията ще останат редица проблеми на сложното историческо развитие на драматургията ни.

Ще започна с този вече известен факт, че нашата национална драматургия изостава от поезията и прозата ни. Поезията ни има такива представители като Хр. Ботев, П. К. Яворов, Хр. Смирненски, Д. Дебелянов и Н. Вапцаров, в областта на прозата са работили Ив. Вазов, Ал. Константинов, Елин Пелин, Йор. Йовков и др., а най-добрите ни драми са създадени от писатели, за които драматичното творчество понякога е било, така да се каже, втора или трета страст.

Най-добрата пиеса на Ив. Вазов „Хъшове“ е всъщност драматизация на повестта му „Немили-недраги“. В самата драма най-ценното са колоритните характери, които са своеобразна проекция на характерите от повестта; конфликтът тук не е изявен остро, сюжетната нишка е накъсана и вместо единно действие, ние откриваме чудесно нарисувани картини из живота на българската емиграция в Румъния, бунтарския дух на хъшовете, образи, създадени от опитен, с вкус към битовите детайли, разказвач. Драмите на П. К. Яворов „В полите на Витоша“ и „Когато гръм удари“, макар и дълбоко изстрадани, отстъпват пред силата на богатото му лирично творчество. Поетът на българското село, сърдечният и тънък художник на словото Й. Йовков също написа няколко драми, но които са повече отзвуци, отблясъци от незабравимите му белетристични произведения „Старопланински легенди“, „Вечери в Антимовския хан“ и т. н. Вапцаров също остави една пиеса „Когато вълната бучи“. Но и тя не стига до великата простота и мъжественост на поета-комунист.

И което е по-интересно: България, която притежава една богата езическа и средновековна зрелищна култура, едно съкровище от обрядни танци, игри, от диалогизирани писания и т. н., в края на турското робство е принудена да започне тепърва строителството на своя театър и драма. Вярно е, че тази драма на нашето Възраждане участвува в „пиянството“ на своя народ, закърмена бе с родолюбиви чувства. Театралните спектакли ставаха често репетиции за бъдещи схватки с поробителите. Или както казва съветският българовед Державин, българският театър „бе оръдие за подема на националното самосъзнание“. Но истина е също така, че нашата драма не можа да стигне до върховете на най-революционните идеи

на времето си. Най-характерните драматурзи на тази епоха Войников и Друмев, със своите „царски“ исторически пиеси, си оставаха в границите на един просветителски светоглед. Особено при Войников, който едва с „Криворазбраната цивилизация“ успя да осъществи на по-високо художествено равнище своите концепции за реалистичен театър, са налице сантиментализъм и наивност. Не са случайни и упреците, които отправя към Войников патриархът на българската белетристика Л. Каравелов.

Тук според мене причината се крие не само в недостатъчната надареност на драматурзите ни или в техния светоглед, а и в нещо друго, което може да се нарече театрална традиция. Нашата драма и театър едва сега създават своите първообразци (през 1853 г. в Землин се появява „Михал“ на Сава Доброплодни), а нужно е време за „натрупване“ на сили, за усвояване на опита, на драматургичното и театрално майсторство. Освен това за драмата, която се създава, е необходима и солидна материална театрална култура, за която стават тесни килиите на училищата и малките салончета на читалищата.

Наред с редица още други обстоятелства пречка за пълнокръвното развитие на нашата драма са и някои въпроси, свързани с пихологията и нравите на българския народ. Петстотингодишното турско робство се отразява и върху душевния живот на българина. Разбира се, тежкото съществувание, злодеянията на турците, съзнанието за собствено безправие са възпитавали в народа ненавист към потисничеството като система, любов към свободата, усещане на своето „аз“ като жива част от организма на нацията. И това е главното! Но робството е било същевременно и институт за преклонение пред потисничеството. В значителна част от българския народ то е възпитавало и безрадостно примирение, стоицизъм, който е приемал страданията за естествени. Това е означавало ограничение на обществените интереси, удовлетворение с трохите на личната изгода, „предосвобожденски конформизъм“, който е тежал като гири под крилете на напредничавата мисъл на епохата. В редица случаи чувството за собственост, за лично благополучие е разделяло хората. Късчето родна земя вместо да обединява за обща борба, понякога е подхранвало антиобществени тенденции, откъсвало е отделната личност от историческите борби.

Робството освен това е оказвало влияние и върху насоката на въображението, върху начина на мислене и чувствуване. Установеният от столетия бит е действувал угнетяващо върху съзнанието, зад плътната му завеса трудно са прозирали движението, зад отделните детайли често са се губили координатите на историята. Човъркането в пролуките на душата е било невъобразим разкош за поробената маса. Едва с развитието на занаятите, с укрепването на еснафския слой, с установяване на търговски връзки с външния свят, с постепенното загниване и отслабване на Отоманската империя е укрепвало и националното съзнание, излизали са в центъра големите въпроси на времето. С векове сдържани стихии са се отприщвали изведнъж. Светини на българския народ, които са живеели някъде в подсъзнанието, сега заблестяват като откровения. Миналото се явява в романтична окраска, то става реликва, пред която се покланят едва ли не с религиозен унес и екстаз. Това време на трескави мятания е вдъхвало увереност, размърдало е въображението — живописецът на частни картини от народния бит се превръща в художник, който иска с един замах да унищожи пейзажа на робството.

Едва сега, както вече бе отбелязано, нашият театър и драма получават не само исторически, но и психологически основания за своето развитие. Защото едно сковано съзнание, смръзнало въображение не могат да дадат подтик на драматурга и актьора. Стоицизмът даде на света своята драма в лицето на Сенека, но това беше повече драма на съмняващия се в себе си стоицизъм. Драмата винаги предполага съществуването на свой театър. Тя отдалечава от метафизиката и ни приближава към диалектиката. Непосредствено пред очите на зрителя тя показва живота като нещо оформящо се. Дори и в най-мистериозния си вид тя прилича повече на превъплътени житейски закономерности, изправени пред съда на зрителя. Публиката реагира по определен начин на действието, приема или отрича дадени герои, съгласява се или не се съгласява с идеята на автора. Публиката се превръща в съдник. Тя осъзнава. Като преминава границите на понятието, тя приема като естествени движението, стълкновенията, противоречията, отрицанието. Тя се насочва към историческите колизии и сама става техен деен участник. Сълзите и смехът престават да бъдат безобидни, те обогатяват. Драмата и театърът са обществен диспут, те са сравнение на понятията и фактите, подготовка към дълбоки изменения. Френският театър преди и по време на Великата френска революция беше тъкмо арена на обществените борби. Маскарадът на реалните исторически личности в живота, на сцената често пъти изглежда много по-естествен. Театърът изисква не само наличие на въображение, но и особена практическа и духовна активност. Нации, които съзерцават, не са готови за действие, повече понасят, без да са в състояние да отвърнат със съответно противодействие, не са „театрални“. Драмата освен това е може би „най-реалистичният“ вид литературно творчество. Тя не допуска в такава степен субективизма на лириката, нито път опредметяването на чудесното, както става в епоса. Дори и в най-забулените ѝ форми, аналогията със закономерностите на живота е по-пряка.

След Освобождението у нас се установява действителност, която се отличава рязко от идеалите на предосвобожденската епоха. Вместо републиката на Левски и „комунистическия строй“ на Ботев в нашата страна се появяват нови обществени отношения, които освещават користта, измамата, грубата наглост, себелюбието. Вместо свободна България — ново робство, осъществявано вече от свои родни поробители. Първите „невинни“ прояви на капитализма, като развитието на занаятите, първата усмивка на буржоазното общество скоро се заменят от безочливата гримаса на преуспяващата капиталистическа класа. Това е своеобразен период на „изгубените илюзии“, свързан с едно национално особождение, когато мечтите на революционерите и бунтарите трябваше да паднат в праха на буржоазната действителност.

Тъкмо това потъпкване на мечтите се оказа особено неблагоприятно за българската драматургия, набрала вече сили в епопеите на национално-освободителната борба. Това фактически бе един твърде рязък преход от върхарите на Ботевата поезия към лоното на буржоазния епос, който у нас след Освобождението прави исполински усилия да намери допирни точки между идеалите на „доброто старо време“ и следосвобожденската епоха. Това същевременно измести драмата на втори план като действена форма, като най-подходящо средство за пресъздаване духа на времето, тенденциите на действителността. Драматургията на Ив. Вазов със своята мащабност, широка историческа панорама, сливане на романтичното и реалистично начало е успешен опит да се разрушат ограниченията на бур-

жоазната действителност и се намерят едни по-високи човешки идеали. Тук вече вашата драма навлиза в своята зрялост, тя се обогатява с идеи, с жизненост, с драматизъм, с дълбока историческа прозорливост. Под ръката на Вазов се появява „Хъшове“, драматичната епопея на нашата национална революция. Такива ярки, самобитни, колоритни драматични характери, с такова подчертано обществено самосъзнание като в „Хъшове“ българската драматургия след Вазов не успя да постигне повече. Неприемането на капиталистическата действителност у Вазов се съчетава все повече с едно романтично виждане, с едно бягство в миналото, което не всякога отчита реалните обстоятелства. Характерни примери на такова творчество са неговите исторически драми „Към пропаст“, „Борислав“ и трилогията за Ивайло, с осъществените си две пиеси. В пиесите си „Към пропаст“ и в пиесите за Ивайло Вазов в романтичен аспект поставя важните проблеми за властта и народа, за величието на историческите традиции, за трагичните исторчески грешки, от които ние трябва да черпим поука. В тези пиеси се чувствува възрожденски патос и заедно с това укор към настоящето, което потиска твореца със своята сивота, извратеност на нравите, с грубата практичност на новоизлюпените „родни“ буржоазни парвенюта. Впрочем последните си изпатиха и от ядовитата ирония на Вазовия комедиен талант. Драматургията на Ив. Вазов, както и цялото му творчество дадоха решителна насока за развитието на българската драма по пътя на обществената заангажираност, на приближаването до народа, по пътя на пълнокръвния реализъм. „Драмата е била винаги — тя си остава и до днес — най-слабо развитият литературен род у нас — пише Г. Цанев. И най-голям дял по количество от онова, което остава като първо положитлно завоевание в тая област, принадлежи на народния поет. Вазов пръв изнесе на сцената с успех нашите национално-освободителни борби. Той продължи да развива историческия жанр в драмата, известни елементи в който издигна на по-висока степен. Той създаде първата реалистична комедия в нашата литература. „Хъшове“, „Към пропаст“, „Службогонци“, „Ивайло“ (с известни съкращеия) влизат с право в репертоара на нашия днешен театър.“

Тук веднага трябва обаче да се отбележи, че при осъществяване на своите намерения Вазов срещаше редица много съществени препятствия. Едно от тях бе тъкмо отлитането на мечтите, за което вече споменахме, обстоятелството, че героическият период от развитието на ранното буржоазно общество у нас се оказа твърде кратък. С риск да изпаднем в социологично увлечение трябва да изтъкнем, че подобни исторически периоди, когато се изживяват в сравнително нормални граници, могат да бъдат благоприятна почва за драмата. В България обаче това историческо време бе изживяно много бързо и не създаде солидните си условия за развитие на драматургията.

Разбира се, нашата драматургия тепърва е трябвало да задълбочава критиката на господствуващата вече капиталистическа институция Тя е трябвало да се освобождава постепенно и от романтичната вяра в миналото, в името на един по-трезв, реалистичен, критически критерий. Защото романтиката освен всичко друго е подхранвала умовете и с надежди за чудновато изменение на историческите обстоятелства, дори и с цената на самоизмамата тя е искала да постигне своите цели. Историческата диалектика обаче е изисквала нашата драма да се движи по-нататък към по-радикално преодоляване на илюзиите, към осъзнаване на новите

закономерности, към дълбоко и реално разкриване на обществените конфликти.

Нашата драма след Освобождението, въпреки своите недостатъци, следва линията на реализма и на едно по-плътно доближаване до народа. Модернизмът не намира почва у нас. Самата читателска публика още не проявява интерес към гласовете на „самотниците“ и към кулите от слонова кост. Нравите са все още твърде сурови, за да подхранват растежа на малокръвните бели лилии. В първите стонове на омаломощената личност има нещо привнесено, копирано отвън. Истинското страдание е повече предчувствие, отклик на бъдното, отколкото реална болка. Изтънчеността е повече показна, отколкото дълбоко присъща черта на характера. Егоизмът на нашето многобройно еснафство не е рафиниран, все още не се използуват меките ръкавици. В анализирането, изследването, оценяването на нашето еснафство, на буржоазната и дребнобуржоазна маса, голямо значение има творческото дело на Пенчо Славейков и Алеко Константинов. Макар и да не работиха непосредствено над създаването на драматични произведения (с изключение на изолирания опит на Ал. Константинов в тази насока) тяхното творчество представлява интерес във връзка с мислите, развивани в настоящата статия.

Пенчо Славейков разкри едва ли не инстинктивно, заедно с всичко друго и бруталната, алчната природа на българското еснафство. Той ненавиждаше користолюбието, сметкаджийството, подлизурството, наглостта и затова много от стрелите на неговото гневно слово попадаха в тялото на еснафа. Но с бягството му от масовата форма на индивидуализма, от еснафството, в пределите на „интелектуалния и възвишен“ индивидуализъм започваше и неговият академизъм, немският му педантизъм, строителството на масивни разукрасени декори за не дотам приповдигнати спектакли. Пенчо Славейков живееше със съзнанието на пророк, а в много случаи неговите открития си оставаха кабинетни истини. Той награждаваше редица от своите герои с рицарска гордост и достойнство, но не искаше да види дори и онова, което осъзнаваше макар и с болка Ив. Вазов. Той понякога притваряше очи пред пошлото, скрито в ядката на ранния български индивидуализъм.

В памфлета си „Едноокия носач“ Волтер казва, че „на нас не ни е по-добре от това, че имаме две очи; едното око ни служи да гледаме всичко хубаво, а другото — всичко лошо в живота. Почти всички хора затварят очите си при първия случай, а твърде малко при втория: ето защо толкова много хора биха предпочели да бъдат слепи, отколкото да видят онова, което виждат“. Иван Вазов, макар и да затваряше понякога и двете си очи, не се боеше след това да ги отвори и двете за истината. Пенчо Славейков винаги претендираше, че има отлично зрение, но той всъщност, без сам да съзнава, си притваряше понякога едното око, за да не види докрай, че индивидуализмът като философия у нас никога не е плувал във водите на героичното, и че ницшеанските откровения се превръщаха в България в смешни и окарикатурени. Българската буржоазия бе още жизнена и твърде първична. Тя не се нуждаеше от призрачното битие на едностранчиви философски доктрини. Освен това обществената обстановка, традициите на Възраждането, колективният народен дух са пречели за проявяването на „родно“ ницшеанство. Жестоката и брутална философия на буржоазното безсилие не можеше да намери почва у нас.

В своето творчество Ал. Константинов показа грубата пошлост, еснафската буржоазна ограниченост на „индивидуалиста“ бай Ганьо. Писате-

лят не се боеше да гледа и с двете си очи действителността, той беше наистина щастливец и заложи, заедно с Иван Вазов, основата на голямата белетристика у нас. Алеко Константинов със своето творчество разбиваше мита за пословичната си „добродушност“. Той показа безпощадно, че достолепието на българските „индивидуалисти“ е лъжливо, че те са дребни и себични същества. Алеко Константинов откри сполучлив начин за художествено изобразяване на нашата буржоазна действителност. Той ненавиждаше илюзиите, „добродетелите“ на сантиментализма. Той познаваше и добрите и лошите черти на своя народ, не страдаше от излишно великодушие. Знаеше пружините, на които се дължи буржоазното общество у нас, бе прозрял в неговите пороци и негодност. Той се бе издигнал достатъчно високо, за да скрие своята мъжествена горест зад саркастичната усмивка на разума. За писателя бе ясно, че път назад няма. Действителността трябваше да се съди в сегашния ѝ вид. Алеко Константинов търсеше главното, основното във всяко явление, той не слугуваше на отделния детайл, психологическите подробности за него не бяха самоцел. Битът за художника беше история, той гледаше на него като на нещо изменящо се. Той се стремеше към големи художествени обобщения и в „Бай Ганьо“ ги постигна. Той беше вникнал в парадоксалността на буржоазния бит. Отнасяше се с дълбока ирония към високите „идеали“ на буржоазията. Основен творчески похват му стана наедрения щрих, гротеската. Зад наивността той откриваше нагла хитрост, зад добродушието — варварска жестокост, зад патриотарските възторзи — грубата сметка. Той сякаш бе първия български писател, който така ясно осъзна истината за българската буржоазия, казана по-късно от Антон Страшимиров: „Клаха българския народ тъй, както и турчин не го е клал!“ Социалният патос на Ал. Константинов бе следван в бъдещото развитие на нашата литература. Но за съжаление често пъти ограниченото задлбочаване в подробностите, в екзотиката на бита, маниерничението, безгласния компромис със съществуващия ред замъгляваха висините на идейно-художествените концепции на големия български писател — безпощаден враг на буржоазията и еснафството. Алеко Константинов протегна ръка от първото десетилетие на нашия век към нас, съвременните хора.

Най-положителното качество на българската драматургия след Вазов продължаваше да бъде нейния социален патос и реализъм, трезвия ѝ поглед, кръвната ѝ връзка с широките селски и дребнобуржоазни маси. Тя отправяше най-често поглед към селото, рисуваше селския бит, кризата на патриархалното съзнание, нахлуването на буржоазните нрави, разместването на социалните пластове, крушението на старовремските представи и т. н. Тя изобразяваше с въображението на живописец картини от народния живот, показваше колоритни детайли, изграждаше интересни образи, конфликтите също не бяха лишени от острота. Тя също така се освобождаваше от Вазовите „наивни“ идеали и засилваше критичните нотки. Но това отдалечаване от Вазовите идеали създаде и своего рода литературен „вакуум“. Възрожденският патос помагаше на големия народен писател да се издигне над битовите подробности, да ги подчини на значителна идея, да постигне художествен синтез на въпросите на душата, новия градски пейзаж, ритъма, динамиката на новата действителност, значителните идейни процеси. Обикновено животът на героя се показваше до заминаването му в града, набелязваха се тенденции на бъдещото развитие, но те не получаваха своето осмисляне. Това затваряне в кръга на селото подхранваше и някои утопични разбирания за бъдещето

на страната, беше основа на традиционализма. То често не отиваше по-далеч от отделни констатации, не му достигаше кръгозор. Не е случайно, че в този период не бяха създадени такива драматични произведения, които да хвърлят цялостен поглед върху историята на народа, да анализират задълбочено измененията в неговата душа, в съотношението на класовите сили, да покажат разрушаването на старите разбирания, раждането на новите идеали, борбите, които се повеждат против властта на буржоазията: да обяснят характера на революционните прояви при специфичните български условия, трагедията на току-що освободилия се народ, попаднал в примките на чужда дворцова камарила, последиците от войните, от жестоко потъпканото Септемврийско въстание, причините за силното разрастване на революцията в страната ни, която по своя облик е предимно дребнобуржоазна и т. н. Обобщаването на тези проблеми не се довеждаше докрай, то спираше някъде по средата, по-скоро това бяха пориви на разгневена съвест, изводи на поет в белетристична или драматична форма. Най-често това бяха прояви на сполучливо наречения от Боян Пенев „предметен реализъм". Не е случайно, че тъкмо поезията, която бе по-тясно свързана с борбите на нашия пролетариат успя най-вярно и художествено силно да разкрие действителността, да хвърли мост към бъдещето.

За създаването на значителни драматични произведения са необходими освен всичко друго и високи идейни концепции.

Едностранчивото битоописателство пречеше на нашите драматурзи да се борят достатъчно ефикасно и срещу прозаичността на буржоазната действителност. Не се използуваха всички средства на драмата за намиране на ярки, динамични конфликти, за подчертаване парадоксалната страна на буржоазния бит, за изграждането на противници, които водят „диспута" на високо идейно-интелектуално равнище. Българската действителност даваше такива възможности. У нас смайването от кризата на възрожденското съзнание бързо се преодоляваше. Родиха се нови идеали.

Още в края на XIX век, в неотдавна освободена България, се появиха първите социалистически групи, които макар и малобройни, вече издигаха програми за промяна на буржоазните обществени отношения. Първите апостоли на комунизма у нас, наричани от мнозина по онова време „чучулиги", разпространиха социалистическите идеи по градове и села. Идеите на социализма се разпространиха бързо, обхванаха широки слоеве от народа. Влошаващото се икономическо състояние на страната, възрожденският дух, който все още бе жив, изострянето на обществените противоречия агитираха в полза на социализма. На буржоазията се противопоставяха не безпомощният скептицизъм, а колективната борба, епопеите на народния героизъм. Това време създаваше силно конфликтни ситуации, ожесточени сблъсъци с все по-осъзнат смисъл.

Великата октомврийска революция откри нови перспективи и за нашата българска пролетарска революция. Ударите на историята се чуваха ясно и в малка България.

Заедно с нарастването на революционния поем се издигаше и духовното равнище на народа. Все по-настойчиво се поставяха въпросите за съдбините на нацията, за развитието на съвременното общество, за мястото на личността в него. Противните страни се очертаваха ясно. Враг срещу враг. Епоха срещу епоха. Борбата се решаваше в живота. Тя чакаше своето изображение и в драматургията. Диалектиката трябваше да бъде въплътена и в произведенията. На нарастващото пролетарско дви-

жение, което вече бе застанало начело на революционните борби у нас, беше нужна драма на големи обобщения.

Драматургията ни отговаряше само отчасти на тези изисквания. Вярно е, че нашият театър твърде рано се освободи от сантименталните „романтични“ нотки. На наша сцена се играеше главно руска класика, която възпитаваше реалистичния вкус на публиката. В самото начало на века у нас се поставя „На дъното“ на Горки, която представлява етап в развитието на театъра ни. У нас проникват и западни съвременни драматурзи — Ибсен, Стриндберг, Хауптман. Шекспир и Шилер скоро стават любими автори на театралната общественост. Нашата национална драматургия се опитва да разреши „въпросите на времето“. Но същевременно трябва да признаем, че тази драматургия не създаде героя на своето време, не откриваше достатъчно, не всякога биваше в авангарда на обществените борби, твърде традиционно подхождаше към своя съвременник.

Петко Тодоров бе лиричен и впечатлителен художник, с тънко перо той рисуваше душевните вълнения на героите си. В този малко екцентричен романтик и самотник се сливаха северна сдържаност и южна топлота, природните картини в неговите идилии са пропити от струйка тъга. Но зад тънкия поетичен рисунък, зад етнографията и оцветяването на всяка екзотична подробност на селския бит се губеше изкуството на самостоятелните концепции. Така е дори и в най-ярките образци на характерния за П. Тодоров писателски почерк — „Самодива“ и „Змейова сватба“. Фактически П. Тодоров се осъществява като драматург главно в „Първите“ и „Зидари“, където успява по-успешно да намери известно равновесие“ между битовите детайли и обобщението. В „Първите“ се прави стъпка и към една по-модерна проблематика с търсене противоречията между старото, феодално съзнание и новите критерии на еснафските слоеве.

Рачо Стоянов създаде може би една от най-интересните и оригинални пиеси в родния репертоар — „Майстори“. Неговата пиеса се добира до значително поетично обобщение, по апотеоз на изкуството, на човешкия духовен полет. С пълно право П. Пенев утвърждава, че в тази пиеса е заложена идеята за величието на истинското изкуство, заченало от една велика любов, разкриващо нови хоризонти пред хората. Тази своя трактовка на темата Р. Стоянов съчетава с амбицията си да бъде верен на действителността, да вниква в социалната тъкан, да съхрани правдивите черти на българския бит. Но тъкмо тук и при Р. Стоянов локалните мотиви, битовите особености натежават за сметка на едно по-силно и мощно съвременно звучене на творбата.

Антон Страшимиров също опита силите си в драматургията. Неговият дух го теглеше към други светове, където няма спокойствието на установените порядки. Той се обличаше в селски дрехи, макар съзнанието му да се разкъсваше от проблемите и тревогите на интелигента. Това преобличане беше искрено и беше резултат на искрено заблуждение. Той бе много експресивна натура и носеше в душата си кълбо хаос. Буржоазната действителност го душеше и той крещеше с пълен глас. Неговият опит в белетристиката носи следи от нещо незавършено. В драмите му има по-голяма завършеност и заедно с това по-малко художествено неспокойствие. „Свекърва“ е комедия, в която А. Страшимиров също навлече дрехата на битописател. Той сякаш съзнателно се ровеше в дебрите на битовите подробности и това му пречеше да вложи целия си темперамент, духа си, вълнуващите го проблеми, в това произведение. И въпреки това в „Свекърва“ А. Страшимиров вече отваря част от завесата

на друга една действителност, която ще се разкрие от комедиографа Ст. Л. Костов. Във „Вампир“, драма проникната на места от истински драматизъм, се усеща и нещо от измисления, стилизирано-народен свят на П. Тодоров, от една баладична романтичност, която има повече общи черти с миналото, отколкото с настоящето.

Йордан Йовков покрай белетристиката направи и няколко опити в драматургията. Струва ми се, че не е неприемливо мнението, според което можело да се сложи едва ли не знак на равенство между белетристичното и драматично творчество на Й. Йовков. Наистина в драмите си Йовков също си остава поет, много топъл, интимен, сърдечен, тънък, с удивителна простота. С драмите си Й. Йовков искаше да се доближи до един свят на идеалното и мечтаното, където побеждава красотата, младостта, прекрасният дъх на живота. Дори и в ада на страданията Й. Йовков не престава да търси своята жар-птица, да оживява грубата материя и да прави от нея чудесно творение на човешкия талант. Но в този свой поетичен полет Й. Йовков не държеше достатъчно сметка за възможностите на реалността, за нейните граници, които въпреки всичко остават да си съществуват (тук аз нямам предвид пиесата „Милионерът“, изградена в съвсем друг аспект). Затова „моралният“ критерий при Йовков си оставаше твърде абстрактен, а социалните мотиви не прозвучаваха с пълна сила. Затова човек като чете неговите пиеси остава с впечатлението, че тук става известно „очистване“ на действителността от някои нейни „груби“ страни, „облагородяване“ на острите социални конфликти, опит да им се придаде „по-духовен“ смисъл.

Пиесата „Боряна“ е олицетворение на мисълта за силата на човешката младост, която разкъсва мрежите на ненавистта и враждата, разрушава стените на общественото отчуждение и донася разрешение на житейските конфликти. Пред младостта безсилни са пороците на завистта и себелюбието. Младостта е всемогъща, тя е в състояние да преодолее обществените противоречия, да създаде хармония и в семейството, и в обществото. В самото обрисуване на конкретното състояние в семейството на Златил писателят като реалист разкрива под булото на фаталистичния мотив истинските социални причини на промените, които се осъществяват в нашето село по онова време. Но „украсяването“ идва тогава, когато драматургът се опитва да притъпи острите конфликти и главно когато избира Боряна за арбитър на сложната проблема. Със своето лично обаяние тя трябва да измени основно живота в семейството на Златил, да внесе успокоение, общо разкаяние и т. н. В такъв смисъл ние казваме, че в пиесата темата за младостта е разработена твърде „идеално“, че тя е привнесена в основното действие, не само за да го одухотвори, но и за да смекчи правдата на историческия момент. Писателят вярва в силата на младостта, но за съжаление той принуждава тази младост да действува против самата себе си, да създава представата за възможността от патриархално благополучие в нашето село. В пиесата си „Албена“ Йордан Йовков също повдига сериозен социален въпрос, рисува психологическата драма на личността в един безкрил и жесток свят. Но и тук драматургът не свързва тясно тази първооснова на произведението с другия мотив, зазвучаващ в края на пиесата силно и доминиращо — мотива за любовната страст, която създава антагонизъм между хората и смайва с романтичните си контрасти. Според нашето мнение в „Албена“ Й. Йовков сравнително по-сполучливо разрешава художествената си задача — гордото, предизвикателно държание и трагичен патос на героинята са протест срещу про-

заичността на дребнобуржоазното съществувание. Това е една българска героиня от галерията на онези образи на жени, които с вътрешното си чувство за свобода отхвърлят ярема на баналните буржоазни отношения. Й. Йовков създаде интересни драматични творби — те са по йовковски поетични, хуманни, изпълнени с безкрайна вяра в красотата като нравствена категория. Но и в тях няма достътачно осъществена онази действена конфликтност, която за нашата драма е била винаги повече обещания или сторена стъпка, отколкото извървян път.

По-ясно изразени белези на прогрес има в творчеството на П. К. Яворов и Ст. Л. Костов, които направиха енергични усилия да преодолеят тиранията на установения буржоазен бит. Ст. Л. Костов — чрез гротеска, чрез наедряването на отделния детайл, чрез хомеричния смях; П. К. Яворов чрез острото трагично чувство, което не се примирява с пошлостта на буржоазния институт.

Ст. Л. Костов, живеещ във време на остри класови противоречия, се помъчи в пределите на своя талант да разкрие нелепата буржоазна действителност. Натрапчивите маниакални идеи, с които живеят героите на неговите пиеси („Големанов“, „Златната мина“ и др.) идеята за властта, златоманията, грандоманията и т. н. — са като последни гърчове на онзи свят, който си отива. Ст. Л. Костов беше зъл в критиката си, дори безпощаден, особено в „Големанов“, но въпреки това той не откри завесата докрай. Той се мъчеше понякога да запази добродушна усмивка, да потърси анекдот там, където би трябвало да плющи бичът на сатирика. Той обичаше да разказва и езикът му бше „пиперлия“. Но той не се отказваше съвсем от мисълта, че помиряването с байганьовци е невъзможно. Това му пречеше да се издигне така високо над посредствения свят на героите си, та да ги отрече напълно. Той се помъчи да съедини гротеската с битовата ограниченост, по-точно — да ги примири, и естествено не успяваше. Често пъти положения и герои, достойни за перото на Салтиков-Шчедрин, той разрешаваше шеговито, водевилно.

Действителността все по-повелително изискваше драма, която да разкрива съвременните процеси, да рисува високи страсти и мисли. Многолюдната маса все по-активно се намесва в хода на обществените борби. В 30-те и 40-те години прогресивните идеи вече намират по-цялостно въплъщение в творчеството на българските писатели. Представата за края на стария буржоазен строй и за раждането на другия по-справедлив свят става съвсем осезаема. Тук искам да изтъкна, че с пиесата си „Вълната бучи“ (въпреки редица художествени недостатъци на творбата) Н. Вапцаров даде пример именно за такова безкомпромисно отношение. Той подложи буржоазната действителност на унищожителна критика, показа неразрешимите ѝ конфликти, онзи дух на епохата, който носеше предчувствие за основни обществени промени. Деветата вълна вече се удряше о брега, идеше последният час на капитализма. Н. Й. Вапцаров строеше произведението си по законите на „психологическите“ пиеси, но зад завесата на психологизма се разиграваше една друга социална по своя характер драма. Тук вече се чувствуваше влияние не само на Ибсен и Чехов, но и на Горки с неговите знаменити пиеси „Врагове“ и „Дачници“.

„Вълната бучи“ със своето настроение, с драматизма и подтекста си ни връща към творчеството на П. К. Яворов. Драматургията на Яворов ни принуждава да направим отново екскурзия в миналото. Оправдание за това е не само духовния ръст на Яворов, но и неговата актуалност, това, че той още в самото начало на второто десетилетие на века стана не

само драматург на настоящето, но и на бъдещето, преди всичко на бъдещето.

В пиесата си „В полите на Витоша“ (1911 г.) и до известна степен в „Когато гръм удари“ (1913 г.) Яворов успя да обрисува драмата на личността с по-високи нравствени принципи в капиталистическото общество.

Яворов с мъченически усилия преодоляваше сивите пластове на буржоазната проза, които разрушават индивида. Поетът се мъчеше из кошмара на трагикомичната ситуация да изтръгне истински човешки трагедии. Зад привидното спокойствие той търсеше конфликта, съдбовния проблем. Зад изкусната гримаса той намираше остри трагични колизии. Писателят ненавиждаше човъркането в предметния свят, защото смяташе, че това убива високите стремежи. Преклонението пред усърдното битоописателство не му беше присърце. Яворов се стремеше да одухотвори всяка вещ, да я направи само щриха, която пояснява основната идея или развитието на набелязания характер. При него подробностите не живееха самостоятелно битие, те играеха функционална роля. Във „В полите на Витоша“ характерите са нарисувани с тънки линии, техните преживявания са твърде нюансирани и въпреки това единната идея на произведението звучи силно и ясно. Любимите герои на Яворов са раздвоени, душата им е пълна с „адски въпроси“. Те страдат и се мятат във вълните на отчаянието и надеждата. В тяхната трагедия се оглежда уродливостта на буржоазния строй, на еснафската ограниченост. Трагичната участ на Мила и Христофоров е урок за уважение към високите добродетели. В тъканта на пиесата на големия наш поет е стаено мрачно напрежение и в същото време — тъга, която е като отлив от бурно преживяване. Страстите са наелектризирани. Тук има място дори и за шабаш на емоциите, които отрицават сякаш разумния порядък на мисълта. Но това е само привидно. Под този външен пласт ние откриваме духовна сила, която се бори със скепсиса, търси активните средства на комуникацията. Яворов рисува градския бит. Но за него, както и за Алеко Константинов, този бит е само брънка от вечното движение на човешкото общество. Макар и с други средства, с нагласата на друг темперамент. П. К. Яворов осъжда със същата ненавист буржоазния строй, както Ал. Константинов. Парадоксалността на буржоазния бит той показва не чрез сатирата, не чрез гротеска, а чрез създаването на такива положения, които разкриват антихуманния характер на буржоазната формация. С образите на Мила и Христофоров Яворов изрича сурови и безпощадни истини за българската буржоазия, която убива своите жертви не както в Западна Европа със „златна игла“, а с пословутата „дървена брадва“.

Яворов имаше влечение към драматичното поставяне на обществените въпроси, той подхождаше проницателно както към социалните, така и към психологическите аспекти на съвременността. Не е случайно, че е замислял сериозно да напише „социална пиеса“, както се изразява той, в която да пресъздаде съвременните конфликти. В книгата си „Яворов“ М. Арнаудов цитира спомена на А. Златаров за Яворов. „На приятеля си проф. А. Златаров поетът казва, след представлението на втората си драма („Когато гръм удари“): „Аз съм замислил вече трета пиеса: няколко месеца ми трябват, за да я дам. И тя ще бъде като другите: едно главно лице ще има като център на драмата, а всички останали ще са набелязани само, но така, че да се подчертава още по-добре единия герой. . . Аз ще дам един тип на капиталист, та и духът на Маркс да остане доволен. . . “ Първично натрупване на капитала чрез грабеж.

„Това е скъсване с морала на еснафа, който държи на задължения и дадена дума, който от почтеността на занаята си прави религия! Нов човек се ражда под габровските и сливенски небеса: хитър, закоравял в жажда за печалби, ловък в борсови спекулации и смел в риска: ето такъв герой. Властта на парите и душата на едрия капиталист — това ще бъде моята пиеса. Социална поезия искат от мене: ще им дам истинска социална драма, па да видят изменил ли съм на своята стара любов. . . Ти ще видиш, че съм по-голям социалист от мнозина, които редовно си плащат членския внос при широки и тесни.“

Езикът на Яворовата драма е лаконичен, сгъстен, поривист. Фразата е интелектуално наситена. Чувството, понеже е дълбоко, не е многословно. То не е празнично накичено. То е трагично заострено, готово всеки момент да застене, да изкрещи с човешки глас. Макар и да следва посоката на емоциите, мисълта никога не играе ролята на прост регистратор. Тя сдържа емоционалния поток, а когато това е нужно, дава му нови направления. Въпреки това Яворов не успя да разкрие напълно силите си на драматург.

В драматургичната дейност на Яворов се усеща понякога за съжаление и влиянието на други силни творчески духове. Яворов има нещастието да се роди и пише твърде късно. Той следваше главно линията на Ибсеновата драматургия, макар по дух да беше по-близък до Стриндберг. Въпросите му също граничеха, даже се сливаха с въпросите на съвременната нему западна и руска драма. Този допир с други писатели се чувствува по-силно в „Когато гръм удари“, която страда тъкмо от това, че в нея не се усеща докрай духът на Яворов. В тази драма се промъкват и някои сантиментални нотки. Поетът се опитва да създаде Чехова драма на настроението при български условия, да постигне музиката и драматичното съдържание на „подводното течение“, но за натурата на Яворов не беше свойствено даже и привидно външно спокойствие. Той пламтеше целия. С възторг се отнасяше към благородното човешко вълнение на големия руски писател, но това беше възторг повече на почитател, отколкото на човек, комуто е съдено да бъде верен последовател.

Яворов написа две драми. И това, което постигна в тях, е учудващо. Той имаше просто вътрешно предразположение към драмата. Но за цялостно изявяване на таланта са необходими много повече опити, много по-целенасочени занимания. Яворов беше преди всичко поет, голям поет, а след това и драматург. Той не отдаде всички сили, а и нямаше време, за да усвои докрай майсторството на драмописането. Да достигне до онзи момент, когато оригиналният талант надживява напълно чуждите влияния. Драмата е може би онзи вид изкуство, който изисква най-задълбочено изучаване и усвояване законите на творчеството. Тук освен всичко друго е нужна и много работа, и вътрешно съсредоточаване. Когато направихме констатацията, че драмата е била в повечето случаи втора или трета страст за нашите писатели, ние имахме предвид и това. Писателите, които са си оставили имената в световната драматургия, почти никога не са се задоволявали с написване само на една или две пиеси. У нас в повечето случаи тъкмо е започвал да се разгръща драматичният талант и развитието му е спирало. Той постепенно или внезапно е замлъквал.

Днес ние смело можем да кажем, че българската драматургия има двама свои големи представители — Яворов и Вазов. Иван Вазов създаде силни драматични произведения, колоритни характери, утвърди гражданската линия в драмата ни. Но дори и в най-добрите си произведения

той си оставаше повече белетрист, може би романтик-лирик и по-малко драматург. П. К. Яворов, напротив, бе закърмен с духа на драмата, той бе пропит целия от страсти, противоречия, конфликти. Той възприе конструктивните елементи на Вазовата драматургия, нейния граждански патос, за да създаде вече нова, истинска драма! Драма на гражданска доблест, на мисъл, действие и силна експресия!

Ние хвърляме поглед към ценностите на националната ни драматургия при нови исторически обстоятелства. Ние имаме възможност да съдим по-трезо своята класическа драматургия. Времето не ни облича се право да утвърждаваме или отричаме безогледно, но то ни дава своите критерии и иска от нас с тях да мерим наследството. Ние трябва да показваме онова, което е било най-характерно за тази драма, да разкриваме тенденциите, които са помагали или пречели на развитието.

Българската драма не е скъсвала връзките си с народа. Тази драма е била правдива, умеела да създава интересни характери, тя е носела социални тежнения. Но в същото време тази драма в редица случаи е била премного описателна, живописно-статична, ограничена. Тази ограниченост в никакъв случай не е откровение на народната душа, тя е повече свидетелство за провинциализъм, за известно отдалечаване от високите исторически стремежи, които се осъществяваха у нас. Най-голямата слабост на нашата драматургия е тази, че не е можела достатъчно да обобщава, да води „диспута“ на високо равнище.

Великите образци на миналото не могат да бъдат възпроизведени. Ние трябва да се поучим от историята на нашата драматургия, която е била твърде неравномерна. Като се освобождаваме от едностранчивата битова описателност, ние трябва да обърнем взор към големите обобщения. Вместо плахо придържане към отделните подробности, ние сме длъжни да проникнем в тях с „рентгеново око“ и ги подчиним на общата идея. Нека дадем простор на могъщите лъчи на комунистическия разум. Нека отречем статиката и революцията ни да „революционизира“ и самата драма! Да не забравяме, че най-добрият дар за създателите на българската драма ще бъде не сляпото подражание, а истинското творчество. Самите тези създатели са били големи писатели тогава, когато са откривали пулса на своето време, и съответно принизявали са ръст, когато са копирали други личности, когато са подтичвали след своята епоха!

Нашето минало, опита на най-значителните наши драматурзи ни подтикна именно към такива мисли.

КЪМ ВЪПРОСА ЗА ТВОРЧЕСКИЯ ОБЛИК НА СТАРОБЪЛГАРСКИЯ ПИСАТЕЛ

Лиляна Грашева

Старата българска литература започва развитието си единадесет века преди нашето време и поради това се отличава рязко от съвременното литературно творчество. Най-явният показател на различието е преобладаващият религиозен характер на средновековните литературни произведения. Далече от истината обаче би стояло едно твърдение, че само този характер е белегът, който ги отделя от новата българска литература, главно от създаденото през втората половина на XIX век до наши дни, въпреки че той е присъщ както на съдържанието, така и на формата на средновековното изкуство. Зад него стоят своеобразни художествени норми, стои специфично творческо виждане, което за съвременния човек е твърде необичайно. На тази основа трябва да се гради принципната, проблемната характеристика на средновековните творци, създали исторически обусловено, исторически навременно и исторически ценно изкуство.

Макар и документиран неравномерно, а в много отношения и съвсем недостатъчно, средновековният литературен процес е оставил материали за подобна характеристика. По тях се откриват очертанията на крупни фигури, на големи, самобитни таланти, свързани крепко с народностната култура, в отделни случаи сътворили дори етапи в нейния живот. Оставили са диря и творци от по-малък мащаб, често пъти дори безименни, чиито претенции и амбиции не са надминавали желанието за скромно литературно труженичество. Трета категория книжовници са само преписвачи. Заслугата им се състои в предаването на произведенията от поколение на поколение.

Големият брой на използуваните пряко или косвено византийски оригинали и изобилието на преводна византийска литература не обезличават книжовния живот във феодална България. Със своите най-значителни, водещи произведения старата литература е свързана с историческата съдба на българските славяни в продължение на деветте века от своето съществуване. И ако днес не откриваме в тях някакво по-пълно, многостранно и конкретно изображение на живота от онова време, причината не е в творческите възможности на техните автори. Обяснението на този извънредно важен факт е във връзка пак със своеобразната съвкупност от исторически обусловени художествени похвати, която от своя страна се определя от светоотношението на средновековния човек.

Когато се очертава в най-общи линии образът на старобългарския писател именно като творческа личност от определен исторически период, трябва да се има предвид, че Средновековието познава два типа творби. Едните защищават официалната идеология, а другите издават опозиционно отношение към нея. В отделни случаи разликата е несъмнена — така категорично е изявена авторовата позиция. Но често е твърде трудно да се постави граница между това, което принадлежи на узаконената идеология, и това, което ѝ се противопоставя. Причината е и във взаимните влияния, и в по-късните напластявания — процеси, аналогични на тези, които се наблюдават при фолклора. Разбира се, винаги трябва да се държи сметка и за средата, от която произхождат книжовниците, и за влиянията, които претърпяват, и за класовата позиция, която защищават. И все пак решаващо значение придобива обстоятелството, че и придворният писател, усвоил образоваността на своето време, и интелигентът, издигнал се из народните низини, принадлежат на Средновековието. Каквито и да са разликите в идейното съдържание на техните творби, те не дават право да се говори за различни типове художническо светоотношение. Напротив, независимо от принадлежността си към една от двете основни линии в развитието на старата литература, независимо от различното си идейно-емоционално отношение към заобикалящия ги свят, средновековните творци имат една и съща гледна точка за действителността с оглед на нейното художествено отражение. Еднакви са разбиранията им за естетически значимото. Много подобни са похватите, с които осъществяват изображението на човека. Твърде общи са възгледите им за достойнствата, които трябва да притежава идеалната личност. Тъкмо тази общност в художническото съзнание, в творческия поглед на средновековните писатели дава основание да се говори за присъщ на епохата стил, разбиран в най-широкото значение на това понятие. Тук е необходимо изрично уточняване: такава сумарна характеристика би била относително вярна, защото както всеки литературен процес, така и старата българска литература има свое развитие. В нейната история от девет века е сравнително малко относителното тегло на интензивния ѝ живот. Най-големите ѝ постижения не са степенувани в хронологически ред. Но нейното постепенно приближаване до новата литература, т. е. до съвременното знание и впечатление за художественост, се мери не по най-бележитите ѝ завоевания, а чрез историческата последователност на различни по значение произведения. Наистина от IX до XVIII век българската литература не претърпява някакъв съществен прелом в областта на творческото изображение. Налице е обаче явна еволюция, която е спътник на обновяващото се светоразбиране на нейните създатели. Движението на идеите се съпровожда с изменение на естетическия идеал, на творческите задачи, с разнообразяване и усъвършенствуване на писателското умение, въпреки че подобни явления протичат бавно и неочебийно, а при отделните жанрове — и неравномерно. Дори и една повърхностна съпоставка между писателите от преславската школа например и софийските книжовници от XVI век би разкрила промяна в духовния мир на твореца. Нова идейност си пробива път в старите литературни жанрове. Макар и подчинена все още на религията, тя е далечен предвестник на възрожденските идеали. У най-видните софийски книжовници — поп Пейо и Матей Граматик — правдивостта на изображението е вече същност на творчеството им, а не белег на отделни моменти от произведенията. Това са все указания за развитие на старобългарската литература, което засяга както съдържанието, така

и изобразителната система. При това много характерни за развитието са сложните взаимоотношения между традиционното, трафаретното начало в литературата и опитите за надмогването му, за излизане извън пределите на обичайните литературни норми.

На тези въпроси българската литературна наука почти не се е спирала[1]. Началото на системната им разработка с оглед на руското средновековие е заслуга на редица съветски литературоведи и изкуствоведи, които през последните десетина години поставиха на нова основа изследванията на староруското изкуство и особено на староруската литература, като съсредоточават своето внимание главно върху художественото ѝ значение. В центъра на проучванията им стои исторически обусловената художествена специфика на средновековното литературно творчество, към което се пристъпва с желание да се разкрие неговото естетическо богатство — плод на исторически определено художествено съзнание.

Специален интерес предизвиква научноизследователската работа на изтъкнатите съветски литературоведи Д. С. Лихачов, Н. К. Гудзий, И. П. Ерьомин, В. П. Адрианова-Перетц, Я. С. Лурье и др. Естествено не може да става и дума за някакво абсолютно съответствие между художествените явления на старата руска и старата българска литература. Затова и изводите, до които се стига в трудовете на посочените автори, не може да се пренасят механически на българска почва. Обаче извънредно важна е насоката, която съветската наука даде на изследванията върху средновековната литература, извънредно перспективни са основните принципи и положения, които трябва да се имат предвид при всяка изследователска работа, свързана със старата българска литература.

*

Влиянието на християнската църква върху човешкото съзнание не е еднакво през различните периоди от развитието на средновековното общество. В отделни моменти нейните устои се разклащат под напора на социалните и идейните движения на епохата. Но независимо от това ръководната ѝ роля в обществения и особено в литературния живот е съвсем очевидна.

Средновековният човек мисли в религиозни категории. Те са в самата природа на неговото съзнание, органически са свързани с вътрешния живот на хората. Голяма е ролята им както в обществено-политическия живот на страната, така и в международните отношения. Ето пример. Писмата, които цариградският патриарх Николай Мистик отправя към българския владетел Симеон, са ценно свидетелство за тази роля, проявена и в дипломатическите отношения между двете съседни страни. Те са имали стойност на държавни документи, затова толкова по-далечни на нашето време са някои мисли в тях. Разбира се, подбудите на византийския патриарх не се изчерпват с това, което се откроява на преден план в неговите писма. В своята държавническа дейност той едва ли се е ръководил само от нравствени съображения. Важното е обаче, че посла-

---

[1] Между по-новите изследвания, посветени на старата българска литература, като изключение трябва да се посочи статията на П. Динеков „Основни черти на старата българска литература“, сп. Литературна мисъл, III, 1959, кн. 1, в която покрай останалите принципни въпроси изрично е отбелязано, че „първата задача, която се поставя пред българската наука, е да промени основно своето отношение към старата българска литература, да потърси художествените ценности в нея, да я отнесе към категорията на художествените явления“ (стр. 36).

нията му са оформени така, както налагат официалните изисквания, официалните схващания на средновековното общество. Като отхвърля едно от исканията на Симеон, патриархът възкликва: „Как е възможно онзи, който е получил от бога на законно основание управлението над неговото велико наследие, да остави кормилото на държавата!“[1] Разтревожен от завоевателната политика на българската феодална класа, Николай Мистик търси в основата на всичко силата на лукавия и напомня на Симеон мирните дни: „Помисли, сине мой, за онази обща радост, за онуй блаженство, на което се наслаждаваха тогава ромеите и българите, от което дяволът побесняваше и за което той се печалеше, безпокойно и жалостно се луташе и правеше всевъзможни измислици, като предприемаше всички средства, за да наруши и възмути онзи твърде много желан живот. . . “[2] Тук е уместно да се припомни и за религиозната ревност, с която българските владетели събират в столицата Търново мощите на светци и светици, за надеждите, които им възлагат заедно с цялата културна общественост и целия народ, за мистично-благоговейното отношение към тях, култивирано векове наред.

Ортодоксалните представи на християнството постепенно изместват старите верски разбирания на славяните. Но и там, където се откриват запазени следи от езичеството, изпъква пак религиозно осветление на света и събитията. Дори в своите най-напредничави прояви средновековната епоха остава свързана с господствуващия религиозен мироглед. Бунтарският устрем на народните маси, изразен у нас чрез богомилското движение, не противостои по външна изява на враждебната му идеология. Това обстоятелство придобива изключително значение при всеки досег с произведения на старата литература. То означава, че идейното отношение на писателите към съвременната им действителност, особено ако се касае за социални тежнения, трябва да се търси в смисъла на религиозните образи и настроения. В отделни случаи, макар и редки, може да се говори за и з ц я л о светско съдържание, възникнало като отговор на актуални проблеми, но забулени от традиционната религиозна форма. Дори в произведенията на богомилите, където се чувствува остър конфликт с официалната черковна идеология, всичко се намира под знака на религиозни представи за околната действителност. Светска тематика нахлува най-лесно в повествователния жанр. Повестите и разказите са относително богати с изображения на всекидневния живот. Но тези изображения са твърде лаконични, твърде общи и обикновено подчинени на някаква религиозна концепция, както това добре личи в разказа за българската царкиня Персика.

Всичко това е неизбежно за средновековната литература, чиито творци са носители на религиозно-идеалистически мироглед. „Земният живот е сън и сянка“[3] — така оформената мисъл на Йоасаф Бдински е азбучна истина за всеки старобългарски писател. На това учи църквата, а нейната проповед изключва всякакви възражения. Грешно е да насочваш вниманието си към земни неща. Стара апостолска истина, която откриваме в беседата на Козма, гласи: „Приятелството със света е вражда против

---

[1] В. Н. З л а т а р с к и. Писмата на цариградския патриарх Николая Мистика до българския цар Симеона, СбНУ, т. XII, стр. 122.

[2] Пак там, стр. 142.

[3] В. С л. К и с е л к о в. Митрополит Йоасаф Бдински и словото му за Филотея, Бълг. истор. библиотека, г. IV, 1931, кн. 1, стр. 197.

бога“[1]. Затова книжовникът трябва да страни от светската тема, старателно да избягва всичко, което ще го принуди да се отдалечи от вярата. За него писмената, книжовната работа не може да има нищо общо със суетите и заблудите на всекидневието. Тя може да предпазва от изкушенията на измамното ежедневие. В осмогласник от края на XV век неизвестен книжовик бележи: „... прьвъıе трѣбоүѥть үтотъı и многа разоүма и оүдаленнıе всѣх скверьнъı и мирскıх вещи.“[2] Преписвачът на дамаскин чак от 1791 г. съобщава, че се е заел с книжовна работа, за да „ни се не скитаетъ вмъ по мирски вещи.“[3] Понякога книжовната дейност носи даже опрощение на греховете, пречиства и сближава с бога.

Ето, това е официалното схващане за същината на писменото творчество. Общият характер на средновековната литература показва, че старобългарските писатели по начало се придържат до него, защото не са в състояние да го надживеят. Важното е обаче, че в литературната си работа те все пак намират пътища за по-тясна връзка със заобикалящата ги действителност.

За разлика от слабо проучения художествен свят на средновековните творци връзката им с живота, с интересите на народността и държавата е изтъквана многократно. Ще се позовем само на няколко известни, често посочвани момента, които характеризират красноречиво общественическия лик на старобългарския писател. Първият от тях е свързан със самото начало на литературния ни живот. След официалното покръстване в средата на IX в. управляващата класа в България отнема на Византия възможността да води борба срещу по-младата си съперница на верска основа. Независимо от официално уредените отношения обаче византийското духовенство организира нов идеологически натиск срещу токущо започналата духовна пробуда сред българските славяни. Византия напада зад щита на своята вековна култура, със самочувствието на страна, чиято културна традиция е удостоена с божие признание. В този напрегнат момент защитата на славянското просветно дело поема младата българска литература. Още първите ѝ стъпки са направени при наличието на ясна обществена задача — да се отбрани от нападките на силния политически и идеологически противник изгревът на народностната култура, да се обоснове правото ѝ на самостойно съществуване, да се окрили писмеността на славяните. Сред тази емоционална атмосфера се раждат първите творби на старобългарските писатели. Актуалността на задачата определя насоката за творчество не само на едно поколение книжовници. Защитата на славянското просветно дело става най-значителната тема на българската литература векове наред и се свързва неразривно с прославата на Кирил и Методий. Моралното величие на двамата братя повишава народностното самочувствие на цяла редица писатели, придава бойко, оптимистично звучене на творбите им. Интересно е да се отбележи, че там, където се проявява по-активно общественикът (а това се отнася най-вече за произведенията на Климент Охридски, Константин Преславски, Черноризец Храбър, както и за самия Константин Кирил), се натъкваме на по-значителни художествени завоевания — ярка образ-

---

[1] В. Сл. Киселков. Беседа против богомилите, София, 1934, стр. 36.

[2] Б. Цонев. Опис на ръкописите и старопечатните книги на Народната библиотека в София, 1910, стр. 133.

[3] Ив. Русева. Приписки и бележки по нашите писмени паметници, Изв. на Семинара по слав. филология, кн. IV, 1921, стр. 24.

ност, макар и проявена като религиозна символика, добре аргументирана защита на идейния замисъл, логически издържано изложение. В „Проглас към евангелието“, „Азбучна молитва“, двете Панонски легенди, „Похвално слово за Кирил“ нравствената проповед е някакъв най-общ фон. Без да губи конкретното си значение, нравоучението остава на заден план. То е подчинено на силна емоционалност, която издава напрегнат творчески живот. Неговите импулси идват отвън, от действителността, за да се пречупят през религиозното светоусещане на творци с богата душевност. „За буквите“ е изключително ценно произведение между другото и затова, че разкрива осъзната творческа сигурност, вяра в собствените възможности, а това е рядко явление в старата литература — рядко не като обективно постижение за средновековния писател, а като субективна творческа изява.

Отражение на обществената действителност откриваме и в произведенията на Йоан Екзарх, Презвитер Козма, Патриарх Евтимий, Григорий Цамблак. Отзвук на историческите условия са и анонимните „Солунска легенда“ и „Български апокрифен летопис“. През XVI в. проявената още по-ясно тенденция за сближаване с живота е във връзка с повишения интерес към историческата обстановка, засвидетелствуван още у Евтимий, Цамблак, Йоасаф Бдински и Владислав Граматик. Съдбоносният за българите XIV в. раздвижва общественото съзнание на писателите. Историческото сътресение е толкова голямо, последиците му са така непреодолими, че гражданската съвест на книжовника не може да остане пасивна. В този момент той реагира като демократ и патриот, като общественик, заинтригуван силно от заобикалящия го живот. Но това е само тенденция. Това са само отделни изблици на нов, неоформен и главно — неосъзнат още творчески подход към действителността. Отзвуците на живота претърпяват и тук законното за епохата религиозно осмисляне и поради това не се схващат като нарушение на средновековните идейно-естетически позиции.

Черквата внедрява идеалистическо мислене у хората. Негова основа е християнската догматика. Върху нея се строи всяко разсъждение, израства всяка представа, формира се всяко отношение. Духовната нагласа на религиозния човек способствува да се приема всяко догматично начало като нещо, което не противоречи на разума. Религията — ортодоксална или с еретически отклонения — владее и най-издигнатите умове на епохата. Примерите в това отношение са изобилни. Мирогледът на старобългарския писател например изключва всяко признание на творческа, съзидателна способност у обикновения човек. Той не е пълен господар и на собствената си съдба. Дори неговото съществуване е някакво временно, преходно явление и трябва да се изживее без шум и самоизтъкване, с неотклонната мисъл за отвъдния и вечен живот. Ето типичен средновековен възглед, който прераства в естетически принцип на художественото творчество. Той гони личното у личността. Залегнал дълбоко в съзнанието на средновековния човек, определил основното в нравствената физиономия на писателя, той се обективизира в отделни образи, които всъщност са лишени от своя индивидуалност.

Християнската догматика е причина и за едно друго явление в литературния живот от онова време. То се състои в особено ярко проявяващата се еднотипност на произведенията, затвърдявана многократно от традицията. Преклонението пред традиционното, пред обичайното не е равнозначно само на литературно явление, а още по-малко на плагиатство.

На пръв поглед това е израз на творческо безсилие, на духовна бедност, ако се съди в светлината на съвременната художествена култура, за която творческата оригиналност е върховно постижение. Такъв подход е неисторически. Той би обезличил и най-талантливия старобългарски писател. Каква ценност би могъл да разкрие този подход например в написаните от Евтимий четири жития, които най-строго спазват агиографския канон и поради това са твърде близки едно до друго — не само в материала, с който борави авторът, но и в езиковото си оформяване? До още по-скептични заключения би довела съпоставката между произведенията от един жанр, но написани от различни автори — например Евтимиевото „Житие на Петка“ и „Похвално слово за Филотея“ от Йоасаф Бдински. Критерий за правдивостта на една творба, а оттук и за нейната стойност, е християнската догма. Съществуват и специални задължителни правила за всеки литературен жанр. Те са особено отчетливи в агиографските произведения на старата литература. Тяхното спазване и умелото им прилагане е признак на начетеност и творческа способност у автора. Затова именитият, безусловно надареният писател на късното българско средновековие — търновският патриарх Евтимий — изгражда своите жития и похвалните си слова по един образец и не се смущава от близостта в съдържанието и от стиловото им еднообразие; затова и еднотипността в рамките на отделния жанр, а даже и вън от тях, е обикновено явление за старата литература. Старобългарският писател не се ръководи — поне външно — от подтици за самоизява, за налагане на отделната авторова индивидуалност. Но и самото средновековно общество твърде малко се интересува от жизнения път на своите книжовници, от личните им изживявания, от всичко онова, което определя светската страна на тяхната биография. Това е характерно средновековно становище и то изтласква напред не многоцветното разнообразие на личната човешка съдба, а религиозното смирение на писателя. Дори към такива надарени личности, които са предизвикали интерес към себе си със своите изключителни дарби, какъвто например е Константин-Кирил, Средновековието не е показало друго внимание, освен грижата да представи в нравствено-религиозна светлина тяхната служба на черквата, държавата и народността и така да осмисли моралния им подвиг.

И дума не може да става за авторови признания по тези въпроси. Известно е, че старобългарският писател говори извънредно малко за себе си, при това между другото, съвсем набързо и случайно. Далеч не всички средновековни творци са оставили и такива откъслечни данни за себе си и за книжовната си работа. Религиозното смирение е истинска преграда пред субективния свят на твореца. Освен това то поражда често пъти съвсем неверни представи у всеки съвременен читател, неподготвен предварително да възприема условно признанията за непълноценност, срещани едва ли не във всеки стар ръкопис. Средновековният книжовник обикновено не държи на авторството върху собствените си произведения, абсолютно никога не изтъква заслугите си и ако посочва своето име, то е, за да го придружи с епитети, които обезличават и принизяват. Материалите, главно приписки, които илюстрират тази извънредно типична черта от нравствения облик на старобългарския писател, са изобилни. Сред тях привлича вниманието една бележка от патерик от XVIII век. Тя гласи: **нѣсть извѣстно кто напнса сію книгу нли когда напнса са не вѣмь коеа ради вннн сън трудолюбецъ не навлаетъ нн нма свое нн лѣто азъ мню яко отъ**

великаго смирениа сіе сотворилъ есть.[1] Интересното в случая е, че голямата скромност на книжовника е направила впечатление на читателя, който нанася на страницата на ръкописа цитираните редове. Това става по времето, когато старата литература е към края на своя живот. Заедно с нея си отива и средновековното съзнание, затова хората от XVIII век не възприемат вече като естествени и обичайни всички негови прояви.

За съдържанието на творбите, създадени от старобългарските писатели, религиозното християнско начало е най-обща, философска основа. Макар и да налага своето решаващо влияние върху цялостната идейна проблематика на произведенията, макар и да просмуква тяхната форма до най-външните ѝ прояви — стилна и езикова оформеност, то съжителствува с последиците на друг фактор, неизбежен и неотстраним — живота, историческата действителност. Последиците са различни по обхват и значение у различните творци. Различни са и през отделните епохи от развитието на средновековната литература. Но във всички случаи те са неопровержимо доказателство за старата истина, че творческата личност не се създава и не съществува независимо от своето време, от обществото, от неговия идеен свят. Приложена към създателите на старата българска литература, тази истина разкрива техния обществен, граждански лик — демократичното им чувство, проявено най-ясно в условията на чуждото потисничество; родолюбието им, изразено на места с трогателна искреност; славянското им съзнание, стимулирано от възхода на народностната култура. Няколко пъти в историята на старата литература се срещаме с писатели — обществени дейци от народностен, даже от общославянски мащаб.

Това означава, че старобългарските книжовници в повечето случаи са творели народностно, самобитно изкуство. Върху запазената част от тяхното дело днес тегнат условностите на една длечна епоха, на един изживян светоглед. За онова време обаче това не са условности, а законни прояви на литературния живот.

*

Като навлиза в идейно-емоционалния свят на средновековния творец, съвременният читател търси моменти, които са в известна степен близки до неговите схващания за достоверност и сполука в художественото изображение. Такива моменти безспорно съществуват. Но внимателният преглед на тези правдиви от наше гледище места показва, че те не винаги носят авторовата идея, че върху нея не винаги пада тежестта на авторовия замисъл. Средновековният писател има друг творчески подход към жизнения материал, защото са различни схващанията му за естетически ценното в живота.

Сред произведенията на старата литература може да се открият и цели пасажи, които по нищо не се отличават от съвременното повествование. Ето пример от българския превод на Манасиевата хроника, който показва, че на места летописецът се домогва до неоспорима правдивост в изображението. Тя личи особено ясно, ако текстът се предава на новобългарски: „Там, прочее, застана царят и простря очи над морето. Тишина владееше. С неговите красоти той наслаждаваше очите си, когато съзря натоварен кораб да се приближава към сушата. Повяваше зефир с тихи

[1] Е. Спространов. Опис на ръкописите в библиотеката на Рилския манастир, София, 1900, стр. 49.

дихания, надуваше вятърът гънките на платната и водеше кораба към тихо пристанище.“[1] Подобни места обаче не съществуват изолирано, а са включени в потока на авторовия разказ, а той като цяло съвсем не споделя посочената близост със съвременното описание. Поради това и образността на отделни моменти от произведението остава в пределите главно на езиковата форма. Една сполучлива според съвременния читател метафора или някакво приемливо сравнение оживяват малък контекст и не са в състояние да премахнат схематичността, условността от съвременно гледище. Правдивото изображение, с което се отличават някои моменти на средновековните произведения, не изменя авторовата гледна точка, не оказва влияние върху принципите, на които писателите подчиняват изображението.

Може да се посочат и произведения, които надхвърлят общото ниво на средновековното писмено творчество и се доближават твърде много до съвременния естетически вкус. Такъв е например разказът на Владислав Граматик за пренасянето мощите на Иван Рилски от Търново в Рила, такива са двете забележителни жития на софийските книжовници от XVI век. Но това са произведения, все още не са скъсали със средновековната литературна традиция. Те набелязват само тенденцията в нейния исторически живот, без да нарушават най-общите ѝ художествени принципи. Тъкмо затова те си остават произведения на старата литература.

Общността в художественото съзнание на средновековните творци се проявява чрез спецификата на отделните жанрове, чрез тяхното стилово своеобразие. Жанровете в старобългарската литература претърпяват известни изменения, но запазват редица устойчиви черти. Някои от тях са общи — засягат всички литературни видове. Тези общи черти, тези принципи на изображение у старобългарския писател изграждат най-обща представа за художествения облик на средновековното творчество. На първо място трябва да се изтъкне, че религиозно-идеалистическият мироглед на епохата и дейната намеса на черквата в творчеството на писателя не откриват възможност за средновековния творец да тръгне в осмислянето на материала от своите жизнени впечатления, въпреки че самият материал се взима в преобладаващото число случаи от действителността. Изходният момент не е живата действителност, а християнската догма, която налага неверни представи за околния живот. Затова както и да се определя средновековният метод на отражение, в основата си той е идеалистически. Това положение може лесно да се подкрепи с примери. Средновековният писател утвърждава чрез творчеството си илюзорното схващане, че всичко, което наблюдаваме около себе си, е неизменно. Очевидно е, че като смята всичко съществуващо за исконно, т. е. като поддържа идеята за вечност и неизменност на заобикалящите го явления, средновековният писател изхожда от една богословска, догматична „истина“, а не от заобикалящия го живот, не от своя практически опит. По аналогичен път се стига до утвърждаваните чрез литературата представи за всесилието на бога, за ръководната роля на избраните от него личности в живота на държавата, за значението на аскетичния подвиг и т. н.

Всъщност това е и предназначението на средновековната литература — да популяризира християнската догматика и християнската нравственост, да бъде средство за разпространение на черковния морал. Ав-

---

[1] Ив. Дуйчев. Из старата българска книжнина, I. II. 1943 г., стр. 86.

торите от народното направление в литературата също изхождат от някакъв свой идеал, пак религиозно-идеалистически, като се стремят да го противопоставят на ортодоксалната черковна норма.

В този стремеж да се наложи авторовият идеал, авторовата идеална представа за живота и хората, трябва да се търси друга важна особеност на средновековното художествено изображение. Съвременната литература внушава на читателите идеята и настроението на автора. Внушението идва като и з в о д от прочетеното, извод, който читателят с а м прави. Разбира се, авторовата воля тук не е бездейна, а напротив, активно подпомага, насочва читателя към определени заключения. И всъщност въздействието на произведението е в право пропорционална зависимост от умението на автора да насочи читателя по желан от него път. По-друго е състоянието на нещата в старата литература. Авторът не остава прикрит зад повествованието, а влиза в открита беседа със слушатели и читатели, дори и когато беседата не е намерила формален израз. Цялото съдържание на произведението се поднася, така да се каже, в готов вид, заедно с изводите и поуките. Книжовникът се чувствува задължен да разтълкува съобщеното веднъж, сам да направи заключение и да го наложи на слушателя или читателя заедно с уверението, че няма друг верен път към истината и доброто поведение. Оттук и догматичното начало в произведенията на средновековната литература. Оттук и нейният така характерен, основен нравоучителен тон.

По този начин средновековният творец се оказва посредник между читателя и обекта на изображението, но ни най-малко не се стреми да прикрие своето посредничество. Напротив, той се старае винаги да подчертава наставническата си роля, да държи читателя на своята страна, да изявява открито своето мнение. Непрекъснато се чувствува присъствието на автора. Типични в това отношение примери се срещат в житието на Климент от Теофилакт византийски книжовник, но свързан с традициите на българската литература. Писателят често отправя риторични въпроси към слушатели и читатели: „А кои са тези отци, може би желаете да узнаете? Може би искате да узнаете кое е това наследство?“. . . или „Но как? — това ще чуете веднага“[1] На друго място житиеписецът поставя пред едно от обясненията си фразата „както аз мисля“. В житието на Иван Рилски от Георги Скилица, чието произведение също се свързва с българската литературна традиция, личи открита авторова намеса: . . . „б е з с ъ м н е н и е бог вършеше всичко това и изпитваше неговото търпение“; „Но да не се смята, че това са всичките благодеяния на блажения“. . .[2] — предупреждава авторът и с това пак напомня за своето присъствие. Като разказва как Иван Рилски устоява на бесовските изкушения, Патриарх Евтимий го сравнява с „някоя твърда скала, която разбива и отблъсква всички вълни или, по-п р а в о д а с е к а ж е, — уточнява пред всички мнението си житиеписецът — подобно на елмаз, който не се поврежда от никакво желязо“.[3] Евтимий подчертава в други случаи отношението си с изразите „да се изразя според древната повест“, „да се изразим според писанието“. Житието на Теодосий Търновски от гръцкия патриарх Калист също съдържа указания за този похват на средновековните писатели. „Ала аз ще съобщя — открива намерението си авторът, — че родното място на този велик (мъж) беше. . . Иеру-

[1] В. Сл. К и с е л к о в. Климент Охридски, жития, 1941, стр. 94.
[2] В. Сл. К е с е л к о в. Жития на Ив. Рилски, 1940, стр. 24.
[3] Т а м, стр. 13.

салим“[1]. Калист споменава мимоходом и за някакъв друг праведник. „Искал бих да посоча и други постници, които живяха тогава, ала да не стане дълъг разказът — споделя опасенията си писателят, — казаното достатъчно ще бъде за тези, които имат ум и които дирят полза за душата“[2]. Като тълкува в своята хроника едно от пораженията на гърците, Симеон Метафраст заявява: „Като поука за това да не се престъпват божествените клетви, даже и когата са към врагове и неверници“[3].

Авторовата намеса в развоя на описваните събития е съвсем често явление сред произведенията на средновековната литература. Разбира се, подобни случаи съществуват и в съвременната проза — например авторът да е същевременно и герой, т. е. физически участник в събитията (да речем — в мемоарната литература), или с няколко уводни думи да въвежда чужд разказ — похват, равнозначен на външна рамка. Посредничеството на средновековния писател е от по-друго естество — както бе споменато, той е тълкувател, наставник, съдник и тази му роля до голяма степен създава колорита на средновековното художествено изображение. Особено далечна за съвременния читател е практиката на старобългарския творец да поднася открито, понякога и съвсем декларативно идеята на произведението, своята преценка за изобразяваните хора и събития. Тук не става дума за произведения като „За буквите“ и „Беседа против богомилите“, защото техните автори са колкото художници, толкова и публицисти, разбира се, в съвсем условен смисъл на това понятие. В тези два случая откритата, прочувствувана полемика е същността на творбите, възникнали като отговор на определени общонародни въпроси, като документ за авторовата позиция в стълкновение от обществен характер. Декларативната авторова изява се налага на вниманието в произведения, в които писателят е в ролята на разказвач.[4] Съвременният читател е навикнал в подобни случаи да не чувствува присъствието на писателя. Героите и събитията, в които те участвуват, заживяват във въображението на читателя напълно самостоятелно. Логиката на действията е ясна и без откритото вмешателство на писателя. Средновековният творец не постъпва така. Понеже изхожда не от заобикалящия го живот, а от своята представа, от своя идеал за хората и тяхното поведение, той е принуден непрекъснато да пояснява, да уточнява, да оправдава даже своето становище, да назовава направо смисъла, който влага в произведението. Това означава, че художествената защита на идеята е пряка. Затова се създава впечатление за известна публицистична (разбира се, пак в условен смисъл) оцветеност на всички жанрове в средновековната литература.

Ето как открито поднася идеята на едно от произведенията си Патриарх Евтимий. Става дума за житието на Иван Рилски. След като излага пред читателя редица мисли за ползата, която може да се извлече от живота на светеца, авторът продължава:

„А той съдържа много примери за подражание, понеже в него се обединяват всички добродетели. Обаче не малка полза той допринася и на

---

[1] В. Сл. Киселков, Житие на Т. Търновски, 1926, стр. 4—5.
[2] Пактам, стр. 13.
[3] Ив. Дуйчев. Из старата българска книжнина, т. I, 1940, стр. 119.
[4] Имаме предвид творби, принадлежащи към различни жанрове, в това число и някои белетристични произведения, макар че голяма част от средновековната белетристика, както сочат интересните наблюдения на Я. С. Лурье, сама способствува за преодоляването на средновековния „праволинеен дидактизъм“. (Я. С. Лурье, О художественном значении древнерусской прозы. Русская литература, 1964, кн. 2).

онези, които се заглеждат в него. Защото такъв живот е достатъчен не само за онези, които с голям труд вървят по стъпките на тоя велик (мъж), за да се издигнат до славата на приближилите се до бога: задоволителен успех той ще донесе и на онези, които поне малко са подражавали на живота му. . . Той ще принесе полза и на онези, които само са слушали: защото и само чутото може да предизвика в душите на слушателите любов към него и. . . да ги подтиква да му подражават“[1]

Има случаи, при които авторът влага идеята в устата на някого от своите герои. Тя може да бъде дадена във форма на поука, но важното е, че се поднася пак направо, а не се оставя читателят сам да я извлече. Така е например в повестта „Стефанит и Ихнилат“, в която са вмъкнати няколко притчи, разказани от индийски мъдрец. Изводите са направени чрез посредничеството на героя-разказвач: „Такива са онези, които, като намерят сгоден случай, не изпълват намерението си, а мине ли време, вече не могат го постигна“[2], или „. . . така и онзи, който бърза да свърши много работа, без да обмисли, прави грешки“[3].

От една страна, старобългарският писател изхожда от някакво догматично начало, което е превърнал в свой идеал, в своя гледна точка. От друга страна, той се старае на всяка цена да го наложи на читателя, без да събуди у него неверие и да даде повод за скептични разсъждения. Творецът се е сраснал със своите идеални представи за живота, затвърдил е в съзнанието си мисъл за тяхната правота. Дидактизмът в произведенията му произтича от непоколебима увереност, че това, което се изобразява, е действителност. Средновековният писател най-искрено вярва в достоверността на собственото изображение.[4] Но дидактизмът не е достатъчен, за да приобщи читателя към авторовата теза. Възниква необходимост от допълнителен способ, който ще спечели окончателно всеки страничен слушател. Авторът трябва „да докаже“ достоверността на изобразените от него случки и по този начин да обоснове правотата на своите изводи. За тази цел старобългарският писател привидно отхвърля помощта на своето творческо въображение, обрича го на пълна пасивност и се насочва към материал, чиято достоверност е „доказуема“. Той се ограничава в сферата на действително случилото се, подбира героите си измежду историческите личности, които са негови съвременници или са живели преди него, но съществуването им в миналото е потвърдено по някакъв начин.

Тук се натъкваме на извънредно специфичен принцип на изображение у средновековния творец — безрезервното отхвърляне на художествената измислица. Неговите най-дълбоки основания лежат в средновековното съзнание, в исторически определеното средновековно мировъзрение, което смята лъжата за едно от най-големите, най-зловредните прегрешения на човека. Лъжата е дяволско творение и не може да има място в литературните произведения, защото предназначението им е да прочистват нравствено хората.

Обикновено средновековните писатели се осланят на своята осведоменост. В житието на Иван Рилски Георги Скилица изрежда събития, за да разкрие целебната сила на неговите мощи. „Аз съм свидетел на горе-

---

[1] В. Сл. Киселков. Св. Иван Рилски. Жития. София, 1940.
[2] Й. Иванов. Старобългарски разкази, София, 1935, стр. 142.
[3] Там, стр. 143.
[4] Срв. Д. С. Лихачев. Возникновение русской литературы, М-Л, 1952 стр. 195.

изложеното — заявява писателят, — като изповядвам, че е велик между постниците и преподобните този, който прояви към мене великата си благодат и който. . . е причина за появата на това съчинение“[1]. В житието на Петка Търновска Патриарх Евтимий подчертава, че си е поставил за задача „чрез истината“ да порази слуха на всички. Братът на светицата също е водил аскетичен живот, затова и неговите мощи са способни да вършат чудеса. „За неговата чудотворност — съобщава житиеписецът — и досега съществуват много свидетелства“[2]. В словото си за Константин и Елена Евтимий изрично изтъква, че се е ползувал не от „лъжовни басни“, а от „верните данни“ на „истинските и нелъжовни свидетелства“. Стремежът към достоверност и аргументация личи добре и в хрониката на Константин Манасий. Там често се привличат сведения на очевидци, чужди думи или документи. Летописецът споменава за някакво „кратко-срично писание в ямбически размер“, отправено до цар Теофил. Към този факт авторът добавя: „. . . което не мисля никак добре да изменя в нещо и записвам самите тези ямбически стихове“[3].

Между произведенията от повествователния жанр в старата литература има много случаи, които разкриват пищна творческа фантазия. Пред съвременния читател се редят сцени и описания из разни далечни страни, из необикновени екзотични светове, излага се устройството на недостъпния небесен свят. Очевидно е, че в такива случаи падат всички прегради пред творческото въображение и художествената измислица става основен градивен елемент в разказа. Важното е обаче, че средновековният творец въпреки това остава верен на своя принцип, защото намира средства, с които посочва, че всички чудни неща и явления са били видени или научени от някого. Така разказът за сътворението и края на света в „Тайната книга“ е поверен на Йоан, един от дванадесетте Христови ученици, а фантастичното описание на седемте небеса е вложено в устата на разни пророци и праведници („Откровение Варухово“, „Видение Исаево“, апокрифът за Енох).

В това отношение е характерен разказът „Чудото с българина“. Неговият автор е спрял вниманието си на герой, който не е позната историческа личност. Това е обикновен човек, обикновен войник, попаднал по време на война в опасно положение, но спасен от свети Георги. На пръв поглед изглежда, че старобългарският писател е създал образ, подобен на тези, с които изобилствува реалистичното изкуство на съвременността — измислен, обобщен образ, зад който се крият десетки и стотици прототипове. Композицията на произведението обаче опровергава всяка подобна мисъл. Авторът е намерил начин да покаже, че неговият герой не е измислен, а е конкретна, неповторима личност, действително съществувала по времето на Симеоновото царуване. Това е постигнато именно чрез композицията, която представя разказ в разказ. Повествованието започва някой си Йосиф Черноризец. Това значи, че авторът е прибягнал до помощта на очевидец и така си е осигурил едно доказателство, че не се касае за измислица. Но това не е всичко. В разказа на Йосиф Черноризец е вмъкнат разказът на самия герой. По този начин повествованието зазвучава като лична изповед. Създава се убеждение, че всичко разказано е било някога действителност.

---

[1] В. Сл. Киселков. Ив. Рилски. Жития, 1940, стр. 36.

[2] В. Сл. Киселков. Житие на св. Параскева, Бълг. истор. библ. т. III, кн. 1.

[3] Ив. Дуйчев. Из старата бълг. книжнина, I, стр. 87.

Интересен е случаят и с обширната „Повест за падането на Цариград“. Една от нейните редакции съдържа послесловие, от което се узнава, че авторът на повестта е някой си Нестор Искиндер: Списатель же сим азъ многогрѣшныи и безаконныи несторъ искендѣръ измлада взатъ бывъ и обрѣзанъ много врѣма пострадахъ вратныхъ (!) хожениихъ укрываяся семо и онамо. . . писахъ в каждыи день творимая дѣаниа вне града от турковъ и паки егда попущениемъ божиимъ виидохомь въ градъ врѣманемъ испытахъ и собрахъ от достовѣрныихъ и великихъ мужен вся творимая дѣаниа во градѣ противу безвѣрныихъ и въкратцеа изложихъ и христиаиомъ предахъ.[1] Повестта няма цена на исторически документ, затова сведенията в послесловието не може да се приемат безрезервно. Най-вероятно е, че се касае за творчески похват. Чрез него авторът се стреми да отклони всяко съмнение, което би могло да възникне у читателя. Затова Нестор Искиндер се посочва като физически участник в събитията. Това, което той не е могъл сам да види, е предадено по сведения на „достоверни и велики мъже“.

Из произведенията на средновековните писатели може да се извлекат още много примери, за да се потвърди, че техните естетически възгледи изключват художествената измислица. Дори и когато се прибягва до нея — защото е невъзможно художественото творчество да съществува без творческото въображение на автора — тя се представя като нещо, в което не само читателите, но и сам писателят вярва. Тази отличителна черта на средновековното творчество е отбелязана още в 1896 г. от Горки: „Художникът от средните векове, рисувайки религиозен сюжет, е бил дълбоко убеден, че изобразява действителността, истината. Религиозното предание се е приемало от художника за факт. Художникът е бил проникнат от съзнанието за неговата буквална правда и го е предавал като действителност“ (цитирано от Ю. Н. Дмитриев, Об истолковании древнерусского искусства, ТОДРЛ, XIII, 1957, стр. 353).

В тясна връзка със стремежа на старобългарския писател да наложи своите представи и идеи за живота се намира и друга характерна особеност на неговата изобразителна система. Силно привлича вниманието склонността на средновековния творец да привежда в подкрепа на своето становище цитати. Това е привичка извънредно много разпространена и извънредно чужда на съвременния естетически вкус. Старобългарският книжовник търси често опора в светото писание, обляга се непрекъснато на авторитета на апостоли, пророци и видни черковни писатели. Почти не съществува произведение, в което да не е застъпена в по-малка или по-голяма степен тази своеобразна практика. Веднага трябва да се добави, че това се отнася за произведенията на официалната литература. В апокрифната литература цитирането е сведено до минимум. Явлението е лесно обяснимо, като се има предвид, че представителите на народното направление в литературата отхвърлят в много случаи официалната християнска догматика. Причината обаче не е само в това. Създателите на народната литература са обикновено хора без специално богословско образование. Те водят разказа по-просто и непринудено, в много случаи се ръководят предимно от фолклорни образци.

---

[1] Л. Милетич. Повест за падането на Цариград, СбНУ, кн. 12, стр. 406.

Цитирането е признак на специална богословска начетеност и на специална творческа способност. Затова то не се избягва и от изтъкнатите старобългарски писатели. Цитати срещаме в произведенията на Йоан Екзарх, Черноризец Храбър, Презвитер Козма, Патриарх Евтимий — всички творци от най-голяма величина.

Едва ли трябва да се смята, че цитирането е въпрос на техническо, външното оформяне на средновековното литературно произведение. Неговите корени са в своеобразното художествено съзнание на средновековния писател, който прибягва охотно до мисли на именити църковни дейци, за да покаже, че поднася на читателя не плод на своето въображение, не само свое субективно мнение, а утвърдено вече становище. Както бе отбелязано вече, средновековният писател не познава творческата самостоятелност, разбирана като право да се наложи авторовата индивидуалност. Затова той отхвърля художествената измислица и открива широк път на всяко узаконено мнение към своята творба. Интересен случай на авторово отношение към цитирането откриваме в „Беседа против богомилите". „Ето вече трети път ви посочих не от себе си, а с думите на светите апостоли — подчертава Козма, — че проклет ще бъде всеки, който не почита преданията, дадени нам чрез светите книги"[1]. Съвсем ясно е, че авторът намира в този способ творческа сигурност и гаранция за правотата на своите възгледи. Същото отношение се открива и в произведенията на Евтимий Търновски. То се потвърждава от посочените вече изрази „да се изразя според древната повест", „да се изразим според писанието". Йоасаф Бдински изказва подобна мисъл с изразите „но да се изразим според Павла", „да се изразим псаломски". Разбира се, когато използува различни псалми, старобългарският писател е привлечен и от тяхната художественост, от оригиналната им поетичност, от техния лиризъм. Показателни са Евтимиевото „Житие на Петка Търновска" и „Похвално слово за Филотея" от Йоасаф Бдински.

Понякога в подкрепа на своето становище авторът приведжа цели притчи. Те засилват дидактизма в художественото изображение. Умелото им използуване се е смятало за проява на творческа способност. В това убеждава първият опит в старата книжнина да се изяснят най-често срещаните стилни средства — преработената статия на Георги Хировоск за поетическите фигури. В нея е посочена като важно средство за художествено изображение и параболата (притчата), която „чрез подобни и познати неща изважда пред очи някоя мисъл"[2].

Обикновено цитатите в средновековните произведения са ясно обособени. Но понякога те са вплетени в самата тъкан на авторовото повествование, както е в житието на Иван Рилски от Георги Скилица:

ιωαννь въса земла бжіа бнтн съвѣдін хва еже къ оученикωм заповѣда помыслнв н прах земнн ѡ ногь ѡтрастн повелѣваще града того нже не послⷭшаетъ проповѣданіе оученикь хвьн ѡ ѡтеүьства нзытн повүаше нѡтнада бы ктомⷭ бжін съсⷭд себе оустрон н еже ктомⷭ желаніемь.[3] В случая евангелският текст, който разказва за изпращането на Христовите ученици да проповядват и изцеляват (Лука X, 10—11), е видоизменен и на преден план изпъква сравнението.

---

[1] В. Сл. Киселков. Презвитер Козма, София, 1943, стр. 26.
[2] Б. Ангелов и М. Генов. Стара бълг. литература, стр. 101.
[3] Й. Иванов. Жития на Ив. Рилски, стр. 41.

Творческият облик на средновековния писател се проявява особено ярко в принципите за изображение на човека. Когато се стреми да открие в това отношение същественото, което отличава средновековния писател от създателите на съвременното реалистично изкуство, читателят се натъква на жанровата специфика на средновековната литература.

Три са главните жанрове, чрез които в Средновековието се претворяват животът и човешката природа — исторически, повествователен и житиен.

Около времето, което се поставя за граница между старата и новата литература, летописната традиция се преобразява, откъсва се от художественото творчество. В нито един от съвременните литературни жанрове не откриваме приемник на старото летописание. Тъкмо поради подчертаната си принадлежност към художественото творчество на средните векове летописанието хвърля обилна светлина върху характеристиката на старобългарския писател.

Историческото минало на народите се представя в идеалистическа светлина. Съдбата на народните маси е в ръцете на всемогъщия бог, а той я предоставя на поставените от него владетели. В изложението на историческите събития летописецът обикновено е твърде лаконичен. Неговото внимание е съсредоточено най-често върху военните действия. Редят се победи след поражения и поражения след победи. Историята на всяка страна е дело на богоизбраните князе и царе. Погледът на автора е насочен именно към тях. С техните лични качества се обяснява променливата съдба на народа — неговото благоденствие или страдание.

За средновековния творец по правило обект на изображение са само високопоставени личности. Той не открива някаква ценност у хората в низините на обществената иерархия. В своите естетически търсения старобългарският писател се ръководи от официалния светоглед на епохата, който изключва всякакъв интерес към обикновения човек. Затова в историческите произведения народът е безлика маса. Това се отнася и за произведения, които не изхождат от средите на господствуващата класа, тъй като представителите и на двете направления в литературата стоят на едни и същи естетически позиции. Средновековното творческо отношение към човешката личност се открива и в начина, по който са изобразени хората, достойни според разбиранията на писателя да заемат някакво място в неговото художествено произведение. Изтъкнатите личности из средата на феодалите се представят в тържествени, строго церемониални положения. Почти не се засягат събития из техния частен живот. За читателя остават неизвестни личният живот на хората и конкретната обстановка, сред която те живеят и действуват. По това изображението на средновековния писател рязко се отличава от духа на съвременната литература. Извънредно показателен е случаят с характеристиката на Иван Александър, направена в Кукленския песнивец. Това е най-подробният тип характеристика, до който се домогва старобългарският писател. И при все това тя е извънредно далечна на съвременното художествено съзнание. Авторът е изобразил Иван Александър такъв, какъвто трябва да бъде един идеален владетел. Тук не е от значение това, дали приписаните му качества са отговаряли на действителността. Придворният писател е отразил в характеристиката п р е д с т а в а т а с и за достойния и храбър владетел, това, което и з о б щ о може да се каже за Иван Александър. Човешкото, личното, неповторимо-конкретното в неговия образ липсва. Това се отнася и за всяко изображение на исторически лица —

князе, царе и т. н. Техните образи от съвременно гледище са условни, защото в тях не е отразен характерът на героя, не е засегнат личният му живот със своята индивидуална оцветеност. Човекът в историческите съчинения на средновековната литература, както точно отбелязва съветският литературовед Д. С. Лихачов[1], е добър не сам по себе си, а доколкото му се приписва едно или друго социално положение: човекът е изобразен не като индивидуална, неповторима личност, а като принадлежащ на определена социална категория. Оттук и относителната бедност на характеристиката.

Това са изобразителни принципи, които най-отчетливо се проявяват в историческите съчинения на старата литература, но те засягат всички жанрове[2]. И в повествователния жанр старобългарският писател не се стреми да долови неповторимо-човешкото в отделната личност. Достатъчно е да се спомене например образът на българската царкиня Персика от едноименния разказ. Той е носител на авторовия идеал за целомъдрена, съвършена в добродетелите си девойка-християнка. Творческата задача на писателя се състои именно в очертаването на този идеал, а не в пресъздаването на човешки характер, на конкретен, строго личен вътрешен живот и на определен физически облик. Такова изображение има своите основания само за средновековното художествено съзнание, защото неговите носители се интересуват преди всичко от нравственото съдържание, което влагат в човешките образи, от своя авторов идеал за живота и хората.

Това определя и самия способ, по който се изгражда характеристиката на човека. Тя се дава направо от автора, при това обикновено наведнъж. Действията на героя се застъпват бегло. Писателят се спира на тях дотолкова, доколкото може да илюстрира своята преценка за изобразявания човек, преценка, която вече е направена или следва да се направи. Религиозно-догматичната настроеност на средновековния творец налага определени и трайни представи за живота и хората. На всяка представа съответствува определен „литературен“ облик. Той се прикачва на различни герои от една и съща категория. Затова например характеристиките на българските владетели в произведенията на старобългарските писатели са толкова близки една до друга, независимо от това, че са различно обширни. Отделните качества направо се назовават в някакъв ред, който не винаги се изгражда на смислова връзка.

Че това е типичен средновековен признак, който е в сила и вън от пределите на старата българска литература, показва една характеристика, направена от руски неизвестен автор от края на XIII или началото на XIV век: **бѣше родом христолюбивыи братолюбивыи лицем красны очима светлы взором грозны паче меры храбрн сердцем легкы к боиаром ласковы к прнеждни привет-ливы к церквам прилежны на пированне тщивы до осподарскнх потех охочи ратному**

---

[1] Срв. напр. Д. С. Лихачев. Изображение людей в летописи 12—13 вв. ТОДРЛ, т. 10, 1954 г.

[2] Когато става дума за изображението на човека в старата литература, пропуск ще бъде, ако не се отбележи, че в действителност съществува по-голямо разнообразие — особено що се касае за разказите и повестите. Макар в тях и да се проявява предпочитание към високопоставени личности, социалната йерархия е представена попълно. Подобни уточнявания са нужни и във връзка с някои други изобразителни особености, засегнати в настоящата работа — например за психологическата характеристика. В житията на Евтимий, по-късно в житията на софийските книжовници, са направени интересни опити за пресъздаване на психическия живот на героите.

дєлу вєлми нскусны к братье своєн н ко нх посолнником вєлнуавы. . .[1] Ето и част от характеристиката на Иван Александър от 1337 г.: православнѣнша въ въсѣуьскыхъ старѣншинѣ. . н въбранехъ крѣпкааго раунтєлна же н благоуѣвтлнва. . . доброзраунаго н краснаго вндомь. . . зра сладко wуесы на въсехь нензреуен'нааго сѫдна праведнаго сырым же н вдовамь.[2] Съвсем очевидно е, че се касае за трафарет в изображението, за щампа, обусловена от общност в естетическото мировъзрение, от преклонение пред традиционното, обичайното, общото, представителното. Оттук и относителната бедност на образа.

Понеже не се интересува от личния живот на своите герои, старобългарският писател не познава в подробности психологическата характеристика. В неговите произведения тя или отсъствува, или е ограничена до краен предел. В това отношение средновековният художник се отличава извънредно много от майсторите-реалисти от по-ново време.

Съвременният творец е вездесъщ наблюдател. Неговите възможности са неограничени. Той намира винаги начин да бъде със своите герои, да проникне в техния вътрешен живот, в най-интимните им помисли, да предскаже техните намерения и постъпки. Старобългарският писател не познава като творец сложността на психическия живот у човека. Душевните преживявания на героите се зарегистрират най-общо. Тук проличава много ясно ролята на трафарета в средновековната литература. Ако се проследят например начините, по които различни писатели рисуват своите герои в състояние на радост, резултатите ще покажат, че средновековните творци имат готови, постоянни изрази за назоваване на това психическо състояние — именно за назоваване, а не за конкретно проследяване и изобразяване. В такива случаи героят е „изпълнен от неизказана радост“ или е „обзет от голяма радост“. Всеки, който е обхванат от религиозна ревност, най-често се оприличава на „елен, който в лятна горещина тича към водни извори“. Авторът не се интересува от начина, по който всеки герой изживява, проявява това състояние, защото той няма за цел да изгради образ на индивидуална, конкретна човешка личност. Поради това психологизмът в произведенията на старобългарския писател е абстрактен, не получава плътността на лично изживяване.

Във връзка с това стои и друг принцип за изображение на човека в средновековната литература. Човешките образи са винаги статични, а това е също една от причините, поради които съвременният читател ги възприема като условни и абстрактни.

Житийният жанр споделя посочените най-общи изобразителни принципи на историческите и повествователните произведения. Агиографската литература обаче разкрива и други художествени норми на средновековното изкуство, които са пак общи, но изпъкват отчетливо именно при нея.

Средновековните писатели (по-точно тези от тях, които са представители на официалното литературно направление) проявяват предпочитание към агиографските произведения — жанра, който стои най-близо до интересите на християнската църква. По думите на съветския литературовед И. П. Ерьомин това е най-малко светският и същевременно „най-

---

[1] Труд Отдела древнерусской, литературы Института русской литературы АНСССР, т. 10, 1954 г., стр. 13.

[2] Б. Ангелов и М. Генов. Стара бълг. литература, стр. 452.

условният“ средновековен литературен жанр[1]. Всъщност всички жанрове в старата литература имат покрай естетическата си функция и друга — познавателна, делова. Средновековното летописание например отговаря както на съвременната историческа художествена литература, така и на съвременните научни исторически съчинения. Но практическото предназначение на средновековната литература се долавя най-ясно в агиографските произведения, защото църквата възлага на тях най-голяма надежда за приобщаване към нейното учение и за култивиране на християнска нравственост у хората. Това доказва и самата композиция на житията и похвалните слова, в които винаги се разграничават лесно встъпителна и заключителна част. Те носят авторовата идея, излагат открито предназначението на творбата.

В центъра на агиографското произведение стои някакъв заслужил църковен деятел, представен най-често като съвършен аскет. Негови добродетели са постничество, смирение и благочестие. В проповедническо-коментаторската си роля авторът сякаш е улеснен от характерно естетическо схващане: несъвместимостта на положителни и отрицателни качества у отделния човек. Героите на житийните произведения са абсолютно „праведни“ и „свети“. Тяхната характеристика се изгражда само от позитиви. Те са лишени от какъвто и да е недостатък, никога в нищо не грешат, въплъщение са на човешкото съвършенство. Начинът на изображение е присъщ и на другите жанрове в старата литература. Така например в споменатия вече разказ за българската царкиня Персика героите са обрисувани напълно контрастно — едни от тях са изцяло положителни, а останалите са изцяло отрицателни. Не съществува междинна категория. Старобългарският писател борави само с двата контрастни цвята — черен и бял. Между другото и поради това съвременният читател не открива в произведенията на старата литература онова пъстро разнообразие от човешки типове, обрисувани чрез сложна гама от преливащи се тонове, полутонове и отсенки, което е навикнал да среща в произведенията на съвременното изкуство.

В житийните произведения особено силно се подчертава доброволното отричане от светския живот, защото само добрата воля на човека може да го направи праведник. Това е едно от основните положения в учението на християнската църква, което е разкрито например в житието на Теодосий Търновски: „. . . бог не е устроил нашата природа да бъде роб на бесовете, а свободна и самовластна — проповядва Теодосий Търновски, авторитетният български църковен деец, — бесовете са врази и противници и те воюват с нашата природа. Всичко зависи от волята ни: ако се покорим на техния съвет, явно е, ние ще им бъдем подчинени; ако ли не — те ще останат посрамени, а ние ще бъдем удостоени с великия венец. Затова от нашата воля зависи дали да им се покорим, или да ги отхвърлим“[2]. И по-нататък: „Силата и лукавството на дявола са безсилни пред тези, които не я искат“.[3] От това догматично начало в учението на църквата, както посочва Д. С. Лихачов[4], се определя изображението на човека — този, който е поел пътя на доброто, е заслужил пълна идеа-

---

[1] И. П. Еремин. Новейшие исследования художественной форм древнерусских литератрных произведений, ТОДРЛ, т. 12, 1956 г.

[2] В. Сл. Киселков. Житие на Т. Търновски, 1926, стр. 16.

[3] Там, стр. 23

[4] Д. С. Лихачев. Изображение людей в житийной литературе конца 14—15 вв, ТОДРЛ, кн. 12, 1956 г.

лизация и обратно — онзи, който отхвърля благочестивия живот, се изобразява с най-черни краски.

Понеже в произведенията на старобългарския писател не се отразяват човешки характери, които винаги опеделят логиката на събитията, авторите прибягват до намеса на свръхестествени сили и най-различни чудеса — факторите, внасящи най-често движение в разказа и определящи насоката на неговото развитие. Естетическият вкус на средновековния творец открива широк път на чудеса, видения и знамения в литературата. Достатъчно е да се изброят само няколко произведения от различни жанрове, например „Чудото с българина“, „Солунска легенда“, „Повест за падането на Цариград“, „Похвално слово за Евтимий“, „Александрия“, за да се види колко широко разпространение получава тази черта от изобразителната система на средновековния творец — черта, застъпена най-силно, най-очевидно в агиографските произведения.

Появата на различни бесове, на тъмни, изкусителни сили, превъплъщенията на дявола, страшните видения — всичко това е необходимо на житиеписеца, за да го противопоставя на проявяваната от светеца добродетел. За средновековното съзнание тя е нравствен подвиг. Необходимостта от такива похвати за твореца тук надхвърля композиционното значение и нуждата да се внесе движение в разказа. Създава се особена идейно-емоционална атмосфера, в която преобладава авторовото възхищение, авторовото преклонение пред светостта на праведника; създава се специфичен фон — мрачно-тягостен, изпълнен с напрежение, на който по силата на контраста се откроява моралното величие на героя. Изпъква именно величието, именно идеята-оценка на автора, а не зримият, индивидуалният облик на изобразявания човек. Това също е особеност на изображението, която пак най-ясно се долавя в агиографския жанр и особено в похвалните слова, обикновено по-общи и по-абстрактни от житията.

Житиеписецът се стреми да предразположи към съучастие и съпреживяване, а не да води изчерпателен разказ за съдбата на героя. Затова той подчертава неговите действия и постъпки, поставя ударение върху поведението му. Преклонението на автора не идва от обстановката и събитията, сред които живее изобразяваният човек — те изобщо не привличат авторовото внимание; то не се поражда и от индивидуалните качества на този човек, защото и те не са обект на изображение. Авторът определя отношението и оценката си по постъпките на героя, без да се спира обаче на тяхното подробно описание. Това се отнася даже и за двете Панонски легенди, които се отличават със сравнително конкретен разказ за делата на Кирил и Методий.

Когато се опитва да долови отношението на автора към изградения в агиографското произведение човешки образ, съвременният читател се натъква на още един извънредно характерен похват на житиеписеца. Думата е за неговия привиден отказ да разказва за живота и подвизите на героя. Писателят изпада в неописуем, по собствено признание, възторг от моралното величие на светеца и сякаш се ослепява от блясъка на славата му. А тя е толкова голяма, че надхвърля всяка човешка способност за пресъздаването ѝ. „Аз недоумявам — заявява Евтимий в житието на Петка Търновска — що да ѝ поднеса достойно, защото всичко, което е почтено на тоя свят, е недостойно за нея. . . “[1] „Коя достойна песен ще ѝ поднесе нашата умствена нищета — възкликва Йоасаф Бдински в „По-

[1] В. Сл. Киселков. Житие на св. Параскева, Бълг. истор. библ., г. III, кн. 1.

хвално слово за Филотея“, — действително земният ум изнемогва, когато види изложени извършените от нея велики дела. . . “[1] Оттук и силно приповдигнатият тон, с който житиеписецът води повествованието. В патетичната авторова реч особено резултатна се оказва хиперболата. Всичко преминава през призмата на преувеличението. Праведниците проливат „потоци сълзи“, обхващани са от „облак радост“ или „облак скръб“, изпълвани са с „неизмерима радост“, мощите им винаги издават „неизказано благовоние“. Според Евтимий „духовната повест“, т. е. житието носи „куп“ радост и... „прогонва цял облак от печал“. Приповдигнатият тон се постига и чрез изобилие от риторични въпроси и възклицания, както и от извънредно характерните за средновековната изобразителна система ублажавания. Силно впечатление прави символично-метафоричната основа, на която се изгражда агиографското произведение. Преносната употреба на словото обхваща дори епитета и сравнението. В „Служба на Кирил и Методий“ се натъкваме на извънредно типичен пример за изграждане на характеристика чрез сравнения. Авторът се обръща към Кирил с поредица от сравнения, основани на преносна употреба на думите: ѡ ѵме ѡгнєньѡ гласнаа трѫбѡѵ славнꙋ пѣснивьıнѡ лѣствовнце — злато глвдаѡ жзьıѵє сладꙋа'є меда.[2] Съвременното художествено съзнание трудно възприема такъв тип сравнения и такъв тип характеристика, пораждащи твърде отвлечена образност. Тук е уместно да се напомни още един път, че старобългарският писател не изгражда конкретен образ на героя, затова не търси живописни и зрими подробности. Неговата задача е да пресъздаде своята идея-оценка.

Когато се говори за принципите на старобългарския писател при изобразяването на човека, трябва да се подчертае, че средновековната литература не познава и речевата характеристика. Речта на героите не се отличава от авторовата. Те говорят понякога даже с дълги цитати из светото писание. Така отговарят например учениците на Кирил и Методий на немските духовници („Житие на Климент“ от Теофилакт). В случая впечатлението за неправдоподобност, което остава у съвременния читател, се подсилва от това, че репликите на места са общи, колективни.

Основното, което сродява няколкото изброени изобразителни принципи на старобългарския писател, е интересът към общото, а не към индивидуалното в пределите на отразяваното явление, без това да означава широко, творческо обобщение.

*

Настоящата работа е опит да се изтъкнат някои най-общи особености, характеризиращи изобразителната система, а чрез нея — и творческия облик на старобългарския писател. Търсени са предимно различия между старата и новата литература. Това е един от начините да се подкрепи мисълта, че към произведенията на средновековните писатели не бива да се подхожда със съвременна мярка. По необходимост внимание се отделя на особености, които са, така да се каже, от различно естество — едни от тях набелязват най-дълбоките, мирогледните основи на старата литература, други са по-близко до средновековния творчески метод за отражение на действителността, а трети засягат по-скоро техниката на литера-

[1] В. Сл. Киселков. Митрополит Йоасаф Бдински и Словото му за Филотея, Бълг. истор. библ., г. IV, кн. 1, стр. 204.

[2] Б. Ангелов и М. Генов. Стара бълг. литература, стр. 140.

турната работа. Непременно обаче трябва да се подчертае, че по този път — търсене главно на разлики между средновековните и съвременните литературни произведения — се създава до голяма степен едностранчива представа за характера на старата българска литература, за спецификата на нейната образна тъкан, за развитието ѝ. В действителност художественият свят на средновековния писател е много по-пъстър и разнообразен. Не всичко в него е само несъответствие на нашия естетически вкус, само литературен канон, само трафарет. Старобългарският писател излиза понякога и извън пределите на литературния канон, защото се поддава на влиянието на жизнения си опит, на непосредствените си впечатления. Тенденцията на развитието се състои именно в натрупването на тези наложени от самия живот правдиви моменти, които по същество са стихийни, неосъзнати пробиви в системата от изобразителни норми.

Пътят на развитието, на обновяването на българската средновековна литература ще стане в подробности ясен само въз основа и на нов род изследвания — литературоведчески, в които да се държи сметка за своеобразната ѝ художествена стойност. Конкретното проучване на средновековния тип литературно изображение би изяснило по-пълно ролята и значението на старобългарските писатели, поставили най-дълбоките основи на българската култура, дали първия тласък на нейното историческо развитие.

МНОГООБРАЗИЕ НА ХУДОЖЕСТВЕНОТО ОБОБЩЕНИЕ В ПОЕЗИЯТА НА ХРИСТО СМИРНЕНСКИ *

Кръстьо Генов

Големият поет прилича на море: колкото повече водолазът навлиза навътре в него, толкова по-дълбоко става то, толкова по-чудни и неподозирани красоти разкриват неговите глъбини. Същото чувство изпитваме и ние, когато поискаме да избродим оня прекрасен мир от идейни и художествени ценности, който наричаме поезия на Христо Смирненски.

Преди четири десетилетия „откривателят“ на Смирненски като поет и пръв негов възторжен критик — Георги Бакалов писа за него: „Той бе поет. Истински поет. Сочен поет, както се казва. Поет, какъвто рядко се ражда. . . Няма друг поет у нас след Ботев тъй популярен сред масите, както Смирненски. Имената на двамата Христовци са неразделно свързани в съзнанието на масите. Неразделни в безсмъртието.“[1]

Сравнението, характеристиката, оценката на видния наш критик-марксист са безспорно верни. Свързването на Смирненски с Ботев тук е исторически правилно и убедително. Не по-малко вярно обаче нам се струва и обстоятелството, че към двамата бележити съименници нашата литературна наука и до ден днешен все още остава в дълг. Все още тя не е осветлила достатъчно някои основни проблеми на тяхното творческо развитие и на първо място — въпроса за художествения метод в тяхната поезия. По този въпрос, както е известно, съществуват твърде различни и отчасти противоположни мнения. И те ще продължават да съществуват дотогава, докогато своите теоретични изводи и заключения ние правим предимно въз основа на „общи“ впечатления от творческия свят на поета, а не въз основа на съответен обстоен, конкретен литературен анализ. Дотогава ние все недостатъчно ще съдействуваме за правилното по-нататъшно развитие на нашата литературоведческа мисъл и все не колкото трябва ще подпомагаме съвременните поети и читатели да усвоят всички неувяхващи ценности на едно толкова богато и важно литературно наследство.

---

* *Бележка на редакцията:* Статията на др. Генов съдържа някои нови идеи и някои дискусионни положения относно творчеството на Смирненски. Поместваме я с надежда, че ще се изкажат по повдигнатите въпроси и други изследователи на големия пролетарски поет.

[1] Г. Бакалов. Избрани произведения. С. 1953, стр. 344.

Опит да се пристъпи към творческия свят на Христо Смирненски с такава задача представлява настоящата статия.

Преди всичко при разрешаването на тая задача е необходимо да се хвърли по-пълна светлина върху поезията на Смирненски от периода до приобщаването му към комунистическото движение — от времето преди 1920 година. Нима през този първи етап на своето творческо развитие поетът познава само реалистичния тип художествено обобщение? И още нещо — нима той остава чужд на всякаква романтика през тези години?

Господствуващото досега схващане по този въпрос гласи: като се оставят настрана незрелите му опити и подражателни, предимно символистични творби, в дореволюционната си поезия Смирненски се изявява к а т о р е а л и с т. Ето и най-типичните формулировки на авторите, застъпващи това схващане. „Въпреки идейната си незрялост“ (в младежките години), Смирненски „влезе в българската литература и м е н н о к а т о р е л и с т“[1]. Още тогава „поетът си изработва м е т о д н а р е а л и с т“, а в стихотворения от рода на „Младост“, „Загледан в днешния ден“ — м е т о д н а к р и т и ч е с к и я р е а л и з ъ м.[2] До 1918 г. творецът на сбирката „Да бъде ден“ се разкрива „като поет-демократ“ и „критически реалист“, „още в ранното му творчество се набелязва реалистичният метод в отбора на явленията от действителността“ и едва през 1919—1923 г. поетът „преминава от общодемократически позиции към комунистически мироглед“ и „о т к р и т и ч е с к и я р е а л и з ъ м към с о ц и а л и с т и ч е с к и я“.[3]

Впрочем реалистични произведения от рода на тези, за които става дума тук, Смирненски пише и след 1919 г., макар те съвсем да не съставляват вече характерна линия в творчеството му. И изобщо Христо Смирненски е от онези наши художници на словото, които утвърждават у себе си реалистичен усет за нещата още в ранна младост. Доказателство за това е и неговата вродена склонност към хумора. Защото търсенето на „опакото“ в живота и човека води по най-прекия път към света на реалното.

Тук обаче на първо място изказаните мнения се нуждаят от едно съществено уточняване. Ако до 1919 г. (в стихотворения като „Неволи“, „Покупки за празниците“, „Везните на морала“, „В механата“, „Капризи“, „Съдба“) реализмът на поета е свързан с бохемски оптимистичен поглед за света, в песните, създадени особено след това, все по-ясно напира идеята за обезчовечаващата роля на буржоазната действителност. Докато преди той вижда предимно о т д е л н и несретни ч о в е ш к и с ъ д б и сега започва да съзнава н е р а д о с т н а т а ч о в е ш к а у ч а с т и з о б щ о к а т о р е з у л т а т н а с о ц и а л н и я с т р о й — идея, основно присъща именно на критическия реализъм. В „Неволи“ например героят е представен като злочест с а м п о с е б е с и, като „нещастно“ житейско и з к л ю ч е н и е:

---

[1] Хр. Радевски. Христо Смирненски. В Събрани съчинения на Смирненски, т. I, София, 1958, стр. X.

[2] Г. Цанев. По пътя на реализма. София, 1960, стр. 105, 108—109. Срв. също Ел. Димитрова. Христо Смирненски — певец на револ. устрем на масите. Известия на Института за бълг. литература, кн. V, София, 1957, стр. 13—14.

[3] Д. Ф. Марков. Болгарская поэзия первой четверти XX в. Москва, 1959, стр. 168, 173; (български превод, София, 1961, стр. 195).

Наоколо щастливите се блъскат
сред смехове звънливи, глъчка, шум,
безгрижни са — имат пари да пръскат
по сладко, по театри и парфюм.

А той? Той все със таз си орисия,
той вечно с дълговете си безчет,
той винаги на тежка вересия,
той все в кавга с хазаина проклет. . .[1]

Не такъв е реализмът в песни като „Райскому ключарю“ (1919), „В механата“ (с. г.), „Pro Patria (с. г.), „Amor Passata“ (1920) и др. Особено показателен тук е образът на шопа от стихотворението „В механата“, гдето с типични за критическия реализъм черти (напомнящи „На нивата“ от Яворов) се разкрива социалното отрезвяване на народните маси за експлоататорската същност на буржоазията и грабителския характер на водените от нея войни. По-нататък обаче от морално-социалното отрицание и тук не се отива.

Кажи, Геле, кажи, душо,
кажи, сърце, благо,
що за миро днес се слуша,
кажи нещо драго!

Че ли скоро мир да стане
туа на земята?
Или още че се мае
да мъчи раята?

Що си мислят големците?
Па личе себием?
Да си чукаме главите,
борч за да добием?

Три години си мръзнахме
сите у окопо
и току-що се върнахме —
плащай си напопо!

Геле саде си надига
шулета с мастика,
ту се мръщи, ту намига —
нече политика!

Кой що сака, нека прави
— пет пари не дава.
И светода се удави,
окому не шава.

Някои тълкуватели на Смирненски са склонни да виждат критически реализъм дори в ранните му сатирични произведения. Подобно схващане не се дължи на сериозен литературен анализ. Реализмът у Смирненски се задълбочава постепенно и преминава в критически реализъм от момента, когато поетът се издига до съзнанието за определящата пагубна роля на социалната буржоазна действителност за нещастието на

---

[1] Всички цитати от произведенията на Смирненски са по Събрани съчинения, т. I—IV, София, 1958—1960.

хората от народа и за престъпните склонности у представителите на господствуващата класа.

От друга страна, фактите показват, че критическият реализъм продължава своите прояви в творчеството на Смирненски и след като поетът встъпва в пътя на социалистическия реализъм. Така например в много по-остра (в идейно-емоционално отношение) модификация се изявява критическият реализъм на Смирненски в „Уличната жена“, „Цветарка“ и др. И това е напълно естествено, щом тези стихотворения се раждат в момент, когато поетът е минал вече към революционния етап на своето творчество (1921—1922 г.). Тук критическият реализъм е пропит от несравнено по-дълбок социален хуманизъм, от по-силно изявена симпатия към хората на социалните низини. Капиталистическото общество с несправедливите си, обезчовечаващи порядки — ето моралният убиец на тези хора, виновникът за техните житейски нещастия. Особено ярко е дадено това в „Уличната жена“:

Мизерията залюля те в свойта люлка
при първите лъчи,
и на живота под фалшивата цигулка
танцуваш ти с разплакани очи.

И все така. . . А в песента на твойта хладна
и блудна красота —
ще спре Смъртта, настръхнала и безпощадна,
пред твоите отключени врати.

Но щом простре ръка душата ти да вземе,
тя в миг ще се смути:
Всевластникът Живот преварил я на време —
и ти. . . отдавна без душа си ти!

Макар и трудно, не е обаче невъзможно и тук да се установи разделната бразда както с предишния реализъм, така и със социалистическия реализъм. Докато в критично-реалистичните творби художественото обобщение се извършва от зрителния ъгъл на демократа-хуманист и се стига само до етично отрицание на капиталистическото общество и до повече или по-малко открит социален протест срещу неговите порядки, то в социалистическо-реалистичните песни обобщението се извършва от идейно-естетическите позиции на пролетария-комунист, свързва се с новия исторически герой на епохата и с идеята за революционно изменение на обществените порядки, вдъхновява се от конкретно-исторически обусловена мечта за друг, социалистически устроен живот. Колкото и близки да са тези идейно-естетически позиции (дори в произведения като „Уличната жена“ и „Цветарка“, от една страна, и „Йохан“ и „Смъртта на Делеклюз“, от друга), те не се покриват в такава мяра, че да пораждат един и същ художествен метод.

Изследвачите на големия наш поет-новатор не са обърнали внимание и върху друга важна особеност на неговото дореволюционно творчество — присъствието в него и на романтичен тип художествено обобщение, както и на специфична „бохемска“ романтика. В редица песни тук реалната действителност се явява в ярко „пресъздадени“ изображения — под напора на силно емоционално-фантазно реагиране и властно влияние на субективна мечтателност поетът „заменя“ реалната представа за живота с онази „представа“,

която се е родила в неговата **мечта** за „друг“ живот. По тази причина в тези песни с т р а с т н о ж е л а н о т о съществено изменя облика на р е а л н о с ъ щ е с т в у в а щ о т о, извежда го в сферата на „изключителното“, „идеалното“.

Подобен характер има например картината в една от ранните песни на Смирненски — „Падналият кавалерист“ (1916 г.). Тежко ранен млад воин лежи „под вековен дъб“, „кръв буйна и червена“ блика от гърдите му и багри тревата. В предсмъртните минути пред очите му се редят мили, романтични „видения“: „девойка милолика“ го зове „сладко“ и му подава ръка; вестява се образът на „родители стари“; воинът „вижда“ как „безспир“ неговите другари продължават да „летят“ в кървавия бой; редят се по-нататък „сестрица с поглед нежен“, картината на Балкана и родното село. Настъпва „дивна нощ“: ветрец, месецът, разцъфналите шипки—всичко „с тъга поглежда“ загиващия воин, а над него „от столетния дъб“ славей запява песен „пълна със дълбока скръб“ (т. I, стр. 51). Едно изображение, в което лесно се долавят реминисценции от сродни — и то не случайно именно романтични — песни (най-вече от Ботевата героична балада „Хаджи Димитър“).

Съвсем друг по характер — същински хайневски романтизъм се чувствува в любовни стихотворения като „Сонет“, „Недей дохожда“, „Черешка“, „В отпуска“, „На красноселката“, „Ти“ (от „Химни“) и др.

По-специално внимание привлича тук образът на бохемата-„бродяга“, който също се ражда в романтичния свят на поета. Това са млади бедни интелигенти, ала с богата, мечтателна душа, влюбени „безумно“ в живота и неговите радости — но каквито те си ги „създават“ по силата на своята благородна, ала донкихотовска ненавист към житейската низост и еснафско примирение с грозната действителност. С нея, с тая действителност, те се намират в типичен романтичен конфликт. Своеобразната романтика на бохема -„бродяга“ извира от неговия култ към духовната свобода и красотата, от самосъзнанието му за високо нравствено превъзходство над ситите и омразни еснафи в живота. Най-пълно този романтичен образ е очертан в стихотворението „Ний сме весели бродяги“ (от 1917 г.), което има „претенцията“ на бохемски „марш“:

Ний сме в е с е л и б р о д я г и
ний сме в л ю б е н и в с в е т а
и сред смях и песни г о н и м
с в о й т а х у б а в а м е ч т а.

В колесницата на Бакхус
сред стаканения звън
н и й п р е г р ъ щ а м е ж и в о т а
в н я к а к ъ в н е з е м е н с ъ н.

Не достигат нас вълните
на ж и т е й с к о т о море,
ний сме в о л н о к р и л и чайки,
н и й б е з д о м н и с м е ц а р е.

Наште радости съдбата
Не е в сила да срази,
н и й с е с м е е м и к о г а т о
трябва да текат сълзи. . .

Ние нямаме никакви теоретични основания да характеризираме като „реалисти“ тези „влюбени“ в света ентусиасти, които „гонят“ в него „свойта хубава мечта“, които „прегръщат“ живота „в някакъв неземен сън“, които се чувствуват в „житейското море.“ като „волнокрили чайки“ и приказни „бездомни царе“. Нека обърнем внимание на обстоятелството, че тук поетът рисува „положителни“ герои — свои духовни събратя.

Впрочем подобни образи и настроения съпровождат и по-нататък творческия път на Смирненски: в „Юбилей“ (1919), „Сянка“ (с. г.), „Проза и поезия“ (с. г.), „Бохемите“ (1921), „Ехо“ (1922), „Рицари след бой“ (1923) и др. Постепенно обаче в тези стихотворения взема връх сатиричното отношение към социалните порядки, по-обилно бликат скръбните тонове, романтичното започва да се преживява като неотмилен спомен и все по-определено получава „трезва“, реалистична житейска оценка. Все по-ясно поет и герои съзнават социалната основа на бохемската несрета и романтично отрицание на грозната, нелюбима действителност. В това отношение стихотворението „Ехо“ е особено показателно със своя завършек:

И чакам пак нощ сребросиня,
зова пак безумна мечта,
но дреме край мене пустиня
под черния плащ на скръбта.

Когато правим анализ на тези песни, ние не търсим, нито можем, разбира се, да видим в тях „приложение“ на класическия романтичен метод. Тук имаме само една своеобразна модификация на романтичния тип художествено обобщение, в която новият исторически момент и индивидуалността на поета внасят и някои нови черти: непреодолим „човешки“ оптимизъм, непримирима ненавист към социално-моралните порядки в капиталистическото общество, най-топъл хуманизъм и симпатия към онеправданите в това общество социални низини. Това са несъмнено най-близки идейно-емоционални стъпала тъкмо към пролетарския хуманизъм и класово-комунистическото отрицание на буржоазния „свят“, но все още — само подготвителни стъпала. Вярно е, че „характерни за предреволюционния период на Смирненски са оние произведения, в които той отразява живота реалистично, отнася се към буржоазната действителност остро, последователно критически и проявява топло съчувствие към народа“, че „тия произведения изразяват основната тенденция на неговото развитие“[1] (взето при последна сметка), но това съвсем не е цялата истина. Защото творецът на „Йохан“ не се развива праволинейно-„автоматично“ от критически към социалистически реализъм. Тук (както това добре долавят изследвачи като Д. Ф. Марков, П. Зарев и др.) е налице ярко очертан опосредствуващ етап — на пролетарския романтизъм.[2]

---

[1] Г. Цанев. Страници от историята на българската литература. С. 1956, стр. 472.

[2] В статията си „Художественият метод на Христо Смирненски“ Г. Цанев изрично подчертава „очевидната приемственост между творчеството на Смирненски и реалистичната и демократична литература у нас“, уговаряйки се същевременно, че „в известни произведения“ от революционния период „романтичните елементи са по-силни и се проявяват в самия стил, който може да се нарече романтичен“. Сп. Литературна мисъл, кн. 5 от 1958 г., стр. 41.

Когато се говори за идейно-политическото развитие на Христо Смирненски, обикновено се приема, че то се извършва бързо, но равномерно и „без скокове“, в смисъл, че в своя жизнен път той не бива „принуден“ да се отрича от предишни погрешни позиции, тъй като още отначало питае дълбока симпатия към трудовия народ и ненавист към социалните му потисници, поради което и съвсем закономерно преминава на революционни, комунистически позиции.[1]

Как конкретно стои работата обаче в процеса на творческото развитие? Как всъщност се извършва преминаването на поета от един към друг художествен метод — от реализъм и романтизъм към социалистически реализъм?

Във връзка с този основно важен въпрос у нас съществуват три сравнително ясно очертани схващания. Според едното, застъпвано от Георги Цанев, поезията на Смирненски от реализъм и критически реализъм прераства пряко в социалистически реализъм. „Цялата поезия на Смирненски“ след 1920 година той вижда „изградена върху конкретно-исторически материал“ и от определени комунистически идейни позиции. Поради тази причина, смята той, „на основата на реализма в неговото творчество е постигнат органически синтез между творческите принципи на реализма и на революционния романтизъм“. Изобщо, подчертава в заключение на разсъжденията си Георги Цанев, „трябва ясно и решително да кажем: колкото и разнообразно по стилни похвати да е революционното творчество на Смирненски, то има един метод — социалистическия реализъм“.[2]

Според тезата, застъпвана от Пантелей Зарев (имам предвид книгата му „Класика и съвременност“), революционното творчество на Смирненски се характеризира с „широк диапазон на поетическото мислене“; в него личат „многообразни начини на обобщаване и многообразни стилови форми“, които „се разгръщат на основата на социалистическо-реалистичния метод“.[3] „Творчеството на Смирненски — подчертава той — е свидетелство за това, колко богати и многолики могат да бъдат изобразителните прийоми в произведенията на социалистическите реалисти, как в тях могат да се сплитат формите на обобщение, и реалистичната, и романтичната стилова линия“.[4] (Според Зарев, революционната поезия на Смирненски борави с три типа художествена образност: „битово-реалистична“ (напр. в „Глад“, „В Поволжието“, „Жълтата гостенка“, „Зимни вечери“), „романтично-патетична“ (напр. в „Северно сияние“, „Руският Прометей“, „Москва“, „Бунтът на Везувий“) и „социалистическо-реалистична“ (като в „Йохан“, „Смъртта на Делеклюз“).[5] Изобщо съвършено правилно смята той, „начинът на създаване образа“ у Смир-

---

Подчерт. мои — К. Г. Какви теоретични съображения обаче въздържат критика да отнесе тези „романтични елементи“ към художествения метод на поета, ние не виждаме в статията.

[1] Хр. Радевски, цит. статия в т. I от Събрани съчинения на Смирненски, стр. VII.

[2] Г. Цанев. По пътя на реализма, стр. 110, 121, 125, 131. Подчерт. мои — К. Г.

[3] П. Зарев. Класика и съвременност. С. 1961, стр. 192, 202.

[4] П. Зарев. Класика и съвременност, стр. 201.

[5] Пак там, стр. 187—190.

ненски „е различен в различните му творби, въпреки единното по принцип отношение“ на поета към действителността. При това „романтичните видения“ в поезията му постепенно „отстъпват място на онова с т и л н о изображение на действителността, при което р е а л и з м ъ т се съчетава с р е в о л ю ц и о н н а т а р о м а н т и к а“, сплитат се „реалистичната и романтичната с т и л н а линия“ — за да се стигне до метода на социалистическия реализъм.[1] На места в конкретните си разсъждения и анализи Зарев и определено сочи „романтични“ и „реалистични“ образи и изображения, както и „романтични тенденции“ в поезията на Смирненски от 1920 г. насам, правейки уговорка, че тук „романтичното и романтизмът имат по-друга основа“ в сравнение с романтизма на 18—19 век.[2]

Повече или по-малко от тези две тези се различава схващането на съветския литературовед-българист Дмитрий Марков. Според него след 1919 г. в творчеството на Смирненски действително „се утвърждават основите на новия метод — с о ц и а л и с т и ч е с к и я р е а л и з ъ м“, обаче развитието на поета не се насочва пряко и непосредствено към новия метод: то върви „от е м о ц и о н а л н о-р о м а н т и ч н о възприемане на революцията“ към нейното с о ц и а л и с т и ч е с к о-р е а л и с т и ч н о изобразяване. Затова „в едни негови произведения преобладава тенденцията към п а т е т и ч н о-р о м а н т и ч е с к о изображение, в други — към р е а л и с т и ч н о“.[3]

Независимо от това, кои техни страни и положения ще се окажат научно убедителни или необосновани, изложените концепции са плод на сериозни усилия да се хвърли по-пълна светлина върху един извънредно сложен проблем. Взето в цялост, творчеството на първия наш социалистически реалист наистина изправя изследвачите пред необикновено художествено многообразие и своеобразие на методи, стилове, жанрове, езиково-метрически форми. Ето защо към него ние сме длъжни да подхождаме и със съответно детайлирана система от теоретични схващания. Преди всичко, по наше разбиране, при такива изследвания не бива да се допуска в една или друга мяра смесване на категориите ж и з н е н а п р а в д и в о с т, р е а л и с т и ч н о с т или р е а л и с т и ч е н т и п художествено обобщение и р е а л и з ъ м (като свързан с определен историко-литературен етап художествен метод), а така също трябва да се разграничават по-ясно категориите х у д о ж е с т в е н м е т о д и с т и л. Без такова разграничаване в нашите разсъждения ние неизбежно ще допускаме неточни, неубедителни или погрешни формулировки като тези например: че н о в художествен метод се изгражда „на основата“ на д р у г, предходен нему м е т о д, вместо неговият извор да се търси в съответния т и п х у д о ж е с т в е н о о б о б щ е н и е във връзка с н о в и т е я в л е н и я на социалната действителност и новото светоотношение на художника; че изображението на действителността, при което реализмът се съчетава с революционна романтика (т. е. става формирането на социалистическия реализъм к а т о м е т о д), е въпрос на „с т и л н о“ развитие и пр. В иначе проникновените изследвания на П. Зарев и Д. Ф. Марков са останали недоизяснени и неразграничени

---

[1] П а к т а м, стр. 201, 203.

[2] П а к т а м, стр. 199—200, 201.

[3] Д. Ф. М а р к о в. Болгарская поэзия первой четверти XX в. Москва, 1959, стр. 276, 275, 211.

някои от тези теоретични положения, поради което изводите от литературния им анализ не всякога се оказват убедителни.

Както е известно, преминаването си към пролетарско-революционната поезия Христо Смирненски ознаменува със стихотворението „Първи май“ (печатано в първомайския брой на „Червен смях“ от 1920 г.). Вече поради самото това обстоятелство стихотворението предизвика специален интерес у изследвача: тъй като с него пряко е свързано н а ч а л о т о на онзи процес, който накрай отвежда поета до социалистическия реализъм.

„Първи май“ е творба с ярко изявен пролетарско-революционен характер. Н о в о т о в идейно-тематично отношение идва тук именно като „скок“ в развитието на поета: налице е н о в и с т о р и ч е с к и г е р о й — класосъзнателният работник, който не само е прегърнал идеята за социалистическата революция, но и „вижда“ вече картината на нейното близко пришествие. Каква обаче е идейно-естетическата същност на това „виждане“ — реалистична или романтична, и кои са неговите специфични черти, може да се преценява най-добре въз основа на конкретен литературен анализ и съответна теоретична обосновка.

Идейният замисъл в „Първи май“ се долавя лесно: дошло е времето да се сложи край на капиталистическия строй и неговото място да заеме мечтаният свят на социализма. Тоя замисъл е изразен чрез революционния социален идеал, свързан с празника Първи май. Ако п о в о д ъ т за написване на стихотворението е тази к а л е н д а р н а д а т а и поетическото изображение з а п о ч в а с конкретен призив за преустановяване на работата п р е з т о з и д е н от страна на работническата класа, по-нататък изображението се разгръща не вече в плана на н а с т о я щ е т о, а на б ъ д е щ е т о. Рисуваната картина на очакваната п р о л е т а р с к а р е в о л ю ц и я съвсем не представлява отражение на о п р е д е л е н а р е а л н а д е й с т в и т е л н о с т в съответните ѝ жизнени форми, а се явява като плод на с о ц и а л н а т а м е ч т а на поета; тази картина — „очакваният земен рай“ за пролетариата — стои твърде далеч от р е а л н а т а п р е д с т а в а за този свят и за пролетарската революция като път към него.

Нека се вгледаме по-отблизо в идейно-образната структура на стихотворението. Съдържанието на първа строфа несъмнено се отнася за к о н к р е т е н Първи май. Именно в този смисъл поетът призовава:

Д а с п р а т фабричните комини
и всеки черен труд д а с п р е. . .

Следващата строфа обаче има не конкретен реалистичен, а у с л о в н о-а л е г о р и ч е н смисъл:

З о р а т а п у р п у р н а вестява
с м ъ р т т а на т я г о с т н а т а н о щ
и н о в и й д е н с всевластна мощ
горите тъмни озарява.
И в с е к и негов л ъ ч сияй
с п о б е д н и й з о в на Първи май.

Че тук „зората пурпурна“ и „новий ден“ са употребени в такъв смисъл, подсказва свързаната с тези образи метафора (също с условно-алегоричен характер): че те „вестяват“ „с м ъ р т т а на т я г о с т н а т а

н о щ“ — т. е. предвещават края на нерадостния живот в условията на капитализма, а заедно с това — и настъпването на новия, социалистически живот („зората п у р п у р н а“). От реалистично гледище н о щ т а п р е д и 1 м а й не може да се определя с епитета „т я г о с т н а“ и още по-малко да се свързва с понятието „с м ъ р т“ — че най-сетне тази „н о щ“ се е с в ъ р ш и л а. Подобно „реалистично“ тълкуване не води към никакъв логически смислен извод.

Именно към такова заключение — че р е в о л ю ц и о н н а т а м е ч т а на поета взема само п о в о д от деня на пролетарския празник, за да се п р е н е с е в „деня“ на б ъ д е щ а т а р е в о л ю ц и я — навежда анализът и на останалите три строфи:

О, морни бледолики братя,
к а м б а н е н з в ъ н лети над вас,
в е с т я в а щ о н з и с в е т ъ л ч а с,
когато в о г н е н а р а з п л а т а
п о б е д а т а щ е у в е н ч а й
п л а м т я щ и й м е ч н а П ъ р в и м а й.

Когато в черните грамади
на р у х в а щ и я кървав храм
щ е и з г р а д и м, сред дим и плам,
с р е д т р у п о в е и б а р и к а д и,
с т ъ р ж е с т е в е н х и м н н а П ъ р в и м а й
о ч а к в а н и я з е м е н р а й. . .

Д а с т и х н а т трепетните грижи,
о, морни братя и сестри,
и о т д и х с в я т д а з а ц а р и
в п р и х л у п е н и т е м р а ч н и х и ж и.
И нека в т я х да възсияй
усмивката на Първи май!

При положение, че призоваваше „бледоликите“ си братя към р е а л н о „отпразнуване“ на Първи май, поетът в никакъв случай не би пожелавал в т о з и д е н „отдих свят д а з а ц а р и“ в техните хижи — би ги подканил към бурни манифестации и преди всичко към т е з и манифестации би насочил творческото си внимание. Най-сетне при изображението на работническата класа (като „морни р о б и и р о б и н и“), в картината на социалистическата революция (представена алегорично като рухване на „кървав х р а м“) и в представата за бъдещия живот (като „земен р а й“) очевидно е приложен похват на романтична поетическа архаизация.

Такъв тип художествено обобщение (при който художественият образ се изгражда в условно-алегоричен план, като „м е ч т а т а“ з а ж и в о т а измества р е а л н а т а п р е д с т а в а за конкретно-историческите му жизнени форми) може да се квалифицира само като романтичен, а методът на поета — като романтична модификация, свързана с комунистическо светоотношение; модификация, извикана на живот от едно романтично пролетарско идейно-естетическо „усвояване“ на света, за което се говори още в „Комунистическия манифест“.[1] Що се отнася до

[1] Вж. по този въпрос нашата статия „Романтика и романтичен тип художествени обобщения в пролетарската и социалистическо-реалистичната литература“. Известия на Института за литература, т. 14—15, С. 1963, стр. 24, 44.

жизнената правдивост при този тип изображение, тя произтича от умелото художествено единство, което поетът постига между историческата (в най-общ смисъл) истинност на идеята за неминуемата победа на пролетарската революция и жизнените детайли, вграждащи се в иначе романтичната представа за тази революция и революционния пролетариат („фабрични комини“, „прихлупени мрачни хижи“, „бледолики братя“, „трупове и барикади“, рухване на стария свят и др.).

След „Първи май“ (до края на 1920 г.) Смирненски публикува редица стиховорения с пролетарско-революционен дух и тематика: „Ний“, „Червеният смях“, „Веригите на мисълта“, „Червените ескадрони“, „Улицата“, „Утрешният ден“, „Северно сеяние“, „Три години“, „Бунтът на Везувий“. С изключение на „Червените ескадрони“ всички тези стихотворения носят печата на романтичния тип художествено обобщение. В тях ние виждаме приложена същата романтична модификация върху комунистическа мирогледна основа.

Да спрем върху „Бунта на Везувий“ и „Улицата“ — творби, явно сродни както по метод, по вътрешна структура на художествения образ, така и по стилни похвати. Това са широко разгърнати олицетворения-алегории на готвещия се за „последния и решителен бой“ пролетариат. Известното от историята геологическо събитие — катастрофалното изригване на вулкана Везувий — Смирненски преосмисля и рисува в условно-алегоричен план като революционна разплата на работническата класа с буржоазията. Вулканът е олицетворен като фантастичен титан-пролетарий, овладан от неукротима революционна ярост.

Безумци, имах много мощ в гърдите.
а все пак роб бях аз на вас...
Но в своя гняв на пепел ще обърна
кумирите на жалкия ви храм...

В „Бунта на Везувий“ Смирненски е използувал реален случай, крайно подходящ за условно-алегорично художествено пресъздаване в посока на своите революционни мечти — по внушителен, съответно грандиозен начин да „илюстрира“ съдбоносния „световен“ класов двубой между труда и капитала. Реалната действителност и тук е използувана само като изходен творчески материал, за да бъде пресъздадена в качествено други естетически форми. За жизнена правдивост и убедителност тук може да се говори само в условен смисъл, като за историческа алегория, плод на „субективна“ революционна мечта — не обаче и за реалистично „съответствие“ между поетическото изображение и самия предмет на това изображение.

По сроден условно-алегоричен начин готвещият се за революцията класосъзнателен пролетариат е олицетворен в „улицата“ на големия град. Тя „гърми“ с трясъците и грижите на „света“ и „дебне“ със закана на готов да изригне вулкан: „при първи зов на празнична камбана“ „улицата“ е „готова лавата си да разлей...“ Реалното и тук е „пресъздадено“ в посока на фантазното и мечтаното.

В останалите стихотворения на Смирненски, писани през 1920 г., где повече, где по-малко, навлизат реални детайли от рисуваната действителност. Но и тук по правило остава да доминира романтично пре-

създаващата стихия. В тях ясно личи присъствието на онази поляновска традиция, която Смирненски значително обогатява и новаторски доразвива напред. Алегоричните и символични образи и картини, често проектирани върху панорамния ход на световната история и построявани в духа на титаничната хиперболизация, на изключителното и фантастичното, са обикнати и у твореца на песните в „Да бъде ден“ (както впрочем са обикнати те и в тогавашната съветска поезия, от която Смирненски също се влияе). Очевидно концепцията за художествения образ тук съвсем не търси „съответни“ на конкретно-историческата действителност жизнени форми за творческото му въплъщаване — което е присъщо на реалистичния тип художествено обобщение.

Такова е например изображението на „Човека“ — „самин сред хаоса безбрежен / на непрогледни векове“; образът на „роба“, който „сред огньове“ пристъпва „с исполински ръст“, за да разбие и „последния къс“ на „вековните окови“ („Веригите на мисълта“). Работническите маси носят „в сърцата си“ „сребърни лилии“, а „в ръцете си“ — „кървав ханджар“; по примера на „великия руски народ“ те се готвят да се втурнат към „обгърнатата в кървав пожар“ „обща мрачна Бастилия“ на света („Херолди на новия ден“). В стихотворението „Москва“ конкретно-историческият момент също така стои в подчинение на романтичното. Затова и тук преобладават образи условно-алегорични като: „сърце от разтопен метал“, „вулкан от пламнали души“, „блясъкът на твоята зора / раздра световната тъма“, „сред тебецелий пролетарски свят“ и пр. Младата съветска република е символизирана като „северно сияние“, което „трепти с рубинен лъч“ от край до край над земното кълбо и превръща „във великани“ до вчера „робските деца“ (пролетариата в целия свят). Настъпващата с Великата октомврийска революция епоха на решителни класови двубои е изобразена с титаничен патос и планетарни размери:

От руските поля далеч до Атлантика,
през тайнствения лес на Индия безкрайна,
и всъде по света, де пот и горест блика. . .
Тълпятсе легион до братски легиони
и бурното море издига се и тътне:
„Станете вий, деца, вий робски милиони. . .
Станете вий, деца на Лондон, Берлин, Рим,
умирастарий свят, ний новщесътворим!“

(„Северно сияние“)

Плод на такова романтично усвояване и изменение на действителността в по-сока на мечтаното са даже стихотворения като „Ний“. Тук по-осезателно се чувствува стремежът към увеличаване на реалистичните детайли, но те само оживяват, без да изменят по същност общата романтична художествена тъкан на песента:

Край нас се вие бич, над нас тежки хомот
и робският закон на жълтия метал;
ний раснем в нищета, ний гаснем сред печал
и ръсим в своя друм сълзи и кървав пот —
ний, бледни смъртници — родени за живот.
А ний сме океан от огнени вълни,

величествен керван към светли висоти.
Чрез нашите сърца вселената тупти,
животът се крепи на раменатa ни. . .

Колко жизнена е тази пролетарска романтична модификация в творческия свят на Смирненски ни убеждава и обстоятелството, че тя се изявява в дълга редица песни даже през 1922—1923 година („Вечният карнавал“, „Гневът на робите“, „Пролетарий“, „Безименните души“, „Въглекопач“, „Северният Спартак“, „Работникът“, „Руският Прометей“, „Гладиатор“, „Робът“, „Огнен път“, Русия“, „Юноша“, „Роза Люксембург“ и др.). Наистина тук концепцията на художествения образ по-често търси допир с конкретно-историческите факти и явления. В неговата художествена структура обаче поетът само отчасти използува съответни реални жизнени форми. За сметка на това той прибягва към художествена персонификация на отвлечени понятия и идеи (Мисълта, Духът, Златният телец), на митически и библейско-евангелиски образи и отношения (Прометей, Каин, Исус, Юда, Содом), на образи и събития от други исторически епохи (Семирамида, Клеопатра, Спартак, Бастилията и т. н.), проявява все още особена склонност към изключителния жест и ситуации, към патетично грандиозното и фантастичното, към мечтаното, вместо към конкретно исторически реалното.

Трябва да отбележим, че някои изследвачи на Смирненски правилно долавят романтичната същност на посочените революционни песни, обаче тази същност обикновено те свързват не с метода, а със стила на поета.[1] Че тук стилните, изразно-изобразителни средства носят печата на романтичната поетика, затова самите факти не позволяват да се спори. Работата обаче е там, че във въпросните песни романтизмът засяга преди всичко метода, определя самата вътрешна структура на художествения образ, самата естетическа концепция на поета за света.

Много показателни в това отношение са стихотворенията от рода на „Робът“, „Работникът“, „Въглекопач“. В първото стихотворение образът на „роба“ представлява твърде обикнато у Смирненски художествено обобщение — единично-събирателен образ на пролетариата, „виден“ в перспективата на историята. Тук имаме работа не с типичен „роб“ на труда (в реалистичен смисъл), а с „роба“ като социално-историческо понятие от марксическо гледище. Разбира се, и такова „абстрактно“ поетическо изображение „говори“ за реалната действителност, но то има условно-фантазен характер и съвсем не „съвпада“ с нейните конкретно-исторически жизнени форми. Нека обърнем внимание върху обстоятелството, че хиперболата и алегоризмът в тези песни съвсем не са обичайни стилистични похвати, чието основно предназначение е да увеличат яркостта на изображението и да засилят идейно-емоционалното впечатление от един реален по същност образ. Тяхната роля тук се проявява преди всичко в самото концепиране на образа, те са свързани с неговото органическо художествено изграждане. Такъв тип поетически образ ние наричаме романтично обобщен. Поетът си служи наистина с едни или други елементи от реалната действителност, внася повече или по-малко жизнени детайли, обаче творческата му цел е да създаде условен образ-але-

---

[1] Освен цитираните работи вж. М. Николов. Христо Смирненски. Литературно-критически очерк. София, 1958, стр. 77 сл.

гория, който — като плод на волно въображение и страстна социалистическа мечта — да буди най-силни емоции и революционни пориви у читателя.

Роден в урагани, целунат от мълния,
средмрака той дигна в почуда глава. . .

Безброй векове са над него преминали,
мореот беди и тъги го люля,
преброди пустини и пропасти зинали,
обагри с кръвта си безплодни поля. . .
. . . .и ето: наравно с планинските гребени
изправя днес робът грамаден и сиръст. . .

В стихотворението „Работникът“ (написано по случай Червената синдикална седмица през декември 1921 г.)[1] Смирненски си поставя сродна творческа задача — да нарисува в единичен образ колективната социално-революционна мощ на световния пролетариат след победата на Великата октомврийска социалистическа революция. Че това е така, ни убеждава олицетворението на „работника“ като „нов Прометей“, който пристъпя „пред потъналия в мрак човешки род“ и пръска „рубинени огньове“ по неговия път напред.

Що се отнася до първите три строфи на стихотворението, в тях образът на „работника“ е даден с такива жизнено правдиви черти, които го сближават (но без да го покриват) с индивидуално типизиран пролетарий от тази епоха: в ранното утро той върви „редом с бледоликите тълпи“ на „каменния град“; стъпките му отекват тежко — те възсепват и събуждат „града“; макар терзан от „многолика нужда“, бръчките на мрачното му чело не изразяват вече „тиха скръб“, а „буреносна закана“; това не е вече предишният „свит и примирен“ роб на капитала, а негов неустрашим враг и утрешен победител в съдбоносния класов двубой.

В сравнение с другите разгледани песни, в „Работникът“ Смирненски внася повече жизнено-правдиви черти при изобажението на положителния герой на епохата. Не случайно той отделя неговия образ от образа на „бледоликите тълпи“ (т. .е. от трудовите народни маси в широкия смисъл на това понятие). Пролетарият-комунист вече заема отредената му от историята мисия: да поведе в революционна борба за нов, социалистически свят всички онеправдани и потиснати от „стария свят“ трудещи се хора. Все още обаче тук остава да доминира романтичният тип художествено обобщение.

Стремежът към повече жизнено-правдиви детайли при иначе романтично концепиран образ на революционния пролетариат се долавя и в стихотворението „Въглекопач“ — една от най-значителните и своеобразни творби на Смирненски. Както това сме изяснили на друго място,[2] във „Въглекопач“ е въплътен в поетическа форма ленинският призив (приет като обща директива от Третия конгрес на Комунистическия интернационал) за масовизирана системна просветно-организационна работа на компартиите сред трудовите народни маси с конкретна цел — подготвянето им за социалистическа революция. Българската комунисти-

---

[1] Вж. сп. „Червен смях“, бр. 48 от 22 декември 1921 г.

[2] Вж. Известия на Института за бълг. литература, кн. IV. София, 1956, стр. 181—183.

ческа партия „единодушно и безрезервно“ възприема и прилага на практика тази директива, а Смирненски, като партиен поет, я въплъщава в поетически призив. Отправеният зов към комунистите за „слизане в самите глъбини на пролетариата“ по начало представлява зов на партията, на Коминтерна — които поетът схваща като неразделно единство. Да припомним мимоходом, че в статиите си от онова време сам Георги Димитров често подчертава от името на партията: „. . . Ние се чувствуваме като неразделна част от Комунистическия интернационал. . .“[1]

В литературната критика „Въглекопач“ се приема обикновено за социалистическо-реалистична творба. Образът на „въглекопача“ на „робските души“ се определя, от една страна, като „конкретен“ (понеже е „свързан с представата за миньорския труд“), а от друга — като поетическа символизация, като образ, който „символизира революционния агитатор, комуниста“ в работата му сред масите.[2] Изобщо в изображението тук по начало правилно се открива двуплановост: картината на миньорския труд се смята за „реалистична“, а картината на пролетарската революция — за алегорично-романтична.

Както е известно, за да се вникне в художественото своеобразие на една поетична творба, нужно е съставните ѝ елементи да се разглеждат в тяхното вътрешно структурно единство и въз основа на това единство да се разкрива идейно-творческата задача на поета. На второ място, в случая изследвачът трябва да бъде наясно, каква революция има предвид поетът — световна или в национални рамки? Най-сетне конкретно следва да се отговори на въпроса: „въглекопачът“ реалистично типизиран образ ли е, или представлява романтично-„абстрактно“ обобщение.

Идейно-творческата задача на Смирненски според нас може да се формулира така: със средствата на поезията да покаже каква огромна, решаваща роля за победата на социалистическата еволюция има по ленински провежданата партийна агитационно-просветна работа сред пролетарските маси. Както виждаме и в другите му стихотворения от втория период, поетът не „дели“ българската от общата, световна революция. Дори в „Огнен път“ — песен, посветена на партиен конгрес (и то в навечерието на Септемврийското въстание), Смирненски не слага граница между революционната борба на българския и световния пролетариат (оня „мълниекрил великан“, който „като пролетна буря“ ще мине „вредом в света“ ис „исполинска желязна ръка“ „с петолъчни звезди“ ще отбележи над него „новия“ му, „велик път“).[3] Във „Въглекопач“ без съмнение — и на първо място — поетът има предвид българската пролетарска революция. Не е трудно обаче да се схване, че картината на революцията, както е дадена в последната строфа на стихотворението, се отнася за класов двубой в световен мащаб — поетът има предвид „световната революция“: нейните „червени вълни“ ще блик-нат „по всички страни“ и не само родината, но изобщо целият свят —

---

[1] Г. Димитров. Съчинения, т. 5. София, 1952, стр. 571.

[2] М. Николов. Христо Смирненски. Литературно-критически очерк, стр. 47.

[3] Вж. цитираната наша статия в Известия на Института за бълг. литература, кн. IV, стр. 191—192.

земята ще ври, ще гори
в огньове, огньове, огньове
и дъжд от искри!

Би могло да се възрази, че тук поетът си е послужил с хиперболна метонимия: употребил е земята изобщо вместо земята на българския пролетариат. Подобно положение обаче не може да се подкрепи с нито един аналогичен случай от останалите песни на Смирненски.

Когато се изяснява идейно-образното съдържание на „Въглекопач", почти без внимание се отминава обстоятелството, че картината на миньорския труд и образът на действителните въглекопачи в I и II строфа неусетно се изместват в следващите III и IV строфа от друго, алегоризиращо ги изображение:

А там вековете незнайни
редили са пласт върху пласт —
тез пластове мрачни, безкрайни,
прострени навсъде край нас,
които живота изтъка
на каменен, черен килим,
които са хладни кат мъка,
а крият и огън и дим.
Слезни там и с удари верни
разбивай, разлюшквай, руши,
разкъртвай тез пластове черни,
тез робски души!
И в бурната пещ на борбата
грамадата черна хвърли,
и спри се да видиш, когато,
сред мрак и оловни мъгли,
ще блеснат реки огнеструйни,
когато червени вълни,
понесени в пристъпи буйни,
ще бликнат по всички страни,
когато сред блясъци нови
земята ще ври, ще гори
в огньове, огньове, огньове,
и дъжд от искри!

Тук е налице неприсъщ на реализма творчески процес — реално положение (в рамките на една творба) се „измества" от вътрешно сродно нему алегорично, условно-поетично положение. Вследствие на това тук конкретно се оказват два вида въглекопачи — един в преносен смисъл, другите действителни: действителните въглекопачи разкъртват истинските въглищни пластове, докато алегоричният „въглекопач" „разкъртва" само в преносен смисъл „въглищни пластове", в които все така алегорично „влизат" и самите действителни въглекопачи. Освен това алегоричният „въглекопач" (партията-агитатор) ще хвърли „в бурната пещ на борбата" не самите миньорски маси, а цялата работническа класа („тез робски души"), олицетворена като въглищни пластове („прострени навсъде край нас"). Сюжетно действителните миньорски маси се включват в борбата само чрез поетическата алегория, а не „направо", реалистично.

Очевидно и тук поетът е приложил принципа на условно-алегоричното изграждане на образите. А този прин-

цип е присъщ именно на романтичния тип художествено обобщение. Той позволява да се съчетават в художествено единство „реални“, взети от живота положения и герои, и такива, които са „пресъздадени“, преосмислени под напора на доминиращо в творческия процес фантазно-мечтателно реагиране на действителността. Не само във „Въглекопач“. В значителен брой песни Смирненски си служи с такава романтична модификация, за да се родят творби, забележителни с идейно-революционния си патос и художествено майсторство. В тези творби най-често всичко е хиперболизирано в изключителни, гигантски, дори планетарни размери. Конкретно-историческото, реалното е пресъздадено в ярки, едри алегории и символизации, гдето силно и дълбоко правдиво се чувствува могъщият революционен пулс на „новата ера“, започнала с 1917 година. Историческият Спартак например, нарисуван с изключителна художествена мощ, е пресъздаден до такава степен със средствата на романтичната героическа идеализация, че накрай се превръща в образ-символ. Като такъв образ-символ неведнъж го използува Смирненски и в други свои стихотворения — за нови исторически осмисляния и символизации (в „Северния Спартак“ и пр.).

Би било неправилно, разбира се, да смятаме, че в това отношение поетът на „огнените гриви“ е някакво изключение от литературния процес на времето. С такъв характер се отличава „цялата световна революционна поезия през онези години“ (например произведенията на Маяковски „150 000 000“, „Мистерия Буф“, много от песните на Иржи Волкер, Владислав Броневски и пр.).[1] Революционно-романтичният тип художествено обобщение е широко застъпен изобщо в творчеството на съветските поети в първите години след Октомврийската революция, особено свързаните с Пролеткултa и групата „Кузница“.[2] И не случайно тъкмо техните песни биват често превеждани в нашия партиен и прогресивен печат от периода между края на Първата световна война и Септемврийското въстание. Съвършено естествено такива преводи прави и самият Смирненски, защото тази поезия му допада силно.

Но Христо Смирненски не остана в кръга на романтичния тип пролетарско-революционно творчество. Своя предходник и учител в началото Димитър Полянов той надмина не само по дълбочина на идейното съдържание и майсторство на поетическото изображение, но направи и крупно, историческо завоевание по отношение на художествения метод. С „Червените ескадрони“ той предприе онази първа решителна крачка напред, която поведе след себе си създаването на песни като „Смъртта на Делеклюз“, „Бурята в Берлин“, „Карл Либкнехт“, „Йохан“, „Братчетата на Гаврош“ и с които той ознаменува началото на социалистическия реализъм в българската литература.

Продължавайки да следва в една или друга мяра някои от основните идейно-естетически принципи на революционно-романтичната си поезия, в „Червените ескадрони“ Смирненски се издига до един качествено нов творчески принцип в пролетарската поезия и българската литература изобщо. Този принцип се състои в това: от мирогледно-есте-

---

[1] Д. Ф. Марков. Болгарская поэзия первой четверти XX в., стр. 202.

[2] Л. И. Тимофеев. Начало большого пути (советская литература первых лет революции), сп. „Вопросы литературы“, 1957, кн. 8, стр. 29 сл.

тическите позиции на комуниста р е а л н о т о да се използува не само к а т о п о в о д или творчески кълнове при създаването на условно-алегорични образи и картини върху основата на революционната мечта за изменение на живота в посока на социалистическия идеал, а като н е п о с р е д с т в е н ж и з н е н о-е с т е т и ч е с к и с т р о и т е л е н м а т е р и а л при художественото т и п и з и р а н е на рисуваните образи и картини в с ъ о т в е т н и ф о р м и н а с а м и я ж и в о т. Сега поетът търси не фантазно-изключителното, а р е а л н о-т и п и ч н о т о в живота и борбите на работническата класа. Тук всъщност е оня водоразделен хребет в развитето на пролетарската литература, от който тя се насочва вече по пътя към създаването на свой собствен художествен метод — м е т о д а н а с о ц и а л и с т и ч е с к и я р е а л и з ъ м.

Както е известно, повод за написване на „Червените ескадрони“ Смирненски взема от победоносния щурм на Червената армия към Варшава и сърцето на Европа през време на войната срещу полските панове в 1920 година. Този щурм поетът свързва конкретно с образа на летящите „червени ескадрони“, типизира го в техния образ. От историята знаем, че тъкмо младата съветска кавалерия беше решаваща бойна ударна сила в тази война. Затова и „червените ескадрони“ станаха напълно естествено, подсказано от самата реална действителност олицетворение на героичния устрем на Червената армия, на съветската власт изобщо към победата над контрареволюцията и интервенцията. По силата на тези обстоятелства поетът можа да осмисли образа на „червените ескадрони“ като жизнено въплъщение на идеята за непреодолимата мощ на Съветската армия, на Великата октомврийска революция, на борбата за социализъм и комунизъм в целия свят — идея, която става извор на една също качествено нова, „реална“ социалистическа романтика. Наистина и тук в художествената концепция на изображението все още действува в известна степен принципът на романтичното осмисляне, но този принцип явно вече отстъпва централно място на конкретно-историческото изображение, на реалния сюжетен материал. Тук повече, отколкото в което и да е от предишните революционни стихотворения, се чувствува именно стремежът към типизиране на самата реална действителност — преди всичко самото нейно изображение да заговори за настъпващите революционни промени в живота на работническата класа, за величавата историческа преобразователна мисия на въоръжения с идеите на комунизма пролетариат. Оттук се налагат естествено и някои съществени изменения в стила на поета — той се „снижава“ към лексиката и поетиката на „обикновената“, разговорна реч, повече или по-малко изоставя похватите на патетичното изображение. Колко жизнено-конкретни елементи поетът внася например в изображението на летящите ескадрони:

Кон изправя се, изцвили и, отронил сетни сили,
грохне мъртъв на земята някой воин поразен.
В миг уплашен, спира коня, но наново той догоня
стъпките на ескадрона, в общий прилив устремен.

Ето татък край върбите екнаха пушкала скрити
и вълни от кървав пламък срещнаха се гръд със гръд,
сви се буря безпощадна, зазвънтя стомана хладна —
кратка схватка и наново ескадроните летят. . .

Че Смирненски и съзнателно се е стремял да създаде именно реалистична по основа творба, ни уверява и личното му признание: „Искам „Черве-

ните ескадрони“ да окажат такова въздействие на читателя: като че ли чува ритмичния тропот на конете, като че ли вижда облачетата прах, извиващи се под копитата им — искам да почувствува близкото освобождение на човека.“[1]

В стихотворението ние усещаме твърде осезателно също така р е а л н и т е вълнения и надежди, които това събитие предизвиква у световния пролетариат, у българската работническа класа, в душата на самия поет. Чувствуваме изобщо в цялото изображение една ч о в е ш к и р е а л н а а т м о с ф е р а, а не преди всичко патетично изявена мечта на борец за социалистическия идеал.

И все пак творецът на „Червените ескадрони“ о щ е е свързан живо със склонността към романтичното пресъздаване на реалното, за което свидетелствуват първият стих и последната строфа. Реалистичното ядро на изображението е оградено като в рамка от романтично-алегорично осмислящи го образи: „утрото на светла ера“, „факела на нова вера“, „обгърнатия в пламък и разплуха древен замък“. По такъв начин в образа на бурно галопиращите „червени ескадрони“ накрай поетът символизира всепобедната, непреодолима мощ на комунизма в света. Не е трудно обаче да се убедим, че тази романтична символизация произтича от самото реалистично изображение и се намира в дълбока жизнена връзка с н е г о. Тя н е и з м е с т в а реалистичното изображение от с р е д и н н о т о, о п р е д е л я щ о м я с т о в процеса на творческото обобщение. С други думи казано, по основа вътрешната структура на художествения образ остава реалистична. А това значи: към социалистическия реализъм Смирненски се движи преди всичко и напълно закономерно в посока от пролетарския революционен романтизъм, а не пряко — от областта на критическия реализъм.

По-нататък в своето развитие методът на социалистическия реализъм у Смирненски достига най-зряла и пълноценна изява в „Смъртта на Делеклюз“ и „Йохан“. Ако в „Гладиатор“ например поетът използува в значителна мяра средствата на героическата идеализация и романтичното поляризирано контрастиране, за да възвеличи като „изключителен“ образа на Спартак и да разхубави силно картината на борбата, поради което не допуска в изображението черти на „грозната дйствителност“, то в „Смъртта на Делеклюз“ образът на героя и картината на героичния му край се разгръщат в о б и к н о в е н а, ч о в е ш к а атмосфера, дадени са в т и п и з и р а н а обстановка, б л и з к а д о с а м а т а р е а л н о с т. Делеклюз върви към разбитите бойни позиции на комунарите не само „горд“ пред враговете и смъртта (както подобава на истински революционен водач), но и „з а ш е м е т е н“, с походка „б е з у м н о с п о к о й н а“; с „гневно“ чело се взира той напред към враговете и „н а с т р ъ х н а л м ъ л ч и“ (като човек от плът и кръв, с определен характер и съответно на момента душевно състояние). Следвайки повелята на своя революционен пролетарски морал, Делеклюз отива да загине заедно с другарите си — да грохне мъртъв „при своите братя“, посрещнал като тях куршумите на враговете, които

ще зърне той с м е л, ще ги з ъ р н е в о ч и
и ще падне с т у д е н и с п о к о е н. . .

---

[1] В е с. Д и м и т р о в. Как твореше Христо Смирненски (ръкопис, Арх. на Института за литература при БАН).

В изображението на обстановката преобладават също типизирани реални положения. Милионният град е „разоран и пламтящ“ след боевете, барикадите са „срутени“, облени в крав, покрити с „бездушни тела“. Зданията, с разбити стъкла, имат вид на зловещи черепи в настъпилата след поражението „пустота и кошмар безпощаден“.

Елементът на романтично възвеличаване не липсва наистина и тук, но той е свързан не вече с вътрешната творческа структура на художествения образ, а със стила на поета и партийното му отношение към героя, с неговата обществена позиция и емоционално-естетическа оценка. В трагичния си жест комунарският вожд е охарактеризиран епитетно не само като „величав“, но е представен от субективно-романтично гледище и като „цял обгърнат в лъчи“ (защото отвън такива лъчи не идват). В предсмъртния му час „Париж го прегръща чрез всеки гърмеж“ и го „целува“ „с привет прощален“, а душата на героя „трепва“ с последния акорд „от великия химн на борбата“. Това са похвати стилни по същество, защото те не засягат и не изменят вървешната художествена структура на образа, който се разгръща в пределите на реалното, на типичното за такъв род революционери. Героичното слиза от висотата на изключителното, за да заговори с език, близък на обикновения човек — с езика на комуниста — положителен герой на нашата епоха.

Такъв образ Смирненски постига до най-високата степен в „Йохан“. Тук всички компоненти на художественото изображение са от жива плът и кръв, плод са на дълбока реалистична типизация от ленински идейно-естетически позиции. Социалното и семейно битие на берлинския пролетарий, неговият идеен и душевен свят, революционният му подвиг и трагичен край, жестоката разправа на класовия враг с въстаналите работнически маси, драматичното сражение на барикадата, обстановката в заснежения Берлин през революцията — всичко това е изявено художествено в типични жизнени форми, в човешки мащаби, без прибягване до романтично „пресъздаване“, до хиперболизация и прекомерно (от гледище на реалността) идеализиране на героите. Пред нас Йохан се разкрива с всички човешки черти, необходими в дадения случай, за да изпъкне неговият образ с цялото си неподправено жизнено богатство и героика, да се види великото у бореца за новия, социалистически живот в „обикновения“ класосъзнателен пролетарий. Ако при романтичния тип художествено обобщение личи ясно субективната авторска намеса при подбора на формите и средствата в изграждането на образа и то в ярка емоционално-фантазна, субективно „желана“ посока, с цел да му се придаде възможната най-голяма „ефектна“ сила на въздействие, то при реалистичния тип худжествено обобщение тази намеса в една или друга степен се оказва ненужна, тъй като образът се „саморазкрива и внушава“ чрез самите мисли, преживявания, постъпки, идеали на героя, чрез жизненото му реагиране в конкретните условия на живота. Градивните художествени елементи тук престават да носят печата на необикновеното, на изключителното, вътрешната творческа структура на художествения образ става естетическо отражение на реални жизнени форми.

Да си спомним изображението на първата картина в стихотворението. „Мъртва градинка“ в пуста и мрачна зимна вечер; „малки врати“ с „дървен праг“, който Йохан „прекрачва“; припнала след него „плачуща жена“, с „дете“ в протегнати към него ръце; „безшумни“ и непоколебими крачки, с

които този незнаен пролетарий се отправя към барикадите; образът му, озарен от „бледата луна“; погледът „замечтан“ и шепнещите „пребледнели устни“ на безпомощната жена и майка: — тук са чудесно набелязани и обстановка, и развиващата се социална и човешка драма в пролетарското семейство, и основните черти от характера на Йохан, на неговата съпруга. Всеки детайл от обстановката, всеки жест на героите имат съответно характеризиращо и типизиращо предназначение, с цел да се постигне „пълна“ жизнена правдивост.

Все с такъв реализъм и рядко художествено майсторство Смирненски рисува картината на въстанието и особено последното, решаващо сражение. Сякаш фантазията на поета не е „прибавила“ нищо от себе си, когато „възпроизвежда“ последния „щурм“ на хусарите и геройската смърт на Йохан:

А стиснал карабината в ръце,
Йохан ги среща с гръм и ги зове:
„Елате вий, аз с каменно лице
ще срещна щика в своето сърце!
Елате вий, престъпни синове!

Безумци! Всяка капка кръв пред вас
ще бликне нови хиляди борци!
Веч бий дванайсетият кобен час
и ще сразим престъпната ви власт!
Елате вий! Елате, подлеци!“

А от веригата хусар един
тогас просъска гневно с глас пиян:
„Млъкни! Ръцете горе, рабски син!“
Но, величав, кат някой исполин —
„Челата горе!“ — викна му Йохан.

Задружен гръм изпрати му ответ.
Той грохна до старика белобрад.
Хусарите се втурнаха напред.
Един от тях се взря в ликът му блед
и пръсна черепа му със приклад.

Мрачен и трагичен край. И все пак образът на героя остава да сияе в душата на читателя, озарен от онази могъща, пленителна романтика, която иде от високата, съзнателно дадена от героя саможертва, от непоколебимата вяра в близкото и неизбежно тържество на пролетарската правда. Това обаче е романтика, която се изявява като черта, присъща на реалния човек — има корените си в самия характер на героя, в „реалното“ му комунистическо светоотношение и революционна практика. Именно това го води и към такава жизнено конкретна, а не „обща“ (само „просветителска“) комунистическа партийност. Това е вече р е а л н а романтика и тъкмо в това си качество тя влиза като жизнена съставка в битието на работника-комунист през епохата на социалните революции, а оттам — в естетическата концепция на поета, в метода на художественото изображение на този герой. Тук престава действието на романтичния принцип за с у б е к т и в н о п р и в н а с я н е на фантазно-копнежен елемент при концепцията на художествения образ — в смисъл образът да се изгражда върху о с н о в а т а на този принцип. В този процес именно кълни и се формира н о в и я т м е т о д — социалистическият реализъм.

В статия с подобни размери не може, разбира се, да бъдат поставени и изяснени всички въпроси, влизащи в обсега на големия проблем за многообразието на художественото обобщение в поезията на Смирненски. Насочих вниманието си главно върху онези от тях, които предизвикват най-много спорове и разногласия. И което бих искал по-специално да отбележа — опитах се да направя конкретен литературен анализ на редица характерни за поета стихотворения върху основата на една по-разгърната концепция за художествените методи, разработвана напоследък от съветски и наши литературоведи.

Какви най-общи изводи произтичат от така направените литературни анализи и теоретични разсъждения?

Преди всичко трябва да се коригира схващането, че развитието на Смирненски по отношение на художествените методи върви по същество от реализъм и критически реализъм направо към социалистически реализъм. Към новия художествен метод той се движи по посока от пролетарския революционен романтизъм, откъдето се налага генетически и социалистическата романтика като органическа съставка в метода на социалистическия реализъм. Не само от живота, а и от революционния романтизъм иде и концепционната идея за образа на положителния герой, която е неприсъща на критическия реализъм. Не случайно до края на живота си Смирненски не престава да твори и по типа на революционния романтизъм върху основата на комунистическото светоотношение. Фактите показват, че тъкмо ревлюционно-романтичната линия е най-характерна за твореца на сбирката „Да бъде ден!“, въпреки че негово най-голямо, с историческо значение новаторско завоевание се явява именно методът на социалистическия реализъм (положение, добре схванато още у П. Зарев, Д. Ф. Марков и др.).

Така погледнато, творчеството на бележития наш, „български Маяковски“ се разкрива наистина в своята сложна богата многоликост и възхитително разнообразие, застава пред нас в цялата си стойност на безценно литературно наследство и — заедно с творчеството на големите ни класици — се налага като незаменим пример за съвременните поколения наши поети.

МЯСТОТО НА РИТЪМА В СТИХОВАТА РЕЧ

Атанас Славов

Във всички езикови общности съществуват две различни езикови системи: на Практическия съвременен език (нататък ПЕС)[1] и Стиховата реч (нататък СР)[2]. В социалната практика ПЕС обикновено се употребява при непосредственото общуване, а СР се свързва с текстове с потрайно значение[3]. Последните могат да бъдат литературни и нелитературни: граматически и аритметически правила[4], закони от гражданското законодателство[5] и други текстове, които трябва да се запаметяват[6]. В художествената литература ПЕС намира място в така наречената „проза“, а СР в „поезията“.

Казаното дотук е плод на „общи впечатления“. То е прието в литературознанието, без да е било подлагано на точна проверка. Плод на „общо впечатление“ е и широко разпространеното схващане, че СР има особена експресивна сила, която е непозната в ПЕС[7]. Въз основа на това в Теория на литературата често се задават въпроси като следния: къде се крие експресивната сила на СР, позволила на Пушкин с 112 000 авторски знака да създаде „енциклопедията“ на епохата — „Евгений Онегин“ (Белински), докато да речем на Чернишевски (който си служи с ПЕС) е нужен 10 пъти по-голям обем за „Что делать“.

Науката отдавна си е поставила за цел точно да опише разликата между структурните и експресивни особености на ПЕС и СР. Досега тя все още се движи главно в кръга на добитото по „общо впечатление“ схващане, че ритъмът е носител на експресивната сила на СР.

Опитите за точно описание на ритмичните структури в СР датират от древността[8]. Колкото и странно да изглежда единствено европейската

---

[1] За термина вж. Б. Томашевский. Теория литературы, Поэтика, Москва — Ленинград, 1931 г., стр. 9, и преди него Р. Якобсон, Новейшая русская поэзия, Прага, 1921 г.

[2] Вж. подробното описание на М. Янакиев, Българско стихознание, София, 1960 г., стр. 10—80.

[3] Б. Томашевский, цит. съч., стр. 3—4.

[4] Л. Тимофеев. Теория на литературата, София, 1950 г., стр. 389.

[5] W. Schmid, O. Stählin, Geschichte der griechischen Literatur, München, 1897, 363.

[6] Срв. М. Янакиев. Българско стихознание, София, 1960 г., стр. 63—64.

[7] Срв. Л. Тимофеев, цит. съч., стр. 396.

[8] За индийската поезия — Дандин (VII в); вж. А. Баранников, Индийская филология, Москва, 1959 г., стр. 78. За арабската — Халил Ибн Ахмад

култура след Възраждането не е развила собствена метрическа теория за своята практика в СР. Векове наред тя свързва изучаването на хуманитарните науки с изучаването на класическите езици и „класическото културно наследство“. Това е довело и до наследяването на античния (ние ще го наречем традиционния) метрически анализ (нататък ТМА), според който ритмическата структура на стиха трябва да се разглежда като закономерното редуване на „стъпките“ на античната гръцка метрика.

За недостатъците на ТМА в съвременното стихознание е писано твърде много, за да се спираме специално на този въпрос[1]. Ще припомним само, че древногръцките „стъпки“ са мярка за ритмични движения, съвършено различни от движенията, върху които почива съвременната пък и старата СР. Обикновено се изтъква следната разлика: класическата „стъпка“ е мярка за временните съотношения в такта на древногръцката песен, и следователно по начало няма нищо общо със стихотворния текст[2]. Именно поради това дългото време в класическата „стъпка“ винаги може да се замени с две къси времена, което е непознато в съвременната СР.

При това положение става ясно, че класическата стъпка съответствува само на такта на европейската народна песен. С някои дребни различия, разбира се. Примерно: докато в класическата стъпка отношението между къси и дълги времена е $2\smile = 1—$[3], в теория на българската народна песен е прието отношението $\smile : — = 2:3$[4]. Така песента „Замъчи се божа майка. . .“ (5/16 такт)[5] има „ямбичен строеж“ на ритмо-мелодичните си движения. „Покрай Кате, покрай душо, да се не удавиш. . .“ (7/8 такт) и „Либеле, либеле, гол фудулино. . .“ (7/16 такт)[6] имат анапестичен строеж“, „Що ми е мило“ (7/16)[7] „дактиличен строеж“, а „Брала мома къпини“ (9/8 такт) и „Хоро, хоро шарено бре. . .“ (9/16)[8] — „пеоничен строеж“. ТМА обаче не може да интерпретира ритмичния строеж на СР въвлечена в тези песни: „Замъчи се“ — vVvvvVVvvVvv-VvvVVvv; „Покрай Кате“ — vVVvvVVvvvvvVv; „Либеле“ — VvvVvv-VvvVvvVVvVVVvvVvVvVVvVvVvvV; „Брала мома“ — VvvVvVvvv-VvvVvvVVvvVvvvvVvvVvVvVvvVvvvVvvVv; „Що ми е“ — VvvVvVvv-VvvVvVvVvvVvVv; „Хоро, хоро“ — vVvvvVvvvvvvvVvvVvVvVvvvv-VvvVvvVVvvVvvVv. Извън обсега на ТМА остава и руската народна песен (долника) и староанглийската и германска народна песен (алитерационния стих) и пр.

ТМА не може да интерпретира дори образците, създадени от поети, възпитани в „стъпната теория“. Пушкин е избрал четиристъпния ямб

(VIII в.). За персийската Вахид Табризи (XV в.) и по-рано; вж. В а х и д Т а б р и з и, Трактат о поэтике, Москва, 1959 г., стр. 9. За византийската Хефестион, Трихас (XII в.); вж. K. K r u m b a c h e r, Geschichte der Byzantischen Literatur, München, 1897, 595.

[1] Срв. Л. Т и м о ф е е в, Очерки теории и истории русского стиха, М. 1958 г., стр. 57—72. Също С т. Д ж у д ж е в, Теория на българската народна музика, т. I. 1954 г., стр. 39—48.

[2] Вж. Л. Т и м о ф е е в, Теория на литературата, София, 1950 г., стр. 404 и Б. Т о м а ш е в с к и й, цит. съч., стр. 73.

[3] Условните знаци са обяснени накрая.

[4] Ст. Д ж у д ж е в, цит. съч., стр. 48—55.

[5] П а к т а м, стр. 87.

[6] П а к т а м, стр. 109.

[7] П а к т а м, стр. 123.

[8] П а к т а м, стр. 172.

за основен размер на романа си „Евгений Онегин“, но на практика не успява да реализира повече от 26% пълноударни ямби[1]. Това се обяснява с факта, че в руския език трудно могат да се осъществяват (или поне звучат неестествено (дълги езикови отрязъци, в които всяка неударена гласна се редува с ударена и ударената с неударена, тъй като в съвременния руски език на три гласни се пада средно по една ударена (точното съотношение е 2.8:1. а за народната песен 3.8:1[2]. За да може да интерпретира стихове като останалите 75% от стиховете на Евгений Онегин ТМА въвежда понятието „пеон“ — пропуснато ударение.

Пеоничността на практика означава правото на анализиращия по ТМА да не брои ударената гласна в стъпката за задължителна. Става ясно, че „стъпката“ според ТМА не се гради вече върху задължителното съотношение между ударени и неударени гласни, а само върху забраната на ударението в определена по ред гласна в стиха[3].

С това възниква още едно противоречие: СР като в „Хаджи Димитър“ на Хр. Ботев също показва забраната на акцента в определени места на стиха (трето и осмо — $vvvvv\overset{o}{+}vvv\overset{ok}{V}v\#$) въпреки че очевидно има малко общо с класическите стсъпки, описани в ТМА. (На мястото на всяка от десетте гласни в стиха се реализират следният процент ударения: 23.67.6.69.25+48.33.6.92.8 #).

Така при опитите да се коригира ТМА, без да се изкривява реалната картина на ритмичната структура на стиха, в стихознанието започва да се прави разлика между звукови явления в ритмичната структура, които задължително се срещат на дадени места (ритмични константи)[4] и явления, които се срещат често на дадени места, но не са задължителни и не пораждат изненади, ако не се реализират (ритмични доминанти). Така според Роман Якобсон петостъпния ямб на К. Христов и Пушкин се определя от следните константи: 1. Поява на ударение на десетата гласна и 2. Забрана за реализиране на ударение на нечетните гласни [5]. До същите наблюдения стига и Тарановски в „Руски дводелни ритмови“[5].

Въз основа на тези наблюдения М. Янакиев даде най-пълното и най-точно досега описание на ритмичните структури в СР. Според неговото определение ритъмът в СР се разкрива в синхронизирането на две или повече от две каквито и да било разнородни звукови движения[6].

Поради различния начин, по който ТМА проявява недостатъците си към отделните ритмични структури, в Стихознанието бе прието да се смята, че съществуват различни ритмически системи; различни „стихосложения“: „силаботонично“ (със забрана на ударението в определени

---

[1] Б. Томашевский, О стихе, Петербург, 1929 г., стр. 136—137.

[2] Г. Шенгели, Техника стиха, Москва, 1960 г., стр, 10. Штокмар, Исследования в области русского народного стихосложения, Москва, 1952 г.

[3] Р. Якобсон, Болгарский пятистопный ямб в сопоставлении с русским, сб. Милетич, София, 1933 г., стр. 110; К. Тарановски, Руски дводелни ритмови I—II, Београд, 1953 г., стр. 4; В. Холшевников, Основы стиховедения, Ленинград, 1962 г., стр. 27.

[4] Срв. Холшевников, цит. съч., стр. 25—26.

[5] Р. Якобсон, Болгарский пятистопный ямб в сопоставлении с русским, сб. Милетич, София, 1933, стр. 108—117. К. Тарановски, Руски дводелни ритмови, I—II, Београд, 1953 г. стр. 8—47.

[6] М. Янакиев, Некоторые перспективы точного сравнительного изучения стиха в славянских языках, сб. Славянска филология 4, София, 1963 г., стр. 150.

места и еднакъв брой гласни в стиха), „силабическо“ (с еднакъв брой срички в стиха), „тоническо“ (с еднакъв брой ударения в стиха), „долникът“ (стихове, в които липсващите ударени гласни се компенсират с определен брой неударени гласни) и пр. С други думи, при всяко отделно „стихосложение“ ТМА предлага и отделен метрически анализ.

Определението на Янакиев има това предимство, че за пръв път дава възможност да се подходи с един и същ метрически анализ към всички съществуващи ритмични структури в СР.

Долникът (вземаме примера от А. Блок, който Холшевников не успява да интерпретира по ТМА без въвеждането на „компенсации“)[1]. Синхронизира се по: 1. $\# \rightarrow \overset{к}{\underset{3}{V}}$ 2. $\overset{р}{V} \leftarrow \#$ (т. е. по акцентната константа на третата гласна и римата).

Силабическо стихосложение (Хр. Ботев, „Хаджи Димитър“)[2] 1. $\# \rightarrow \overset{к}{\underset{9}{V2}}$. $\overset{р}{V} \leftarrow \#$ 3. $\# \rightarrow \underset{5}{+} \rightarrow \#$ 4. $\# \rightarrow \overset{о}{v} \rightarrow \#$ 5. $\# \rightarrow nv \rightarrow \#$ (т. е. по акцентната константа на деветата гласна, римата, цезурата след петата гласна, забраната на ударението на третата и осмата гласна, и броя на гласните).

Силаботоническото стихосложение (Т. Траянов „Тайната на Струма“)[3] 1. $\# \rightarrow \overset{к}{V}$ 2. $\overset{р}{V} \rightarrow \#$ 3. $\# \rightarrow \overset{о}{v} \rightarrow \#$ 4. $\# \rightarrow nv \rightarrow \#$ (т. е. по същите звукови движения без цезурата).

Акцентният стих (Маяковски): 1. $\overset{р}{V} \leftarrow \#$ 2. $\# \rightarrow nV \rightarrow \#$ (т. е. по римата и по броя на ударените гласни в стиха)

Българската „даскалска поезия“ (Бачо Киро Петров)[4] 1. $\overset{р}{V} \leftarrow \#$ 2. $\overset{к}{V} \leftarrow \#$ (т. е. по акцентната константа и по римата)

(Л. Каравелов, „Напуснете ниви. . .“)[5] 1. $\# \leftarrow \overset{к}{V}$ 2. $\# \rightarrow nv \rightarrow \#$ (т. е. по акцентната константа и броя на гласните в стиха).

Въоръжено с надеждно средство за пълното и точно описание на ритмичните структури стихознанието трябва да изчерпи въпроса за установяване структурните различия между ПЕС и СР, тъй като те са изходният пункт към въпроса за специфичната експресивност на СР. Досега търсенията са били в две насоки; 1. Ритмичните структури носят специфична информация, която е независима от информацията, носена от ПЕС в стиха. 2. Ритъмът не носи специфична информация. Доколкото има някакъв смисъл, той го добива от смисъла на ПЕС в стиха.

Всъщност при този спор се изхожда от две основни хипотетични обяснения за мястото на ритъма в стиха, които се доказват с привличането на максимално число примери. Привържениците на схващането за самостоятелното значение на ритъма постоянно сочат да речем, че хореичната структура звучи игриво[6], че стиховете, копиращи размера

---

[1] В. Холшевников, цит. съч., стр. 50
[2] Хр. Ботев, Стихотворения, София, 1920 г., стр. 9.
[3] Т. Траянов, Съчинения, София, 1941 г., стр. 53.
[4] Бачо Киро Петров, Материали и документи, София, 1937 г.. стр. 9 — 78.
[5] Л. Каравелов, Избрани съчинения, т. III, София, 1938 г., стр. 145.
[6] К. Чуковский, От двух до пяти, Москва, 1957 г., стр. 229—230.

на „Выхожу один я на дорогу“, се свързват с Лермонтовата тема за житейския път и самотата[1] и пр. От друга страна, противниците им изтъкват, че „временните компенсации“ в дадена метрична схема при произносната интерпретация се осмислят в зависимост от ПЕС в стиха[2]. Освен това защитниците на всяка от хипотезите оборват противниците си със съответното изброяване на необясними за техните хипотези примери. Така противниците на схващането за самостоятелния смисъл на ритъма доказват, че копираните структури нямат свой смисъл, а само припомнят поетическото съдържание на съответните образци[3], че една ритмична структура се свързва с различни емфатични ореоли[4] и пр. От друга страна, противниците на интерпретирането на ритъма чрез съдържанието на ПЕС в стиха смятат, че много от произносните интерпретации си остават субективни и не могат да се свържат със структурата на стиха[5].

Както казахме, въоръжени със средство за пълно и точно описание на ритмичните структури, ние вече сме длъжни да излезем от сферата на хипотезите и примерите и да преминем към точен сравнителен анализ на елементарните ритмични единици в СР и елементарната фраза на ПЕС. Напълно очевидно е, че за да можем да установим, къде се крие експресивната сила на СР, която липсва на ПЕС, ние трябва да изучим всички компоненти в елементарната структурна единица на СР, които липсват в структурата на елементарната фраза на ПЕС, тъй като само те могат да носят споменатото експресивно различие.

И така — какво прави един стих различен от една обикновена фраза, при положение, че съдържат едно и също множество от елементи, подредени в един и същи ред? Или с други думи: кои са признаците, които липсват в съвкупността от фразите на ПЕС (в които е поставена разглежданата фраза), но се проявяват в общата съвкупност на стиховете (в които стои разглежданият стих), като по този начин разкриват повече призначни елементи, отколкото в обикновената фраза?

В елементарната фраза на ПЕС информацията се носи от следните елементи: съвкупността на думите (които се изписват в писмената реч) и логическия акцент (който не се изписва в писмената реч, но е свързан със словореда).

Логическият акцент е особено важен за нас, тъй като се изяснява в динамичните движения на речта, върху които почива и ритъмът. Трябва да направим уговорката, че оттук нататък ще се придържаме към приетото в съвременното езикознание разбиране за ненаучността на традиционното схващане за „нормален“ и „обърнат“ словоред. Известно е че нормативистичната схема на реда „Субект—глагол—обект“ се оказа плод на едно субективно общо впечатление, а не статистически установен факт. На дело разпределението на местата на думите в изречението се определя не от тяхната статистическа характеристика, а от смисло-

---

[1] К. Тарановский, О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики, American Contributions to the Fifth Congress of Slavists, Sofia, 1963.

[2] С. Шервинский. Ритм и смысл, Москва, 1961 г.; С. Шервинский, Смысловое ударение как стихологический элемент, сб. Славянского языкознания, доклады советской делегации, V Международный конгрес славистов, Москва, 1963 г.

[3] В. Никонов. Ритмика Маяковского, Вопросы литературы, кн. 7, 1958 г., стр. 102.

[4] В. Холшевников, цит. съч. стр. 100.

[5] R. Jakobson, Linguistics ano Poetics, „Style and Language“, New York — London, 1960, p. 365—366.

вата тяжест, която носят във всяко конкретно изречение[1]. Т. е. — важното е не това дали една дума е „глагол“, или „подлог“ в плана на Традиционния синтактически анализ, а в това дали съобщава „логическата тема“ (която е известна от контекста) или „логическия повод“ на съобщението (заради което се изрича и самата фраза). Оказва се, че при неафектираната реч думите се подреждат според реда на възникването си в съзнанието на говорещия, като последно намира езиков израз именно онова, което специално искаме да съобщим. С други думи „поводът“ (ядката) на съобщението отива накрая[2]. Очевидна е разликата в поводите на следните изречения, изказани при известна тема: „Жътвата в село“:

„Започнахме ЖЪТВАТА.“

„Първи в село започнахме жътвата НИЕ.“

„В село ние започнахме жътвата ПЪРВИ.“[3]

И в трите примера ние виждаме една ясно очертана изреченска структура. Логически силната позиция е последната позиция в изречението, а пространството пред нея е неутрално[4].

Напълно възможна е и друга изреченска структура: вместо да се свързва с понятието „инверсия“ тази структура би могла да се нарече „емфатична“[5], за разлика от горната „неемфатична“ структура.

Ако този, който произнася горните три примера, е афектиран и иска да постави извънредно ударение на „поводът“ на съобщението си, ще използва „емфатичната“ структура, в която „поводът“ заема началната позиция, а останалото пространство до края на фразата остава неутрално:

„ЖЪТВАТА започнахме“.

„НИЕ започнахме първи“

„ПЪРВИ започнахме“.

Очистени от конкретното си словесно съдържание двата модела би трябвало да се опишат приблизително така: Неемфатичната изреченска структура е с обособено силно място (S^1), непосредствено предхождащо изреченската пауза (#): w.w. . .nw.S^1 #. Емфатичната изреченска структура има особено силно (S^2), място, непосредствено следващо изреченската пауза: # S^2nw. . .w.w #.

Да насочим вниманието си към СР. Като стил на езика[6] — колкото и специфичен да е той — СР копира моделите на фразата на ПЕС в основната си ритмична единица — стиха. Ако сравним стихът с фра-

---

[1] К. Крушельницкая, К вопросу о смысловом членений предложения, Вопросы языкознания, кн. 5, 1956 г., стр. 55. Срв. К., Попов Съвременен български синтаксис, София, 1963 г., стр. 96—97.

[2] Срв. С. Иванчев, Наблюдения върху употребата на члена в български език, „Български език“, кн. 6, 1957 г., стр. 499—502.

[3] Примерите са взети от М. Янакиев, Някои словоредни слабости в нашата писмена езикова практика, „Език и литература“, София, кн. 2, 1959 г., стр. 109—110.

[4] В. Виноградов, Основные вопросы синтаксиса предложения, сб. Вопросы граматического строя, Москва, 1955 г., стр. 415—418.

[5] Подобно избягване на неправилния термин „инверсия“ е известно в граматиката и преди работата на Матезиус върху актуалното членение. В случая ние се базираме на M. Minkov, An English Grammar, Sofia, 1953, p. 393—399.

[6] Л. Тимофеев, Очерки теории и историй русского стиха, Москва, 1958 г. стр. 17, 72, 109—117; М. Янакиев, Некоторые перспективы точного сравнительного изучения стиха в славянских языках, сб. Славянска филология 4, София, 1963 г., стр. 149.

зата ще видим, че и той е разкъсан на отрязъци посредством синхронизирани изкуствени паузи (паузи, принадлежащи на стиха и следователно несъвпадащи по задължение с интонационните паузи на изреченията на ПЕС, включени в СР). Но стихът копира в своите специфични „изречения“ (стиховете) модела на елементарната фраза на ПЕС, не само в това, че се отделя с паузи, но и в редица други особености на изреченската структура, заключена между две паузи. И точно както изречението на стиховата реч (стихът) се загражда със собствени паузи, нямащи нищо общо с изреченските паузи на ПЕС, включени в СР, така то не може да използува и логическите акценти, принадлежащи на изреченията на ПЕС, включени в СР. Поради това СР осъществява в местата, определени от модела на елементарната фраза на ПЕС, свои специфични стихови акценти — т. е. на местата в непосредствено съседство до паузата на изреченията на СР (стиховите паузи).

Сега вече ние можем да добием една много по-пълна представа за онези силни места в СР (определени от нейната структура), които са в повече от силните места определени от структурата на изречението в ПЕС.

Нека изброим начините, по които се реализират силните места в структурата на стиха:

1. Чрез краестишната пауза. Това е изкуствено спиране на речевия поток след завършването на ритмичната единица, което придава многозначителност на последната дума в стиха[1]. От друга страна, краестишната пауза създава нова силна начална позиция в следващия стих. Както казахме вече, това е чисто структурна акцентировка, съвършено независима от това, как четецът ще инперпретира стиха — дали интонационната пауза ще съвпадне с краестишната, или ще има пренасяне.

2. Същата функция има и цезурата.

3. Силни места в стиха се обособяват и на позициите, които влизат в строфичната система на римите[2].

В следните три примера ще видим, че тези места с допълнителна сила не зависят от интонационните движения на изреченията на ПЕС, включени в СР:

1. От краестишната пауза:

СЕДЯ и гледам от прозореца: ДЕЦА
ИГРАЯТ вън — сега е утрината ТЯХНА
И ПРОЛЕТ грее на безгрижните ЛИЦА
ЕДИН ли цвят пред моите очи УВЯХНА?[3]

2. От цезурата: выхожУ+одИня надорогу
сквозьтумАн+кремнИстийпуть блестит
ночьтихА+пустИня внемлет богу
извездА+сзвездОю говорит

3. От римата: за път си бях аз вече ГОТОВ
потеглих пеш къде СВИЩОВ

---

[1] Г. Поспелов, Теория на литературата, София, 1948 г., стр. 107. Б. Томашевский, О стихе, Петербург, 1929 г., стр. 168, 151.

[2] В. Маяковский, Как делать стихи? Полное собрание сочинений, т. 12, Москва, 1959 г., стр. 100, 105—106; срв. В. Петров, За работата над римата, „Литературен фронт“, бр. 48, 1952 г.; също А. Славов, Бележки за стихотворното майсторство, „Литературен фронт“, бр. 3, 1956 г.

[3] П. Динеков, Българска лирика (антология), София, 1940/41 г., стр. 139.

торба и аба, кривак на РАМО
стигнах си аз на Свищов РАНО[1]

От комеинирането на горните три начина в стиха могат да се обособят и пространства с допълнителна сила. Така ако нарушим баланса на цезурния стих, като изместим цезурата от нейното място в средата на стиха по-напред, в началото на стиха ще се получи една по-къса част (която ще наречем „чело“ на стиха), а в края една по-дълга („опашка“). Такава е структурата на стиховете в пример 2. („Десеторичния асиметричен руски хорей“, който Тарановски изучава в своята работа „За взаимоотношението между стихотворния ритъм и тематика“). Четенето на образци от тази ритмична структура ще ни покаже, че в челото на стиха се образува допълнителна сила в сравнение с пространството, заемано от опашката. Структурата сякаш копира емфатичния модел на елементарната фраза на ПЕС, създавайки в челото на стиха пространство с извънредна сила, в което да се вмества поетическата ядка на всеки стих.

Предаването на допълнителната сила тук идва не само по линията на естественото чувство за симетрия, което кара читателя подсъзнателно да натъртва „челото“. Т. е. — тук не става дума за интонационната компенсация по пътя на разтягането на паузите и акцентуването на „челото“, както Шервински би интерпретирал допълнителната сила в пространството след краестишната пауза. Преди всичко — тази допълнителна сила е пряко логическо последствие на споменатите вече структурни особености на стиха. С други думи — нейната наличност може да се покаже, без да се прави специален естетически или смислово интонационен анализ на конкретното словесно съдържание на стиха.

Разбира се, ние бихме могли да прибегнем и до конкретни примери. В десетосричника: „Даваш ли даваш, балканджи Йово“ имаме балансирани от цезурата стихове, в които нито предната, нито задната част показват допълнително натоварване от самата структура. Вземем ли обаче стиха като:

шЕтба шЕта+мАрко прилепчАнин; чУдо глЕда+мАрко кралевИке
мАрко трЕпна+отсЪн сасъбуди; бЕсни вЕтри+извЪрли вирУлки
сръкА мАхва+ръкА му изтрЪпва; едИн пЕе+низ тЕсни клисУри

и пр. ще видим, че късата част пред цезурата леко „натежава“ по сравнение със задната. Т. е. — че става по-експресивна. Още по-ярко става това със стихове като:

Я ищУ+свобОды ипокОя
Яб хотЕл+забЫться изаснУт

Очевидно е, че и в „Марковския“ и в „Лермонтовския“ десетосричник, допълнителната сила в челото на стиха не се свързва с някакъв интонационен акцент на ПЕС, включен в стиха, или на смисловото съдържание на стиховете.

Но да потърсим логическите последствия на преместването на цезурата напред от средата на стиха, в светлината на функциите на споменатите вече елементарни структурни ритмични средства за обособяване на силни места в стиха. Симетричният десетосричник ще ни даде следната схема:

1. w w w w w+w w w w w #.

---

[1] Начало на българската поезия, библ. „Родна книга“, г. IV, № 4, София, 1958, стр. 64.

В резултат на краестишната пауза ние получаваме силните позиции както в края на стиха (S^1), така и в началото (S^2) от паузата на предния стих.

2. S^2 w w w w+w w w w S^1 #.

В резултат на цезурата получаваме силните места S_1 и S_2:

3. S^2 w w w S_1+S_2 w w w S^1 #.

Тук му е мястото да се каже, че тази структура трудно се реализира на практика. Вече споменахме, че съотношението между ударени и неударени срички в български е приблизително 2:1 (точно 2.10 за белетристиката и 2.67 за публицистиката)[1], а в руски 3:1. Поради това струпването на три неударени срички в схема 3 и струпването на съседни ударени срички около двете паузи при едно продължително повтаряне ще звучи съвършено неестествено. Преобладаващата трисричност на руската дума с ударение на средната сричка[2], ще породи тенденцията за реализиране на силните места на разстояние на една гласна от паузата, която ги определя. Като във второто полустишие на стиха. „а-окОл дворА+да-тЫн желЕзный.

4. ww S^2 w S_1+w S_2.wS^1w # (в метрически превод: vvV^2_v V_1+vV_2vV^1_v #).

Преобладаващата двусричност на българската дума ще породи колебанието в избора за реализиране на силните места между съседната гласна и гласната, отстояща през едно място от паузата, която ги определя. Ритмичната структура на Ботевия „Хаджи Димитър“ е убедителна илюстрация на горното логическо построение:

5. $\overline{\overline{v.v.\overset{2o}{v}.v.v_1}}$ + $\overline{\overline{v.v_2}}$,$\overset{o}{v}$.$V^1$.v #.

Нека сега преместим цезурата напред, както в „шЕтба шЕта+мАрко прилепчАнин“ и „Я ищУ+свобОды ипокОЯ“.

Както видяхме, руският пример ще изходи от образец 4. Ще получим:

6а. $V.\overset{2}{v}.V_1$+v.V_2.v.v.v.V^1.v # или: 6б. vvV^2_1+vV_2vvvV^1_v #

Българският пример ще изходи от реализацията в образец 5:

7. $\overline{\overline{vv}^2.\overline{vv_1}}$+$\overline{\overline{vv_2}}$.v.v.$V^1_.$v #.

Сега вече ние ясно можем да установим структурната разлика между „челото“ и „опашката“ в схеми 6 и 7. Допълнителната сила в челото очевидно се дължи на ясно изразената „акцентност“ на челото спрямо „безударността“ на опашката. В челото на стиха слабите места не са повече от силните ($V:\overset{o}{v}=2:2$), докато в опашката силните места са по-малко от слабите ($V:\overset{o}{v}=2:4$). В 6а различието между челото и опашката се чувствува още по-ясно: в челото силните места са повече от слабите ($V:\overset{o}{v}=2:1$), а в опашката слабите места са повече от силните ($V:\overset{o}{v}=2:5$). Вариантът 6б не само не пречи на изразяването на „акцентността“ на челото на стиха, но дори я прави още по-ярка. При него в челото на стиха са се слели върху една позиция и ударението, носено от мястото, следващо краестишната пауза на предния стих, и силното място на предцезурната позиция, поради което силата в мястото на сливането се чувствува особено остро.

Дотук видяхме, че съществуването на особените силни места в стиха (в съседство на паузите), независящи от логическите акценти на фразите на ПЕС, включени в СР, може да се установи и „по слух“ и чрез сравнителния анализ между модела на фразата на ПЕС и стиха.

---

[1] М. Янакиев, Българско стихознание, София, 1960 г., стр. 107.

[2] В. Никонов, Место ударения в русском слове, International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, The Hague, VI, 1962 p. 8.

Статистическите наблюдения над „Органичните ритмични структури“ (т. е. структурите, произлезли естествено от даден език — „силабичните“, „долниците“, „тоничните“ и пр.) с такава точност потвърждават тези наблюдения, че ние няма да ги коментираме. Видяхме структурата на „Х. Димитър“ $\overset{2}{\underset{}{\text{v}}}\overset{\text{o}}{\underset{}{\text{v}}}\overset{}{\underset{}{\text{v}}}\overset{}{\underset{}{\text{v}}}\overset{}{\underset{}{\text{v}}}\overset{}{\underset{1}{\text{v}}}+\overset{}{\underset{}{\text{v}}}\overset{}{\underset{2}{\text{v}}}\overset{\text{o}}{\underset{}{\text{v}}}\text{V}_{\text{v}}^{1}$ # „Изворът на белоногата“ $\overset{2}{\underset{}{\text{v}}}\overset{\text{o}}{\underset{}{\text{v}}}\overset{}{\underset{}{\text{v}}}\overset{}{\underset{}{\text{v}}}\overset{}{\underset{}{\text{v}}}\overset{}{\underset{1}{\text{v}}}+$ $+\text{vV}_{\text{i}}^{2}\text{v}$ #. При „долникът“ — „Вавило и Скоморохи“ $\text{vvV}_{\text{i}}^{2}+\text{vV}_{2}\text{vvvVv}$ #

Особено убедителен е фактът, че дори изкуствената силаботоническа традиция не може да скрие тенденцията на силните места в стиха да намерят позициите, които са им определени по „органическата структура“ на определен размер.

В разрез с второто изходно положение, върху което Тарановски гради своя закон за акцентната дисимилация в руските двуделни ритми (забраненото съседство на два силни иктуса[1]), собствените му статистически наблюдения показват, че в непосредствена близост с цезурата се създават ясно изразени силни места. Таблица VI от приложенията към „Руски дводелни ритмови“ ни дава следните цифри за процентната реализация на ударенията в иктусите на шестостъпния ямб:

за 18-ти век: 92—64—73+95—44—100

за 19-ти век: 90—64—75+94—40—100.

Щом обаче цезурата се измести от средата на стиха, картината се променя. Асиметричният 6-стъпен ямб за XIX век дава:

80—70—64—95—38—100.

Симетричният шестостъпен хорей от таблица XV също ни дава характерните силни места около цезурата и краестишните паузи в следните варианти: $\text{V}_{\text{v}}^{\text{o}}\text{v}_{\text{v}}^{\text{o}}\text{V}_{\text{v}}^{\text{o}}+\text{V}_{\text{v}}^{\text{o}}\text{v}_{\text{v}}^{\text{o}}\text{V}_{\text{v}}^{\text{o}}$# и $\text{v}_{\text{v}}^{\text{o}}\text{v}_{\text{v}}^{\text{o}}\text{V}_{\text{v}}^{\text{o}}+\text{V}_{\text{v}}^{\text{o}}\text{v}_{\text{v}}^{\text{o}}\text{V}_{\text{v}}^{\text{o}}$# [2] (срв. по-специално XIII фигура, която е свързвана със силни места около цезурата).

И тук несиметричният шестостъпен хорей, губейки цезурата в средата на стиха, губи и двете силни позиции, които наблюдаваме в симетричната структура на трети и четвърти иктус (табл. XX, примерите 12, 13, 14)[3].

Същите силни позиции около цезурата показва и петостъпният хорей (табл. XIV в цит. съч. на Тарановски). За народния десетосричник данните са: 40—100+80—20—100.

Сравни данните за Гьотевия петостъпен хорей с цезура[4]

79—94+90—85—100

В случая неестественото понижение на реализациите на силното място непосредствено след краестишната пауза на предния стих има просто обяснение. В народния десетосричник цезурата най-често идва след третата гласна и съвсем естествено в трисричното пространство на челото не може да се реализира второ ударение (броенето на ударения в едносричните думи по начало е методологически оспоримо, както показва това Якобсон още в своята студия „Болгарский пятистопный ямб в сопоставление с русским“). Второ ударение в челото на хореическия десетосричник се реализира само тогава, когато цезурата се измества малко по-назад — след четвъртата гласна (както при „Марковския“ цикъл).

---

[1] К. Тарановски, Руски дводелни ритмови, I—II, Београд, 1953 г., стр. 333—335.

[2] Пак там, стр. 319, 321, 322.

[3] Срв. пак там, стр. 329.

[4] Пак там, стр. 283.

Четирите гласни на челото при това положение са достатъчни за реализирането на две ударения.

Данните на Тарановски за петостъпния ямб са не по-малко красноречиви. В сравнение с петостъпния ямб без цезура петостъпният ямб с цезура показва явно повишаване на тенденцията за реализиране на силните позиции около цезурата (таблица IX и XI):

5 ст. ямб без цезура: 83—74—85—54—100
5 ст. ямб с цезура: 86—75+95—39—100

Доста характерно е и повишаването на реализацията на силното място от следкраестишната пауза, което се обяснява с наличието на минимум четири гласни в челото на асиметричната структура на петостъпния ямб. Четирите гласни са достатъчни за реализирането на две ударения.

Красноречиви са и данните на Томашевски за петостъпния ямб[1]. Докато цезурният ямб реализира достатъчно ярко силните иктуси в непосредствена близост до цезурата в болшинството от анализираните от него поети, безцезурният ямб показва рязко повишаване на реализираните силни места в следкраестишната позиция, като успоредно с това показват и безразличието си към крайцезурните иктуси 3-ти и 4-ти:

с цезура:		без цезура:	
Волтер:	54—100+70—53—100	Байрон:	89—85—82—72—100
Парни:	50—100+78—42—100	Шилер:	90—88—83—78—100
Крилов:	91—91 +97—56—100	Жуковски:	87—71—82—56—100
Котенин:	82—84 +92—52—100	Кюхелбекер:	90—66—72—51— 99
Вяземски:	79—96 +82—65—100	Делвиг:	83—67—74—63—100

Същото е и отношението на петостъпния ямб с цезура у Пушкин[2] към безцезурния му петостъпен ямб[3].

Още по-убедителни стават данните на Томашевски, ако съчетаем горните данни за акцентните реализации с данните му за ритмичните фигури, в които се реализират[4]. Фигура 1, 5, 7 (т. е. $vV^2_vV_1+vVvVvV^1\#$ $vV^2_vV_1+vV_2vvvV^1v\#$ и $vvvV^2_1+vV_2vvvV^1v\#$) преобладава именно в петостъпния ямб с цезура. И обратното. Във фигури, в които трети или втори иктус не реализира ударение, преобладава безцезурния петостъпен ямб. Явно е при това положение, че безцезурният ямб е безразличен към 2-ри и 3-ти иктус, като акцентува задължително само крайните иктуси, докато цезурният ямб е безразличен към тях, стремейки се да реализира изведената по логически път схема на иктусите: $S^2.S_1+S_2.w.S^1\#$. В тази схема той показва 35.5% реализации, а безцезурният ямб едва 24.6%. И обратното — фигурите с непроявен трети или непроявен втори показват обратното отношение: 11.3 : 2.8 и съответно 12.9 : 9.7 в полза на безцезурния петостъпен ямб.

На аналогични мисли навеждат и наблюденията на Г. Шенгели в книгата му „Техника стиха“[5]. Разглеждайки цезурния петостъпен ямб, Шенгели цитира думите на Пушкин за голямата устойчивост на формите в този размер. Той подлага на статистическа обработка 12-те срещани

---

[1] Б. Томашевский. О стихе, Петербург, 1929 г., стр. 138 и нататък.
[2] Пак там, стр. 231.
[3] Пак там, стр. 243.
[4] Пак там, стр. 138 и нататък.
[5] Г. Шенгели. Техника стиха, Москва, 1960 г., стр. 117—118.

ритмични фигури с този размер в „Годунов“, като достига до заключението, че най-устойчивата форма на тази структура е: $S^2 . S_1 + S_2 . w . S^1 \#$ — т. е. точно формата, до която бихме достигнали по логически път. Що се отнася до формите 4, 5, 6, 10, 11, 12 (които не реализират силни иктуси непосредствено до цезурата), те се срещат само в 6% от всичките 1467 подложени на статистическа обработка сихове (т. е. на всяка фигура се пада по-малко от 1%).

На същата зависимост се подчинява разпределението на силните иктуси в ямб четвърти. На пръв поглед това е единственият размер, който се подчинява безпрекословно на формулирания от Тарановски закон за акцентната дисимилация. Ето примерно данните на Томашевски за процентното разпределение на ударенията по иктусите на четиристъпния ямб в „Евгений Онегин“: 85—90—45—100.[1] Тази привидна аномалия се дължи на неправилното отъждествяване на самостоятелния размер „пеон четвърти“ (който Пушкин въвлича на определени места в романа си със строго определена стилистична функция) с четиристъпния ямб[2]. Ако извадим стиховете, построени върху пеон четвърти, от общата съвкупност на анализираните от Томашевски стихове, ще се получи напълно характерната картина: 85—81—45—91. Ако приравним тези чисто ямбични стихове към 100 ще получим и следните проценти: 94—81—50—100, т. е, израз на логически очакваната схема: $S^2 . w . w . S^1 \#$.

Биха могли още да се приведат данните за ритмичните вариации, които Тарановски дава за десетосричния хорей в таблица XIV в цит. съч. и пр. Но ни се струва, че и това е достатъчно.

Преди да завършим, ще направим една уговорка за невнимателните. Възможно е на това място да възникне въпросът: Разгледаните силни пространства на мястото на сливането на двете силни места в челото на стиха не са ли всъщност логическите акценти на вмъкнатите в СР фрази на ПЕС, които просто са съвпаднали с ритмичната константа? Т. е. — точно така както е поставен въпросът от Шервински в работата му „Смысловие ударения как стихологический элемент“. И в този случай не излиза ли, че анализираните акценти са плод на субективната интонационна интерпретация на анализатора, а не присъщи на структурата на стиха? С други думи: не се ли разглеждат явления, еднакво присъщи и на прозата, и следователно извън интереса на стихознанието?

Напомняме: преди всичко — за разлика от прозата разгледаните от нас „силни места“ не са еднакви с логическите ударения, тъй като са синхронизирани. Т. е. те са носители на едно от няколкото звукови движения, определящи стихотворния ритъм и следователно принадлежат на стиха, а не на фразата на ПЕС, вмъкната в СР.

Второ: те не са плод на субективна интонационна интерпретация, тъй като местата им се фиксират в съзнанието на четящия по законите на ритмичната инерция (т. е. определени са статистически, а не по субективна преценка, както у Шервински). Честотата на тяхната реализация създава в съзнанието един ритмичен шаблон, една инерция, в която се достига до постоянното очакване на реализирането на ударението на определената позиция. Всеки случай на нереализиране на ударението

---

[1] Б. Томашевский, О стихе, Петербург, 1929 г., стр. 136—137.

[2] В. Холшевников, цит. съч., стр. 34.

на определената му позиция предизвиква „изненада“, което е и най-силното потвърждение за съществуването на ритмична инерция[1].

Нека направим изводите си: въз основа на сравнителния анализ на изреченската структура на ПЕС (с логическия ѝ акцент) и стиховата структура (със силните ѝ места), ние стигнахме до определени изводи, които ни освобождават от задължението да взимаме отношение към съществуващите хипотетични обяснения на смисъла на ритъма и стиха. Още повече, че в спора около проблемата ритъм—смисъл в стихознанието, всяка страна е дала предостатъчно доказателства за слабостите и недостатъците на защищаваната от противниците хипотеза. С една дума за нас изглежда слабо вероятно функцията на ритъма да бъде в това, че той е „илюстратор“ или изразител на каквото и да било самостоятелно значение извън смисъла на включените в СР фрази на ПЕС. Слабо вероятно е и ритъмът да бъде „партитура“ на дадена интонационна интерпретация при словесната реализация на стиха.

Въз основа на казаното по-горе смятаме, че е много по-вероятно ритъмът да служи като „организатор“ на стиха. Или по-точно — като средство, качествено различно от средствата на практическия съвременен език и служещо за създаването на различни по изразителна сила строго обособени пространства в стиха, които по художественото усмотрение на автора биват натоварвани с различни смислово-акцентни или стилистично-композиционни задачи.

В статията се употребяват следните знаци:

v — Гласна (ударена или неударена). При ТМА — къса гласна.

$\overset{o}{v}$ — Неударена гласна.

V — Ударена гласна.

$\overline{v.v}$ — Две съседни гласни, една от които носи ударение, а другата не.

$\overset{к}{V}$ — Акцентна константа.

$\overset{р}{V}$ — Ударената гласна от римовото съзвучие.

. — Разделителен знак(словораздел).

+ — Цезура

— Краестишна пауза (изреченска пауза).

S^1 — Силно място в позицията, предхождаща ритмичната пауза

S^2 — Силно място в позицията, следваща ритмичната пауза

w — Слабо място в неутралното пространство извън S^1 и S^2.

— — При ТМА — дълга гласна.

---

[1] Ср. В. Никонов, Ритмика Маяковского, Вопросы литературы, кн. 7, 1958 г., стр. 103—104; К. Тарановски, Руски дводелни ритмови, I—II Београд, 1953. стр. 1; А. Колмогоров, К изучению ритмика Маяковского. Вопросы языкознания, кн. 4, 1963 г.

СРЕЩИ И РАЗГОВОРИ С ГЕОРГИ РАЙЧЕВ

Борис Делчев

1

И в литературата, както и в обикновения живот, човек има случайни познати, много често хора със значителна културна стойност, които било поради липса на духовен афинитет, било поради неблагоприятно стечение на обстоятелствата, не е могъл да опознае, да оцени и да включи в кръга на своите близки и приятели. В продължение на много години тъкмо такъв случаен познат за мене беше и Георги Райчев.

Разбира се, както всички младежи от моето поколение, които се интересуваха от художествена литература, аз чух това име твърде рано — още в блажените времена на моето юношество, когато ми се струваше, че държех света в шепите си. Още тогава аз имах случай не един път да чета онова, което Райчев публикуваше в периодическите издания и да прелиствам неговите книги — и „Мъничек свят“, и „Царица Нераниза“, и онази „Песен на гората“, която даде повод да се заговори за него още един път. Тези срещи обаче имаха случаен характер и не знам защо не възбудиха в мене по-траен интерес към личността и делото на писателя.

Съвсем друго нещо беше Елин Пелин. Той беше признатият първенец между живите и властвуваше над нашите детски години с една сила на художественото внушение, която можеше да се мери само с „Под игото“ на Вазов. Приели го за наш писател, ние не се задоволявахме с онова, което ни предаваха за него в училище и когато ни попаднеха, просто озобвахме двата му тома разкази, с които в началото на столетието Александър Паскалев го беше представил на българския читател. Друго нещо беше и един от връстниците на Райчев — Йордан Йовков. Наистина, разказите на Йовков не вървяха в браздите на нашите мечтания за социално преустройство и това не само не ни харесваше, а много често ни отвеждаше оттатък границите на литературната оценка и ни изпълваше с негодувание. В стремежа си да търсим навред отговор на тревожните въпроси, които ни занимаваха, ние подценявахме хуманитарните търсения в тях, не давахме дължимото на тяхното национално звучение и с лекомисленото доктринерство на младоци, които се ръководеха от няколко набързе заучени социологически формули, бяхме склонни в своето безгранично усърдие да ги отречем. Но словото се оказа по-силно от нашите увлечения и въпреки уговорките ни, книги като „Старопланински легенди“ и „Вечери в Антимовския хан“ бяха за нас литературно събитие: ние не само ги забелязахме — ние ги четяхме и водехме оживени спорове около тях:

Не беше така обаче с Георги Райчев.

Макар да се ползуваше с името на известен писател, Райчев не можеше да се похвали нито с широкото признание на Елин Пелин, нито с известността на Йордан

Йовков. По-малко щастлив от тях, той не успя да привлече вниманието на моето поколение и остана малко настрана от сферата на неговите духовни интереси — не толкова непризнат, колкото непознат. И това, което важеше за моето поколение, повече или по-малко важеше, разбира се,и за мене. И наистина, макар да бях чел някои работи на Райчев, не мога да кажа, че в онези години съм проявявал интерес към него и още повече, че съм го познавал. Напротив, спомням си и сега, че на мене ми беше трудно да приведа в единство впечатленията си от прочетеното в различни времена и да добия една по-пълна представа за творчеството му. И това любителско отношение към него не ме напусна в продължение на много години — то тежеше върху мене дори и тогава, когато бях издал вече първата си книга с критически статии и нямах право да разчитам повече на каквото и да било снизхождение.

И в литературата обаче, както и в живота, става и обратното на онова, което казах: обстоятелствата могат не само да те отдалечат, но и да те сближат с даден автор. И действително, случи се така, че редица такива обстоятелства, които никой не можеше да предвиди, не само ме въведоха в духовния свят на Георги Райчев, но ми дадоха възможност след това да се доближа и до човека— до там, че през последващите години някак незабелязано ние минахме с него и на „ти“.

След бомбардировките в началото на 1944 г. София се превърна в опустошен град и оставането тук беше не само опасно, но и безсмислено. Затова като всички други граждани и аз трябваше да помисля за евакуация. Да се прибера обаче в родния си край, където бяха домашните ми, не можеше и дума да става: една предвидливост от по-особено естество, наложена от политическата обстановка, не позволяваше това. Трябваше да се търси друго разрешение. Така, след опипване на терена и разговори с познати, един мартенски ден аз напълних походното си куфарче с книги, бельо и необходимите всекидневни вещи, качих се от „Орлов мост“ на една случайна селска каруца и се намерих неочаквано в Долни Лозен. Селото гъмжеше от софиянци, изпълнили и последната стряха, и човек трябваше да е твърде лековерен, за да разчита на лесно гостоприемство. Все пак след питане и търсене успях накрая да се приютя при познати в една малка невзрачна стая с пръстен под и тясно прозорче откъм улицата, която скъпернически прецеждаше дневната светлина — една стая, сгодна по-скоро за багаж, отколкото за обитаване от хора.

От този ден, без да ща аз придобих вид на манастирски послушник: спях на грубоватия дървен нар, стараех се да не изявявам много своето присъствие и се задоволявах с просеника и киселото мляко, които стопанинът успяваше да ми достави. За сметка на тези и някои други неудобства обаче, аз разполагах с много свободно време и можех да се отдам до насита на едно от моите големи удоволствия — да чета. И ето тук, между „Рафаело“ на Фред Беранс и изследванията на Пушкин върху историята на Петър Велики, аз посегнах и към книгите на Георги Райчев, които бях взел със себе си. А ги бях взел, разбира се, не случайно — въпреки всичко, бързината не беше попречила много на избора ми. Спомням си, че предпочетох тях пред някои други и поради една причина от нелитературно естество: за мене не остана тайна, че авторът им беше се изявил като противник на тогавашния политически режим, а човек по природа е склонен да търси близост с онези, които му са близки и по убеждения — нещо, което важи с особена сила в моменти на напрежение и несигурност, каквито преживявахме тогава.

От книгите на Райчев, които носех със себе си, аз разтворих най-напред триптиха „Златният ключ“, за който бях слушал вече похвални отзиви от някои мои приятели. Заинтригуван от сюжета на разказите — „прокудените за хляб в града селски момичета и отношението им към детето“, както се казва в уводната бележка на автора, прочетох този сборник на един дъх — с приятната възбуда на посветен човек, който очаква да вникне в мисловността на един малко познат писател. След това, вече на слуки, минах на трите томчета избрани съчинения — „Мъничек свят“, „Незнайният“ и „Ка-

рачакал", издание на „Хемус", които включваха значителен брой неща, познати на мене от по-рано. Не знам защо обаче, тези книги, които представяха автора по-пълно и по-убедително от всичко, което беше публикувал до тогава, не ми направиха онова впечатление, което можеше да се очаква. За изненада и на самия мене, макар да ми разкриваха един търсещ писател, те не възбудиха достатъчно моето любопитство и в онзи момент останаха на заден план в съзнанието ми. Напротив, книгата „Златният ключ", някак неочаквано, продължи да ме занимава и аз не един път неволно се връщах към нея: препрочитах някои страници, замислях се върху отделни образи, възобновявах в паметта си характерни сюжетни ситуации. При това, трябва да кажа, че не страдах от снизходителност и не проявявах никаква склонност да ѝ приписвам повече художествени качества от онези, които действително притежава. За мене беше очевидно, че като цяло тези три разказа не стоят над другите работи на Райчев и от литературно гледище не заслужават някакво по-особено внимание. Нещо повече, аз имах някои възражения дори и срещу най-добрия от тях — „Лъжа", който и днес може да се постави между неговите сполуки: негодувах срещу нравоучителния завършек, който заменя суровата жизнена правда с едно покаяние в духа на черковната догма и за момент проправя път на религиозната заблуда. Тези доводи на разума обаче се оказаха недостатъчно силни и книгата продължи да ме занимава още дълго след първото прочитане.

Връщам се мислено назад и се мъча да си спомня кое привлече вниманието ми в „Златният ключ". Струва ми се, че това беше преди всичко ясно изразеното съчувствие към малкия човек — онази спонтанна неподправена проява на хуманизъм, присъща на всеки нормален индивид, без която художествената литература се превръща в словесна акробатика и губи всякакъв смисъл и оправдание. Наистина, тук тази проява е предимно статична сила, затворена в сюжетните граници на едно морално-психологическо изследване, и не се насочва открито към онези по-далечни изводи и обобщения, без които пълноценното изкуство е немислимо. Но по всичко изглежда, че не можеше и да бъде инак. Не само поради присъщия на автора подход към проблемите, а и поради свирепите политически ограничения, в онзи момент беше невъзможно да се пресъздава мъчителната правда на живота — онази правда, която води към хуманитарни идеали и събужда гнева на онеправданите. И въпреки всички ограничения, книгата „Златният ключ" не ни отнася в света на абстракцията. Без да тласка към крайни изводи, тя подсказва мълчаливо, че посоченото зло има своите корени в социалната действителност и ни дава да разберем, че то може да се превъзмогне само чрез социално решение. А за онези години, когато нашата литература се пържеше под връшника на една тъпа цензура, такъв намек беше вече достатъчен, за да открием в автора наш духовен съюзник и да потърсим близост с него.

Лично за мене обаче книгата „Златният ключ" се оказа интересна и в друго отношение.

До онзи момент, не толкова от непосредствен контакт с делото на писателя, колкото от случайни литературни разговори и преценки, аз бях добил впечатление, че Георги Райчев е изключително градски автор от породата на диаболиците, който се занимава с извратеното и пъкленото в човешката природа — с онова, което е негатив на простата жизнена правда и ни вдъхва повече ужас, отколкото копнеж за щастие. Но разказите от триптиха „Златният ключ" дойдоха да покажат, че моята представа, присадена механически отвън, беше твърде прибързана. Неочаквано за мене, те ми разкриха един по-друг автор — не уморен интелигент, претоварен от нервното напрежение на града, а един жизнен човек, който носи в себе си нещо от непринудеността и първичната сила на нашия народ, от неговата предметна мисловност, в която елементите на метафизика са само случаен външен придатък. Така чрез книгата „Златният ключ" аз видях Райчев не такъв, какъвто ми го беше натрапила условната литературна легенда, обикновено едностранчива в своите крайности. И понеже тази

промяна на едно установено мнение се роди от личното ми усилие, при четенето й аз изпитах не само художествена, а и една друга наслада — насладата на откривател, който е дошъл по собствен път до онова, което други не са успели да му покажат.

Но и хуманитарните вълнения на писателя, и радостта да го открия за себе си в една по-друга светлина не бяха достатъчни да ми обяснят защо чувствувах потреба да се връщам повторно към една новопрочетена книга, която при това събуждаше в мене някои сериозни уговорки. Очевидно това трябваше да се дължи на някаква друга причина. И наистина такава причина имаше, но аз успях да я забележа и осмисля малко по-късно.

Преди години, като говореше за отчуждаването на съвременния френски театър от проблемите на живота, големият драматург Арман Салакру се питаше как да се обясни шумният успех на такава посредствена пиеса като „Дамата с камелиите“ от Александър Дюма-син — единствена от многото му слаби пиеси, добила световна известност. И добавяше, че това се дължи на една много проста причина: на това, че тя представлява една трагедия на времето (или както той се изрази — „единствената трагедия на XIX век“) — че пресъздава „един епизод от борбата срещу. . . двете безспорни и неукротими божества от Олимпа на Луи-Филип — буржоазния морал и охтиката“. Успехът на тази посредствена творба се обяснява с това, че тя вади наяве някои от основните пороци на епохата, които са по-силни понякога от добрата воля на хората и често пъти, както е в античната трагедия, се стоварват върху тях с неумолимостта на непредотвратима съдба. И тази друга стойност на изкуството, която се определя не толкова от художествените му достойнства, колкото от срещата с един наболял обществен проблем, не е някаква неведома тайна. Напротив, тя е добре известна и ние знаем, че на нея се дължи популярността на много художествени произведения. И въпреки това човек не винаги си дава сметка за тази друга страна на изкуството. Така стана и с мене през онези радостно тревожни дни на големи очаквания, когато за първи път се зачетох по-внимателно в разказите на Георги Райчев.

Разбира се, аз не бях чакал евакуацията, за да се запозная със селото и неговата предвековна нищета — аз ги познавах твърде добре и по-рано. И все пак това, което видях тук, ме изненада — то се отличаваше от всичко онова, което бях наблюдавал по време на моите дългогодишни кръстосвания из Тракия.

Семейството на моите случайни хазаи, напълно по дядовски, живееше в едно единствено помещение с нисък потон и пръстен под. На дървения нар до вратата спяха старите: той — болен човек, почти инвалид, участвувал в няколко войни, а тя — глуха прегърбена жена, убита от непосилен многогодишен труд. Всичките останали членове на семейството лягаха вечер на пода върху груби рогозки от царевична шума, които сутрин вдигаха и пластяха на куп в един от ъглите на помещението. А това не беше малобройна челяд: трима сина, от които двама женени, две снахи и пет деца на различна възраст. Наредени в две редици, нощем те заемаха цялата свободна площ на помещението и човек мъчно можеше да прекрачи между заспалите, без да настъпи някого. В сравнение с тях добитъкът се радваше на повече грижи и живееше на по-широко. Не случайно месец преди моето отиване младата снаха, слугувала някога в София и мечтала за домашно огнище, по библейски образец се беше освободила от бременност в яслите на обора: между животните се беше намерило повече място за новороденото, отколкото между хората. И ето че тук, между бившите домашни прислужнички и настоящите жертви на нищетата, аз попанах внезапно на „слугинските“ истории от триптиха „Златният ключ“. Поради случайно стечение на обстоятелствата зачетох тази книга тъкмо в един момент, когато животът ме правеше неволен свидетел на онова, което писателя беше наблюдавал и пресъздал. Принуден да преминавам не един път от изображението към реалността, без да искам, аз престанах да ги разграничавам и незабелязано се отдалечих от сферата на литературната оценка, задължителна за всеки, който се зани-

мава с литературна критика. Така от художествено произведение книгата се превърна за мене в словесен коментар на онова мъчително всекидневие, в което бях попаднал. Като я четях, струваше ми се, че авторът ме хваща за ръка и започва да ме води из някакви непроходими дебри, за които бях чувал, които бях наблюдавал отдалече, но в които ми беше трудно да се оправя сам. И от това общуване, споено с етична преценка върху един важен обществен проблем, той престана да бъде за мене обикновено писателско име, за да се превърне в мой познат, когото само случайно не бях виждал. Затова, когато в края на годината, при една вече съвсем изменена обстановка, обстоятелствата ни сближиха, аз приех това като нещо съвсем нормално: добих усещане, че затвърдявам с нови средства една отдавнашна духовна дружба.

2

Известно е, че всеки млад писател — било поради суета, било поради творческа потреба — проявява склонност към литературни познанства и обикновено цял живот помни първите си срещи с утвърдените имена на културата. Едва ли е необходимо да казвам, че така беше и с мене. Не знам защо обаче (навярно защото го чувствувах като свой познат), и до днес не мога да си спомня със сигурност кога за първи път съм видял живия Георги Райчев. Често, когато е ставало дума за него, аз съм се мъчел да възстановя в паметта си този момент, но всякога съм се оказвал безпомощен пред забравата. Във всеки случай едно е сигурно: запознанството ни ще е станало в някое събрание на писателите през първите месеци, ако не и през първите седмици след Девети септември. И нищо по-естествено от това, защото кипежът от онези дни рушеше установените обществени прегради и съкращаваше разстоянието между хората. Тъй или инак, макар да е заличило случката, времето е пощадило първото ми впечатление от човека. А това впечатление е свързано в паметта ми с една реплика на Арсени Калудов—главния герой от романа на Георги Райчев „Господинът с момичето". „Знаете — казва на едно място този почтен господин, — на всяка стъпка ние срещаме пречки, спират ни прегради. И само когато застанем на брега, разбираме онова, което ни е липсвало, по което сме тъгували — открития хоризонт, простора. . . Каква по-голяма радост от това — да вдигнеш очи и погледът ти да потъне в безкрайността". Разбира се, тези думи, писани няколко години преди Втората световна война и вложени в устата на един измислен герой, се отнасят до друго време и носят всичките белези на литературната условност. Независимо от това обаче, не знам по каква прищевка на съзнанието, винаги ми се е струвало,че те са лична изповед на писателя. И наистина, в онези дни на опиянение Георги Райчев,който и преди това не е криел своята ненавист към расизма и шествуващия германски милитаризъм, имаше вид на човек,стигнал на спасителния бряг след изпитанията на едно мъчително корабокрушение. Събуден за нов живот, без гнет и без кошмари, той обглеждаше с облекчение просторите, по които беше тъгувал, и дишаше с пълни гърди озонирания духовен въздух на нашата страна. Но неговата радост — искрена и спонтанна едновременно — носеше някакъв много индивидуален белег, нещо особено и неповторимо. Тя се проявява не като блаженство, както е най-често у елементарните хора, нито като тържество след постигнатата победа, както подхождаше на тогавашния момент, а като трескавост и вътрешно напрежение — като сложно душевно преживяване, присъщо обикновено на противоречивите търсещи натури.

Когато се озове пред прага на старостта, човек е придобил вече достатъчно опит и добре познава както своите възможности, тъй и обстановката, в която е поставен да живее и работи. Затова той може да измери правилно своите стъпки и обикновено не страда от онази суетна тревога на младите години, която намира външен израз в една понякога смешна припряност — да заграбим от живота повече, отколкото можем. Такъв човек се ръководи от трезва преценка на нещата, решенията и действията му са

пропити от спокойна зрялост, от непоколебимо вътрешно равновесие на духа. Макар и прехвърлил шейсетте обаче, авторът на „Мъничък свят“ беше далеч от спокойната пресметливост на годините си. Минал през всички изпитания на бедността, търсил правдата в различни посоки, по време на нашето запознаване той можеше да се похвали с много неща, но не и с това, което навикът отдава на мъдростта — не и с духовна улегналост. Противно на онова, което нормално можеше да се очаква, у него всичко беше в кипеж, в движение, в непрекъснат процес на морална и мисловна ферментация. Стори ми се още в онзи първи момент, че Георги Райчев можеше да каже за себе си заедно със знаменития Хафиз: „Бъди благословено, мое неспокойствие.“ И той, както неведнъж по-късно се убедих, го казваше много често — казваше го не само с онова, което успя да напише, а и с цялото си поведение като писател и гражданин.

Ако ми е невъзможно да възстановя първия си личен контакт с Георги Райчев, много по-лесно ми е да намеря в паметта си следи от последващи разговори с него. При това добре си спомням, че при някои от тези разговори много често думата кръжеше около войната и по-специално около въздушните нападения. И на пръв поглед в това нямаше нищо чудно, тъй като сраженията на Запад продължаваха и военните действия оставаха все още актуална тема. Обаче от няколко случайни срещи около маса аз се убедих,че за Райчев актуалността беше не толкова причина за такива разговори, колкото външен дразнител за проявяване на нещо съкровено, залегнало дълбоко в него. Тя служеше само като подтик към размисли и изживявания, които отиваха много по-далече от събитието и от негвите непосредствени последици.

Спомням си като да е било вчера една привечер от първите зимни месеци след Девети септември. От някакво събрание на Съюза, заедно с мнозина други аз се намерих в сладкарница „Цар Освободител“ — главно убежище тогава на творческата интелигенция, и попаднах сред някои писатели от по-старото поколение. Един от тях — дошъл преди нас, беше разтворил вестник и като шареше с очи от колона на колона, зачете някаква хроника от фронта. Тъкмо в този момент, не успял да намери свободно място сред кошера от новодошли, до нашата маса се приближи Георги Райчев и ласкаво навъсен, с иронична усмивка на лицето, седна войнствено на единствения незает стол, с вид на човек, който търси с кого да се счепка. Но като не намери противници, той се спотаи и вниманието му се насочи към онова, което се говореше: ставаше дума за отстъплението на хитлеристките войски и за терористическите им нападения над открити градове. Забелязах как лицето му отведнъж се промени — предизвикателно-закачливата усмивка на сатир се стопи и отстъпи място на някакво необяснимо раздразнение. Постепенно това раздразнение го завладя и като всеки човек, който не намира сили да удържи докрай един непреодолим вътрешен натиск, Георги Райчев нервно трепна и накрая избухна неочаквано с някаква болезнена припряност в гласа:

— Знам, преживях го. Луди хора, ви казвам, луди. За такива — усмирителни ризници. То друго. . .

В раздразнението си той не съумя да се овладее, загуби нишката на онова, което искаше да каже, и млъкна така неочаквано, както неочаквано и започна. Това напълни атмосферата с мъчителна недоизказаност и като по даден знак замълчаха и другите.

Пръв се съвзе този, който четеше вестника. Като обходи с поглед насядалите около масата, той се върна към предишния разговор, но го поде вече от друга страна: даде превес на епизодичното. Това оживи хората, разприказва ги отново и не само им възвърна настроението, но ги изпълни и с онази бъбрива възбуда, която се появява при всяка среща със забавното. Неочаквано за другите, дори Райчев успя накрая да преодолее своето мрачно настроение. Като изслуша някои от присъствуващите, той също разказа някои случки.

— След бомбардировките в края на март — започна Райчев — се връщам в София и отивам да проверя какво става с нашето жилище. Приближавам и какво да видя: няма ни жилище, ни помен. Всичките етажи сринати с един замах и останките струпани долу като в ров. Да има под тухлите и бетона най-много два товара раздробени греди за огрев — всичко друго на прах. И все пак един предмет, при това най-неиздръжливият, беше останал невредим.

Като всички хора, и аз имах в апартамента си радиоапарат — продължи той. — Държехме този радиоапарат върху малка масичка с покривка. Та именно тази покривка беше оцеляла. Как беше станало това — не мога да си обясня, но за изненада аз я видях закачена на едно близко дърво и си я прибрах. Това и остана от жилището ми.

После, като видя, че разказът му събуди учудване и предизвика разговор („Как е възможно такова нещо?“. „Това е просто за невярване“. „Наистина чудна игра на случайността“), Райчев се увлече, изостави равния повествователен тон и с внезапна импровизаторска страст мина на една друга случка, пак от време на бомбардировките. Този път той ни поведе из някакви мрачни съсипни, из някакво зловещо царство на сенките. Тук звуците от поломено пиано, шибано от вятъра, се преплитаха с последния уличен шлагер, подет от някакви подобия на хора, и един некролог върху каменен зид напомняше за невинно затрупаните жертви на човешкото безумие. Всичко това беше вече друго — не обикновен разказ за нещо, което се беше случило в действителност. Спомнил си за една случка, оставила мъчителни следи в съзнанието му, Райчев започна да я вижда през възбудата на едно тревожно въображение, което не държи сметка за житейската достоверност и представя нещата в други съотношения. Така той ни въведе незабелязано в една кошмарна атмосфера, където човек се раздвоява между реалното и нереалното, за да превърне преживелицата в някакъв епизод от апокалипсиса. А такъв разказ може повече да трогне и увлече слушателя, отколкото да възбуди неговото любопитство. Затова, когато Райчев завърши, хората около масата както слушаха, така и останаха —замислени и съсредоточени, без да проявят външен интерес към казаното и без намерение да се върнат към епизода. След няколко минути на вцепенение те се спогледаха мълчаливо и понеже времето беше напреднало, станаха от местата си и един по един започнаха да се сбогуват. Без да се сговаряме, последни останахме ние с Георги Райчев и тъй като пътят ни беше в една посока, напуснахме кафенето заедно и по булевард „Цар Освободител“ (сега „Руски“) бавно закрачихме надолу към Ректората.

Всред възбудата от онези дни аз бях забравил разговора от тази вечер и навярно сам никога не бих се върнал към него. Стана обаче така, че някои неочаквани случки не само ми напомняха онова, което бях чул, но ми дадоха още и възможност да надникна за момент в една от творческите особености на писателя.

През лятото на 1945 г., около шест или седем месеца след разговора в кафене „Цар Освободител“, като преглеждах по служебно задължение някои материали за следващите броеве на вестник „Литературен фронт“, ненадейно попаднах на един очерк под заглавие „Концерт на открито“ от Георги Райчев. Аз бях вече много близък с автора и както става обикновено при всяка литературна среща с близки, оставих всичко друго настрана и зачетох най-напред неговата работа. Зачетох я и още от първите редове ми се стори, че ме облъхва нещо познато. Не бях успял да осмисля за себе си това първо впечатление, и отведнъж всичко стана ясно: Райчев беше използувал за сюжет онази мрачна случка със скимтещото пиано и шлагера, която ни разказа някога в кафенето. Не ще и дума, тук някои неща бяха дообработени и бяха получили по-добра литературна форма, но това не изменяше с нищо същината. И все пак този очерк, който няколко седмици по-късно беше отпечатан в „Литературен фронт“, сега не ми направи толкова силно впечатление. И нищо чудно: за мене той не носеше вече ненадейността и живия пламък на импровизацията.

По-късно друг подобен случай ме върна още един път към случката от кафене „Цар Освободител". Това стана когато прочетох в списание „Изкуство" един нов разказ на Георги Райчев — мисля, последния, който той написа. Като слуша от свой познат за бомбардировките над София, героят на този разказ дядо Петко Каврашки отчаяно възклицава: „Луди хора!. . . Луди хора!. . ." Но това беше пак нещо познато. Спомних си, че тези тревожни думи, които са послужили и за заглавие на разказа („Луди хора"), бяха произнесени някога с неудържима възбуда от самия Райчев: очевидно, както става с всички творци, той беше дал на героя си нещо от своите собствени мисли и вълнения.

И тъй, от споделеното преди това в нашия разговор Георги Райчев беше използувал в своята писателска работа само два момента, без невероятния случай с оцелялата покривка. Макар това да ми направи впечатление, никога по-рано не съм се питал защо е така — какви ли не изненади могат да се случат в процеса на художественото творчество. Но ето че сега, когато се мъча да осмисля миналото, виждам в този факт нещо вече съвсем естествено: един писател, който живее непрекъснато под напора на неукротимо безпокойство, и тук беше останал верен на себе си. — беше почувствувал духовна потреба да пресъздаде художествено не анекдотичното, а само онова, което се беше заченало в състояние на афект и служеше за подтик към хуманитарни изводи.

Като всеки, който трудно си изкарва хляба и се осланя само на себе си, Георги Райчев не можеше да се примири лесно със съдбата на бездомник, която войната в своята слепота му беше отредила. Запазил в себе си нещо от практическия разум на нашия селянин, той се отказваше да приеме под какъвто и да било предлог безумствата на онези, които в своята ненаситна жажда да властвуват над другите, съсипваха градове и унищожаваха материални блага, създавани в продължение на много десетилетия. И все пак не това беше най-важното, което го изпълваше с кошмара на преминалата буря. Тук имаше и нещо друго — нещо много по-дълбоко и много по-неизличимо, засегнало най-съкровената същина на неговия душевен свят. Живял като своя двойник от „Луди хора" със суетната мисъл, че е „разгадал неразгадани тайни", Георги Райчев се отказваше да разбере как е възможен този бяс — „сериозни, възрастни мъже да зарежат работа, дом и семейство и да тръгнат години подред да избиват други човеци, като тях — със страшни машини, с огън и барут". Но той не престана да се измъчва и тогава, когато оргията на разрушението беше стихнала и честните хора можеха да си отдъхнат, защото съзнанието му беше обзето от една друга тревога — тревогата от повторимостта на злото. Убедил се, че моралните задръжки, на които е разчитал, са несъизмерими със силата на изтреблението, писателят не скрива, че неговата радост от тържеството на правдата е примесена с уплаха. И посред общото ликуване той произнесе в очерка си „Концерт на открито" тази мъчителна фраза, която в онзи момент звучеше като неуместно предзнаменование: „Победил е животът и поема пътя си — до нов гибелен удар!. . ." Очевидно, бомбите бяха разрушили не само жилището на Райчев, а бяха разклатили из основа и неговите морални построения, бяха му вдъхнали опасение за бъдещето на човека. Затова и в неговите вопли от това време се чувствуваше не жалбата на пострадалия, а мъчителната тревога на хуманиста, излъган в силите на добротворството. И тази припряна тревога, която понякога изглеждаше прекалена и възбуждаше лека усмивка, беше основният мотив както в разговорите му с приятели, тъй и в неговите литературни работи от последните години.

3

Като се връщам към миналото, не мога да подмина с мълчание един щастлив случай, който ми даде възможност да общувам по-продължително с Георги Райчев и да обогатя с нови наблюдения предишните си впечатления от него.

През пролетта на 1945 г., когато войната клонеше към своя край и сближението с нова Югославия минаваше вече и на културна основа, у нас гостува една доста многобройна делегация от Дружеството на белградските писатели (спомням си и до днес Иво Андрич, Велко Петрович, Десанка Максимович и още някои по-млади). Малко по-късно, все във връзка със сближаването, стана необходимо, както се казва на протоколен език, да се върне посещението на нашите гости и по този начин да се заякчат още повече подновените литературни връзки. Така в последните дни на месец май дванайсет души български писатели начело с Людмил Стоянов се отправиха към столицата на Югославия като пратеници на българската култура. Сред тези писатели, където не знам по чие благосклонно хрумване, попаднах и аз, не случайно беше включен и Георги Райчев.

Георги Райчев беше не само противник на великобългарските режими, довели нашата страна до катастрофа, а и горещ привърженик на една политика за сближаване със славянските народи. Два-три месеца преди нашето заминаване той посрещна белградските писатели с едно лирическо „Признание", публикувано в „Литературен фронт", в което осмиваше глупостта на онези, които тичаха по фаталния призрак на „Симеонова България" и произнесе с облекчение „вълшебните" думи: „Иде часът на славянството!" — думи, които в момента бяха стоплени от едно очакване и носеха особено актуално очарование. Очевидно, такъв писател можеше не само с творчеството си, а и със своите граждански позиции да бъде пълноценен посланик на нашата култура в онзи Белград, който се възправяше бавно от развалините и беше започнал да цери раните си от тригодишната чужда окупация.

Бих могъл да възстановя доста подробности от нашето пътуване в Югославия, но се плаша, че ще изпадна в епизодичност и неволно ще дам простор на една хронология, от която никой не се нуждае. Затова предпочитам да се спра на няколко отделни случая, които имат отношение към духовната характеристика на Георги Райчев.

Още с пристигането ни в Белград беше определена програмата на нашия престой, която предвиждаше за следния ден опознаване на града и едно литературно четене в Коларчевия университет. Така и стана. На утрото (беше втори юни, денят на Ботев — дата, която не се забравя), придружени от неколцина югославски писатели, ние отидохме вкупом на Калемегдан и в продължение на повече от два часа обикаляхме из развалините на старата крепост, а след обед, починали-непочинали, се качихме на няколко коли и се отправихме към хълма Авала да прекараме една минута в мълчание пред гроба на незнайния воин. Но работата не приключи така бързо, както очаквахме. На Авала, където, струва ми се, всички отивахме за първи път, ние се възправихме ненадейно пред един величествен паметник, внушителна творба на Иван Местрович, която до тогава не бях виждал, и трябваше да отдадем почит не само на неизвестния боец, а и на добре известния художник — да обгледаме неговото дело и да му се насладим, за което бяха необходими не една, а много пъти по една минута. Затова окъсняхме и когато се върнахме в Белград, нямаше вече никакво време за губене. Участниците в четенето побързха да се приговят, а пък аз, като се отделих за минута от другите неоглашени, купих си вестници от най-близката будка на „Теразия" и седнах в чакалнята на хотел „Балкан", където бяхме отседнали, да чакам и да прегледам на бърза ръка хрониката. То се знае, потърсих най-напред да видя какво се казваше за нашето гостуване и попаднах на отделни кратки характеристики за всеки от нас. Зачетох ги и тъкмо привършвах, някой влезе в чакалнята. Вдигнах поглед — беше Райчев, с неизбежната шапка на глава и в ръката с един екземпляр от своя „Карачакал". Той се спря за миг до вратата, огледа се и като ме забеляза, тръгна към мене. Аз го дочаках да приближи и когато понечи да каже нещо, неочаквано и за мене самия го прекъснах изведнъж с леко предизвикателен тон в гласа:

— Е, байчо Георги, твоята слава расте (ние бяхме минали вече на „ти“). Полага се да черпиш.

— Така ли? Я да видим.

И седна на празното кресло до мене.

Аз разгърнах вестник „Борба“ и затърсих с поглед името на Райчев под голямото заглавие „Книжовници — носители на братство и единство между южнославянските народи“, заела цялата дясна половина на първа страница.

— Ето, слушай: „Георги Райчев е започнал литературната си дейност с редица мистично-символистични разкази“.

— Ама този слух и до тук ли е стигнал? — попита той с престорено учудване и ме погледна закачливо, готов да се отбранява срещу някакъв несъществуващ противник.

— Остави, остави, слушай по-нататък: „След войната, основно преобразен, той започнал да публикува реалистически разкази и новели“.

— Е, разбира се — продължи Райчев своя коментар, — така и трябва. На края на краищата човек все ще стъпи на земята.

— „Освен няколко книги с разкази — не спирах аз да чета, — той е издал и една голяма драматическа поема, преводи на Криловите басни и един роман „Господинът с момичето“, в който се показва отличен наблюдател на живота и хората.“

— Всичко хубаво — отново се намеси Райчев, — но работата с господина и с момичето не стои точно така. У нас романа май не го харесаха, какво ще кажеш?

Аз не казах нищо, но събрах всичките си рецитаторски сили да прочета колкото можеше по-добре и последното изречение на бележката, сигурен, че то щеше да му достави удоволствие. И този път по-бавно и по-изразително от преди произнесох:

— „През тази война Райчев е бил преследван заради своите остри прояви срещу великобългарската диктатура“.

Още недовършил докрай, вдигнах поглед да видя какво беше впечатлението от тези думи. За моя най-голяма изненада обаче, получи се не това, което очаквах.

Райчев, чието лице до тогава беше озарено от шеговита усмивка, отведнъж се замисли и след няколко дълги секунди неволно изтърва две-три откъслечни фрази от някакъв мълчалив диалог, който водеше със себе си:

— „Преследван“, „остри прояви“?. . . — питаше той. — Кой знае, кой знае. . . То стига да беше така. . . .

И пак замълча, връхлетян от някакво неопределено чувство, в което долових едновременно и неудовлетвореност, и носталгия по нещо невъзвратимо — чувство, чиято причина в онзи момент не можех добре да разбера.

Много години по-късно, когато Райчев беше вече покойник, случайно попаднах на някои негови изказвания, които неочаквано ме върнаха назад, за да внесат яснота в онова, което някога можеше да бъде само смътна догатка. „Живея с мисълта — говори той в тези изказвания, — че винаги съм имал будно гражданско и социално съзнание. И поради това признавам отговорността си, че никога не съм издигнал глас против някоя неправда или обществен недъг. Ако имах сили и възможност, бих правил това винаги. . .“ И по-нататък продължава: „Пред вас и пред читателите си заявявам: може би никога не ще имам храбростта да кажа цялата истина, но затова пък никога няма да кажа нещо, което наистина не мисля и не вярвам“.

Не знам кога са изречени тези думи: дали предхождат онова, което Райчев недоизказа някога, или са негов по-сетнешен отглас. Когато и да са изречени обаче, те разкриват чистосърдечието на един творец, който беше наясно със себе си и за разлика от суетните посредственици не желаеше да скърпва с легенди своята биография на творец и гражданин.

Приятелите на Георги Райчев свидетелствуват, че по време на Втората световна война той изказвал не един път своето съчувствие към Съветската страна и възмущението си от политиката на угодничество към окупатора. Но тези изказвания, които стигаха до ушите на тогавашните властници и го правеха неблагонадежден, не бяха получили необходимата обществена гласност и нямаха други видими последици, освен счепкванията в ограничен кръг на близки и познати интелектуалци. Затова като всеки честен човек той не можеше да приеме безусловно една оценка, която му изглеждаше незаслужена. Оттам и неговата вътрешна съпротива, неговите мълчаливи и изрични уговорки. И все пак личеше, че онова, което му прочетох, го беше трогнало — то му беше доставило нещо от онази желана,но неочаквана радост, която поради вътрешни задръжки човек не смее да повери дори на себе си.

Както и да е, след нашия разговор в хотела Райчев ми се видя по-разговорлив и по-приветлив от обикновено. С някаква припряност в гласа, малко неочаквана за случая, той прочете пред белградската публика своя разказ „Пръст“ и след това при изхода на залата, широко усмихнат, започна да раздава автографи на една група ученички, които бяха обградили участниците в четенето.

Знае се, че всеки автор има обикновено свои любими творби. Такива творби е имал и Райчев и една от тях може би наистина е разказът „Пръст“, както твърдят някои познавачи на неговото литературно дело. И въпреки това аз мисля, че той се представи с него не поради едно лично предпочитание, а поради друга по-сериозна причина.

„Бива ли бре, хора, за. . . десет лопати пръст две къщи да почерните!?“ — такъв е завършекът на този разказ, изграден сюжетно върху една свада между съседи. А през паметната 1945 г., когато побеждаваше оръжието на честта, този завършек не звучеше като обикновен морален извод — той добиваше значение на метафора от широк обхват, която ни караше да се замислим върху някои исторически грешки от миналото. (Във връзка с това не ще е излишно да напомня друг аналогичен факт. Едно мое изказване пред Радио Белград на тема „Югославски мотиви в българската поезия“, направено по време на нашия престой, завършваше с тези думи, характерни за нашите тогавашни вълнения: „Ние казваме: „Никога вече Брегалница“ и чуваме ответ: „Никога Сливница“.)

Два дни по-късно, както предвиждаше и програмата, трябваше да направим кратка обиколка до Нови Сад на връщане през Сремски Карловци да посетим на Стражилово (Фрушка гора) гроба на големия сръбски поет Бранко Радичевич. С това се изпълняваше едно желание на Райчев, който още във влака за Белград говореше с увлечение за столицата на Войводина — един град, който до тогава не познаваше, но като всички културни българи свързваше в съзнанието си с историческия спомен за Раковски и Каравелов (по-късно, като си спомняше за нашето пътуване, той нарече Нови Сад „Ерусалимът от нашето възрожденска епоха“). Лично за мене обаче тази обиколка, която всички приеха с радост, донесе и нещо непредвидено, което можах да оценя по-късно: да бъде известно време в една кола с Райчев и не само да стана свидетел на тогавашните му вълнения, а и да добия по-точна представа за някои страни на неговия характер.

Не е необходимо да напрягам паметта си и да разказвам случки и събития, свързани с тези два дни. Който се интересува, може да ги намери в очерка на Райчев „В Нови Сад — на гости на възрожденците“, публикуван в „Литературен фронт“ няколко седмици след нашето завръщане. Като се изключат само два епизода от обратния път — гостуването в Сремски Карловци и посещението на Бранков гроб, където Велко Петрович ни говори с увлечение за големия романтик на сръбската лирика и с топъл глас прочете някои пасажи от неговата знаменита „Ученическа раздяла“ — в този очерк е отбелязано всичко по-важно. В него не са пропуснати дори и някои любопитни

подробности: и атмосферата на приятелство, която беше обкръжила завръщането на нашите войски от фронта (външен белег на това бяха големите надписи по белите зидове на Земун и другите селища, през които минахме: „Да живее българската народна войска“ и пр.), и онова непредвидено спиране пред понтонния мост над Дунав оттатък Петроварадин, където шумната навалица от бежанци и войници, потънала в грохота на моторни коли, възстанови още един път пред очите ни образа на войната, и тържественото посрещане в Нови Сад — епизод по епизод — до лютата ракия, интимния концерт и домашната обстановка в Музикалната академия. И все пак в това добросъвестно описание, изпълнено с много топлота, липсва нещо съществено: струва ми се, че то не дава достатъчно точна представа за своя автор — за онзи Райчев, когото видях тогава за пръв и последен път.

Макар да беше доловил в готиката на Нови Сад един лъх на „мила старинност“, Георги Райчев не намери града такъв, какъвто го очакваше: модерната урбанистика беше затрупала света на възрожденското минало, с което беше заживял. И понеже не можеше да се примири с това, той се беше превърнал в слух и зрение, за да открие този свят в случайния намек, в далечната съпоставка, в безмълвните почернели страници на старопечатните книги, които ни показваха. Аз си спомням с какъв интерес, въпреки голямата умора и напредналата си възраст, той изслуша стария книжовник Васа Стайич, който ни поздрави от името на войводинските писатели, и след това словото на Александър Моч, председател на „Матица сръбска“, който в една от залите на това духовно средище, което пази трофеите и писмените съкровища на старината, възкреси някои страници от епохата на нашето възраждане. Какво точно е вълнувало Райчев в онези минути,това, разбира се, не можех да знам — можех само да го предполагам. Узнах го малко по-късно от неговия очерк в „Литературен фронт“, за който вече споменах. В изказванията на нашите домакини, както сам признава, Райчев беше намерил една пролука към миналото. „Ако не е видял Любена и Раковски — мисли той с носталгия, като слуша думите на Васа Стайич, — все пак сигурно помни старинния Нови Сад и улиците, по които са ходили те. Виждал е може би сградите, дето са живели те, помни къде е била печатницата, дето са печатани статиите им и книгите.“ Не можех да знам също за онази безсънна нощ в хотела, описана от него с такава непосредственост, когато историческият спомен е прокуждал съня му и е призовавал на мълчалив разговор скъпите сенки на миналото. Едно обаче беше съвсем очевидно още тогава — че Райчев се беше променил и до известна степен беше престанал да прилича на онзи Райчев, когото познаваме и за когото обикновено се говори. Както всеки човек, стъпил на свещено място, свързано с най-съкровеното в душата му, той беше изпълнен с едно чувство на благоговение, което го беше завладяло до такава степен, че незабелязано го беше освободило от тираничната власт на афекта, станал неизменна същност на неговия характер. Неочаквано за тези, които го познаваха, той беше се укротил, беше станал по-хармоничен в своите прояви и поне външно властвуваше над себе си. Такъв го видях и аз през онези броени часове, прекарани в Нови Сад. Достатъчно беше обаче да се отдалечим от мястото, което го свързваше с нашето възраждане, за да се даде отново простор на неговата първична същност.

Колкото и кратка да беше обиколката ни във Войводина, направена след няколко дни на напрежение, тя засили още повече нашата предишна мора. Не стига това, но предстоеше и едно пътуване в обратна посока с обикновен второкласен вагон, което поради задръстване на линиите с военни обози щеше да бъде, както и отиването, три пъти по-продължително от обикновено и не представляваше никакво удоволствие. Затова, като се върнахме в Белград,ние посрещнахме с голямо облекчение новината, че се подготвя отпътуване със самолет. За обща изненада, единствен Райчев не искаше и да чува такова нещо. Той не само не се съгласяваше, но по този повод даде простор и на онази мила дръпнатост, която проявяваше всеки път, когато го заставяха да измени на свои житейски принципи.

— Правете каквото искате — сумтеше той намръщено. — Аз на такова дяволско летало не се качвам. Ще си тръгна сам. Все ще се намери едно място и за мене в някой от нашите ешелони. Пък и да се не намери — един стар пехотинец може и пешком.

— Какво говориш? — дразнех го аз шеговито. — Ти си в друга държава, паспортът е общ — как ще се върнеш?

— Паспорт! — упорствуваше Райчев. — Петър Тодоров за това е тук. Видя го, чу го. Все ще ми даде една книга да премина границата.

Но не се стигна до там. Проектът за връщане със самолет, не знам по каква причина, се оказа неосъществим и Георги Райчев се успокои. През нощта на гарата, в очакване на влака за София, той разговаряше и се шегуваше с изпращачите повече от всеки друг. Както приказваше обаче, току пред самото тръгване по лицето му премина някаква лека сянка на сдържано раздразнение. Неочаквано, бъбривият дотогава Райчев замълча, започна да се сбогува и заедно с всички други се оттегли в специалния вагон с вид на човек, който се измъчва от нещо недоизказано. Пет минути покъсно, когато белградската гара потъна в тъмнината и ние започнахме да заемаме местата си, той преодоля своята нерешителност и се обърна към неколцина от нас, които случайно се намираха до него:

— Е, видяхте ли? — попита той. И понеже го гледахме с недоумение, изненадани от неговия въпрос, в очите му проблесна някакъв укор, който трябваше да означава: „Какво можете да видите вие — нищо!“ След това ни стрелна още веднъж с възбудения си поглед и изрече пак с укор, но този път думите му бяха насочени не към нас: — Дошъл ми човекът с пищов през рамото: вижте ме какво представлявам.

При тези думи словесната мъгла започна да се пръска и аз се досетих защо беше замълчал при изпращането и за кого говореше.

Спомних си, че няколко минути преди да тръгне влакът, на гарата беше пристигнала една последна група изпращачи, между които бяха Оскар Давичо, Радован Зогович и Милован Джилас, тогава министър за Черна гора в съюзното югославско правителство, който минаваше и за писател. За разлика от другите Джилас беше предпочел да направи впечатление с една малка предвзетост. Макар и в цивилен костюм (както си спомням), той беше дощъл на гарата с пищов през рамото, увесен на дълга връв — досъщ както туристите носят манерките си. Впечатлителен като всеки добър художник, Райчев не само бе забелязал тази наглед незначителна подробност, но я беше оценил и като накърнение на добрия тон. И ето че сега, освободен от задръжките на официалността, даваше спонтанен израз на неприятното чувство.

— Ти си министър бе, човече — говореше той, като че ли се караше на някого от нас. — Жена ти също е министър (по това време Митра Митрович-Джилас беше министър на просветата в правителството на Сърбия). Ти представляваш страната, представляваш министерския съвет. Какво е това момчешко перчене, какъв е този бабаитлък.

Тези неочаквани филипики обаче не направиха особено впечатление. Макар да възбудиха няколко съчувствени усмивки, те не бяха подети и в общата залисия около пътуването почти увиснаха във въздуха. Затова, като ни изгледа войнствено, с израз на човек, който е изпълнил своята мисия, но е останал неоценен, Райчев замълча насред път и се намуси. След това, променил внезапно своето решение, той се облегна назад и като направи усилие да се отърси от още нестихналата възбуда, остана неподвижен, с поглед съсредоточен в себе си. В този момент всичко в него казваше: „Защо ли си хабя думите — кой ще ме разбере!“ Но това състояние не трая дълго. След няколко минути на безучастно мълчание Райчев започна да дава ухо на онова, което говореха другите, и незабелязано заговори и сам. Забравил инцидента, накрая той се оживи и се вля в общия поток, за да сподели с другите някои несподелени мисли за едно пътуване, което беше оставило значителни следи в неговото съзнание.

В едно от своите изказвания за ролята и задачите на литературата Георги Райчев издига за върховна човешка добродетел „абсолютната истина“ — тази, както пояснява по-нататък, „насъщна и най-благородна нужда“ на човешкия дух. Писателят, говори той, има право и дълг „да казва цялата истина, без да се съобразява дали тази истина съзижда или руши, укрепва или осъжда хората. . .“, иначе казано — дали държи сметка за необходимостта от такт и целесъобразност. И този възглед, който го водеше понякога до абстракцията, не беше обикновен словесен принцип, без жизнено покритие, както се случва с някои непоследователни хора. Напротив, той определяше всекидневното му поведение — до там, че служи и днес като ключ за разбиране на някои важни страни от неговата душевност.

Николай Лилиев, който беше другарувал с Райчев и го познаваше много добре, справедливо бележи, че „неговата природа се противопоставяше винаги на мненията на другите“. Но вярно е още, и Лилиев също го потвърждава, че Райчев воюваше и със себе си. Както всеки честен човек, в стремежа си към истината той подлагаше на проверка всичко — спореше не само с чуждите мнения, а и със своите собствени. И понеже възприемаше света афектно, у него това търсене се превръщаше в словесна разпра, насочена срещу всекиго и срещу всичко, в бичуване и самобичуване едновременно, което го правеше не само неудобен, а и „нелюдим“, както находчиво се изразява Лилиев.

Този внезапен порив към контроверсата, често неочакван и понякога неуместен, който създаваше около Райчев една атмосфера на забавна безтактност, са наблюдавали всички, които са имали случай да се приближат до писателя или да бъдат в неговата компания. Наблюдавал съм го неведнъж и аз. В паметта ми обаче особено се отделят два случая, първият от които е свързан с нашето пътуване в Югославия.

Няколко часа преди да напуснем Белград стана известно, че шест души от нашата делегация, между които и Георги Райчев, бяха удостоени с югославския орден „Братство и единство“. При това каза се, че самото връчване на отличията, не знам по какви причини, трябваше да стане в София. И действително две или три седмици след нашето завръщане по този повод тук беше устроено нарочно тържество. То се състоя в една от аудиториите на Университета и за да се придаде по-голямо значение на събитието, освен официалните лица от двете страни, на него бяха поканени още много писатели, дейци на културата и, разбира се, неизбежните представители на печата. И както става в такива случаи, произнесоха се речи, изказаха се пожелания и накрая, при самото връчване на отличията, всеки от удостоените каза по няколко думи. Това бяха думи на вежлива благодарност — какво друго можеше да бъде? Но ето че, когато заговори Райчев, неочаквано се получи и нещо друго.

Няма никакво съмнение, че Райчев беше поласкан от вниманието, което му се оказваше. Това личеше от неговата радостна възбуда и в Белград, когато научи новината, и тук, по време на самото тържество. Затова естествено беше да се очаква, че и той, както всички други, щеше да се ограничи с една благодарност в традиционния протоколен тон. Вместо това обаче, още с първите думи Райчев се запали от онази страст към противодоводата, която го владееше, и така още един път се оказа в разногласие със себе си и с другите едновременно.

— Какво са ордените? — питаше той с някакво предизвикателство в гласа и бързаше да си отговори сам: — Това е метал без стойност, това е човешка суета.

Подхвърлени вместо благодарност, тези думи прозвучаха като неуместен укор и неочаквано създадоха атмосфера на неудобство. Инстинктивно се огледах наоколо и видях, че мнозина сведоха поглед надолу, а по лицата се изписа недоумение. Но Райчев не забеляза нищо и не се смути ни най-малко.

С вид на човек, който има пред себе си някакъв неотстъпчив опонент, той продължи да говори с една съвсем необяснима възбуда:

— С тези дрънкулки не се постига братство и единство. По-добре — да обгледаме кривите пътеки, по които ни водеха досега, и да не допускаме нови грешки и братоубийства. Само така ще настъпи най-после часът на славянството, за който мечтаеха още възрожденците. Но право или не, понеже сме удостоени вече, нека благодарим на югославското правителство и да направим каквото зависи от нас за постигане на желаното единство.

Последните думи бяха произнесени по-спокойно, без ненужна полемическа страст, и до известна степен намалиха настъпилото напрежение. Все пак в атмосферата се чувствуваше неудобство и първоначалната тържественост не можа да се възстанови. Затова председателят ускори процедурата, побърза да обяви края на тържеството и хората започнаха бавно да се разотиват. Нямаше какво — тръгнах си и аз с една група млади писатели.

Долу по стълбите, придружен от други наградени, случайно ни настигна Райчев засмян и весело възбуден като по-рано, сякаш не беше се случило нищо. Той се изравни с нас, заговори ни и шеговито се обърна към мене:

— Е, бае Борисе (така ме наричаше напоследък), как вървят работите!

— Добре — отвърнах аз, като се помъчих да не издам отношението си към онова, което беше станало. Но не се овладях напълно и без да искам добавих: — А можеше, разбира се, и по-добре. . .

Райчев долови, че правех някакъв намек и попита:

— Защо, какво е станало?

— Как какво? — не се сдържах аз. — Ами твоето слово? Биваше ли така бе, байчо Георги? Разбирам — това са дрънкулки, но трябваше ли да го казваш тук? Неуместно беше, пък и обидно. . .

— Обидно ли? — попита той с онази непристореност, която имат изненаданите. — До там ли стигнахме? — И след две-три секунди мълчание, като ме гледаше в очите със скрита надежда, че бях преувеличил: — Че защо ми не казахте бе, хора? Така ли трябваше? Дявол да го вземе, как се случва все нещо нередно да направя! Моята работа все опъка излиза — продължаваше да се тюхка той и да се самобичува с една непримиримост към себе си, на каквато са способни само силните и открити хора.

След това Райчев замълча и заслиза по стълбите да настигне хората от своята група. Долу пред Университета той се спря за малко с тях, размени няколко думи и ме настигна по посока на улица „Шипка“ — навъсен, мрачен и както обикновено в мъчителен спор със себе си.

Запомнил съм Райчев и с един друг изблик на полемическа страст, който ми даде възможност да затвърдя още един път първите си впечатления от него и да го видя същевременно в една малко по-друга светлина.

През есента на същата 1945 г. в София беше проведена национална конференция на българските писатели, в която взеха участие и някои видни художници на словото от редица социалистически страни (Иля Еренбург, Михаил Садовяну, Иво Андрич и пр.). Открита в театър „Балкан“, тя продължи деловата си работа в тържествената зала на Университета, като се председателствуваше подред от изъкнати имена на нашата литатура. Така сутрешното заседание на 25 септември беше поето от Георги Райчев. Това беше третият ден, когато по програма конференцията трябваше да завърши, затова по общо съгласие се прие ограничение на изказванията. Райчев напомни, че няма време за губене и помоли да се спазва взетото решение. „Надявам се — каза той, — че лицата, които ще вземат думата, са достатъчно обмислили и уточнили това, което има да кажат, и ще го кажат в една сбита форма, с един конкретен език, защото

преди всичко самата тържественост, която има нашата конференция, налага това.“ Но неговите надежди рухнаха много бърже. Още незаглъхнали думите му, на трибуната излезе първият записан (един от известните наши писатели) и заяви,че понеже е пръв, на него се падал „лъвският пай“ (негови думи) — да говори „малко повече“. Всички сметнаха, че това беше шега и залата се изпълни с весело оживление. Работата обаче не беше до смях. Ораторът започна от далече, навлезе в една ненужна анекдотичност и продължи безцеремонно, без са се съобразява с какъвто и да било регламент. И понеже стана ясно, че щеше да говори не „малко“, а многократно повече от определеното, Райчев влезе в ролята си на председател и го предупреди да се доизкаже „без да развива реферати“. Разпаленият оратор обаче не искаше и да чуе. И тук именно между тях се разрази едно неочаквано счепкване, което даде простор на някои неоправдани страсти.

Разбира се, като председател на заседанието Райчев можеше да се възползува от своето право и да отнеме думата на всеки, който не се съобразява с регламента (към което го подканяше с неизречена закана и неговият опонент), но това би означавало една изява на власт, която не беше по неговия нрав. Възприел друга, по-гъвкава тактика, той би могъл да се справи с нарушителя съвсем безболезнено и чрез един вот на събранието, но такова скриване зад колективната отговорност, широко практикувано от някои, би означавало бягство от собствено мнение и противоречеше на неговия открит характер. Нищо не пречеше също така, предупреди веднъж, да не проявява особена настойчивост и да остави нещата на самотек, но това леко достигнато удобство би дало простор на злото и би означавало за него мълчаливо съучастие, с което той не можеше да се примири. Затова и тука Райчев прибегна към онова средство, което най-много му допадаше — към откритото единоборство. Без да се налага, без да отстъпва и без да се спотайва зад чужда воля,той направи усилие да въведе ред чрез довода, чрез разумната енергична настойчивот. Но ораторът, взел първоначална скорост, не се спираше пред никакви доводи и никакво настояване. След като подхвърли, че „е желателно да сложим един по-примирим председател“ и видя, че заканата му не направи очакваното впечатление, той не само се показа още по-неотстъпчив, но се поддаде на неоправдан гняв и накрая,прекрачил границите на допустимото, се обърна към председателя с тези нечувано обидни думи: „Не ме прекъсвай, защото ще те нарежа, че ще се сбъркаш!“ Но Райчев не се изплаши и не се поддаде на грубостта. Макар и крайно възбуден, той успя да превъзмогне раздразнението и с един съвсем делови тон намери за потребно да напомни една проста истина не само на този, който го беше предизвикал, а и на онези, които предстоеше да говорят. „На това тържествено място — каза той — ние сме повикани да одобрим или не общите принципни, идейни позиции, изнесени в тия доклади. И аз бих молил всеки, който ще вземе думата, да се движи в общи линии около това: дали одобрява единия или другия. Но това да бъде върху общите идейни принципни позиции, а не върху детайлите.“

Райчев беше неспокоен дух, овладян от душевната потребност не само да търси, а когато се наложи и да отстоява накърнената правда (пак напомням: често пъти абстрактно взета). И в този стремеж нерядко той проявяваше една сприхава непримиримост, която го излагаше на нападки и го правеше „чудак“ в очите на прекалените „мъдреци“, обикновено равнодушни кам злото. Такъв го познавах — такъв го видях и в онова буреносно заседание на националната конференция. Но като остана верен на себе си, в онзи момент Райчев изяви и друга страна на своя характер, която е малко позната и за която обикновено не се говори. Той показа, че обладава необходимата душевна сила, когато е от полза за правото дело, да потуши своята избухливост и да се издигне на онази принципна висота, която позволява на човека не само да овладее себе си, а и да се наложи на другите. И наистина,присъствувалите на заседанието ще си спомнят, че усилията му не отидаха на пусто: в избухналия словесен двубой, без никакво съмнение, моралната победа беше на негова страна.

*

Струва ми се, че съдбата, която никога не е била много великодушна към Райчев, се оказа особено несправедлива към него през последните дни на живота му — в онзи момент на духовна зрялост и обществено разведряване, когато повече от всеки друг път семафорът на творчеството му изглеждаше вдигнат веднъж за винаги.

По времето, за което говоря, вестник „Литературен фронт“ поддържаше една рубрика, която носеше заглавие „Бъдещи книги“ и целеше да запознае читателя с творческите планове на нашите писатели. Понеже работех в редакцията, случи се така, че на мене беше възложено да намеря Райчев и да го помоля за изказване в тази рубрика. И това не беше трудно: аз се възползувах от писателската конференция, срещнах го през една от почивките и без никакви усилия успях да го съглася. Няколко дни по-късно исканата информационна статия беше получена и намери място още в следващия брой. Препрочитам сега тази малка статия, минала някога през мене, и с изненада долавям в нея много по-ясно от някога присъствието на един познат човек. И тук, верен на себе си, Райчев започва със самобичуване. „Не бих преувеличил, ако кажа — признава той, — че аз съм може би най-разпиляният автор от моята генерация писатели. В тов отношение ме надминава навярно само Антон Страшимиров“. И за да осмисля онова, което е било родено от случая (разпиляното), той обещава да събере в един том под заглавие „Вълчи кожух“ своите малки разкази, публикувани в периодичния печат, които не бяха влезли в тритомника на книгоиздателство „Хемус“. Тази книга, която беше замислена като равносметка на миналото, имаше ена определена задача: да освободи писателя от един дълг и да очисти терена за по-нататъшна работа. За жалост тя остана един неосъществен проект. Съдбата се оказа неумолима: Райчев беше осъден и трябваше да замълчи, преди да доизрече своята последна дума като писател.

СЪБРАНИ СПОМЕНИ ЗА ГЕОРГИ П. СТАМАТОВ

Димо Минев

Георги П. Стаматов, роден в Русия и прекарал там първите тринадесет години на детинството си, е живял след това в България 55 години, към които се прибавят още пет години студент в Швейцария. След ученето във Военното училище, кратковременната му служба като офицер и следването му по право, от 1902 г. нататък Стаматов станал съдия и тогава по-плодовито е проявил писателския си талант. Служил е в София, Пловдив, Трън и най-продължително в Кюстендил. Служебната му кариера като член-съдия в Кюстендилския окръжен съд, извлечена от архивата на съда, е следната: от 1 август 1905 г. до 31 септември 1907 г., от 1 февруари 1908 г. до 31 януари 1911 г., от 1 март 1914 г. до 31 юли 1919 г. и от 1 октомври 1919 г. до 31 май 1921 г.

След като служил още в Министерството на финансите като юрисконсулт до 8 февруари 1922 г., той се пенсионирал, завърнал се в Кюстендил и там като пенсионер е живял до есента на 1927 г., когато се преселил в София. Така той е прекарал 16 години в Кюстендил, които са най-творческите през живота му.

„Кюстендил отдавна ме приюти . . . прибра нещастен скитник — бездомник с два малки багажа — ръкописи и пламенно сърце. Нищо друго“. . . „Тука написах

„Паладини“. . . „Малкият Содом“. . . „Тук се смеех и плаках. . . танцувах. . . мечтаех. . . писах и пих. . . пих и писах. . .“, пише той в изповедните си мисли „Pro nova domo suo.“[1]

Стаматов е служил като член-съдия и е отказвал служебно повишение, за да няма по-големи задължения, които не искал и не можел да изпълнява.

Израсъл и възпитан в руска дворянска среда, служил след това като офицер и съдия, той до края на живота си запазва изискана външност, с която внушава уважение и почит сред околните. Един съвременник го очертава: „Преди Балканската война от време на време забелязвах, че по нашата улица „Гороцветна“ (сега „В. Коларов“) се движи човек, малко по-особен от другите: възвисок, с бавен ход, облечен в дрехи с меланжов цвят и тъмна мека шапка. Носеше и бастун. Тази фигура, не знам защо, привличаше вниманието ми и този човек в моите очи не беше като другите, обикновените хора. Мислех го за чужденец. Казаха ми, че бил съдия и писател.“[2]

Друг съвременник го описва през 1914—1915 г.: „Едър, строен мъж, с походка на офицер, с прошарена брадичка, спретнат, чисто облечен, с блестящи ръкавели. Живееше край военния клуб в дома на една бивша прогимназиална учителка, стара мома, която се грижеше за Стаматов и за неговата дъщеря, ученичка в гимназията. Съпругата му бе го напуснала и живееше в София с Янко Сакъзов. Стаматовата дъщеря беше спретнато и хубаво момиче, което по празници и през ваканциите отиваше в София при майка си. Измъчвано от раздвоение между баща и майка, това момиче по-късно се самоуби.

Г. Стаматов служеше като старши съдия в Окръжния съд. По това време всички по-интелигентни хора, главно чиновниците, се събираха на срещи и черпни в ресторанта на хотел „Драгоман“ (сега „Москва“). И Стаматов идваше там, но не да се храни, а да си пие бирата и конякът, които той редуваше.

Срещу новата 1915 г. ресторантът шумеше от млади чиновници, бекяри, които играеха на комар. Стаматов не участвуваше в хазартните игри, но със знак на ръка поръча на келнера Георги да му донесе последователно 101 чаша с бира и коняк, които да изпие през цялата нощ.

Двамата Георгевци — стопанинът и келнерът — започнаха да му поднасят ту бира, ту коняк, докато броят на изпитите чаши стигна числото сто. При сто и първата чаша Стаматов каза, че тя ще бъде за сметка на съдържателя Георги. Заплати за изпитото един златен наполеон.

Началниците на Стаматов в съда гледаха на него като на мъчно търпим чиновник, а и той ги хапеше с остротите и стрелите на езика си. Освен младите чиновници, които съставляваха неговата желана аудитория, други по-възрастни не го понасяха, затова той имаше малко другари и приятели.

Единствен негов верен приятел стана едно едро безстопанствено куче, което Стаматов наричаше „Цербер“. Стаматов се движеше с малко понакуцване, а след него на две крачки го следваше кучето. Стаматов бавно се изкачваше по височината над града „Хисарлъка“, на връщане се отбиваше в ресторанта „Драгоман“, а кучето лягаше на площада. Писателят е описал това куче в един свой разказ.[3]

За тоя разказ, напечатан в едно списание, той получи с пощенски запис хонорар от 40—50 лева. С тия пари той отиде в ресторанта, създаде оживление сред присъствуващите, на които той прочете разказа си.

---

[1] Г. П. Стаматов. Съчинения. Том втори. Български писател, 1961 г. стр. 511.

[2] Записано от Георги Велинов, бивш адвокат и съдия, на 30 ноември 1961 г.

[3] Разказът е „Чужденец“, в списание „Демократически преглед“. Год. XII, книжка първа, април 1915 г. с. 56—58. Сега в Съчинения, 1961 г. Том първи, с. 502—505.

— Дай по-скоро да пия, викна той на съдържателя, но дай и на кучето да яде, че и то е спечелило тия пари!“

Тогава дадоха на кучето порция месо. Друг път му е поръчвал сготвено месо. Някои от посетителите се възмущаваха и гнусеха от кучето.

Един път видяхме Стаматов край оградата на читалището да плаче и силно да протестира. До него, на самия площад, кучето простряно риташе и жално гледаше своя покровител. Насъбраха се любопитни — безмълвни свидетели на покъртителната сцена между разплакания писател и умиращото куче. Разделяха се две сродни души — самотни и бездомни.

В тоя разказ, посветен на кучето, Стаматов е излял своята мъка и горчивина от несретническата си участ сред обществото, към което той не можеше да се приспособи и което не го разбираше.

Младите по-добре го разбираха, но той и тях не щадеше, заради невежеството им, с хапливи шеги и сарказми.

Най-приятна среда Стаматов намираше в дома на своя колега от съда Александров, чиято съпруга беше по-съвременна жена и затова тя беше обкръжена от поклонници, между които беше и нашият писател.

С колегите си съдии той не се разбираше. Словесно захапваше ту прокурора, ту подпредседателя на съда и другите членове-съдии, ту съдържателя на ресторанта, затова в Кюстендил Стаматов нямаше приятели и ценители.“[1]

Старият учител по музика Петър Казанджиев разказва за Стаматов:

„Познавам Стаматов от 1906 г. Той се хранеше у нас в къщата ни под „Хисарлъка“. У нас живееха две гимназиални учителки, Гуцева и Попова. Първата бе от Бесарабия, а втората преподаваше руски език. Говореха си по руски. Стаматов се увлече в едната, а другата пък в него, затова двете се ревнуваха. По него време Стаматов беше разделен със жена си, а дъщеря му идваше от време на време при него.

В тогавашното общество той правеше изключение със своята изисканост в държание, обноски и разговори. Служебни въпроси никога не засягаше, но много повече говореше за музика, отколкото за литература. Беше много музикален. Слушаше музиката с удоволствие. Познаваше много опери и изобщо много се интересуваше от музиката.

Чел ни е свои разкази. Когато пишеше „Паладини“, чете ми го в ръкопис и искаше да му обяснявам каквото зная за повреждането на гласа, изобщо, по кои причини гласът може да пропадне.

Беше много доблестен и откровен. Един мой близък бе дошел при него да ходатайствува да бъде смекчена присъдата на негов близък.

Като го изслуша, Стаматов му каза твърдо: — „Ако си дошел при мне само за тая работа — сбогом!“

В първите години Стаматов пиеше малко, но по-късно се пропи. Брат ми Христо Г. Казанджиев, също писател, бе използуван от Стаматов да му носи под палтото си шише с вино и той от него се научи да пие.“[2]

В посочения по-горе откъс „Pro nova domo suo“ Стаматов изповядва: „Тука (в Кюстендил, Д. М.) аз уталожих болката от законната любов.“

За една такава негова любов разправя старият музикант Георги Семерджиев: „Той разполагаше с пари,които получаваше от заплата и от наследство. Правеше ми

---

[1] Записано от Стефан Савов на 1 септември 1961 г.
[2] Записано на 21 май 1962 г.

впечатление, че той не даваше за кърпене скъсаните подметки, а захвърляше обущата си и ги заменяше с нови. Дружеше с гимназиалните учителки Гуцева и Попова, с които се хранеше у Казанджиеви. Там имаше приятна обстановка,добра кухня и разговори на руски. Тоя пансион у Казанджиеви е описан в един негов разказ.

Г. Стаматов беше лесно влюбчив. Веднъж бяха дошли в Кюстендил студенти на разходка. Един от тях, далечен Стаматов роднина, го запозна със студентката по литература Мария Александрова, която бе от Средногорието. Това бе по времето между Балканската и Европейската война. Тая студентка замина за Швейцария и там завърши френска филология. Стаматов я издържаше. като ѝ пращаше пари. Когато тя беше в София, той ѝ изпращаше букети цветя по Христо Г. Казанджиев. Щом тя дойдеше в Кюстендил, Стаматов ме повикваше да им свиря на китара. Мария Александрова завърши и се завърна, но тогава тя му прати съвсем кратко писмо — картичка, която разтревожи Стаматов. Той ми посочи тая карта с въздишка: — „Виж, Жорж, как се отплати прекрасната Мария!“

Попитах го какво е станало, какво тя му пише. Стаматов прочете: „Между нас всичко е свършено“. Тогава Стаматов съвсем се пропи.“[1]

„След пробива на военния фронт при Добро поле в 1918 г., разказва бившият адвокат Иван Момчилов, в Кюстендил дойдоха от Солунския фронт и Скопие съглашенски войски като окупатори. След примирието в града се установи една част от италиански войски, които заеха гимназията, хановете и стояха доста тук.

Жените проявиха голям интерес към италианските офицери, приемаха ги като гости, а някои се ожениха за тях и заминаха за Италия.

Стаматов кипеше от негодувание и гласно изразяваше възмущението си от това поведение на българките. Оттогава е разказът му „Малкият Содом“.[2]

— Преди да бе подписан договорът за мир (1919 г.), разказва Стоян Йовев, бивш адвокат, много се говореше, че сърбите ще искат Кюстендил и че границата между двете държави ще бъде по течението на река Струма. В разговор по тоя въпрос,Стаматов заяви: „Ако сърбите вземат Кюстендил, аз ще се обеся.“[3]

Всички съвременници, адвокати и съдии, твърдят, че съдийството е било за Стаматов свещенодействие. Един от тях, Георги Велинов, свидетелствува: „Като студент по право няколко пъти съм присъствувал при разглеждане на наказателни дела, председателствувани от Г. П. Стаматов. Сериозен,крайно взискателен за спазване на ред и тишина в заседателната зала, той ръководеше заседанията безупречно: проличаваше неговата опитност и вещина на добър процесуалист. Чувствуваше се една тържественост.

По-стари съдии и адвокати, които са стажували при Стаматов, разправя Г. Велинов, го представят като безкомпромисен служител и съдия. При изготвяне и написване на присъдите той бил много взискателен и проявявал строг контрол. По няколко пъти проверявал написаните от стажантите мотиви по издадените присъди. Обръщал внимание не само дали те са обхванали напълно и правилно фактическата и правната страна, но се спирал на стила и граматиката. Често пъти зачеркквал лошо написаните мотиви и връщал да бъдат поправени и преписани отново.

Веднъж съдът, председателствуван от подпредседателя, отишел на оглед на самото място по горско дело в Осоговската планина. Пътували с файтони до река Бистрица при село Гърлено, до моста. Оттам с коне тръгнали по реката нагоре към спорното място. Като се завърнали до моста, подпредседателят на око приел, че били изминали разстояние около 15 километра. Стаматов замълчал, намръщил се и

---

[1] Записано на 23 май 1962 г.
[2] Записано на 17 април 1962 г.
[3] Записано на 11 май 1962 г.

нищо не казал. Когато по-късно му поднесли ведомоста за командировката, той отказал да вземе командировъчните пари, понеже разстоянието, за което те са требвани, било преувеличено от подпредседателя.

Друг път се разглеждало фискално дело за пушене на контрабанден тютюн. Съдът се оттеглил на съвещание. Един от съдиите на състава, оригинален и духовит, извадил от джоба си тютюнева кесия с контрабанден тютюн и го поднесъл на Стаматов да си направи цигара. Последният нервно станал от стола, взел си шапката, бастуна и напуснал съвещателната стая. Пратили да го повикат, но той отказал да се върне."

Стаматов бил страстен пушач. През Европейската война цигарите и тютюнът били рядкост. Секретарят на военния съд в Прилеп съжалил Стаматова и му предложил запазена кутия със 100 цигари. Стаматов забелязал, че кутията е без бандерол и отказал да я вземе, въпреки че страдал от липсата на цигари.[1]

„След Европейската война, разправя Стоян Йовев, имаше закон за контрабандата, който забраняваше да се употребяват запалки, а само кибрит, но последният недостигаше. Стаматов много пушеше цигари, ала никога не посягаше да запали от запалка. Един млад адвокат веднъж поднесе запалката си на Стаматов, но той отказа да я използува. Тогава адвокатът запали своята цигара и я поднесе Стаматову, но той пак отказа с думите: „Контрабанда по непряк начин."

— Докато бе на служба в Кюстендил, разказва Иван Момчилов, Стаматов стоя все старши член-съдия и като такъв председателствуваше някой състав. Всякога е отклонявал предложение за повишение. Като съдия той беше забележителен, особено когато съдеше контрабандисти.

Той рядко отиваше на оглед. Веднъж като председател на състав той отиде в село Жабляно. Делата се разглеждаха със съдебни заседатели. Стаматов нареди всеки да си носи храна, за да не се ползува от предлаганата храна на засегнатите страни. Следният случай е особено характерен за Стаматовата независимост и неподкупност.

Министърът на народното просвещение при земеделското управление Стоян Омарчевски беше женен за осиновената дъщеря Катерина на майор Дренски, който имаше чифлик в село Връбница, Софийско. Една нощ Дренски и жена му били убити от неизвестни лица. Следователят намерил в стаята на убитите велурената шапка на Омарчевски. Кюстендилският адвокат и общественик Христо П. Славейков сметнал, че Омарчевски е убиецът и печата в тукашния вестник статия „В чифлика Плъхерия", в която той обвини Омарчевски и жена му, че те са убийците, за да вземат наследството. Ст. Омарчевски и жена му упълномощиха адвоката Георги Ахтаров да заведе дело пред Кюстендилския окръжен съд против Славейков за обида и клевета чрез печата.

Съдиите се уплашиха и не смееха да вземат участие в това дело, заведено от министър на управляващата партия. Председател на съдебния състав стана Г. П. Стаматов и делото, в което и аз участвувах като защитник на Славейков, се разглежда до два часа през нощта.

Съдът издаде оправдателна присъда за Хр. Славейков. Това бе голяма смелост на времето.

В село Долно село една попадия се влюбила в един съселянин и двамата убили попа. Стаматов гледа делото и осъди двамата. Той се обърна към попадията.

— Бабо попадийо, съдът ви наказа, защото любовта е създадена да твори, а не да погубва живот."

---

[1] Съобщено от Владимир Григоров на 17 май 962 г.

Стаматов беше винаги против смъртното наказание и той никога не е подписвал смъртна присъда. Разправял ни е, че през войната като председател на единия състав на военно-полевия съд в Скопие бил молен от засегнати той да разглежда делата им „Какви не молби и унижения отправяха застрашени със смърт офицери и войници, за да им бъда аз съдията, защото в другия състав, с председател Златарев, издаваха смъртни присъди", разправяше ни той.

Разправи ни и друг случай. Главнокомандуващият през Световната война генералисимус Никола Жеков потвърдил една смъртна присъда. Стаматов му бил съвипускник във военното училище, затова, когато го срещнал, се осмелил да му каже: „Как можа тъй да направиш?" Жеков отговорил: „Сега е война и дисциплината над всичко."

Владимир Григоров предава спомен на своя вуйчо Йордан Василев, който по време на първата Световна война бил секретар на военния съд в Прилеп. Вуйчото твърдел, че Стаматов никога не е подписвал смъртна присъда. Но веднъж била издадена такава присъда за обвинен в шпионаж войник, който бил екзекутиран. Стаматов се възмутил, скарал се с прокурора, че поискал смърт, и прекъснал връзките си с него.

„За да му бъде създадена възможност да пише, разказва Иван Момчилов, в края на службата му назначиха Стаматов за помощник-юрисконсулт в Министерството на финансите — София, гдето от него малко работи се искаха. Срещнах го в София и го запитах как е в столицата, а той ми отговори: — Че аз не живея в София. Обитавам една таванска стая и две-три кръчми".

В това министерство го пенсионираха с пенсия 3.000 лева месечно и му дадоха 30.000 лева еднократно възнаграждение.

По тоя случай Александър Божинов направи карикатура, която изобразява Стаматов пред маса, на която стои шишенце с ракия. Срещу него е Пижо и го запитва: — Тия 3000 лева що ти дават разбирам, но онези 30,000 защо са — това не разбирам" Стаматов му отговаря: — Е, Пижо, те се дават на мене аз да разбера, а не ти."

Всички познати на Стаматов говорят за неговото пиене. Самият той го признава и се самобичува в изповедните си размишления в L'Ivresse": — Да. . . лошо е да се пие. . . Нима аз пия от удоволствие — от много пари? — Не!. . . „Събудиш се, чуеш — убили са го тогоз. . . вземеш вестници — бесят тогоз и оногоз?. . . В участъка пребили тогоз?. . . Живее ли се в такава среда?". . . „Оставете ме да пия. . . да не гледам мръсотиите. . . и да нямате от кого да се червите. . . От пияница не ви е срам. . . Той е загубен, пропаднал. . . животно. . ." . . . „Направете живота да не ходим по кръчми — приемайте у вас — заменете ракиите с умни разговори и нежно пиано". . . „Аз пия, за да мога да живея с вас. . ." . . „Пиянството е хлороформ — бавно самоубийство". . .[1]

Тия мисли са писани в Кюстендил между 1923 и 1927 г., когато в тоя град и в страната тогава са ставали убийства и изчезвания в политическите борби и в македонските среди.

През служебно време Стаматов не пиел, а се отдавал на порока през ваканциите. Председателят на окръжния съд Стефан Захариев го укорявал за пиенето, а Стаматов му отговорил: „Аз пия, но пиян не съдя, а вие уж не пиете, а пияни съдите." (Съобщено от Иван Момчилов).

Към 1925—26 г. окръжният управител Червенобрежки издал заповед до всички кръчмари в града да не му дават да пие под страх на строго наказание. Заслужилият артист Георги Попов пояснява: „По нареждане на тоя окръжен управител Стаматов

---

[1] Г. П. Стаматов. Съчинения. Том втори. . . с. 516—522.

бе задържан в болницата и там стоя месец-два затворен в една стая. Червенобрежки му купил топ хартия, занесъл я и му казал: „Стаматов, ето ти хартия, пиши!“

Същият бе внушил на управителя на болницата д-р Георги Ефремов да предупреди прислужниците в никакъв случай да не удовлетворяват Стаматовите молби и увещания да му купуват ракия, защото ще последва уволнението им. Но Стаматов успял да убеди един от прислужниците бай Иван по следния начин: — „Иване, знам заповедта на окръжния управител, но ти ще отидеш в кръчмата на Кордов и ще ми донесеш четвърт литър ракия. Ако донесеш, никой няма да разбере, че съм пил и нищо няма да кажа на управителя, но ако ми откажеш, ще кажа, че си ми донесъл ракия и той ще те уволни.“ Иван се съгласил и му занесъл исканата ракия. Стаматов пийвал по малко и пишел, пак сръбвал и така пишел, пишел с дни.

Знаем положително, че така затвореният Стаматов е написал в болницата разказа си „Паладини“.[1]

Д-р Петър Нейков уточнява времето на това задържане: „Дойдох в Кюстендил като млад лекар в болницата. Пристигнах на 26 януари 1926 г. Заварих писателя Г. Стаматов в стая № 6 на болницата. Там той стоя през целия месец февруари. Тогава той пишеше някакъв разказ. Разпитваше ме как е устроено гинекологическото отделение и гинекологическия стол. Макар да беше затворен, знаехме, че Стаматов е излизал нощем от болницата и се завръщаше с изкаляни ръкави.“[2]

От разпит на много лица, съвременници на Стаматов. установих, че писаното в неговите размишления „L'Ivress“: „Питаш ме защо пия?. . . Искаш да знаеш — защо се тровя, губя таланта. . . човешки образ. . .“ се отнася към д-р Георги Ефремов, известен като въздържател и медицински книжовник, на когото писателят отговаря: „15 години заедно живеем в града — познаваме се отдавна — имаш нахалство опекун да ми ставаш — а никога не си ме поканил на гости.“[3]

За забележителния разказ „Паладини“ Иван Момчилов дава интересни сведения: „Много ни говореше за него. Когато го писа, живееше у Урумови. Веднъж, като бе пийнал повече, заведох го в квартирата му. Там той се развика: „Защо пиша глупости?“ и разкъса ръкописа на „Паладини“. Грабнах и прибрах парчетата хартия, после му ги дадох и той ги преписа на машина.“

„Стаматов беше голям любител на музиката, уверява Стоян Йовев. Преди войните и след тях Кюстендил не беше посещаван от външни музикални сили, както е сега, а само местните се проявяваха. Тогава, след Първата световна война, учителят по музика Иван Халачев образува в града малък оркестър — салонен състав: четири цигулки, флейта, кларинет, виолончел и пиано. Из участвувах. Свирехме класическа и руска музика. На всичките ни репетиции Стаматов присъствуваше като единствен слушател: винаги дохождаше пръв, преди оркестрантите. Стоеше в един ъгъл до края на репетициите. Присъствуваше и на даваните концерти на тоя оркестър.“

Г. П. Стаматов е живял в много къщи в Кюстендил. Не се задържал много в една квартира, защото не можел да понася неудобствата им, а, от друга страна, хазяите не са го търпели и гледали на него с пренебрежение като към човек, който се е пропил. Предпоследната му квартира била у поп Анастасови, които му предложили да ги напусне. Преместил се в друга къща — в нейно поделение под сайвана. Тогава Яни Аристидов, първоначален учител, го съжалил и го поканил да живее у тях в надстроения втори етаж на къщата си, по улица „Станке Димитров, № 16.[4]

---

[1] Записан разговор на 21 май 1962 г. Тоя разказ е публикуван в 1920 г., а е издаден в отделна книга през 1924 г., затова не е писан в болницата. Там Стаматов навярно е писал втората му част, която е останала недовършена. Виж Г. П. Стаматов. Съчинения. Том V1. . . с. 535.

[2] Записано на 17 май 1962 г.

[3] Г. П. Стаматов. Съчинения. Том втори. . . с. 518—519.

[4] На тая къща е поставена възпоменателна плоча за пребиваването му там.

Стаматов се трогнал и благодарил на новите си хазяи: „Никой досега не ми е оказвал такова внимание“, а към съпругата на Я. Аристидов — Цвята — бивша учителка, казал: — „Госпожо, давам ви моята честна руска, дворянска, военна и съдийска дума, че във вашия дом няма да пия.“ И той удържал донякъде обещанието си, ала през тия години — 1926 и 1927 — политическите убийства, изчезвания и афери зачестили и Стаматов не спазвал обещаното.

„— Мога ли да живея с такива червеи? — Напълни се светът с убийци, разбойници и фалшификатори!“ — негодувал той.

„— Не мога да взема пистолет, затова посягам на ракията“ — се оправдавал пред хазяите си.

Той си избрал североизточна стая към двора, за да живее на тишина и да пише спокойно. Стаматов поддържал образцов ред в стаята си и изключителна чистота. Писалището му бивало винаги подредено: хартията, моливите и книгите. Там стоял портретът на дъщеря му Доротея, която през 1924 г. се обесила.

Един молив да бъдел бутнат, той познавал и настръхвал. Само момченцето на хазяина можело да разбутва вещите, без той да се разсърдва. Изобщо, Стаматов обичал да се шегува и забавлява с това дете.

Той умеел да си готви сам: приготвял борш, руски гозби, които му били любими. От тях поднасял на хазяите си, а пък те му давали от своите ястия.

„Това са кухненски любезности, госпожо“, казвал той на Цвета Аристидова, когато ѝ поднасял нещо от него сготвено.

През 1927 г. Московският художествен театър посетил София и дошел в Кюстендил. Стаматов посрещнал на гарата артистите, някои от които наскачали, прегръщали и целували Стаматова: „— Жорж Порфириевич, Жорж Порфириевич“. . . не стихвали възклицанията им.

Яни Аристидов го запитал отгде ги познава, а той му обяснил: „Ние се познаваме от Женева. Аз съм откривал събрания на емигрантите в Женева. Тия артисти бяха там като студенти или артисти“.

Бащата на писателя Порфирий Стаматов живеел в съседна къща. На 84-годишна възраст той учел английски език.

Стаматов бил язвителен към околните и не им прощавал.

По време на Междусъюзническата война бил мобилизиран и веднъж минавал край бирарията на площада. Генерал Михаил Савов, главнокомандуващ на армия, седял до една маса в бирарията и извикал силно: „Стаматов, Стаматов!“

Последният си продължил пътя, без да се обърне. Генералът пратил един войник да повика Стаматов при него.

— Че защо не се обаждаш бе, Стаматов? — го запитал генералът.

— Имате грешка, господин генерал. Сега не съм Стаматов, а капитан Стаматов.

Генералът трябвало да се съгласи с неговия довод.

Един път Стаматов и Я. Аристидов били заедно в София и Стаматов му казал: — „Яни, да отидем на гости у моята бивша съпруга“.

Аристидов се смутил, защото знаел, че тая съпруга отдавна го била напуснала и че живее с Янко Сакъзов.

Стигнали пред неговия дом и видяли,че Сакъзов кове жици на телефона си. Като ги забелязал, Сакъзов бързо слязъл и се хвърлил в обятията на Стаматов, като двамата се разцелували. Влезли в стаята, гдето била Сакъзовата съпруга. Там пък Стаматов и тя се прегръщали, целували и шепнели: „Жорж“. . . „Верочка“. . .

Я. Аристидов се слисал и ги гледал изумен, понеже не можел да си обясни тая нежност между отдавна разделени съпрузи.

Стаматов му обяснил: „Ние се разделихме по доброволно съгласие. Тя ме напусна, защото аз бях виновен. Аз съм своеобразен човек с много дефекти, а тя е много добра. Аз се радвам, че тя е сега добре у Сакъзов, защото Янко е добър, прекрасен човек без дефекти.“

В добро настроение Стаматов разказвал на Я. Аристидов случки из живота си. Една от тях е за Ана Карима, първата съпруга на Я. Сакъзов, и известна писателка. Стаматов я срещнал в София и ѝ казал; „Да беше мари, Ано, малко хо-хубава, по-женствена, че аз пък да те взема за съпруга!“

— Стаматов никога не лъжеше, твърди Я. Аристидов. — Когато кажеше нещо, не се коригираше — намираше моментално точната дума и срязваше събеседника си.[1]

Старият учител Владимир Хисаров си спомня за него: „Когато станах учител в София, сътрудничех на списание „Листопад“, издавано от Димитър Бабев. На два пъти носих в Кюстендил хонорар на Стаматов за печатани в списанието Стаматови разкази. За един разказ Стаматов получи 500 лева, а за други два — наведнъж 1000 лева.

Когато му предадох парите, той ми каза: „Нима не си ги изпил?“

Познавах се с издателя д-р Жеко Маринов, на когото един път казах: — Вие издавате книги на млади писатели — Владимир Русалиев, Панчо Михайлов и други, а защо не издадете разказите на по-стария и утвърден писател Георги Стаматов?

Д-р Ж. Маринов се съгласи и издаде два тома разкази на Г. П. Стаматов през 1929 и 1930 г.

Когато писателят получи хонорар за тях, заведе ме в ресторант „Славянска беседа“ и с щедра ръка ме гощава и черпи.

При една среща в София, в квартирата на сестра му, той ми прочете един голям свой разказ от 50 страници, но ми показа същият преработен и съкратен на пет страници. Разказваше се за един руски емигрант — белогвардеец, който у нас, под влияние на средата, се преобразил от контрареволюционер на левичар.“[2]

Заслужилият артист Георги Попов продължава спомените си за Стаматов „Той не говореше за себе си и за своята литературна работа. Когато някой го запитваше какво пише и как работи, той отбиваше разговора в друга насока.

Много дружеше с покойния артист Богомил Андреев, който преди това е бил офицер и напуснал военната служба. Стаматов казваше, че цени Б. Андреев тъкмо защото като него бил най-напред офицер, доброволно напуснал тая професия и станал артист.

Стаматов често смущаваше репетициите ни в театъра. Влезеше на сцената, разположеше се и почнеше да се задява с актьорите и да им отправя стрелите си. Но неговите захапвания и обиди вместо да ни разсърдят,ни стресваха и подтикваха повече да четем,за да подобрим изкуството си. Давали сме му гратисни билети, за да види и чуе нашите представления, но той само благодареше и отклоняваше: — „Ако намеря свободно време, ще дойда“.

Той никога не намери време да ни посети, защото знаеше, че нашето изкуство няма да го задоволи и затуй предпочиташе да отиде в кръчмата. Нито веднъж не е видял наша пиеса на сцената в Кюстендил.

По-късно го срещах в София в Дома на изкуствата и печата. Стоеше сам. Никой не смееше да се приближи до него. Беше станал язвителен и затова го отбягваха.

Суфльорката на Народния театър Фроса Николова бе му дала стая под наем. Тя ни разправяше, че Стаматов нощем не спял и си говорел сам. С долепено ухо

---

[1] Записани разговори на 21 ноември и 3 декември 1961 г.

[2] Касае се за неиздадената повест „Между Сцила и Харидба“. Виж Г. П. Стаматов Съчинения. Том първи. . . стр. 523.
Разговорът е записан на 4 май 1962 г.

до ключалката Фр. Николова чувала Стаматов да произнася имената на Кант и Шпенглер: — „Ти, мой Шпенглер, не можа да ме убедиш“ и пр.

Брат ми Кирил Попов, актьор, често дружеше с него. Двамата пиеха заедно. Някой път Стаматов го молил да остане да спи при него, защото изпитвал страх от самотата.

Диана Райнова, съпруга на писателя Николай Райнов, актриса в Пловдивския театър, познаваше Стаматов и го уважаваше. Тя прекара една лятна ваканция в Кюстендил и тогава в нашето читалище представиха Стаматовата пиеса „Кръв и вода“, в която участвуваше тя и брат ми Кирил Попов.“

Кюстендилци два пъти чествували своя бележит съгражданин.

„През 1923 г., свидетелствува Иван Момчилов, бях председател на читалището и тогава направихме юбилейно тържество за Стаматов, като го поканихме да дойде от София, но той не се отзова на настояванията ни. На това тържество бяха прочетени негови разкази и бе представена сцена от негово произведение. Тържеството донесе приход.

Наскоро Стаматов дойде в Кюстендил. Срещнах го на гарата като пристигна.

— Е, как излезе моята панахида? — ме запита.

Обясних му, че тържеството бе добре изнесено, че и пари събрахме, но няма да му ги дадем, понеже не дойде.

— Аз не съм дошел за пари! Аз дойдох само да прекъсна давността“ — ми отговори.

През 1942 г. бил организиран юбилеен комитет, който да чествува 50-годишната писателска дейност на Г. П. Стаматов. Участникът в тоя комитет Стоян Йовев разказва: „За творчеството му говори литературният критик Георги Константинов, а на мене възложиха да говоря за Стаматов като юрист и съдия.

На тържественото събрание бяха прочетени негови разкази от учители и от артистката Петя Герганова, съпруга на Стаматовия братовчед — народният артист Георги А. Стаматов. Последната ми разправи, че имала единствен разговор с Г. П. Стаматов, който ѝ казал: — „Аз, зная, че Вие ме смятате за голям писател, както и аз Ви смятам за голяма актриса, но то е, защото Вие нищо не сте чела от мене, а аз не съм Ви виждал на сцената“.

Читалищният салон беше препълнен. Личността и творчеството на писателя бяха добре обрисувани и публиката остана доволна.

По тоя случай получих следното кратко писмо от Стаматов:

„Драги Йовев! Благодаря за любезно внимание и за хубави думи, казани за мен на тържеството. Сърдечно Ви стискам раката. Ваш Г. П. Стаматов.“

Пощенският печат на плика е от София, 7 май 1942 г. Писмото е писано с чер молив.

ТРАДИЦИЯ И СЪВРЕМЕННОСТ

(Днешната словенска поезия и проза)

Ганчо Савов

Литературните историци все още не са проучили достатъчно добре богатия материал за традиционния интерес на културната общественост в малката славянска нация — словенците (наброяваща днес 1 600 000 жители) към нашия народ, към неговата съдба и неговата култура. За този интерес има данни още от шестнадесетия век. Няколко видни словенци от това време — пътеписецът Бенедикт Курипечич, дипломатът Жига Вишнегорски, първият словенски граматик Адам Бохорич и един от гигантите в словенския литературен и политически живот, великият словенски просветител Примож Трубар (1508—1586) — не само споменават името на българите, но говорят с определена симпатия за тях. В по-късните времена интересът се засилва, придобива по-проблемен характер, българският език и култура стават предмет на изучаване и изследване в работите на няколко бележити люде от малка Словения: деецът на словенското възраждане Жига Зойс, ученият Йерней Копитар и продължителят на неговото дело Франц Миклошич и др. А най-видните поети от края на 19 век — Антон Ашкерц, Симон Грегорчич и Йосип Стритар, както и Матия Маяр-Зилски, Йосипина Турноградска, Антон Сломшек, Л. Клинар са написали творби с българска тематика.

И сега приятелите и популяризаторите на българската литература не са малко — народният писател Франце Бевк[1], Братко Крефт, Тоне Потокар, Алоиз Болхар, няколко млади хора (славистът Матей Роде, поетите Иван Минати и Цирил Злобец) и др.

Литературата на словенците обаче е малко позната у нас и това е добър повод да се поговори поне за най-важното, което я характеризира днес.

I

Новата словенска литература започва в третото десетилетие на 19 столетие, когато пише най-големият словенски поет Франце Прешерн (1800—1849). До днешната словенска литература обаче достига най-осезателно дъхът на онова творчество, което бе създадено от по-късните поколения поети и писатели — тези от 80-90-те години насам. Тогава литературата навлезе в реалистичния си период на развитие и се свърза с по-напредничавата и борческа обществена мисъл; тогава тя се развиваше

---

[1] Франце Бевк бе награден през 1963 г. от нашето правителство с орден „Кирил и Методий“ за популяризирането на българската литература в Словения.

в много по-изострена борба срещу клерикализма, австрийското потисничество и бездържателния либерализъм, отколкото преди. Изяви се силно и нейният стремеж към широко обогатяване, към свързване с нови литературни постижения и пр. Това започна да издига още повече художественото ѝ и идейно равнище.

И ето че в началото на 20 век се появиха група творци, носители на нови напреднички идеи както в своите схващания за развитието на обществото, така и в литературните си възгледи. Това бяха творците от словенската „Модерна": Драготин Кетте (1876—1899), Йосип Мурн-Александров (1879—1901), Иван Цанкар (1876—1918) и Отон Жупанчич (1878—1949) — едни от най-талантливите в словенската литература. Макар че в началото се увлякоха по европейския модернизъм, те можаха да се преборят с това увлечение, не стигнаха до епигонство на френското и немско декадентство и останаха словенски творци в най-чистия и хубав смисъл на това понятие. Споделяйки идеите за обновление в духовния живот, те подчиниха своето новаторство на проблемите, които вълнуваха техния народ. „Модерна", говори литературният историк Фран Петрè, не изостави най-хубавото, създадено в миналото. Тъкмо обратното, достойнствата на нейния художествен израз показват органическо продължение на успехите, до които се издигна словенската литература в предишните периоди.

Понеже често се случва термините да се бъркат със съдържанието им, искам да поясня, че понятието „словенска модерна", възприето в литературната история, съвсем не се покрива с понятието „модернизъм"! Напротив, по съдържание творчеството на четиримата автори е напълно противоположно на модернизма. Както изтъква и съветският изкуствовед Н. И. Кравцов, „словенският модернизъм се отличаваше значително от сръбския, хърватския и западноевропейския. . . Словенският модернизъм бе свързан с живота на народа, той поставяше социални проблеми, критикуваше буржоазния морал, консерватизма на клерикалите, либералното фразьорство. Неговите представители оптимичстически гледаха на бъдещето, уверени във възможността за коренно изменение на живота, защото вярваха в народните сили. На тази почва в тяхното творчество се раждаха и реалистичните му черти".

По-късно Иван Цанкар с острия си критически реализъм стана предтеча на социалистическия реализъм в словенската проза[1], а в славянските литератури всички го считаме за един от най-големите художници на словото — отрицатели на капитализма и проницатели на бъдещето. Отон Жупанчич, най-значителният поет след Франце Прешерн, зае такова място в съвременната словенска поезия, каквото Цанкар зае в прозата. Към поезията той има и особена заслуга — след Франце Прешерн направи втората поетична революция. Защото, ако приемем, че Першерн издигна родната си поезия из тесните „провинциални" рамки до върховете на тогавашната европейска литература, Отон Жупанчич просто разруши консервативността в словенската поезия, спря доколкото можа пътя на декадентството и модернизма в нея и я ориентира към най-прогресивното ѝ развитие.

Въпреки това почти веднага след Първата световна война в литературата на словенците се появи и няколко години се подвизаваше експресионизмът.[2] Но реалистичните традиции не му дадоха да се развие и в края на 20-те и началото на 30-те години заглъхна почти напълно като идейно течение. От него се задържаха само някои

---

[1] Социалистическия реализъм различни словенски автори го наричат с различни имена: „социалистически реализъм", „социален реализъм", „нов реализъм" и пр.

[2] Големият хърватски писател Мирослав Кърлежа дава такава характеристика на експресионизма: „Художествено и литературно вълнение, родено в предивоенното затишие на буржоазното благополучие, по същество идеалистическо и реакционно, клоуновски обърнато понятие за импресионизъм, изразено с мъглявите условности на подсъзнанието и нагоните, с неясни, наполовина религиозни и наполовина свръхестествени образи, с художествена и езикова бъркотия, която много често е само маска, за да може под нея да се скрие липсата на искреност и способност."

приемливи художествени и изобразителни постижения. Социалистическо-реалистичната литература по това време бе направила първите си сериозни стъпки (Т. Селишкар Сречко Косовел, Миле Клопчич, Братко Крефт, Прежихов-Воранц, Мишко Краньец) и бе показала своето несравнимо преимущество пред другите литературни направления и огромното си значение за развитието на словенската литература. Дори талантливите и ляво настроени експресионисти се сближиха със социалистическия и критическия реализъм и после преминаха към тях (Миран Ярц, Божо Водушек и др.).

Социалистическият реализъм приобщи най-значителните словенски писатели и поети, които пишеха в периода между двете войни. Те свързаха творчеството си с новите обществено-социални проблеми в Словения — борбата срещу капитализма, фашизма и тежките жизнени условия в кралска Югославия. На първо място всред поетите по това време стоеше пак Отон Жупанчич, а всред белетристите — пролетарският писател Прежихов Воранц (псевдоним на Ловро Кухар, 1893—1950), едно от най-големите имена в словенската проза.

. . . С това схематично прелистване на словенската литература от началото на века до началото на Втората световна война искахме да покажем, че през цѐлия този период тя е била свързана със стремежите на словенския народ, че твърде успешно се е противопоставяла на всичко, което е пречило на нейния прогресивен и реалистичен път на развитие.

2

Доста автори оценяват високо съвременната словенска п о е з и я. Филип Калан, известен литературен историк и есеист, отбелязва например, че „между всички клонове на художественото творчество поезията е запазила най-живи своите връзки с традицията и през Втората световна война не е преживяла нито упадък, нито временен застой“.

Действително по време на войната, в Словения, поделена и окупирана от Италия и Германия, поетите и писателите не престанаха нито да пишат, нито да печатат! Там имаше 18 нелегални печатници, които не издаваха само вестници и позиви, а и поетични сбирки, литературни сборници, списания и публицистика. В този период излязоха общо 12 стихосбирки на Матей Бор, Тоне Селишкар, Карел Дестовник-Каюх, Франце Космач, Миле Клопчич, и Вида Брест. Първата сбирка на Матей Бор (партизанското име на Владимир Павшич) „Да пребродим бурите“ например бе отпечатана през 1942 г. в 5000 екземпляра. В сборниците „Освободителен фронт“, „Словенски сборник“ и „Посев“, както и в партийните списания и вестници участвуваха най-видните творци в словенската литература: Отон Жупанчич, Юш Козак, Прежихов Воранц, Франце Бевк, Йосип Видмар, Фердо Козак, Бого Фландер, Миран Ярц, Иван Потърч и др. Такъв вид писателска активност е без прецедент в тогавашна окупирана Европа!

Краят на войната завари словенската поезия във висок художествен и идеен стадий, пораснала цяла степен по-високо от преди войната. Карел Дестовник-Каюх, който загина в борбата, бе написал едни от най-забележителните и покъртителни революционни стихове в словенската поезия; бившият експресионист Миран Ярц, също убит като партизанин, намери в творчеството си дълго търсения отговор за мястото на човека в обществото; поезията на Иго Груден (1893—1948) изрази по своеобразен епичен начин актуалните стремежи на словенския народ. Нова борческа свежест придобиха и творбите на революционните работнически лирици Миле Клопчич (1905) и Тоне Селишкар (1900), на неуморния бунтовник срещу празнотата в живота и догматиката в мисленето Божо Водушек (1905), на визуалния Едвард Коцбек (1904) и др.

По това време, след освобождението на страната от окупаторите, лирикът Матей Бор (1913) вече представляваше утвърден поет. Фактически той най-добре изразяваше

с творчеството си стремежите и постиженията на словенската поезия по това време. След като Бор изобрази внушително фашисткия деспотизъм и след като отшумя звучният и увличащ призив за борба срещу поробителите, той се зае да тълкува нравствените и обществено-политически белези на съвременните хора — привърженици и противници на социализма. Напоследък това прерастна в значително обобщение, където големият поет разкрива същността на болезнените проблеми на света, на кошмарното варварство на войната, на обезчовечаването в модерната цивилизация. Всичко това постави Матей Бор измежду най-видните словенски поети.

Заедно с него творят и двама оригинални негови връстници — Цене Випотник и Йоже Удович. Самобитността на Цене Випотник (1914) се появи първо в социалната му поезия, а после се разпростря и в интимните му стихове. Тази самобитност дойде от стремежа му да открие не само гражданската истина за противоречията в живота на човека и колектива, но и да се добере до техните чувствени подбудители. Някои считат Йоже Удович (1912) за първия негласен духовен водител на поетите, които започнаха да пишат веднага след войната. Причината е,че той пренесе до тях и им помогна да развият някои от опитите на предивоенната поезия (напр. проникването под външната логика на събитията, преодоляването на преднамерената отдаленост между поета и предмета на поезията му и пр). Неговите стихове са интересни с контраста си. Обикновено те създават впечатление на тихо вечерно странствуване. Но една лоркиевска възбуда свързва личното му настроение от странствуването с постоянната будност към обществените проблеми. Това прави поезията на Удович една своеобразна „борба за светлина“ в мрака на човешките противоречия.

А тъкмо така започнаха да отвоюват оптимизма си повечето от поетите след войната (Ив. Минати, Ц. Злобец, Л. Кракар, Я. Менарт). Именно така започнаха, живеейки под непосредствените впечатления на войната, която току-що бе отминала, но още не бе стихнала! Защото по-късно у тях надделя желанието с по-бодра и ясна увереност да разсъждават върху това колко тясно е свързан техният личен свят с времето, в което живеят.

А ако решим да се опрем на вкуса на днешния млад словенски читател, ще трябва да поставим на първо място лирика Иван Минати (1924). Причини за неговата популярност са: чистотата на лиричната му философия, която оправдава вярата в добротата и обичта у хората, и умението му да освободи любовната си тъга от сантименталността, т. е. да я приближи до начина, по който неговият млад съвременник я изпитва и изразява. Голямо поетично сближение със своите връстници постигна и Цирил Злобец (1925). Но докато Минати покорява със своята тиха меланхоличност и лиричност, Злобец заразява с прямите си и жарки образни размисли. Според него и любовта, и гражданските чувства трябва да бъдат земни, без полети и декларативност. Той се противопоставя на един стар похват при писането на такава лирика, при който чувството се изолира от ежедневието, издига се в сферите на непостижимото, идеализира се. Чувството трябва да е достатъчно силно, говори Злобец с творчеството си, за да издигне човека високо, но не до звездите, а над висотата на неговата дребнавост и неискреност. Затова Злобец го пренася в делниците и празниците на хората, вика го на Земята, прави го „способно за живот“.

Минати и Злобец показват една от красноречивите особености на словенските поети: единството си с хората те изживяват като органическа и интимна обвързаност на човека с обществото. По един подобен повод критикът Йосип Видмар бе споменал веднъж, че словенската поезия се вдъхновява от два момента по целия си път, които той нарича „надлични“ — патриотичното чувство и социалните стремления. Естеството на надличния момент лежи преди всичко в онова, „което е първично или основно в човешкия живот, което обхваща чувството и отношенията на личността към живота, към неговия смисъл, отношението към смъртта, към природата, към друг човек, към другия пол, към вътрешния призив и пр.“

Не току тъй Лойзе Кракар (1925) в сбирката си „Цвят от пелин“ се връща към спомените си от Освиенцим и Бухенвалд, където е бил концлагерист — там е неговият протест срещу войната. Не току-тъй той разсъждава и върху онези срещи, които му предлага ежедневието днес и страда с хората по кръчмите, със самотниците, с активно мислещия и критичен гражданин — това е неговият повик да се погледне в очите времето с цялата му сложна многоликост и противоречивост. А Янез Менарт (1929), който показа богат темперамент в тъгата, сега се проявява като най-оригиналния майстор на съвременната словенска сатира. Той използува ироничното си отношение към всичко недостойно в живота на човека, за да го отрече. Остър нюх към ежедневието показват и вдъхновените от природата Петер Левец и Тоне Павчек.

Популярно увлечение на няколко словенски поети от следвоенните поколения бе да разкриват патологичното съдържание на войната и мракобесието, на останалото от старото общество. Но твърде често това се изразяваше в мрачни тонове и в началото потискаше оптимистичните перспективи. Така Дане Зайц (1929) показваше чрез една мнима резигнация, претворена в образи, трудната и победоносна борба на човека. Поетът създаде интересни нови алегории,мрачни, но лишени от песимизъм и величествени в своя трагизъм. В един свой разговор Д. Зайц бе казал: „Мисля, че животът на човека става унизителен, ако е подчинен на съдбата му и е безсмислен, ако е оставен на случайността!“ Това той иска да докаже с поезията си. Кайетан Кович (1931) е по-умерен и неговата поезия бе по-скоро една зрялост без усмивки. Нея поетът изразява в затишие, в съсредоточаване, в изключителна логичност.

Последователите на Зайц и Кович също гледат навъсени античовешките сили в съвременния свят, но очертанията на хубавите и просторни страни на живота сега те показват по-ясно, отколкото преди няколко години. Интересно впечатление прави и това, че по-младите поети от тази група обръщат сравнително малко внимание на своите интимни настроения. За сметка на това те реагират остро на гражданските и социални проблеми. на политическата действителност. Един от тях, Грегор Стърниша направи силно впечатление със сбирката си „Одисей“, в която прebроди трепетния, изследователски, смел път на младостта към прогреса през колебанията и радостите. Мотивите у Вено Тауфер са близки до тези на Стърниша, а у Саша Вегри и Павле Зидар пълнокръвието на чувствата и обществената будност дават на личните им стихове особена пламенност. И творчеството на най-младите (Мариян Крамбергер, Славко Юг, Валентин Цундрич, Нико Графенауер, Милена Мерлак и пр.) показва, че те не остават в стеснените рамки на интимните терзания, а се стремят да се сближат с вълненията в живота, който ги заобикаля.

3

Когато се говори за особеностите на съвременната словенска белетристика, трябва да се има предвид един важен факт: и днес най-солидната група творци са социалистическите и критическите реалисти, започнали да пишат преди войната. Те развиха идеите от творчеството на Иван Цанкар и Прежихов-Воранц, което бе „подготовка и призив за решителния бой на пролетариата срещу обществените сили на неправдата“ (Фр. Албрехт). След Втората световна война в словенската проза се наложиха темите и проблемите на социалистическото развитие, свързани с големия духовен, нравствен и политически прелом у хората.

В прогресивната белетристика още през 30-те години бяха се обособили две групи: едната на писателите, които се осланят предимно на по-прякото участие на колектива и изхождайки от обобщенията успяваха да отсъдят вярно за отделните хора; в другата група бяха тези, които изобразяват живота на обществото, тръгвайки от отделната човешка личност, откривайки в нейната психология отражението на проблемите, анализирайки различните слоеве хора и тяхното обществено поведение.

Някаква строга граница между тези групи не съществува и обособяването им до голяма степен би било условно. Но все пак аналитичният и синтетичният подход към проблемите дава възможност да се направи известно разграничаване на писателите.

От първите за най-изтъкнати бихме посочили социалистическите реалисти Мишко Краньец и Антон Инголич. В лирично обагрената проза на М. Краньец (1908) са изобразени обществените и политически процеси в Словения. Това даде добра възможност на писателя да покаже и моралните сили у трудещите се. Много важна особеност на Краньец сега е, че той не заобикаля противоречията, а ги тълкува с увереността и с дълбокото познаване на комунист (трилогията „Повест за силата", романа „Изгубена вяра" и др.). Ант. Инголич (1907) е до известна степен „мемоарен" писател, понеже анализира съвсем определени исторически събития и човешки съдби в тях, на които сам е бил свидетел.

Склонността обаче на повечето словенски писатели е да вървят от отделния човек към обществените проблеми, т. е. по пътя на втората група. Такъв характер има хуманистичната и философска проза на живия класик на словенската белетристика Юш Козак (1892). Отличен художник и мислител, той бе един от първите европейски писатели, който пророчески показа истинското лице на фашизма и предупреди народите за опасността от него. Социалната критика на Козак, разкриваща психологията на цели обществени слоеве, се оказа на такова художествено и идейно равнище, че си извоюва място в рамките на прогресивните явления в литературна Европа.

Въпреки това народният писател Франце Бевк (1890) си остана най-четеният разказвач и романист, може би защото е един от най-добрите и свежи фабулисти в родната си литература. Като простира своите теми в две насоки — историческа и съвременна, Фр. Бевк до най-големи подробности разяснява психологията на словенския селянин, върху чийто богат интимен свят показва отражението на обществените условия и промени в Словения.

В „прекипялата реалност", т. е. във фантастиката, алегориите и иронията на човека от народа е намерил своя свят Цирил Космач (1910), един от най-оригиналните югославски писатели. Чудната способност на този разказвач да пренася приказната атмосфера в реалността и да я свързва с прогресивните идеи на своето време показва пълното му сродяване с нравственото и политическо порастване на народа. В неговия понякога весел и саркастичен, понякога лиричен, понякога тъжен свят е изразено гоголевското му отношение към средата, в която е живял словенецът по време на капитализма и войната. И Иван Потърч (1913) се задържа дълго при своите съселяни, но в повестта си „Злодейство" използува като сюжет убийството на секретаря на партията Джуро Джакович в полицията през 1929 г., за да анализира голямото нравствено богатство у комунистите. В повестта излиза наяве отговорът на съвременната революционна борба, която иска да живее, „отговор, който заклеймява цялата философия на безцелността на живота". Интересен психолог в прозата е и Мира Михелич (1912). Романите и драмите ѝ тематично са свързани с разрухата на капиталистическото общество и с антифашистката борба. Тя изучава героите си тъй, че класовият им образ се появява в резултат на няколко интересно развити линии: психологията, политическата дейност и социалната среда.

Последните няколко години словенската белетристика се характеризира с това, че в нея широка популярност доби и философско-психологическата проза. И понеже писателите не прибягват до отразяване на изолирани личности и явления, а на хора и явления, свързани с проблемите на действителността, творческите им задачи станаха по-сложни, по-сериозни и по-отговорни. Бено Зупанчич (1925) бе фактически първият, който надникна в една труднодостъпна област на човешкото поведение. Той направи успешен опит да изясни със средствата на художествената мисъл кое е искрено и кое не у хората в революцията. Нещо подобно направи и поетът Матей Бор в първия си

роман „Далечини“ (излязъл през 1961 г.). И той застъпи сложен психологически и философски въпрос: войната, нейното отражение у хората и пътят на човека през изпитанията и драматизма на антифашистката борба. Идеята на романа иска да внуши, че най-важното във всяка революционна битка, била тя въоръжена или не, е да се пребороди мисълта за кошмара и водителка на човека да стане вярата. Иначе той е обречен на гибел. Прозата на Андрей Хинг (1925 г.) е с по-особен характер. Тя преследва етична цел, защото винаги иска да убеди човека, че у него трябва да преобладава човешкото, че е нечовешко, когато хората остават сами, изолирани от другите, от обществото. За автора самотността е една от най-болезнените страни на живота и той се счита задължен да я отхвърля където и когато може.

Поне от това, което са издали досега, може да се заключи, че младите белетристи се ориентират също към прозата, в която философските размисли и психологията имат решаващо значение като път към анализа на много проблеми: нравствените особености на младото поколение и влиянието на прогресивните политически фактори върху него (Владимир Кавчич), хуманизма на социалистическото общество (Смилян Розман) и пр. Напоследък се проявява интензивна връзка между младата поезия и проза. Тя произтича от еднаквите цели, които преследват тези два литературни рода и намира израз не само в идеите, но и в някои общи стилни похвати. Това бе причина няколко поети да се проявят и като даровити белетристи (Цирил Злобец, Павле Зидар и др.). В известен смисъл тази особеност е възраждане на една интересна традиция в словенската литература — лиризмът, който съпътствуваше и прозата, и поезията десетки години, но в следвоенните години малко позаглъхна.

*

Постарахме се да направим прегледна характеристика на словенската литература в настоящия момент. Със своето ралистично развитие тя заема едно хубаво място всред югославските литератури и им помага да бъдат свидетел на времето на социалистическото преустройство и актуален, активен фактор за техния ръст и възход.

С. Т. КОЛРИДЖ КАТО ЛИТЕРАТУРЕН ТЕОРЕТИК И КРИТИК

(По случай 130 години от смъртта му)

Никола Георгиев

„Галилей на съвременната естетика!“ (А. Ричардс), „прорицател, учител, който хвърля светлина върху живота“ (Дж. Макейл), родоначалник на много съвременни художествени и литературоведски направления. . . За нашия читател тези определения на английския поет-романтик С. Т. Колридж звучат странно и високопарно. Че са високопарни приемат и някои буржоазни литературоведи, но какъв е техният подтекст, на какво се дължи увлечението на буржоазното литературознание по Колридж и дали той може да бъде само „родоначалник“ за неоплатониците, интуитивистите, фройдистите, „потока на съзнанието“ — това е все още въпрос, на който марксисткото литературознание не е отговорило изчерпателно.

С литературоведа и критика Колридж съвременната буржоазна естетика се занимава извънредно много. Посвещават му се големи самостоятелни изследвания[1] и значителни раздели от по-общи съчинения; създават се трудове под откритото признавано негово влияние, а някои от тях дори се озаглавяват с цитати от съчиненията му.[2] Изобщо трудно е вече да се намери на Запад по-обширно литературно-теоретическо съчинение, особено на английски език, в което да не е отделено внимание на Колридж. Тези изследвания, както трябва и да се очаква, рядко се задоволяват с пасивен изследователски интерес, а обикновено преминават в активни опити да се привлече авторитетът на Колридж в подкрепа на различни теоретически и творчески направления: за изказването му, че гениалността е геният в гениалния човек фройдистите го сочат като един от първите теоретици на подсъзнателното в ново време; за метафорни изрази от рода на „поточната същност на асоциациите“ и твърдението за неделимостта на психическия процес свой предтеча го наричат и партизаните на „потока на съзнанието“; за описанието на творческата история на стихотворението „Кубла хан“, писано върху материал от изживявания между сънно и будно състояние, гещалтпсихологията и естетиката също не закъсняват да обявят Колридж за свой предвестник. След това идват неоплатониците, семантиците, интуитивистите. . . Ако човек се довери на подобни интерпретации, слабият интерес към Колридж в нашата, а и изобщо в марксистката естетика не би му се сторил неоправдан и неестествен. Ако ли обаче човек се запознае пряко с литературоведските схващания на поета, слабият интерес към него вече няма да изглежда така, а по-скоро нарушение на принципа ни за отношението към научното и художественото наследство на миналото. Защото наред с идеализма, реакционността, мистиката у Колридж ще намерим и ред положителни страни — безспорни материалистически елементи, диалектически подход към художественото произведение, интересни и актуални за марксистката естетика догадки, ново отношение към задачите на критиката — ще намерим неща, които биха ни убедили, че изоставянето на Колридж изцяло на разположение на буржоазната естетика трябва да бъде преодоляно.

Странен и същевременно показателен е жизненият и идейно-творческият път на Семюъл Тейлър Колридж. Роден е в 1772 г. в семейството на дребен английски свещеник. Деветнадесетгодишен постъпва в Кембриджския университет, където проявява големи научни, творчески и ораторски способности. Увлича се по идеите на разгарящата се във Франция революция и остро критикува английските обществени порядки и лично министър-председателя Пит. През 1793 г. напуска университета и заедно с поета Саути съставя проект за организиране на комуна в духа на френския утопичен социализъм. Пак двамата написват пиесата „Падането на Робеспиер“, в която, без да разбират добре станалото на 9. термидор, продължават да поддържат утопичнодемократичните си възгледи. През 1795 г. Колридж се среща с Уърдсуърт и между двамата започва дългогодишна творческа дружба, най-забележителен израз на която е излязлата три години по-късно колективна сбирка „Лирически балади“, начало на ускореното развитие на английския романтизъм. През 1798 г. посещава Германия и усилено изучава съвременната му немска философия. Разочарован от неуспехите на утопичните си идеи в Англия и от развитието на Френската революция, Колридж отминава Кант и се увлича по мистицизма на Сведенборг и Бьоме, а по-късно по волунтаристичния и интуитивистичен идеализъм на Шелинг, с когото тясно се свързва по-нататъшното му идейно развитие.

Доопитното познание у Колридж има стихиен, интуитивен и волунтаристичен характер. Основен негов елемент е въображението, за което той развива пространна теория и от което прави една от опорните точки на естетическата си концепция.

---

[1] I. A. Richards, Coleridge on Imagination, New York, 1935. I. V. Baker, The Sacred River. Coleridge's Theory of the Imagination, Luisiana, 1957.

[2] S. E. Hyman, The Armed Vision. A. Stydy in the Methods of Modern Literary Criticism, New York, 1948.

Преди всичко Колридж разграничава въображение (imagination) от фантазия (fancy). Фантазията според него е механично съчетаване на запаметени представи (тъй както например се „композира“ влак), при което съставките не се проникват взаимно и не създават нещо ново, творческо, оригинално. Като изразява отрицателното си отношение към фантазията, Колридж косвено — и не без основание — критикува несполуките на механистичния асоциативизъм, разглеждащ психичния живот като съчетаване на елементарни, дискретни, взаимно обособени психически единици. Оттласквайки се от тази примитивно материалистическа крайност обаче, Колридж стига до идеализма и мистицизма. В противовес на фантазията въображението той определя като божествена в същината си способност на съзнанието да проникне в своите съставки и в момент на вдъхновение да ги обедини в органически единна, качествено нова цялост, „нещо по-висше трето“ (a higher third). Под влияние на Плотиновото облъхване (пневма) Колридж приписва на въображението всепроникваща, всеобхващаща сила и възвратна активност, в смисъл, че новото, което въображението открива в действителността, се носи от самото него. Характерна черта на въображението е неговата синтетичност, неразложимост или, както го определя Колридж, с изкования от него термин, еземпластичност (от гръцкото eis hen plattein, „събирайки, оформям в единно цяло“). Изобщо психическият живот според Колридж представлява неразложимо единство, което съществува като в микрокосмос и в най-малкото психическо явление. Тук романтикът идеалист продължава да воюва с механистичния материализъм, като отново изпада в обратната крайност, холизма, неспособен да се справи с диалектиката на структурните отношения на част и цяло. Тази линия — вече по отношение на неразложимото единство на художествения образ — продължава и в литературнотеоретическата концепция на Колридж, а така също и в критическите му произведения (особено в лекциите за Шекспир), което, исторически погледнато, въпреки крайностите и грешките, носи значително „рационално зърно“.

Макар че въображението, така мистично тълкувано, заема важно място в концепцията на Колридж-литературоведа, в нея има твърде много съществени моменти, които стоят далеч от мистицизма и по-близо до проблемите на материалистическото литературознание.

На въпроса що е художествена литература Колридж отговаря, че тя е „такъв вид творчество, който се различава от научните трудове по това, че негова непосредствена цел е насладата, не истинността“, че „насладата от цялото е съвместима с отделната наслада от всяка съставна част“, а отделните части се намират „във взаимна подкрепа“ и обяснение.[1] Първата част на това определение не буди особен интерес, тя е по-скоро свидетелство за влиянието на Кантовата естетика върху романтиците. На втората част обаче трябва да с спрем по-обстойно. В нея, както и на много други места (напр. в глава 18 на „Биографията“) Колридж поддържа идеята за единството на художественото произведение, за връзката и взаимната обусловеност на неговите части, за това,че всяка съставка носи върху себе си влиянието на останалите и сама на свой ред им влияе.[2] Взрем ли се в тези разсъждения, ще открием изразен, макар и повърхностно от съвременна гледна точка, принципът за структурната организираност на художественото произведение. Наченки на тази мисъл могат да се намерят още в античната естетика (у Аристотел например), а както неотдавна посочи това Свидерски,[3] структурният подход към явленията в действителността е постоянен спътник в историята на материалистическата философия. Обстоятелството, че структурният подход към литературното произведение се проявява у Колридж , и то в подчертан за

---

[1] Б. л., гл. 14.

[2] В разрез с тогавашната практика той се обявява например против откъснатото разглеждане на отделни „хубави“ стихове или пасажи от произведението.

[3] В. И. Свидерский, О диалектике элементов и структуры. Москва, 1962, стр. 82—105.

епохата си размер, го свързва с някои актуални проблеми на марксическото литературознание — борбата за установяване на издържана структурноанализационна методология, против псевдоструктурализма на Р. Якобсон и неговите сподвижници, който не е нищо друго, освен обновяване на опоязовските традиции, спекулативно прикрити зад един модерен в добрия смисъл на думата термин.

За Колридж е било достатъчно ясно, че до тук неговата дефиниция не успява да отграничи добре художественото произведение от останалите типове езикова дейност и прибавя към нея нови диференциални признаци. Най-сбито и изчерпателно те са изложени в завършека на глава 14 на „Биографията", където диалектическият дух на епохата живее във всеки ред. Ето откъс от него.

„Поетът в най-добрия си вид раздвижва цялата човешка душа, като подчинява отделните ѝ съставки една на друга според тяхната относителна ценност и достойнство. Той излъчва полъх и дух на единство, които преплитат и разтопяват в единна смес чрез оная синтетична и вълшебна способност, която нарекохме въображение. Тази способност, раздвижвана най-напред от волята и разума и държана неотслабващо, макар и внимателно и незабележимо под техен контрол (laxis effergur habenis), се изразява в примиряващото равновесие на противоположни или противоречиви свойства: еднаквост и различие, общо и единично, идея и образ, индивидуално и типично, чувство за новота и свежест и чувство на познатост, необикновено състояние на емоциите и строг ред, винаги будна разсъдъчност, здраво самоовладяване и ентусиазъм, дълбоко пламенно чувство. И като преплита и хармонично съчетава естественото и изкуственото, тя все пак подчинява изкуството на природата. начина на съдържанието. . ."

В тези редове поривисто и концентрирано са изразени едни от най-ценните черти на естетиката на Хегел — диалектиката на образа и идеята, общото и единичното в изкуството. И нещо повече — в тях намираме по-категорично разрешен въпросът за съотношението между разум, воля и емоционалност, и то без характерните за романтиците ексцеси. Говорейки за „неотслабващия, макар и незабележим контрол" на разума и волята в творческия акт, а така също за подчинеността на изкуството и формата спрямо природата и съдържанието, литературоведът Колридж очебийно противоречи на философа мистик и интуитивист Колридж. . .

Особено интересна за нас тук е мисълта за художественото произведение като единство от противоположни елементи, защото съвременната естетика, подпомагана от психологията, с основание прави опити да определи произведението, наред с останалото, и като система, изградена на принципа на динамичното равновесие. В тази постановка Колридж не е оригинален — в психологическата естетика от 18 в. често могат да се намерят подобни твърдения. Но докато у Дюбо например ударението се поставя върху новотата и изменението, у Колридж противоположните двойки са съпоставени с оглед на динамичното равновесие между тях.

Заслужават внимание и някои от стиховедските бележки на поета. Колридж поддържа мисълта на Аристотел за ролята на стиховата организация и отхвърля разпространеното по негово време схващане, че поезията е добра проза плюс стих. Диалектичността в литературоведското му мислене се проявява и в тази насока. Стихът според него е продукт на антагонистични сили, уравновесяване на „ново" и старо", затвърдяване на една схема и неочакваното ѝ изменение. Както се знае, актуален проблем на съвременното стихознание е така нареченото неизпълнено очакване. На едно от заседанията на Петия славистичен конгрес Р. Якобсон посочи, че за първи път този проблем е бил поставен в 20-те години на нашия век. В глава 18 на „Биография литерария" обаче Колридж говори тъкмо за нарушението на ритъма като неизпълнено очакване. Малко вероятно е това да е оригинална негова идея, но безспорно е, че изказвания от рода на горното трябва да се правят с повече внимание към научното наследство. И още нещо. Съвременното „точно" стихознание вижда една от основните функции на стиховата организация в запомнящата, мнемоничната функция, или

казано с езика на кибернетиката, в ролята на стиховата организация като корекционен код.[1] Без да обсъждаме правилността на това твърдение, ще отбележим, че то е изказано и от Колридж. Последното, разбира се, не означава, че Колридж е някакъв гениален предвестник на кибернетичното стихознание, а само че имаме работа с една многовековна идея, чиято историческа ценност и оригиналност трябва да се премерва с повече чувство за реализъм.

Литературнокритическите трудове на Колридж, макар и самобитни и много популярни за времето си, нямат актуалността на теоретическите му възгледи. Тяхна конкретно-историческа заслуга е синтетичността в подхода на критика. Към произведението той трябва да пристъпва като към „единна цялост", да търси оправдаността на съставните на произведението, техните взаимоотношения и целесъобразна организираност. Пак в тази насока, продължавайки Аристотел, Колридж изразява в критическите си трудове (например за Уърдсуърт) изискването си за умело балансиране на правдоподобно и неправдоподобно, на важно и маловажно. Художественото произведение и творческата личност трябва да се разглеждат като неделимо единство, в което да се проявява и вдъхновение, емоционалност, чувство за музика и философска проникновеност. „Няма велик поет, който да не е и проникновен мислител" — казва Колридж по повод на Шекспировото творчество. Изобщо критическото наследство на поета чувствително се различава от това, което сме свикнали да наричаме романтическа критика. По същество то стои по-близо до критиката от средата и втората половина на 19 в. Някои негови черти го свързват с „психографическата" критика на Сент-Бьов и с френската импресионистична критика, а други, по-съществени — с реалистическата.

В делото на Колридж романтическата естетика и критика изразяват не само най-доброто, на което са способни, но и най-големите си пороци. И забележителността, актуалността на Колридж се състои както в това, че той е етап във възхода, така и в това, че е етап от упадъка на романтизма.

Сто и тридесет години след смъртта на Колридж неговото сложно и противоречиво наследство продължава да привлича вниманието на литературоведите и да участвува в идейно-научните борби. Вече посочихме кои, защо и как използуват и експлоатират Колридж. Че тази едностранчивост от едната страна и това пренебрегване от другата е неоснователно, ще потвърдят бъдещите марксистки изследвания на творчеството му.

---

[1] Вж. М. Янакиев, Българско стихознание, София, 1960, стр. 64, 89.

РАЗКАЗЪТ „ЛЕПО“ И ХУДОЖЕСТВЕНОТО МАЙСТОРСТВО НА ЕЛИН ПЕЛИН

Никола Г. Николов

За художественото майсторство на Елин Пелин е писано вече, но казаното все още не е достатъчно. Историята на разказа „Лепо“ е показателна за насоката на развитие на големия белетрист, неговото израстване като писател със самобитен подход и поглед за селската ни действителност от края на миналия и първите десетилетия на днешния век. Една съпоставка на различните редакции на разказа води не само до по-вярното му разбиране, но и до по-пълно изясняване на художественото майсторство на Елин Пелин, осветлява някои моменти от творческия процес: износване на произведението, въплъщаване замисъла в словесна форма.

Историята на разказа „Лепо“ (и на повестта „Гераците“) показва съвършено ясно, че художествената завършеност на Елин Пелиновата творба понякога е продължителен процес, който започва с една редакция и завършва с друга, чувствително различна от първата. Той е преработвал основно някои от произведенията си и след като са излизали от печат. Преработката е засягала не само композицията, езика, но и героите, затова е траела продължително време, през което авторът не е престaвал да живее със съдбата им. „Моята цел при работата е да гледам да бъде интересно нещо“ — казва Елин Пелин.

В какъв смисъл интересно? Не в такъв смисъл, вкакъвто са интересни, да кажем, детективските романи, но да закача — как да кажа — сърцето на човека, да има случка, която да е характерна за тия типове, тя да проявява тя повече свой характер“ (курсив Н. Г.) („За майсторството на писателя“, стр. 53).

Не всички разкази са създадени по този начин, повечето още в първата редакция са имали качествата на завършени произведения и затова са останали да живеят в този си първоначален вид. Онези, които са зреели по-дълго време, днес дават възможност да очертаем художественото майсторство на Елин Пелин в различните му аспекти.

Разказът „Лепо“ е публикуван за първи път в брой 3—4 на двуседмичното списание „Художник“ от 1905—6 г

На какви изводи ни навеждат двете редакции на разказа „Лепо“?

Сюжетът на първата редакция, онадсловена „Захарин“, е следният. Двадесетгодишният Захарин, сирак, без никого и нищо, сериозен и работлив момък, обиден от живота, израсъл при чужди хора, от два дни не е виждал дъщерята на дядо Горчилан, която обича с душегубна любов и сега бърза, гонен от нетърпението да я види. Но дядо Горчилан е дал дъщеря си за жена на попския син от Чемерник, защото според него, „женско чадо — то е чуждо чедо. . . Давай го доде му е времето. . .“ Нона не само не се е противила на своя баща, но се е съгласила веднага. Обиденият Захарин

се заканва на Нона пред дядо Горчилан, загдето го е лъгала, а по-късно стреля по къпещата се в реката Нона.

Художественото майсторство на Елин Пелин в „Захарин“ е далеч под неговите възможности. Логиката на характерите на действуващите лица не е спазена, за да се мотивират постъпките им. Сюжетът на разказа не е обмислен достатъчно, той разкрива конфликт, който се носи не от главните действуващи лица (Захарин и Нона), а от Захарин и дядо Горчилан; езикът е изпъстрен с архаизми и диалектизми, няма го оня синтактичен строеж на изречението, който създава ритъма на Елин Пелиновата проза познат от по-късните му разкази. В резултат на изброените недостатъци се е получил един незначителен разказ, слаб откъм съдържание и форма.

Съвсем друг е резултатът, постигнат в разаказа „Лепо“. Броят на героите е същият, мястото на действието остава непроменено, променено е времетраенето на действието (от 2 дни на няколко месеца); конфликтът е поставен на почвата, на която се появява; в композицията не е разместен редът на събитията и действието, но е обогатена с пейзажи; езикът е точен, пестелив, изчистен от лексиката на диалекта. Постигната е по-точна характеристика на социално-психологическата основа на Войкината изневяра и на Леповото отмъщение.

Най-чувствителни промени се забелязват в образите-характери. Те са резултат от пренасянето на конфликта между Лепо и Войка, за разлика от „Захарин“, където стълкновението се проявява между Захарин и дядо Горчилан, както бе вече подчертано.

При изместването на конфликта между Лепо и Войка образът на дядо Горчилан губи онова значение за развитието на действието, каквото има в „Захарин“, затова и ролята му е съвършено ограничена. Този образ насочва читателя към топографията на българското общество от времето преди Освобождението ни от турско робство. Във всичките постъпки на дядо Горчилан миналото настойчиво заявява за правата си. Особено ясно се чувствува това в диалога между Захарин и дядо Горчилан. Последният е приел предложението на попския син от Чемерник, тъй като за него „женско чадо, то е чуждо чедо“, затова трябва да се даде „доде му е времето“. Макар че според разказа той не е насилвал волята на Нона, понеже тя се е съгласила да приеме предложението, ясно проличава намерението му в случай на съпротива от нейна страна да прибегне и до принуда, за да я застави. Той е далеч от мисълта да се съобразява с желанието на чедото си.

При такова положение на нещата криенето на Нона от Захарин е неправдоподобно, защото говори за съзнавана от нея виновност, в каквото не можем да я обвиним. Захарин би трябвало да стреля не в нея, а в баща ѝ, чиято закостеняла мисъл погребва щастието на двамата млади.

Образът на дядо Горчилан в „Захарин“ има и тази слаба страна, че като изключим момента, в който се разкрива любовната игра на младите, Нона се явява пред очите на читателите само два пъти — веднъж, за да избяга виновно пред Захарин, и втори път, за да стане жертва на накипялото му от обидата желание за мъст. Така Нона не допринася нищо за нарастване на действието, не носи художествената идея на разказа. Тя не е един от образите, върху които се гради сюжетът.

След като отстранява основния недостатък на сюжета с ограничаване ролята на дядо Горчилан, авторът оставя героите да действуват според логиката на своите характери. Това важи преди всичко за Войка. Но нейното поведение се обяснява с образа на Иванчо Бакалчето.

Образът на Бакалчето веднага разширява и изяснява художествения хоризонт на разказа. Той отвежда към периода на 90-те години, не за да посочи структурата на обществото, а да разкрие една от тенденциите му на развитие. В умението му да свири сладко на хармоника, в чистите му чизми, в трепересщата сребърна верижка са вложени данните за неговия паспорт, от които се уточнява класовата принадлежност

на Бакалчето. Той е бъдещият господар на живота, но и сега вече налагащ своя отпечатък.

С въвеждането на образа на Бакалчето е задълбочено познанието за живота, разкрити са определени тенденции на развитие на българското общество, определено е времето, през което се извършва това развитие, както и насоката му. В това познание се крие първият белег на повишеното художествено майсторство на Елин Пелин.

Образът на Бакалчето допълва и обяснява образа на Войка. Той насочва вниманието към онези нейни постъпки, в които времето на установяването на буржоазния морал е оставило неизличими следи, подчертава чертите, в които Войка се разкрива като обществено същество. През времето на четиригодишното си слугуване в града Войка се е поддала на влиянието на буржоазния морал, тя е разбрала цената на женската красота и възможностите, които ѝ предлага, за да може да си пробие път в живота. В кокетничението ѝ, в думите, които подхвърля на много момци, не се крие само исконно свойство на женската природа, а проявление на буржоазния морал. До този извод довеждат и поправките в разказа „Лепо“. В „Захарин“ тя се носи „с широки тантелени ръкави, които падаха до рамото при най-невинно движение на ръката“, а в „Лепо“ тя знае „т а к а д а и г р а е с тантелените ръкави на ризата си, че да падат до рамото ѝ при най-невинно движение на ръцете“. В „Лепо“ е премахната характеристиката, според която Войка се определя като „кокетлива и лекомислена като в с я к а х у б а в и ц а “. Тези поправки очистват всеки намек, че в постъпките се проявява само женската природа на Войка и подчертават новото обществено влияние, на което тя чувствително се е поддала.

В задълбочаването на онези черти в характеристиката на Войка, които я изясняват като обществено същество, се разкрива една страна от реализма на Елин Пелин, а следователно и на неговото майсторство.

Сама засегната от буржоазния морал, тя цени човека, който като нея е просмукан от същата нравственост, имаща в нейните очи по-висока стойност. Решението на Войка да остави Лепо не е продиктувано само от времето (по-дългият срок и отдалечеността на Лепо придават по-голяма достоверност и правдоподобност на разказа), а преди всичко от настаналата със самата нея промяна. Ориентацията ѝ към Бакалчето се извършва под действието на две сили — на своеобразието ѝ като личност, надарена с буен темперамент, и под действието на социалната определеност на нейната индивидуалност. Докато темпераментът ѝ може да бъде задоволен от качествата на Лепо, социалната ѝ същност — само от Бакалчето. Затова до момента, в който се появява Бакалчето, тя се е задоволявала с качествата на хубавия Лепо, който все пак се е отделял със своята юначност, работливост и сръчност от себеподобните му момци, но сравнен с появилото се Бакалче, той загубва в очите на Войка всякакво значение, освен може би на спомен.

Направлението на поправките в образа на Войка показва, че Елин Пелин не застава над героите на произведенията си, не насилва волята им, а ги оставя да постъпват според логиката на характерите си. По този път той стига до такава висота на писателско майсторство, при което авторът не обективира в образите някаква своя идея, а обратно — всеки образ представлява своеобразно откритие на автора за живота и доколкото има идея в произведението, тя не е нищо друго, освен показване на скрития в социалните типове смисъл.

От пренасянето на конфликта всред действително пораждащите го герои Лепо и Войка — разказът е спечелил още и това, че Елин Пелин е показал отпечатъка на времето в характера, постъпките, мислите на героите, тези деца на времето си, което властно ги заставя да вървят на различни страни и съпротивляващите се като Лепо да загиват под натиска на неизменния му ход.

Лепо търпи морално поражение не само с това, че е изоставен от Войка, но и с изстрела срещу нея. Вдигайки пушка срещу нея, той признава безсилието си.

Безсилието на Лепо не е последица от личните му качества, защото той е „юначен, работлив, сръчен“ и при това „хубав момък“, а се корени в обществената му позиция. Ратайската му съдба го е поставила на най-ниското обществено стъпало, задържа го в рамките на патриархалния морал, който няма никаква стойност в очите на израстващите „рицари“ на капитала и гравитиращите около тях.

Патриархалните позиции на Лепо се проявяват предимно в постъпките му. Той не стреля срещу Бакалчето, а срещу Войка, срещу девойката, която се отрича от първата си любов, срещу изневярата, която е несъвместима с морала на хората от Леповия тип.

Желанието на Лепо да „отреже косата ѝ до главата, да не може цяла година да излезе пред хората и да бъде осмеяна от всички“ още по-ясно изтъква патриархалния му морал. В това намерение се крие стремежът да се предизвика присъда над Войкината измяна от страна на хората, които мислят по тези въпроси също като него.

Характерът на Лепо е по-богат в сравнение с характера на Захарин. Вътрешният му живот е по-пълно очертан. Той е честна и решителна натура. Любовта за него е съдба, а не приключение. Макар че Лепо е убиец, не е посител на животинска свирепост, не е носител на тъмно начало, каквото се забелязва у Захарин, въпреки че и единият и другият стрелят мижешката.

И в тоя разказ промените в морала настъпват неизбежно, както това става и в „Гераците“. И там и тук носителите на патриархалните добродетели си отиват от живота под напора на социалното разслоение, макар че носят много ценни черти.

Когато Лепо стреля срещу Войка, неговата ръка се направлява от обидата, той стреля срещу измяната, но не убива носителите ѝ. Бакалчето остава да живее, той без особена борба ще се наложи в живота. При това Лепо не съзнава своята борба, той се предава на оная власт, която именно улеснява и покровителствува морал, който оправдава измяната.

От казаното дотук може да се направи изводът, че майсторството на Елин Пелин се е усъвършенствувало в такава степен, в каквато той е опознавал живота.

*

С обогатяването на съдържанието на разказа са настъпили забележителни промени и в стила на писателя. Въведени са нови принципи на изображение на образа-характер. Наред с подробния и пряк показ на преживяванията на лицата използуван е и така нареченият живописен принцип на изображение, т. е. чрез жеста и мимиката, движението се разграничават преживяванията на отделните лица от аналогичните преживявания на другите лица. Чрез външния израз на преживяването авторът го прави зримо, осезаемо, „придава му неизменяемата, лята форма на външния факт“. (Е. Н. Михайлова).

Така нетърпението на Лепо, който бърза да види любимата си Войка, се изразява в неговите постъпки: „Често той се спираше, повдигаше се на пръсти и нетърпеливо поглеждаше през зелените листа към воденицата, дано му се мярнат нейде белите ръкави ва Войка. . . “

При вида на воденицата Лепо изживява толкова голямо вълнение, което Елин Пелин, за да не отслаби силата и нюансите му, предава пак чрез движението: „Сладка притома обезсили Лепо. Дъхът му спря. Краката му трепереха и той се подпря на дънера на една стара бука.“

Душевният смут и объркаността на Лепо при срещата с изменилата му Войка са предадени чрез мачкане на шапката:

Той я поздрави смутен, сне фуражката си, почна да я върти и едвам произнесе със задавен глас: „Не познаваш ли ме? “

Използуван е и твърде интересен принцип за предаване на преживявянаията на героя. Същността на този принцип е в умението да се предава душевния живот на героя в промените на лицето му, дори най-неуловими да са те: „И пламъкът, който гореше в душата на Лепо, светеше в очите му, играеше по прижуреното му лице и го правеше замислено, решително и вдъхновено от надежда".

При този принцип, непълно прокаран тук поради размерите на разказа, светлината, която озарява лицето на Лепо, иде от него, а не отвън.

Елин Пелиновите герои са емоционални натури, те така силно изживяват всичко, че е невъзможно да се предаде с пряко описание или с обикновени средства, без да се отслаби силата му. Поради това Елин Пелин търси подходящ начин за предаване на силни настроения, граничещи с афектация, и го намира в пренасянето на същото настроение вън от героя върху предмети и животни, които със звуковете, издавани от тях, разкриват същия болезнен стремеж, копнеж или душевно вълнение:

„Войка, Войка, викаше нещо в душата му. Войка, Войка, едногласно повтаряха щурците и настоятелно твърдяха жабите"; „В гората беше тихо. Бучеше само воденицата и душата на Лепо."

Подобен пример срещаме и в разказа „Печена тиква": „Седне в канцеларията да работи, а мисълта го човърка. Пише той нещо, пише до съсипване. Но му се струва, че перото, като скърца бързо по книгата, му пише: тиква, тиква, тиква. . . "

Елин Пелин е задълбочил реализма си и по пътя на разграничаване на аналогичните преживявания на героите, те се отличават по формата си. Напр. в срещата на Лепо и Войка, в която се потвърждава измяната на Войка: „Той я поздрави смутен, сне фуражката си, почна да я върти и едвам произнесе със задавен глас:

— Не познаваш ли ме?

— Познавам те, защо да те не познавам! — каза малко сопнато Войка.

— Не ми се радваш. . .

— Е, какво било-минало."

Думите на Лепо крият мисълта, че Войка му е задължена с миналото си поведение (още една черта на патриархалния морал), обратно, във Войкините думи се изразява съзнанието за свобода на постъпките, за необвързаност към бившия си любим.

Гневът на Лепо съдържа закана, а Войкиният гняв се проявява като ехидна радост от нанесената болка.

Подобно на другите критически реалисти Елин Пелин поставя героите си в някаква рамка, която ги очертава ясно, прави ги по-видими. Тази рамка не е произволно подбрана, а взета съобразно условията, в които живеят неговите герои: „Войка влезе за малко вътре и пак се яви на в р а т а т а ". „Войка седеше самичка на п р а г а на воденицата и предеше на хурка"; „Той (Лепо) седна на един к а м ъ к пред обора" „. . . излезе и застана сред двора неподвижно като к о л".

Понякога това отделяне има за цел да подчертае самотата на Лепо, драматизма, който бушува в душата му.

Елин Пелин често подбира един ярък белег от образа на героя и го повтаря в хода на повествованието, за да направи по-видима външността му или пък да изтъкне някакво негово качество. Войка е очертана с русата си коса. Косата е белег на нейната красота и се превръща почти в самостоятелен образ. Тя живее в мислите на Лепо: „Само косата ѝ, руса и златна като жълта тинтява, светла и рохкава като опашката на някоя звезда, той виждаше ясно в мисълта си, виждаше даже, как слабо си играе с нея вечерният ветрец"; „През рамото ѝ пада като златен водоскок косата и краят ѝ се мие в реката".

При обрисуване портрета на Бакалчето Елин Пелин подчертава онези особености в облеклото му, които говорят за неговото благополучие и превъзходството му: „Той бе кръстосал крак въз крак и чизмите му блещяха от чистотата"; „До Лепо не-

достигаха вече безгрижните звуци на хармониката, но пред очите му стоеше нехайният образ на Иванчо Бакалчето с тънките засукани мустаци, с накривената шапка, със сребърната верижка и лъскавите чизми и го мъчеше“.

От особено значение е пейзажът в разказа. В началото на разказа пейзажът заема по-малко място, отколкото в края. При това, макар че в началото той е изграден от осезателни и звукови впечатления, какъвто е и в края, той има епически характер, а в края придобива лирико-елегически и създава драматизъм и настроение на разказа.

Особено изразителни са осезателните впечатления, които съвършено точно разкриват състоянието на действуващото лице в даден момент: „Лепо усети като че сърцето му се удари о черепа, разби се на късове, които се разсипаха като мразници по цялото му тяло“ или „Остър пронизителен писък изпълни дола, даде отчаяно ехо и като нажежен тел проби Лепо от главата до краката“.

Прегледът на принципите на изображение на лицата показва, че те са подчинени на нуждата от по-задълбочено разкриване на героите, че те са в основата си реалистични.

Втората черта на художественото майсторство се проявява в по-рязко очертаване стила на писателя, особеностите на който са извикани на живот от по-дълбокото проникване в живота и от избистреността на замисъла.

*

Езикът на разказа съответно е претърпял промени. В него има два пласта: речта на автора и на героите. Авторовата реч в „Захарин“ е изпъстрена с диалектизми и благодарение на това, че авторът е проявил известно чувство за мярка, не е стигнал до езиков натурализъм. В разказа срещаме думи като: жерна, гръдите, седъмнайсет, ягънце: „. . . сърцето му неудържимо се мяташе в г р ъ д и т е“.

„Тя стоеше в ръцете му кротко и мълчаливо като някое малко бяло я г ъ н ц е“.

В разказа „Лепо“ лексическият състав на езика е изчистен от диалктизми. Писателят е предпочел речниковото богатство на литературния език.

Особено внимание е отделено на синтактичния строеж на изречението. То е разделено на равномерни и ритмични периоди, завършващи с паузи, които предават нарастващото напрежение. За тази цел Елин Пелин предпочита сложно съчинено изречение с много съединителни изречения и обособени части: „Но понякога Войка не излизаше и Лепо чакаше напразно. Листата натежаваха с роса, звездите чезнеха в небето, славеите се уморяваха от песни, а Лепо бдеше и чакаше“.

За да предаде напрегната душевна борба, за да сгъсти бурята, която надвисва над героите, авторът прибягва до еднородни части в изречението, като струпва съществителни и прилагателни: „Войка, за която той мислеше постоянно, сега го отритва с т у д е н о и с п о й к о й н о“; „Той се видя с л а б, н и щ о ж е н и о б и д е н“; „Р е в н о с т и м ъ к а го тласкаха да върви, но той не знаеше накъде и тръгна напосока в мрака“.

Много често срещаме употребени глаголи от свършен вид в минало несвършено време, макар че употребата им не е характерна при несвършените глаголни времена. Авторът чрез тях придава завършеност и повторителност на действието чрез време, което нормално изразява действието като процес, в неговото протичане, откъм аналитичната му страна. Така е изнесена на по-преден план мъката на Лепо: „Той тръгваше (несв. вид) бавно, съсипан от чакане, измъчен от мисли, капнал за сън, кривнеше (св. вид) към село, после се отбиеше (св. вид) през ливадите и скиташе по пътищата безцелно като смахнат“.

В Лепо са използувани повече метафори, сравнения, епитети, чрез които се обективира отношението на Елин Пелин към героите и техните постъпки. Епитетите, употребени при изобразяването на Лепо, имат метафоричен характер. И на други места в

разказа са използувани метафорични епитети, но при образа на Лепо те са използувани с цел да се предаде смяната на радостта и надеждата с отчаяние и гняв. Например „млада кръв“, „запалена кръв“, „мила и сладка усмивка“, „щастлив миг“, „сладки спомени пробиха мрачните му мисли“.

При Войка авторът е използувал зрителни епитети, тъй като рисува нейната жен ска красота и привлекателност: по тялото на Войка се ронят „златни люспи“, Войка, когато се къпе, е „гола, бяла, прилича на преспа сняг, паднала от планината“.

Сравнението е точно и изразително, но понякога е търсено и затова далечно. „Той се обръщаше към нея с вяра като пустинник срещу слънцето . . . “

Речта на героите в разказа„Лепо„ е по-пестеливо използувана, но затова пък е по-изразителна. Докато в „Захарин“ Лепо крещи, за да изрази гнева си, в едноименния разказ неговата обида и гняв са предадени само с израза „Ще видим“.

Пстижение за майсторството на Елин Пелин е и диалогът. Чрез него се разкрива напрегнатата борба на чувствата на действуващите лица. Наситен с драматизъм, той представлява форма, в която се постига индивидуализация на чувствата, а оттам индивидуализация на типовете. Например следният момент:

„Лепо стоеше до нея изтомен от любов и чакаше обещание от очите ѝ. Тя му казваше:

— Колко си приличаме двамата.

— Ех, ти не ме обичаш, много си лоша, Войке!

Тя му вземаше главата с две ръце като чаша, целуваше го с порив и казваше с томление:

— Моето момче пак ми се сърди. Войка го обича!. . . Още веднаж, още веднаж, още веднаж!“

Докато в думите на Лепо се носи горчивината на човек, чиято любов не е срещнала откровена взаимност, съмнение в обичта на любимата, в думите на Войка не се долавя душевно вълнение, проява на любовта, а великодушието на хубавица, съзнаваща своята сила да владее другите.

Прегледът дотук не изчерпва всички въпроси на художественото майсторство на този наш класик. Но след като се проучи смисълът на направените основни поправки в разказа „Лепо“, стига се до извода, че главното в него е съдържанието, разбирано като жизненост и типичност на действуващите лица, че то определя формата и специфичната ѝ художественост.

От всичко казано необходимо се налага изводът, че стремежът към художествено майсторство води най-напред към опознаване на живота, към изясняване на художествената задача, а след това към изобразителните средства. Този път на създаване на художествената творба е основен за реалистичното изкуство. На това учи творческата практика на Елин Пелин.

МАТЕРИАЛИ ОКОЛО ТЕАТРАЛНАТА ДЕЙНОСТ НА ГЕО МИЛЕВ В НАРОДНИЯ ТЕАТЪР

Надежда Тихова

Теоретичните възгледи на Гео Милев за характера и същността на театралното изкуство, за развитието на българския театър, както и неговите прояви в областта на режисурата продължават да привличат интереса на изследователите. Поставените от него пиеси, макар и малко на брой, са осъществени в различни периоди от живота му и на различни сцени: от опитите в Стара Загора е поставянето на „Едип цар“ от Софокъл през 1915 г. до сцената на театър „Ренесанс“ като режисьор на пиесата „Масачовек“ от Ернст Толер през 1923 г. Някои от репетираните пиеси не виждат светлините на рампата за първия допир с публиката.

Известно е, че на сцената на Софийския народен театър под режисурата на Гео Милев, през 1920 г. излиза премиерата на пиесата „Мъртвешки танц“ от Стриндберг. Представленията се радват на успех. По-късно — през 1923 г. — на Гео Милев се възлага режисирането на пиесата „Електра“ от Хофманстал. След известно време репетициите се прекъсват. От поместените по-долу материали се разбира, че непосредствено след постановката на „Мъртвешки танц“ младият режисьор е започнал репетициите на втора пиеса — „Гиг и неговият пръстен“ от Хебел, за да може да продължи осъществяването на интересите си в тази насока и да докаже възможностите си на режисьор. Преписката между Дирекцията на Народния театър и Министерството на просвещението показва начина, по който са прекъснати първите му прояви като режисьор на сцената на Народния театър. С това въпросът за български режисьор в нашия театър остана отново неразрешен. А мечтите на Гео Милев за нова насока в българския театър — прекършени. Тук публикуваме някои документи, във връзка с дейността на Гео Милев като кандидат за режисьор в Народния театр.

До господина
Директора на Народния театър
в София

З а я в л е н и е

от Г. Милев, София, ул. „Цар Самуил“ № 14

Господине Директоре,

Облегнат на едно старателно изучване на съвременното театрално дело на Запад (главно в Берлин) в продължение на 5—6 години — и в частност: на инсценирането и режисирането на една пиеса — мисля, че притежавам достатъчно подготовка и способност, за да мога да заема свободната сега длъжност на главен режисьор при поверения Вам Народен театър.

Обаче: тъй като моите качества и способности на режисьор са неизвестни за Вас — моля, господине Директоре, да ми се разреши и назначи за предстоящия театрален сезон един режисьорски дебют, т. е. да ми се повери пълното и самостоятелно режисиране на една от пиесите, съставящи новия репертоар на театъра. Успехът на този дебют ще трябва, естествено, да бъде пълна подкрепа и оправдание на аспирацията, която заявих по-горе: режисьорската длъжност при поверения Вам народен театър.

Ще цитирам, обаче, като предварителен атест за себе си: своята писателска дейност — и от нея главно: естетическа критика върху театър и литература в периодическия печат; една книга върху театъра, abrègè на едно обширно разглеждане на въпроса, — „Театрално изкуство", к-во „Везни", Ст. Загора — София, 1918; значително количество преводи, между които: превод на „Хамлет" от Шекспир, „Манфред" от Байрон — и двете пиеси от оригинала и в стихотворния размер на оригинала — а под моя редакция серия „Избрани драми" на Август Стриндберг, от които е излязла само първата — „Опиянение", ще цитирам освен това и факта, че владея — освен руски — още и немски, френски и английски език, за което свидетелствуват впрочем моите преводи.

София
4 август 1919 г.

С почитание:
Гео Милев
(ЦИА, ф. 195, а. е. 137)

Дирекция
на
Народния театър
София
№ 227 от 24 март 1920 г.

До Министерството на Народното просвещение

За да се дойде по-близко до едно правилно поставяне на въпроса за режисурата в Народния театър, тази година бе допуснат да направи опит като режисьор в една пиеса от репертоара на Народния театър — „Мъртвешки танц" — Георги Милев, млад писател, който особено се е интересувал от театрално изкуство и е правил някои студии по него при виден майстор в Берлин. Този опит вече се продуцира на сцената на Народния театър и подлежи на оценка от критика и публика. Колкото низко и да се оценява той все пак показва, че Г. Милев, може да се справи, макар със скромни резултати, с постановката на една пиеса: художествено проникване и възсъздаване на дадените в една пиеса характери, създаване на сценическа картина чрез всичките средства на сценическото изкуство — артистическа игра, ансамбъл и съответна декорация и техника. Тези резултати, ако не са достатъчни, за да се вземе едно решително становище по въпроса, дават поне основание да се направи още една проверка на кандидата и то в една пиеса, която поставя по-други задачи. За тази цел на Г. Милев се възложи режията на пиесата „Гиг и неговият пръстен" от Хебел. За да може обаче кандидатът да се отдаде напълно на работата си, трябва да се облекчи до известна степен в грижата за съществувание. Затова съм на мнение да му се даде предвидената в бюджета заплата 800 лева като пом. главен режисьор и то само до края на м. май, до когато се предполага, че ще бъде свършено поставянето на пиесата. Въпросът за назначението му за един по-дълъг срок като режисьор ще се постави след свършването на този втор опит.

Директор: Б. Ангелов

Министерство
на
Народното просвещение
отделение за културните учреждения и фондовете
гр. София
№ 7442 от 31. III. 1920 г.
на № 227

До господина
Директора на Народния театър

Понеже първият опит с поставяне на пиеса от г. Г. Милев е завършил неуспешно, както донасяте, Министерството не може да се съгласи щото артистите от Народния театър да се поставят за втори път в неприятното и неудобно положение да се правят опити с тях.

Главен секретар: (п) Д-р Ст. Донев
и. д. началник на отделението: (п) Т. Кунев

Дирекция
на
Народния театър
№ 257
1. IV. 1920 год.
София

До Министерството на
Народното просвещение

В свръзка с писмото ми под № 227 от 24 март и по повод писмото на почитаемото министерство под № 7442 от 31 март, чест имам да забележа, че оценката, дадена от мене за работата на Г. Милев, е неправилно схваната. Аз не мисля, че постановката на „Мъртвешкия танц", направена от Г. Милев, е неуспешна. Ако тъй схващах, не бих молил да му се даде да направи втори опит, като му се даде заплата на режисьор до края на м. май.

По този повод считам се длъжен да привлека вниманието на Министерството на народното просвещение върху следните моменти:

1) Пиесата „Мъртвешки танц" поставена от Г. Милев, стои върху афиша на Народния театър вече 11 път и се оценява от публиката благоприятно.

2) Главният режисьор г. Дуван Торцов е също на мнение, че дебютът е сериозен и дава достатъчно основание да се очакват с време по-големи резултати; той също мисли, че първият опит оправдава да се даде на кандидата да направи и втори такъв.

3) Артистическият комитет, след като бе изслушал един реферат на Г. Милев върху поставянето на „Мъртвешки танц", в протокола си от 30 август 1919 г. взема това становище по въпроса: „Изложеният пред артистическия комитет и артистите план за поставяне на „Мъртвешки танц", изработен от Г. Милев, е сериозен труд, който дава достатъчно предварителен кредит на кандидата, за да му се поверят артистически сили, каквото да пристъпи към прилагане на своите сценични познания. Що се отнася до някои негови схващания и възгледи, които са предмет на разностранчива критика, комитетът мисли, че времето, опитът, действителността и нашите условия ще извършат сами ниезбежната корекция върху работата и схващанията на кандидата, стига той да прояви данни и похвати на режисьор". Под този протокол са подписани следните тогава членове на комитета: В. Кирков, К. Сарафов, К. Мутафов, Гено Киров, Ив. Попов и С. Огнянов. Тук трябва особено да се обърне внимание върху имената

на някои от подписалите тоя протокол. Прочее, като се вземат пред вид всички тези обстоятелства и като не се изпуща изпред вид, че се касае да се тури начало и основа за разрешение на един голям въпрос, по който досега нищо не е направено — именно да се направят подготовления за решението на въпроса за режисурата в Народния театър, мисля, че към опита на Г. Милев трябва да се отнесем най-сериозно и да го зачетем като достатъчна сериозна първа проверка за втори сериозен опит, каквато представя възложената му за режисиране пиеса „Гиг и неговият пръстен“ от Хебел.

Пред вид обаче, че кандидатът стои в очакване от август 1919 г. и се намира в голямо материално затруднение, моля да бъде назначен до края на м. май, когато предполага се, той ще завърши своето изпитание, каквото да може решително да се даде една оценка за способностите и познанията му по сценичното изкуство.

Директор: Б. Ангелов

Бързо
Министерство
на
Народното просвещение
отделение за културните учреждения и фондове
№ 9782 от 4. V. 1920 г.
гр. София.

До господина
Директора на Народния театър
Тук

Поканвате се, Г-не Директоре, да обясните по какви причини сте раздали за репетиране пиесата „Гиг и неговият пръстен“ въпреки това, че Министерството запрети да се правят нови опити с артистите, за да се проверяла режисьорската способност на Г. Милев.

Репетициите на тая пиеса трябва да се спрат до второ нареждане, за да не се бърка на другите репетиции в театъра.

Главен секретар: Д-р Ст. Донев
и. д. началник на отделението: Т. Кунев

Дирекция
на
Народния театър
№ 431 от 5. V. 1920 г.
София

Бързо.

До Министерството
на
Народното просвещение

Чест има да съобща в почитаемото Министерство на народното просвещение, че пиесата „Гиг и неговият пръстен“ е била възложена да бъде режисирана от Г. Милев по следните мотиви:

1. На писмото ми № 257 от 1. IV. т. г.: в което поддържах своето предложение да се даде едно временно назначение на Г. Милев, за да изработи въпросната пиеса, М-вото на народното просвещение не отговори отрицателно.

2. От разговорите, които имах с г-на началника на отделението, схванах, че министерството не желае да се ангажира с едно макар временно назначение, но че то няма

нищо против, ако въпросът се уреди по начин и със средства на Народния театър. Такъв беше духа на отговора, който добих и от г-на министра.

3. Въз основа на всичко това внесох въпроса в артистическия комитет и той с протокол № 105 от 9 април т. г. възложи режисирането на пиесата на Г. Милев.

При това трябва да се има предвид, че пиесата се поставя при доброволно участие на артистите, без всякакво авторитетно задължение. Поставянето на пиесата не е никаква пречка за работата, защото в повечето случаи се използва свободно от другите редовни занятия на драмата и опера време.

Предвид на това мисля, че няма причина да се спират работите по постановката на реченатa пиеса, поне до получаването на нова разпоредба в противна смисъл.

Директор: Б. Ангелов

Бързо
№ 10099 от 8. V. 1920 г.
На № 431

До Господина Директора
на Народния театър
Тук

Министерството счита въпроса разрешен и не вижда мотивите Ви основателни, за да се поддържа друго гледище. В Народния театър не бива да се допускат опити, тъй като това би повлякло след себе си безчислено много желания за подобни опити. Репетициите на „Гиг и неговият пръстен“ да се спрат веднага.

Глав. секретар: (п) Д-р Ст. Донев
и. д. нач. на отделение: Т. Кунев

ИЗСЛЕДВАНЕ ЗА ДРАМАТУРГИЯТА НА ЛЕРМОНТОВ*

Всяко докосване до творчеството на Лермонтов ни изправя лице с лице с неговия титаничен дух, влязъл в „горда вражда с небето“, метежен и свободолюбив, с бушуващите и незнаещи успокоение страсти на едно сърце, което цял живот се люшка между любовта и омразата, копнее за свобода, а се задушава в атмосферата на робство и лакейство, жадува за вяра и високо предназначение, а е принудено да се гърчи в безверие и отчаяние, да тръпне от гняв и трепери от бяс пред картината на руското самодържавие. Неговата изумителна личност има способността да ни приближава най-плътно до себе си, да ни кара да страдаме с нейните страдания, да се издигаме с нейните пориви, да изпитваме нейната злъч към хладния външен блясък и вътрешното нищожество на светското общество, което подобно на древното дърво анчар отравя всеки, който се докосне до него. Той е имал нещастието да се роди в долината на ужаса и отчаянието, да вдъхне разлагащия полъх на разгрома след съдбоносната 1825 година, да преживее годините на глухите стонове, на прекършените полети, на безмилостно потъпканата вяра, когато безпрепятствено тържествува злото и пошлостта, когато герои на деня стават доносчиците и ренегатите. Години, в които пред погледа се мяркат само сините мундири, когато в чудовищната империя Русия всеки полицейски надзирател е цар, а царят е коронован полицейски надзирател. В тази долина на робство и мъчение, на безмълвен гняв и скрити вълнения се ражда музата на Лермонтов. Още от първите си дни тя изпитва вледеняващия мраз на самодържавната империя и стига до горчивите ужасяващи изводи, че най-близкият човек на всеки е самият той, че всеки е обречен на горда самота. За тази епоха Херцен казва, че „трябваше да умееш да мразиш от любов, да презираш от хуманност, трябваше да притежаваш безгранична гордост, за да можеш с вериги на ръцете и краката да държиш високо изправена главата си“. И макар че юношата и младежът Лермонтов е обграден отвсякъде със зло, той не скланя глава пред него, макар че вижда как разрушават стената между доброто и злото, как господарите търгуват с народа си, а народът със свободата си, той не изпада в обезоръжаваща рефлексия, в пасивност и бездействие, а избира пътя на мъжествената целеустремена борба. Нищо, че тази борба го довежда до гибел — все едно той остава непобеден. Той няма никаква вина, че е попаднал в „бездънна бездна, в която потъват най-добрите плувци“, където и най-големите таланти изчезват, преди да са достигнали това, за което се борят. Бурята на неговите чувства, могъществото на огненото му слово преживяха цяло столетие и стигнаха до нас и до неговите потомци, които смениха враждата с небето с покоряване на неговите висини, които знаят цената на мъжеството и гордия ум.

Тези мисли се появиха у мен и при прочитането на току-що излязлото изследване за драматургията на Лермонтов от Георги Германов, напечатано в годишника на Софийския университет.

То доста изгодно се различава от многобройните съчинения, появяващи се най-често във вътрешно ведомствени издания, приличащи на спокойни, непосещавани от никого заливи. Тъкмо в тези заливи и заливчета растат най-буйно бурените на застрашаващото описателство, най-лошите сортове на псевдонауката, която колкото е по-празна и безсилна, толкова е по-велеречива, по-заредена с гръмка фразеология, имаща за цел да прикрие липсата на свежа мисъл. Разлиственаш

* Георги Германов. Драматургията на Лермонтов. Годишник на Соф. университет, том 58, 1964 г.

такива съчинения и изпитваш чувството, че си попаднал в гола пясъчна пустиня, където окото ти не може да открие свежо зелено стъбло, поне малки радващи признаци на живот. Виждаш как нещастният автор се мъчи да излезе от твърдата черупка на чуждите мисли, на старите или нови факти, но прекаленото почтение към мними авторитети или неспособността да надзърне в същността им го обричат на пълно безплодие, на печално разминаване с техния смисъл. А където няма мисъл, няма и свежо слово, няма и помен от търсене на свой стил. Защото науката не е менторско, спекулативно опериране с фактите, обръщането им отдолу и отгоре както правят търговците със стоката, а е вживяване в тях, превръщането им в собствена, неизказана от никого преди тебе мисъл.

В изследването за драматургията на Лермонтов има такава мисъл, защото по начало има и собствена научна задача — да се осветли по-подробно тоя дял от неголямото по обем творчество на поета, да се навлезе в тоя кът от поетичния свят на твореца, за да се докаже не само неговата автономност, но и непреходящото му значение.

Германов се промъква през лабиринтите на ред предубеждения, необосновано пренебрежение, недостатъчно проучване, за да изтъкне неоткрити качества, да реабилитира несъмнени ценности. В тоя стремеж има нещо твърде привлекателно — стига той да не напуска обективните данни, да не забравя високите критерии на голямото изкуство, единствено достойни за гиганти като Лермонтов. Германов с редки изключения съумява да спази мярката, да определи мястото на драматичните творби както в творческия път на поета, така и в тяхното съотношение с безспорно по-големите достижения в поезията и прозата. Той си дава сметка, че по-голямата част от драматургията е подготвителен етап към зряло творчество, че в нея преобладават юношеските експерименти и романтични увлечения, но това не ни дава правото да я изключваме от общата картина, особено когато проследяваме творческия растеж на Лермонтов, еволюцията на някои постоянни теми и образи, които разкриват една вътрешна съсредоточеност, едно неотслабващо влечение и размисъл върху най-важните явления в живота. Така имаме възможност да наблюдаваме как се развива и обогатява централният образ в творчеството на поета, образ на герой, който е повел неравна борба с враждебното нему общество, с господствуващия произвол.

Германов пристъпва към разрешаването на задачите си с очевидна подготовка, с широка осведоменост. Тъкмо това му помага да бъде по-уверен в защитата на своята теза, да спори успешно, да отхвърля заблужденията. Краткият преглед на руската и съветска критика за драматургическото творчество на Лермонтов показва едно детайлно запознаване с нея, с различните становища, с различните естетически платформи. На места тоя преглед е малко раздробен, той би могъл да бъде по-синтетичен, за да изтъква сред многобройните разноречиви мнения основните позиции, по-цялостните гледища, но и в този си вид е едно необходимо встъпление, след което се разгръща собствената теза на изследователя. Така тя става по-убедителна, по-безспорна, дори тогава, когато се забелязват увлечения (както в случая с ранната драматургия), когато виждаш, че опонентът на Германов — напр. М. Яковлев — в отделни случаи е по-прав, колкото и строг да е той.

Когато говоря за широката осведоменост на автора, имам предвид не само проучването на всичката необходима литература, свързана с темата му. Това може да важи и за обикновен студентски доклад, то не е кой знае каква заслуга, а нещо, което от само себе си се разбира. Става дума за свободното боравене с фактите, за навлизането в цялостната атмосфера, в която протича творческият процес у Лермонтов, за ясната представа върху театралния живот, театралната критика по онова време, за сполучливите съпоставки с драматичното творчество на Грибоедов, Пушкин, Гогол, Островски и др.

Безусловно Германов владее способността да анализира драматичните творби, без това да води до тяхното препариране, до хладното учебникарско анатомизиране. Той умее да проследява постепенното обогатяване на погледа и мисълта у Лермонтов, нарастването на реалистичните елементи, вижда особеностите на романтичното отражение на действителността. От всичко това той извежда с последователност общата линия, водеща до „Маскарад“, а след това до върховете в прозата и поезията. Прочетете характеристиката на Фернандо от „Испанци“ и ще се убедите, че изследователят се е вживял в тоя образ и го е обрисувал с проникновение, ярко и пълно. Може би в случая с „Испанци“ Германов подценява някои нейни източници или връзката с образците, от които се е влиял неукрепналият гений. А тя е съвсем очевидна — и това не оборва тезата му за самостоятелния път на Лермонтов и възприетата от Б. Ейхенбаум теза за политическия шифър, толкова неизбежен за една жестока цензура. Тъкмо реакционните епохи

пораждат необходимостта от шифър, от езоповски език, от исторически алюзии.

Централно място в изследването е определено на признатия драматичен шедьовър „Маскарад". Германов е пропуснал да отбележи, че тази характеристика на висшето светско общество срещаме още в „Евгений Онегин", в последния диалог на Татяна с Онегин. Но тук тя е доведена до злъчна сатира, до убийствен сарказъм, на какъвто са способни демонични натури като Арбенин. Всичко е маски в това общество, всичко е обезличено, обезцветено, а зад маските не може да се открие жива човешка душа, светло, непогазено чувство. Там цари подлост, интриги, разврат, коварство, жестокост.

Главата, посветена на „Маскарад", се отличава с ред положителни черти, встъплението към нея прави много добро впечатление, подкупва с вникването в душевния мир, в тогавашните преживявания на самия Лермонтов. То ни въвежда успешно в текста на самата трагедия. Тук изкуството на Лермонтов е раздвижило по-чувствително темперамента на изследователя, той е по-развълнуван, позадълбочен, в характеристиките му се появяват по-ярки думи, по-вдъхновени описания. Тук дълбочината на всестранния анализ се съчетава с по-приповдигнат тон, който е изгонил проявите на сухост в изложението. В характеристиките на отделните герои са се проявили най-добрите качества на Германов като изследвач, умеещ да създава пълен портрет, да взема предвид всички аспекти на разглеждания образ, всички негови взаимоотношения, неговата противоречивост и трагедийност. Той неведнъж изтъква жанровите особености на Лермонтовата драматургия, склонността към разработка на драматични теми, най-остри драматични ситуации, водещи до трагични финали. Тези нейни особености като че ли са концентрирани в образа на Арбенин — героя и жертвата, гордия самотник, който най-после е намерил щастливо пристанище в чистата непоквърена любов, но и оттук бива прогонен и смазан. Германов не само предава цялата сложност на тоя образ, но и поставя всички проблеми, свързани с него, проблеми изобщо на творчеството на Лермонтов. Хубаво би било, ако по-обстоятелно бе показана родовата му връзка с Печорин и Демона. По-пълна и по-положителна характеристика може да очаква и образът на Нина.

Когато разглеждаме драматургията на Лермонтов ние не забравяме, че тя не можа да му спечели същата слава, както поезията и прозата. Тук причината е съвсем обективна и критиката не може да носи цялата вина. Ако критиците са били реакционери и не са я разбирали, то в руската литература е имало Тургенев, Толстой, Чехов, които имат не едно изказване за „Герой на нашето време", за новелата „Таман", за поетическите шедьоври на Лермонтов. Целият въпрос е, че драматургичното творчество се прекъсва рано, тъкмо пред вратите на пълната зрялост, тъкмо пред годините, когато се създава най-хубавото в прозата и поезията. Затова то носи печата на незрелия талант (с изключение на „Маскарад"), на юношеските експерименти, на неовладяния още романтизъм. Тъкмо след 1836 г. започна най-плодотворният период в творчеството на Лермонтов, а на руското общество той стана известен с железния, бичуващ стих на елегията „На смъртта на поета" (1837), в дните на народната скръб по убития Пушкин.

Изследването на Германов си има своя жанр. То е историко-литературен труд, предполагащ прецизност, най-обоснована преценка на фактите и често пъти неизбежно промъкване през уморителни лабиринти от напластени заблуди. Тук-таме това води до известна сухост в изложението, до малко скучни изреждания, какъвто е случая с експозицията на труда. В стремежа си да защити своята теза, Германов се увлича понякога и надценява някои ранни творби на Лермонтов, склонен е да затвори очи пред заимствуванията, пред явната несамостоятелност. Но това са частични недостатъци. В главното успехът е безспорен. Той е създал цялостно изследване за най-малко проучения дял от творчеството на Лермонтов, запълнил е явна празнина в нашата русистика. Неговите научни принципи са издържали сложните изпитания на материала. Това особено личи в детайлния, задълбочен анализ на трагедията „Маскарад". Той не е от явленията, които се срещат често, той е от най-хубавите анализи на художествено произведение в нашата русистика.

Преди години ме тревожеше не според възрастта улегналият темперамент на Георги Германов, прекалено равномерната му реч, липсата на напираща страст в трудовете му. Иска ми се да вярвам, че в „Драматургията на Лермонтов" започва преодоляването на тези явления, които кой знае защо и по каква нелепица се свързват с представата за „истинската", непристъпната университетска наука с нейния тежък стил и мъчно смилаема терминология. Нашето време е време на живата творческа мисъл, бо-

реща се с всякакво догматизиране и умъртвяване, характерни за отживяващите формации. Тази мисъл има сили да преодолее криворазбраните принципи на университетската наука, да изтласква баласта на псевдонаучната продукция да вдъхва повече съвременност в историко-литературните изследвания.

Иван Цветков

„СЪВРЕМЕННИЦИ НА ПАИСИЙ“

(Б. Ст. Ангелов, Съвременници на Паисий, I. София, 1963. Издание на БАН, 208 стр).

Трудът на Б. Ст. Ангелов, старши научен сътрудник в Института за литература при БАН, има за предмет българските книжовници от XVIII век, малко проучени или съвсем непознати на образованите среди у нас, макар и да представят значителен интерес за изграждането на българската литературна и културна история. Докато най-видните личности на тази епоха, Паисий Хилендарски и Софроний Врачански, са влезли отдавна в кръгозора на научните изследователи и на просветеното общество, бидейки разглеждани подробно и в учебниците по литература, по-скромните по заслуги, но все пак достойни за внимание техни предтечи, съвременници или най-близки последователи са оставали дълго време в сянка, въпреки ценните си приноси за развоя на книжнината ни и ръста на просветата или на националното и гражданското съзнание. Да се зачетат тези забравени труженици на перото, по-малки или по-големи звена във веригата на историческия процес, оставаше дълг на специалистите, заели се да проследят добросъвестно и правилно този процес. Трудът на Б. Ангелов идва да запълни тук една значителна празнина.

В издадената п ъ р в а част от този труд авторът се спира обстойно на книжовното дело на редица заслужили съвременници на Паисий Хилендарски, именно на Йосиф Брадати, Никифор Рилски, Янкул Хрельовски, Стоян Кованлъшки, Дойно Граматик и Йосиф Хилендарски. За в т о р а част остават да бъдат все тъй подробно проучени други труженици на книжовното поле през същата епоха, а именно Тодор Врачански, Теофан Рилски, Алекси Велкович, Милко Котленски, Роман Габровски, Пунчо Мокрешки, Панчо Калоферски и поп Пунчо, покрай които по-високо се издигат епископ Партений Павлович от Силистра, йеродякон Христофор Жефарович от Дойран, йеромонах Спиридон от Габрово и един анонимен зографски монах и историк, добили по-широко образование за времето си и оставили документи, в които ясно личи будно народностно съзнание и воля за подтикване на културния и политически напредък в България.

Спирайки се в у в о да към първата част на изследването си на някои по-общи въпроси от литературата и съдбата на българския народ през XVIII век, Ангелов очертава сбито наченките на българското възраждане, свързани с делото на Паисий и Софроний. Авторът оценява справедливо извършеното досега за разясняване на важни проблеми от историята на това ранно възраждане, но все пак с основание намира, че учени като Шишманов, Златарски, Пенев и по-млади техни последователи не са обърнали достатъчно внимание на по-скромните предтечи в книжнината ни, подготвили езика, възгледите и влиянието на най-видните писатели. „Разбира се, пише Ангелов, делото на тези книжовници не може да се сравнява по значение с делото на Паисий или на Софроний, те не се възмогват до техните постижения, но чрез творчеството си допринасят за тяхното идейно оформяне, а също допринасят за активизиране на духовния живот у нас. Във всяка област на културата има великани на човешката мисъл; редом с тях обаче има и по-скромни труженици, чието дело също е полезно, а понякога и подпомага изявата на таланта.“

Схванал така органическия развой на социалния и културния живот у нас, с взаимодействието между колективни и лични подбуди, Ангелов уместно се спира на книжовниците, първи п р а т е н и ц и н а с в о е т о в р е м е, допринесли някак за успеха на по-късните си и големи приемници. С по-слаби дарби, но и с голяма ревност да бъдат полезни на общото дело, тези труженици се оказват истин-

ска необходимост за появата на по-значителните представители на възрожденската просвета. Техният брой е по-голям, отколкото се е допускало преди, и тяхната дейност се простира върху всички краища на отечеството ни, при което главни огнища са били селища, издигнати икономически, или манастири, спасили традициите на някогашната писменост. Общо взето, съдържанието на тази писменост носи отпечатъка на средновековната религиозна поука, с толкова жития, проповеди и възхвали на светци, но все пак новите идеи на века, съвременните политически и социални въпроси и патриотическото съзнание си пробиват видимо път там, заедно с надмощието на живата народна реч и със стремежа на писателя-духовник да насажда не само по-високи религиозно-етически начала, но и критика над отживелите нрави и суеверия, над обществените и личните пороци. Йосиф Брадати дава тук тон на протеста у своите последователи срещу насилието на светски и духовни началници, срещу „идолопоклонници богати в днешний ден“ и „властители, дето не смишляват, нито имат грижа за домашни свои сиромаси“. Сатирата у него и у другите му събратя, свързана с искрено състрадание към простия народ, е насочена особено против духовниците, изневерили на християнския морал, и против крепителите на невежеството и на робския режим, били те български чорбаджии или турски господари.

Посвещавайки най-много страници на този издигнат рилски монах, живял между 1690 и 1757 г., авторът проучва последователно и изчерпателно всички данни около неговия жизнен път, неговата книжовна дейност и неговите възгледи върху обществен и национален живот, за да изтъкне живата личност на писателя и новото в неговия начин да възприема действителността. Характерно за Йосиф Брадати е, че той, също като Паисий, не се затваря в килията си или в ограничената монашеска среда, а търси обществото на просветени хора извън манастира, навсякъде в страната, надзърва така в неволите на цял народ, за да ги изнесе и в произведенията си. Жаден за въздуха на свободата и за контакт с нещастните си сънародници, той обхожда като таксидиот, проповедник и неуморен писател надлъж и шир България, посещавайки част от Македония (Кочанско), Самоков, Враца, Габрово, Видин, Свищов и други градове и покрайнини, запирайки се най-дълго в Самоков и Свищов, гдето в две семейства намира най-радушен прием и възможност за спокоен книжовен труд. Дали той е родом от гр. Елена, както се вярваше доскоро, или от Разлог, както сочат някои по-нови, непроверени още вести, остава открит въпрос. При решението на този въпрос, както и при други спорни точки от биографията или автобиографията на Йосиф Брадати авторът заема критическо становище, което говори за правилен подход към мнения и предположения, с грижата да се отдели безусловната истина от вероятното или необоснованото фактически. За пръв път досега Ангелов прави пълен преглед на книжовното дело на Йосиф, като проучва систематично самите ръкописи или преписите от тях и установява изворите им, езика им, времето на възникването им и тематиката им, със заетото от оригиналите на гръцки или на славянски и добавеното лично от преводача. Тази анкета е коствувала много труд на автора, но тя се оказва и плодоносна, с оглед на верния рисунък на личността и правилната характеристика на едно дело, упражнило голямо влияние върху съвременниците.

Спирайки се на тематиката, отразила идеи и настроения на преводача, Ангелов обръща внимание, първо, на грижата на Йосиф да укрепява бодрото народностно чувство, като бичува угодничеството към турци или гърци, които използуват вярата и политическото си влияние, за да угнетяват роба-християнин. После той очертава картината на бит и обществени отношения у нас, с изобличенията против остатъците от езическо време и липсата на сговор и взаимопомощ между българите, както и против всички фактори, които увреждат морала и материалното благополучие на семейството, особено против духовниците и учителите, пренебрегнали просветната и възпитателната си дейност. Мисълта за образование и културно въздигане на тъмната маса занимава често хуманиста-патриот, тя го вълнува и ободрява до степен да се превръща в негова благородна страст. „Колико желание имам ради душевное ваше спасение“, провиква се той веднъж, като говори за нуждата от поука и знания на простия народ. „Вие сте моя радост и веселия, вие сте свят очима моима..., понеже вие сте мои отци и матери, и сестри и братя, и сънародници и чеда моя“. Топло състрадание към рода си и лют укор против учители, които гордо се отвръщат от народа и не мислят за просветата на учениците си, движат често перото на монаха, взел присърце лозунгите за възпитание в духа на по-напредничавите схващания за ролята на книгата и устната проповед между българите.

Нова страна от делото на Йосиф Брадати се разкрива в главата за образа на писателя и неговия „творчески процес“. За разлика от другите си съвремен-

ници, извън Паисий, Йосиф притежава ясно очертан личен характер, изпъква като оригинална индивидуалност. На всичко в произведенията си, заето от чужди извори, той налага печата на своята волева и емоционална натура. Склонността към съзерцателен живот у него върви ръка под ръка с волята за обществена дейност, подсказана от непрестанна грижа за избава на народа от невежество и робско тегло. Не толкова чрез случайна проповед, колкото чрез книжовен труд Йосиф иска да влияе върху съвременниците си, в духа на една нравствена философия, присъща и на другите първи възрожденци. Той има съзнание за своята мисия като монах-народник, той не пропуска да говори за себе си, когато изтъква чувството си на дълг към народа и оправдава недостатъците на книжовното си дело. „Ащо кому не будет (задоволително) мое писание, и он сам да си напишет поизредно.“ Или: „Колико могох, толико писах. Кой может по-добре, да пишет“. Че по-полезно за простия народ е едно житие, което картинно и живо излага подвизите на някой светец или мъченик в името на народната доброчестина, нежели каноните (службите) и сухите псалтирски тълкувания, Йосиф подчертава неведнъж в преводите и компилациите си.

Как в частност постъпва Йосиф при подбора и преработките на произведенията си, Ангелов посочва с интересни примери, наричайки метода на работа в езиково, стилно и друго отношение „творчески процес“. Думата в случая е малко пресилено разбрана, понеже за истинско създаване, творчество, мъчно може да се говори при един писател, усвоил традициите на авторското умение доста механически, макар и да ги нарушава понякога с лични признания за условията, при които работи, и с допълнителни сведения за исторически случки и поуки. Това, което характеризира литературния вкус на Йосиф, е неговото старание да следва образцовите църковни писатели, да използува простотата и ясния смисъл на речта у Йоан Златоуст или Дамаскин Студит, а не претрупаната, пълна и абстрактна фразеология на автора, неразбираема за непросветения народ.

Същата изискана скрупольозност при установяване на извори и същия критически усет при оценка на чуждите мнения Ангелов проявява и в другите свои очерци, гдето материалът не е тъй обилен и личностите не тъй ярко проявени, както е при Йосиф Брадати. Да се работи с овехтели и мъчно четливи ръкописи на миналото, да се търси зависимостта им от чужди оригинали или от разни преписки и преработки и да се издирва авторството на даден ръкопис, когато то не е изрично засвидетелствувано, е работа трудна — и малцина имат търпението и школовката на застрастения палеограф, за да се справят с всички проблеми на текстологията и коментара. Ангелов е преодолял много от тези трудности и е достигнал до резултати, които бележат значителен успех на литературознанието у нас по тази част.

Вторият очерк е посветен на Никифор Рилски, чийто препис на Паисиевата история бе неотдавна критически издаден от Ангелов и чиято книжовна дейност не е била по-внимателно проучвана досега. За себе си този малко познат откъм биографията си писател бележи в преписа на един „Златоустов Маргарит“ следното: „Исписах сия божественная книга, зовема Маргарит, аз грешни монах Никифор, родом от великаго Трънова, от село Арбанаси. . .“ Работейки изключително в Рилския манастир, той е ученик и верен последовател на Йосиф Брадати, чиито преводи преписва и дообработва на почист народен език, като изобщо следва правилата и мненията на учителя си. Гръцки език той е усвоил в родното си Арбанаси, така че той е имал възможност да контролира по-старите преводи, като ги възобновява езиково, в посоката на по-лесно достъпен за народа текст. Запазените 19 на брой негови житиета, слова, требници, тълковни евангелия и писмовници говорят за рядка трудоспособност, вдъхновявана от идеята за поддържане на живата вяра и на здравото народностно съзнание. Макар и възпитаник на Йосиф Брадати, той не го достига нито в неговата темпераментна защита на християнските и гражданските добродетели, нито в неговото писателско умение. Влиянието му обаче върху книжовниците съвременници и върху читателите е било значително, определяйки му заслужено място между народните будители през втората половина на XVIII век. И тук Ангелов е трябвало да прояви критическа съобразителност и да прибягва до много справки в ръкописите, за да определи с по-голяма сигурност изворите на писателя и оригиналния му влог при използуване на чуждите оригинали.

В третия очерк е проследена книжовната работа на едно светско лице, по дух и склонност към монашески добродетели рядко изключение от обикновените селяни в XVIII век. Това е Янкул Хрельовски, родом от с. Хрельово (Рельово), Самоковско, който било в местната школа, било в Рилския манастир придобива вкус за четене и преписване на любими книги. Навярно заможен човек, той е работел, както сам признава, в собствения си дом, гдето е имал възможност да се отдава на

търпелив труд, както това личи от някои големи сборници, преписвани от него (само два от тях имат над хиляда страници). Интересът му е бил насочен към житиета на светци и към християнски проповеди, каквито е имал пред очи в ръкописите на Йосиф Брадати и Никифор Рилски. Отсъствува ли у него личният елемент, с изява на определени биографични черти, в замяна личи преклонението му пред подвизите на мъчениците за вяра и привързаносттаму към народната просвета. Грижливият почерк и внимателният подбор на четивата говорят за живо чувство на отговорност пред обществото, за насоката на религиозното и народностното възпитание.

Усилената книжовна дейност през тази епоха, бременна с хуманни и патриотически подбуди, е засягала еднакво западни и източни български краища. Ако на запад Йосиф е правил голяма школа със своята ревност за засилване на просветното движение, на изток Стойко Владиславов, бъдещият врачански епоскоп Софроний, е насаждал все тъй упорито, в духа ва Паисиевите завети, любовта към книгата и към образованието. Негов добър последовател се оказва, между другото, поп Стоян Кованлъшки, от с. Кованлък, Търновско, който приготвя в 1783 г. един хубав препис на Паисиевата история (по втория препис на Софроний), два дамаскина (1796 и 1799 г.) и други някои преписи, без обаче да надхвърля в език и идеи средното равнище на събратята си. По-значителен се оказва като личност Дойно Граматик от Елена, който от младини и до смъртта си в 1840 г., като учител и свещеник, развива плодоносна дейност. Вземайки присърце обществените интереси на града, Дойно подготвя голям брой свои възпитаници за служба на народното движение и на книжнината. Неговият син Андрей Робовски продължава традицията на баща си и става най-близък сподвижник на Неофит Бозвели в борбата срещу гръцкото влияние в черквата и училището. Дойно преписва в 1784 г., използувайки пак преписите на Софроний, Паисиевата история, като не се задоволява да предава с малки езикови промени основния текст, но като внася в него редица добавки, които уточняват историческите факти. Когато изброява народите, които възхождат към рода на Афет, той не пропуска да отбележи, че между най-силните и славни от тях са били „московци, серби и българи". А когато достига до разказа за цар Самуил, той го допълва с нови подробности, особено с епизода за Владимир и Косара, зает от „Разговор угодни народа словинскаго" на хърватина Качич-Миошич, както и с две стихотворения за цар Крум и за Самуил и Косара, заети косвено, чрез някоя сръбска антология, пак от там. Поправяйки с българизми езика на сръбския си образец, Дойно свидетелствува за популярността на някои патриотически и религиозни сръбски книги у нас по времето на една общославянска солидарност на юг, насочена еднакво против турската и гръцката тиранична власт. Важни са по този случай съображенията на Ангелов относно използуването на Качич-Миошичевата книга от нашите възрожденски писатели, особено от анонимния автор на т. н. Зографска история и от Дойно Граматик, при което авторът взема становище и по догадките на Юрдан Трифонов по въпроса за влиянието на онази книга в хърватски оригинал или в сръбска преработка.

Последният очерк в книгата е посветен на Йосиф Хилендарски, за когото нищо по-точно в биографско отношение не е установено. От него ни е останал един ръкопис без заглавие, който има за предмет ползата от четенето на книга и начинът, по който трябва да става самото четене. Интересно е, че Йосиф е предназначавал съчиненията си за „христоименните чеда" в село Жеравна (Котленско), от което би могло да се заключи, че сам той е бил родом от това село или че като таксидиот го е посещавал често, понеже там е имало хилендарски метох. По език и стил изложението се доближава много до източния български говор; а по форма на излагането, чрез въпроси и отговори, то издава нещо съвсем непознато в средновековната ни литература. Изобличавайки мързеливите монаси и селяни, които не проявяват интерес към поучителната книжнина, авторът бие на съвестта на сънародниците, привеждайки и примери за ползата и от прочетеното. Някои от доводите и укорите се спосрещат с подобни мисли и настроения в други стари ръкописи, от което може да се заключи, че авторът е заемал от тях. Дали този непознат иначе писател не е самият Йосиф Брадати, пита се накрай Ангелов, без да се решава да твърди това, при липсата на каквиго и да било сигурни показалци за тъждество.

В края на книгата са дадени като п р и л о ж е н и е части от словата, житиетата, преписите на Паисиевата история, някои важни добавки и песента за Крум и Никифор, както ги съдържат ръкописите на разглежданите книжовници. Този избор е твърде уместен, понеже читателят добива пълна възможност да се запознае пряко с езика и тематиката на неиздадени досега или недостъпни в популярни издания текстове.

Както изтъкнах вече, наблюденията и изводите на Ангелов говорят за дълъг и

критически изведен опит в областта на по-старата наша книжнина, гдето личният елемент не изпъква по-често тъй релефно, както в трудовете на Паисий или Софроний. Важното тук е, че се посочва с анализи и примери как новата ера се подготвя бавно и систематично от предтечи, които робуват още на Средновековието, но предугаждат същевременно и новия дух на обществено-политическите промени, с устрема към просвета и ново национално битие. Оставало би да излезе от печат и втората част на очерците, с която се разширява и изчерпва картината на идейното раздвижване през XVIII век, отразено в книжнината, за да имаме пълна представа за наченките на българското литературно възраждане до края на XVIII век.

Със своето изследване Ангелов идва да допълни и доразвие щастливо един метод на работа, начертан от вещи работници в това поле като Йордан Иванов, Боян Пенев и Петър Динеков. Той внася дотолкова нов елемент в проучванията си, доколкото се впуска в детайлна разработка на проблемите, съобразно с насоките на съвременната литературно-историческа школа и доколкото в анализа и критиката придържа най-строго в положително заси се свидетелствуваното, пазейки се от рискувани хипотези. Нека се надяваме, че втората част на труда му ще разшири значително нашето знание върху една неизяснена достатъчно епоха от нашата литература, за да схванем най-определено връзката между засиленото възрожденско движение и най-ранните му наченки.

Михаил Арнаудов

БЪЛГАРСКО ИЗДАНИЕ НА МАНАСИЕВАТА ХРОНИКА

Богатата българска литература през средните векове все още не е достатъчно добре показана за по-широк кръг културни читатели и дейци. Главна причина за това е обстоятелството, че голяма част от нейните най-ценни творби не са издадени, поради което остават недостъпни за преки научни занимания. А трудността става още по-голяма, като се вземе под внимание и фактът, че повечето от тези творби се намират в чужбина (СССР, Румъния, Югославия, Атон, Франция, Германия Англия и др.). И затова радостен факт за нашата културна общественост е печатната поява на един от важните паметници на старата българска литература, а именно на Манасиевата хроника, издадена под наслов „Летописта на Константин Манаси". Издаден е фототипно Ватиканският препис на хрониката, с увод и бележки от проф. Иван Дуйчев. Така се осъществява една отдавнашна мечта на българската общественост и на българските научни дейци да видят пълно издание на този ценен исторически паметник. И веднага трябва да се каже, че хубавата инициатива за издаване на стари български ръкописи (фототипно или наборно) би трябвало да продължи, като се постави на по-здрави организационни начала. Хрониката излиза като книга първа на добре замислената поредица „Паметници на старата българска писменост". Желателно е по-скоро да се явят и следващите номера на поредицата. За осъществяването на тази задача пряко са заинтересовани и отговорни институтите по литература, език и история при БАН.

Манасиевият летопис е отдавна познат на науката, особено чрез публикациите на руския учен А. Д. Чертков и на румънския славист Йоан Богдан, който публикува по-късен препис от XVI—XVII в. Ватиканският препис е ценен не само с това, че е един от древните преписи на хрониката, но особено с това, че е единствен богато илюстрован неин екземпляр. След като проф. Дуйчев направи отделно цветно издание на миниатюрите на тази хроника[1], сега естествено допълнение е нейното цялостно обнародване по Ватиканския препис. Двете найнови издания, свързани с Манасиевата хроника, вече извънредно много улесняват всякакъв род проучвания не само върху нея, но изобщо върху българската култура, книжнина и живопис по-специално. Важно място имат те и относно заниманията върху нашата средновековна историография.

Изданието на хрониката се предхожда от увод, в който авторът проф. Дуйчев проследява историята на ръкописа, колко преписа има от Манасиевата хроника изобщо, въпроса за нейното проникване в сръбската и руската литература, как е попаднала във Ватиканската библиотека, кога се заражда научен интерес към нея, как постепенно се задълбочава този интерес и пр. Установява се, че днес са познати всичко пет преписа на хрониката — три са българска редакция и два са сръбска редакция.

---

[1] Миниатюрите на Манасиевата летопис. София, 1962 г.

Манасиевата хроника отдавна навлиза в науката; най-рано се заговорва за нейния препис, намиращ се във Ватикана под шифър Cod. Vatic. Slav. II, дето вече се намирал през втората половина на 1481 г. Към него проявяват интерес някои учени още през XVI в., обаче истински откривател на паметника, негов пръв изследвач е прочутият ориенталист Йосиф Симон Асемани (1687—1768). По думите на Дуйчев, „неговото описание, обнародвано през 1755 г., полага начало на проучването и популяризирането в научния свят на Ватиканския препис на Манасиевата летопис“ (стр. XIV). И редят се по-нататък имена на видни слависти М. К. Бобровски, И. П. Шафарик, Фр. Палацки, С. Шевирев, М. Н. Погодин, А. Д. Чертков, П. С. Билярски, О. М. Бодянски, П. Прейс, А. Ф. Гилфердинг, Фр. Рачки, К. Иречек, П. А. Сырку, К. Радченко, Ф. И. Успенски, Йон Богдан, М. Вайнгарт и др. Измежду българските учени по-специално заслужава да се споменат М. Дринов, Л. Милетич и Юрдан Трифонов.

Проф. Ив. Дуйчев е вложил много любов, труд и знание в подготовката на изданието, което е естествена предпоставка за нови издирвания в тази област. От друга страна, то „може да послужи като основа за едно ново, критично издание“ на хрониката, от каквото вече се чувствува нужда и каквото той е замислил съвместно със съветски учен.

Към така поднесеното на нашата културна общественост фототипно издание на прочутата Манасиева хроника бих желал да направя няколко бележки. Преди всичко считам, че уводът е кратък в сравнение с онова, което е могло и което е трябвало да се каже към изданието. В него изобщо не се говори за историческия жанр в старобългарската литература (пък и не само в старобългарската литература), за богатата историография (хроники и летописи), характерни техни особености; защо изборът пада върху Константин Манаси, византийски деятел от XII в. и пр. В увода си, както казах, авторът се е ограничил само с два въпроса — археографски и библиографски преглед на хрониката. Всичко друго е оставил. Много от тези, както и други въпроси той е подхванал и разработил в книгата си „Миниатюрите на Манасиевата летопис“. Мисля, че по-целесъобразно е било тук именно, към фототипното издание на хрониката, той да разгледа тези въпроси. Поради доброто запознаване на автора с богатата литература върху Манасиевата хроника и изобщо върху старобългарските и византийски хроники, било е нужно той да се спре по-основно на въпроса за отношенията между преписите, кой е най-старинен, кога се е появил първият превод на хрониката и пр. Юрд. Трифонов напр. счита годината 1340 „като крайна година, по-късно от която не бива да се отива“. Той дори намеква за още по-рано време. Оказва се, че и двата най-стари преписа — Московският и Ватиканският — са предназначени за цар Иван Александър, за което има изрични споменавания. По какви причини? Колко време ги разделя, ако разбира се, не са работени едновременно? Нищо не се говори по тези въпроси. Хубавото оформление на Московския препис определено говори за това, че той не е работен, първоначален преводен екземпляр.

Едва ли е правдоподобно да се мисли, че причина за неголямото разпространение на хрониката било нейното предназначение „като четиво за българския владетел, за неговото семейство и приближените му“ (стр. V). Доколкото тук може да се говори за слабо разпространение, то причините са от по-друг характер. Преди всичко големият обем на ръкописа, за който са нужни доста средства. Освен това ние не сме сигурни, дали наистина само пет преписа е имало от нея в старобългарската и старосръбската литература, които днес са известни. Сам авторът спомена, че все пак „някъде из българските книгохранилища се запазил някой препис, въз основа на който през XVI—XVIII в. бил направен т. нар. Тулчански препис“ (стр. VII—VIII).

За по-лесното използуване на хрониката било е хубаво всеки лист отгоре да бъде означен с печатни цифри. Наистина върху много снимки личи ръкописното означение на листовете, но не навсякъде те се виждат добре, а на някои листове означенията изобщо липсват. Направените фотокопия са сполучливи, ясни, четливи, с изключение на редовете, които са писани с червено мастило.

Няколко думи за проявения у нас интерес към Манасиевата хроника. Разглеждайки някои езикови въпроси, Гавриил Кръстевич се позовава и на материал от тази хроника (вж. Архив БАН, ф. Райно Попович, папка I, арх. ед. 38, л. 2). Той не отбелязва от какъв ръкопис черпи вестите си, но сигурно ги е взел от книгата на А. Д. Чертков „О переводе Манассиной летописи на словенский язык по двум спискам Ватиканскому и Патриаршей библиотеки“, излязла в Москва през 1842 г. (екземпляр от нея има и в библиотеката при БАН). Георги Илиевич Бусилин — българин студент в Москва — изпращал книги от Русия, за да подпомага учебното дело в България. В едно свое писмо (10 май 1843 г.) известява първенците на някое селище

(не е посочено), че за тяхното училище изпраща три книги, между които и „Превод Манасиейвой летописи“, струваща 75 гроша. И добавя: „Из тези книги найдостопримечателна е Манасиевата летопис, с краткое содержание истории българ. В нея ще видите какви са били нашите праотци и какви станахме ние, нихните чеда. Колко они любили своето отечество! Колко кров проливали, кога силни неприятели искали да отнимат от них една педя земля! Можим ли от сега нататък, като прочитем Историята своих праотцов, да сме достойни чада их, ако не се потрудим да живеем и да радим за своето просвещение какво и они! Тия деня ходили да проливат кров за отечеството, а нощя преписвали свещени книги, за да подкрепляват и одържават вярата и науките. Даже и сега, кога нихният свещени прах дълбоко лежи, нихните рукописни книги ся приносят с голяма чест в Европа от книгохранилище в книгохранилище и се купуват иногда за много стотини“. (Архив БАН — ф. Райно Попович, папка III, л. 93).

Трогателни са и грижите по опазването на Тулчанския препис на хрониката. Някогашният притежател на ръкописа Манчо Ненов Джурджев на лист 36 (обратна страна) на ръкописа написал:

„Тая книга на Манчо Ненов Джуджев, купил я за пет рубли в лето господне 1861, месеца августа 4-ий ден. Положих сичкия си труд доде я изкопах от един липовник! Боже!! Старобългарска ръкописна летопис и други разни.

М. Н. Д.

Манчо Н. Джуджев. . . войводов унука, роден в 1835-та година, българин, Панагюрец“ (подчертаното от мене — Б. А.).

Тази бележка разкрива интересна страница из съдбата на ръкописа. Откъде е бил самият ръкопис, преди да попадне у някой липованин, как е попаднал у него, днес не се знае. От обстоятелството, че Манчо Джуджев е купил ръкописа през 1861 г. някъде из румънските земи или по долното течение на Дунав, следва да се коригира предположението на Дуйчев за битуването му из Панагюрско, че произхожда от този край. „Всичко това — пише той, — навежда на мисълта, че в тази българска покрайнина през XV—XVI в. ще да е бил запазен неизвестен препис от среднобългарския превод на Манасиевата летопис, въз основа на който бил направен т. нар. Тулчански препис от XVI в.“ (стр. IX).

Издадената от проф. Дуйчев Манасиева хроника безспорно е ценен принос на нашата наука, подпомагащ по-цялостното проучване на родната култура. Безусловно тя ще бъде полезна общо за славистичната наука, а също и за балканистиката. Би трябвало да се пожелае той да намери сили и време, за да приготви и критичното издание на хрониката, каквато тежка задача вече си е поставил. И още нещо — издаването на нашите писмени паметници на културата да става по-организирано, по-системно и по-ритмично.

Б. Ст. Ангелов

Адреси — на редакцията: сп. Литературна мисъл, бул. Витоша 39, София Ц, тел. 8-42-89
на администрацията: Изд. на Българската академия на науките, ул. Сердика 4, София
Абонаменти се внасят във всички пощенски станции или по с/ка № 96Т/115 БНБ — Софийски градски клон
Годишен абонамент — 2,60 лева

Поръчка № 362 Формат 71/100/16 Дадена за печат на 1. IX. 1964 г.
Тираж 4 500 Печатни коли 10

Печатница на Държавното военно издателство при МНО

LITERATURNA MISĂL (Literary Thought)

Journal for esthetics, history of literature and criticism, periodical of the Institute of Literature at the Bulgarian Academy of Sciences.
Bimonthly. Year IX. 17×25 cm.
Subscription: 5.40 roubles, 6.00 dollars. Single copy 0.90 roubles, 1.00 dollar.

„Literaturna misăl" is the only specialized in literary theory journal in Bulgaria, which enjoys great popularity among the educated public. It is devoted to actual questions of the contemporary Bulgarian literature and literary heritage. The most important Marxist-leninist problems of esthetics are also being discussed and elucidated. It reflects all important literary events in Bulgaria and abroad.
„Literaturna misăl" devotes considerable space to the development of literary criticism, literary theory and history, and encourages the variety of the literary and critical genres.

International index 20607

Subscription orders, annual series or single copies may be obtained directly from the Publishing House of the Bulgarian Academy of Sciences, 4, Serdika Street — Sofia, Bulgaria.

All periodicals are supplied abroad through the State Commercial Enterprise „Raznoiznos", 1, Tzar Assen I Street — Sofia, Bulgaria.

SOMMAIRE

Stoyan Iliev — Poètes et poétisants 3
Tchavdar Dobrev — Aspects de l'histoire du drame bulgare 32
Liliana Grachéva — De l'aspect créateur de l'écrivain vieux-bulgare 45
Krestiou Ghénov — Variété des généralisations artistiques dans la poésie de Christo Smirnenski 67
Athanase Slavov — La place du rythme dans le discours versifié 89

Souvenirs

Boris Deltchev — Rencontres et conversations avec Ghéorghi Raïtchev 102
Dimo Minev — Souvenirs sur Ghéorghi P. Stamatov 118

A travers la vie litteraire a l'etranger

Gantcho Savov — Tradition et vie contemporaine (la poésie et la prose slovène d'aujrd'hui) 128
Nicolas Ghéorgiev — S. T. Coleridge théoricien et critique littéraire 134

COMMUNICATIONS ET DOCUMENTS

Nicolas G. Nicolov — Le récit „Lepo“ et la maîtrise poétique d'Eline Péline 139
Nadejda Tikhova — Materiaux autour de l'activité théâtrale de Ghéo Milev au Théâtre National de Sofia 146

REVUE

Ivan Tzvetkov — „Etude sur l'oevre dramatique de Lermontov“ 151
Mikhaïl Arnaoudov — „Contemporains de Païssi“ 154
Bonio St. Anghélov — La Chronique de Manassès 153

20607

Цена 0,50 лв.