ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

6

ГОДИНА ДЕСЕТА

• 1966

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

6

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1966

ГОДИНА ДЕСЕТА

СЪДЪРЖАНИЕ

Дмитрий Ф. Марков (Москва) — Хуманизмът на художника и революцията. За творчеството на Емилиян Станев след 9. IX. 1944 г. 3
Ефрем Каранфилов — Другият образ на сатирика (Г. П. Стаматов) 14
Иван Пауновски — Трите титулярни съветници („Двойник“ на Достоевски) 28
Елена Димитрова — Стихът на Лилиев 50
Искра Панова — Художникът на видимия свят. Бележки върху стила на Вазов, Елин Пелин и Йовков 72
Георги М. Григоров — Поезията на Ник. Вас. Ракитин 95

Спомени

Борис Делчев — Срещи и разговори с Александър Балабанов 110

Българската литература в чужбина

Ян Кошка — Българската литература в Словакия през следвоенното двадесетилетие (1945—1965)

Из литературния живот в чужбина

Лазар Цветков — Прощаване с Ермилов 143

ПРЕГЛЕД

Кръстьо Горанов — Позицията и талантът на критика 155
Чавдар Добрев — Предимствата на съвременния конкретно-исторически анализ 159
Цвета Унджиева — Нова книга за Христо Ботев 165
Съдържание на 10-та годишнина на „Литературна мисъл“ 168

СОДЕРЖАНИЕ

Дмитрий Ф. Марков (Москва) — Гуманизм художника и революция. О творчестве Эмилияна Станева после 9. IX. 1944 г. 3
Эфрем Каранфилов — Другой образ сатирика (Г. П. Стаматов) 14
Иван Пауновский — Три титулярных советника („Двойник“ Достоевского) 28
Елена Димитрова — Стих Николая Лилиева 50
Искра Панова — Художник зримого мира. Заметки о стиле Вазова, Элин Пелина и Йовкова 72
Георгий М. Григоров — Поэзия Ник. Вас. Ракитина 95

Воспоминания

Борис Делчев — Встречи и разговоры с Александром Балабановым 110

Болгарская литература за границей

Ян Кошка — Болгарская литература в Словакии в послевоенное двадцатилетие (1945—1965) 132

Литературная жизнь за рубежом

Лазар Цветков — Прощание с Эрмиловым 143

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ

Крыстьо Горанов — Позиция и талант критика 155
Чавдар Добрев — Преимущества современного конкретно-исторического анализа 159
Цвета Унджиева — Новая книга о Христо Ботеве 165

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

ХУМАНИЗМЪТ НА ХУДОЖНИКА И РЕВОЛЮЦИЯТА

ЗА ТВОРЧЕСТВОТО НА ЕМИЛИЯН СТАНЕВ СЛЕД 9. IX. 1944 г.

Дмитрий Ф. Марков

Големите художници-хуманисти стоят винаги близко до прогресивните идеи на своята епоха. В наше време мнозина от тях стигат до социализма. И стигат по свой път, чрез вътрешната логика на своето развитие; до постигането на революционната правда ги довежда хуманистическата сила на техния талант.

Емилиян Станев се изяви през 30-те години. Във всички негови произведения от онези години има размисъл за съдбата на човека. В тях личи не само художникът-анималист — тънкият познавач и изобразител на природата и животните. Тези произведения ни разказват за неравенството между хората, за вълчите закони на буржоазното общество. Те са пропити с дълбока тъга по прекрасното у човека. Но тогавашните социални възгледи и хуманизмът на писателя не са му позволявали да види реалната перспектива на историческото развитие, той можа да изрази само абстрактната си мечта за по-хубаво устройство на света.

По-късно Станев започна да вижда в революционните изменения на своята страна онези реални условия, които създават възможност за истинска еманципация на човешката личност. Писателят се намираше в спор — не умозрително-абстрактен, а дълбоко творчески — с различни модернистични концепции, изолиращи човека от обществото. Извършилата се идейно-художествена еволюция у него осезателно-конкретно дава отговори на големите проблеми на века — за истинските стимули на художествения прогрес, за хуманизма. Постепенното откриване на новия свят, развиващият се революционен мироглед на Станев значително раздвижват неговите художнически хоризонти, той вижда в революцията осъществяването на висши хуманистични идеали.

Повестта „Крадецът на праскови“ (1947) е свързана с мотиви от предишни разкази на Е. Станев и същевременно в нея се чуват вече нови ноти. Това е печална повест за гибелта на прекрасни човешки пориви. Действието е отнесено в далечни времена — края на Първата световна война. То се развива върху фона на удивително красивата южна природа, която сякаш подчертава уродливите отношения между хората.

Писателят рисува в началото отблъскващата фигура на комендантa на града, полковника, на когото дори не дава име. Тъп и жесток, „късоврат, с плътно прилепнали към черепа уши“, полковникът разбира дисциплината като сляпо и безпрекословно подчинение. Войниците и офицерите се вцепенявали в негово присъствие.

Полковникът сякаш умъртвява всичко около себе си. Неговата жена Елисавета — „същество от неземния и магьоснически свят на приказките“ — се чувствува затворена, самотна. Като озарение на душата идва внезапно пламналата ѝ любов към сръбския военнопленник Иво. За съжаление духовният свят на героинята остава почти скрит — казано е, че тя е бивша учителка в града. Но душевната мъка на копнеещата по лично щастие млада жена е предадена с голямо вълнение. Сякаш изтръгвайки се от клетката на полковника, когото не обича („Той беше виновникът за пропиления ѝ живот, той беше я излъгал, беше я купил с офицерския си чин“), Елисавета се отнася състрадателно към нещастния военнопленник, оказва му помощ и може би за пръв път за себе си открива в очите му чистотата и доверчивото чувство на любовта. Изстрелът на ординареца прекъсва живота на Иво, свършва със себе си и Елисавета.

В тази трагична история има нещо много старо, вечно. Не е нова сама по себе си и вечната тъга по прекрасното. Новото идва от усещането на онези обществени промени, които са противопоставени на света на полковника. Композиционно повестта е построена като своеобразен разказ в разказ: нейното начало и край са изградени от размисли на разказвача, който ни запознава с чутата от местния учител история за една нещастна любов. И в тези размисли — обхващащи като в рамка повестта — е заключен голям смисъл. В началото разказвачът съобщава, че е дошел в родните си места, в които отдавна не е идвал, от 1918 г., от дванадесетгодишната си възраст. Описвайки пристигането си, той дава да се разбере, че това става вече в края на Втората световна война. Външната обстановка му напомня предишната, останала в паметта му от детството: той отново вижда немски офицери и гледайки сивозелената им униформа, си мисли: „Няма нищо по-тягостно от повторение на миналото.“ А в края на повестта той чува как „тежкият и заплашителен грохот на идващите от север самолетни ята тресеше стъклата на прозорците и ги караше да звънят. Там някъде, към Дунава, на румънския бряг се издигаха пожари, които правеха небето да руменее като при настъпваща зора.“

Размислите на разказвача предават атмосферата от навечерието на освобождението на страната от фашизма, гибелта на стария и раждането на новия свят в човешките отношения.

В неголямата повест „В тихата вечер“ (1948) за пръв път в творчеството на Емилиян Станев се появява образът на човека на революционното действие. Комунистът Антон Ахтаров е показан в един много напрегнат момент на духовно и нравствено изпитание. Той е задържан от полицията. Задачата на отряда остава неизпълнена. И това именно го кара да се терзае в мъчителни търсения на изход. С някаква аналитическа съсредоточеност, като че ли се стреми да открие и познае нещо ново, писателят ни води по сложния лабиринт на преживяванията и размишленията на героя, когото виждаме от различни страни — в неговите отношения към самия себе си и към хората.

Авторът пише за своя герой: „Неговият живот бе обречен на партията. Ако партията успееше в борбата и той останеше жив до края, щеше да живее. Ако партията загубеше битката, щеше да се бори, доколкото може, и да загине рано или късно в тая борба. От радостите на живота не бе усетил нищо, макар че навършваше двадесет и осем години и бе в разцвета на своята младост и сила. Нито веднъж не беше се отдавал на чувствени пориви, предпочиташе книгите пред момичетата, борбата пред удоволствията и делото пред всичко останало.“

Мотивът на сурово самоограничение, жертвоготовността, аскетическото откъсване от много радости на живота придава непълнота, известна едностранчивост на представите за истинския революционер, макар че тези черти се проявяваха твърде често в историята на революционното движение и то не само българското. Но предаността на идеята, чувството на революционен дълг са разкрити потресаващо силно. Ние сякаш потъваме в бурния поток на размислите на героя, вървим с него по кривулиците на психологическите ходове, вълнуваме се, със съчувствие следим съдбата му, желаем да се изтръгне от ареста и да отиде при своите другари.

Вътрешен стимул за развитието на характера на героя е революционното му отношение към света. Творческият метод на писателя се е предвижил чувствително напред: отвлечената мечта за по-добро устройство на обществото прераства в действена борба за ясно осъзнат социалистически идеал. Хуманизмът на Станев придобива по такъв начин ново качество. Сливането на героя с революционната среда, величието на идеала са предадени с огромна сила в края на повестта, в описанието на онзи момент, когато Антон Ахтаров тича, преследван от стражата и с цената на невероятни усилия се спасява от потерята; тежко ранен, той мисли в този момент единствено за другарите си по борба, неотделима частица от която той чувствува и себе си. Повествованието тук става възвишено-романтическо и тези стилни краски, подчертаващи подвига на героя, създават атмосфера на дълбока развълнуваност.

„В тихата вечер“ е произведение, което бележи нов етап в творческото развите на Е. Станев. Това е безсъмнено произведение на социалистическия реализъм: революционното виждане на света, новият хуманистически идеал са станали решаващи фактори в творчеството на писателя. Произведението е построено еднопланово — в центъра му има един герой, дори един епизод от живота на героя. По жанр то стои по-близо, струва ми се, до новелата, отколкото до повестта (интересно е да се отбележи, че в първото отделно издание, излязло през февруари 1948 г., авторът го е нарекъл новела). По-нататък Станев върви към все по-многостранно обхващане на действителността, към широки социални обобщения.

В края на 40-те години у Емилиян Станев назрява идеята да напише крупно епическо произведение. Резултат на неговите творчески търсения и усилия е романът „Иван Кондарев“, на последната страница на който е отбелязано: 1 октомври 1950 г. — 5 май 1964 г.“ Четиринадесетгодишният труд е увенчан с немалък успех — романът „Иван Кондарев“ е безспорно едно от най-значителните явления на съвременната българска литература.

Ще отбележим преди всичко, че писателят се е обърнал към твърде важни събития, свързани със Септемврийското въстание от 1923 година. Тези събития са играли огромна роля в националната съдба на страната. Те са били повратен пункт в нейната обществено-политическа история. Според думите на Георги Димитров, „Септемврийското въстание издълба такава дълбока кървава бразда между народните маси и фашистката буржоазия, която с нищо вече не можеше да бъде запълнена. През целия последвал период фашизмът никога не успя да укрепи своите позиции и да си създаде широка социална база.“[1]

Трябва да подчертаем още и това, че Септемврийското въстание от 1923 година в България беше първото антифашистко въстание в света.

---

[1] Г. Димитров, Избрани произведения, т. 2, стр. 394—5.

В огъня на боевете още тогава започна да се формира единният народен фронт на борбата против фашизма. Известно е какво голямо значение придоби тази борба в много страни малко по-късно, особено през 30-те години. Събитията в България станаха по такъв начин важно звено в световната история.

За септемврийските събития от началото на 20-те години българските писатели са написали много произведения в най-различни жанрове. Ако речем дори само да ги изброим, би ни било нужно немалко място. Тук няма да правя нито преглед на тези произведения, нито съпоставителна характеристика — това е специална голяма тема. Ще отбележа само едно обстоятелство: романът на Е. Станев е завършен през 60-те години. И естествено той носи в себе си чертите на тези години — новите интелектуално-нравствени и естетически проблеми на нашата епоха определят в много отношения неговото своеобразие, характерната за него широта на философските обобщения.

Романът въвежда читателя в обществения живот в България през началото на 20-те години. Обстановката, създадена в страната след Първата световна война, е била много сложна и напрегната. Под ударите на бързо развиващото се революционно движение буржоазията е била принудена да отстъпи. На власт идва Земеделският съюз. Но комунистите и земеделците са действували тогава разединено, нещо повече дори — между тях съществувала атмосфера на взаимно недоверие. Издебвайки, както се дебне плячка, удобен момент за задълбочаване на тази трагическа грешка и за изострянето на раздорите между двете главни революционни сили, буржоазията по това време е готвела таен заговор против тях. Тя успява да свали правителството на Стамболийски и през юни 1923 г. бива извършен фашистки преврат. Управляващата клика започва кървав терор и против земеделците, и против комунистите — те вече разбират трагедията на разединението си. През септември 1923 г. избухва всенародно антифашистко въстание. В кърви, в мъки, плащайки за неотдавнашните си грешки с неизброими жертви, демократическите сили в страната вървят към обединение и все повече осъзнават това като исторически неотменна жизнена необходимост.

С всичко това е свързана проблематиката на романа „Ивсн Кондарев“ — в центъра на неговото повествование стоят не частно-битови, а класови конфликти в момент на тяхното необикновено изостряне.

Лагерът на реакцията — това е семейство Джупунови, представител на освирепелите военни кръгове е ротмистър Балчев, фашисткият идеолог Христакиев и др. Живо, с напрегната динамичност писателят рисува картината на тайната подготовка и провеждането на фашисткия преврат, бандитските действия на наказателните команди, разправящи се зверски с населението. И макар че този лагер тържествува поради външната си победа, той далеч не се проявява като съдбоносна всевластна сила. С цялата атмосфера на романа се подчертава неговата историческа обреченост.

На другия полюс са въстаниците — комунистите Кондарев, Янков и др. Ярко са нарисувани картините на въстанието. Писателят се стреми да възпроизведе цялата сложност на движението, в което се преодолява сектантството и постепенно се изработва ленинската стратегия и тактика. В процеса на борбата се закаляват, израстват хора от народа (забележителни са например образите на такива въстаници като Саната, Радковски). Въстанието бива потушено. Но дори гибелта на многото участници в него е героична, вярата остава несломима. Тежко раненият учител Нишков

плюе в лицето на ротмистър Балчев; арестуваните селяни са готови да умрат под куршумите на насочените срещу тях картечници. „Боят не помага, и смъртта не помага“ — се изтръгва от устата на ротмистър Балчев, а в разговор с Христакиев той с някаква вътрешна безпомощност признава: „Лошото е, че почнах да не вярвам в тоя народ. Не можем го стресна с никакви мерки и тям подобни. Няма да помогне май нищо.“

„Иван Кондарев“ е многопланов роман. В него се кръстосват много сюжетни линии, изобразени са съдбите на много представители от различни обществени слоеве. Ще се спрем само на основните образи.

Поразяват с яркостта на индивидуалния си облик Манол и Костадин Джупунови. Те са разкрити предимно в семейно-битова обстановка. Но ние ги виждаме въвлечени и в потока на политическия живот. Всичко у тях се запомня — от външния им вид до най-тънките движения на тяхната психология.

Манол е груб и жесток собственик. Червеят на алчността го е опустошил, обезчовечил. Цялата стихия на вътрешните му подбуди са тъмните сделки. Такава е историята с покупката на мелницата; той сее раздори в семейството заради делбата на имуществото; преследва сестра си Райна, за да задигне парите ѝ; взима подкуп от арестуваните селяни. Той обаче не е затворен в себе си собственик, а активен защитник на своята класа. Той знае цената на политиката, участвува в замислите на реакционните кръгове.

Костадин в много отношения е противопоставен на брат си Манол. Когато се публикуваха първите части на романа, някои критици бяха склонни да го смятат дори за положителен герой. Той наистина привлича със своята простота, трудолюбие, честност и искреност на чувството, с чистата си и дълбока любов към родната природа. Ние в много отношения му симпатизираме, преживяваме заедно с него.

Но след излизането на пълния текст на романа всички видяха, че в характеристиката на Костадин Джупунов се оформят такива черти, които здраво го свързват с неговата класа, със средата на Манол. При това той запазва в същата степен, както и преди, всичките си положителни качества. Образът навлиза в дълбочината на своето развитие и поради това не се поддава на никакви еднолинейни измерения. За него се водят спорове.

Всички са единодушни по това, че Костадин е човек с патриархален мироглед, в неговите постъпки се отразява далечното минало, а това през 20-те години на нашия век е чист анахронизъм. Очевидно, изхождайки от това, критиците понякога пишат, че Костадин е най-традиционният образ в романа, роден на утъпкан от предишната белетристика път. Външно това е така. Но истинското и по-пълно съдържание на образа е свързано, според мен, с конкретно-историческата ситуация, в която той се проявява. Наред с патриархалността в него се появяват и нови черти. Нито една черта отделно не може да изчерпа образа изцяло, както собствено и механическият сбор от всичките черти. Само в резултат на тяхното сблъскване като че ли неочаквано се ражда силният новаторски ефект.

Костадин Джупунов ни е симпатичен със своите искрени човешки чувства. Земята и трудът са неговата стихия. Душата му си отпочива в общуване с природата. Нека си припомним забележително описаната сцена на лова, на който той тръгва заедно със своята годеница Христина. В този момент Костадин се разкрива с дълбоко естетическото си чувство в съзерцаването на Балкана, с чистотата и вътрешната сила на своето душевно вълнение. Той сякаш се преобразява от величествената панорама

на планините. Христина „остана поразена от израза на лицето му. То беше строго, изпъното като маска, но цялото заобиколено със сияние. Никога досега не беше се докосвала до душата му с такава осезаемост.“

И, естествено, този човек се чувствува самотен в своето семейство. Навиците на Манол му са чужди, той е неспособен на неговите машинации, отвращава се от тях, протестира и непрекъснато привлича симпатиите на читателите. Но в този протест няма изход за самия него, защото той се опира на идеал, обърнат към миналото. Дори Райна стои над своя брат, защото към Кондарев я привличат не само личните ѝ чувства, но и силата на неговите идеи, макар че в много отношения тя ѝ е непонятна. С Костадин не става нищо подобно. И затова няма никакви предпоставки неговият бунт да прерасне в конфликт със своята класа. Емилиян Станев остава верен на логиката на развитието на характера: в момента на изострянето на борбата Костадин се оказва на страната на Манол и Христакиев, срещу въстаниците.

И все пак, той не се слива с тази среда, продължава да изпитва чувство на отчужденост от нея. „Колкото повече мислеше за отношенията си с хората от своята среда и за общите си интереси с тях, толкова повече пред ума му се изстъпваха цяла грамада сложни въпроси, а представата за това общество, в което царяха непочтеност, насилия и алчност, го отвращаваше и го убеждаваше, че неговото място не е там и че сегашното му нещастие и раздорите с Христина и с Манол се дължат на него.“ „Но къде съм и къде трябва да бъда?“ — възкликна в себе си Костадин, сепнат от своето заключение и безпомощен да намери изход.“

Според мен, Васил Колевски вярно пише за личната трагедия на героя като за присъда над онзи свят, чиято рожба и жертва е Костадин.[1] Но, мисля, че трябва по-широко да се говори за значението на образа — то произтича, както вече се подчерта, не от отделни негови черти, а от тяхната връзка, от тяхното съотношение със заобикалящата среда, в това число и с чертите на положителните герои.

С образа на Костадин Джупунов безсъмнение е свързана проблемата за общочовешкото и класовото, за доброто и злото — проблемата за хуманизма. Художественото изследване търси отговор на въпросите: къде: при какви условия е възможна пълна проява на истински човешкото?

За Костадин доброто — това е тихия залив на патриархалната идилия. Той е против всички „които се опитват да рушат реда и спокойствието на хубавия живот, останал от бащи и деди“. Този „ред“ предполага обаче той, Костадин, да бъде господар, а Янаки — покорен ратай, който всеки може да подкара като кон. И може би само в последните мигове на живота си, когато разяреният ратай Лазо, отмъщавайки за всички обиди, го убива, той смътно се замисля за човешките права и на другите. Следователно света, такъв, какъвто си го представя Костадин, е далеч от съвършенство.

Светът на Манол жестоко потъпква в калта и последните останки от патриархално-хуманистическите светини, които са скъпи на Костадин, отличаващ се в семейството с несъобразност на постъпките си. „Но къде съм и къде трябва да бъда?“ — това е не само въпрос, колкото вик на безпомощност. Консервативният Костадин Джупунов е неспособен да му отговори. Но от него е достатъчен и този вик. За пътищата към истинския хуманизъм писателят ще каже своята дума при изобразяването на другия лагер, на хората, които вървят към революцията, към народа.

---

[1] Сп. Септември, бр. 5, 1965, стр. 145.

Проблемите за доброто и злото, за хуманизма и антихуманизма, изобщо нравствените проблеми на века, връзката им с политическата борба са пределно остро разкрити в два образа — на Кондарев и Христакиев. Те са образи-антиподи, противопоставени един на друг не еднолинейно, а в тяхното сложно движение. Авторът постоянно сблъсква тези две лица, стремейки се да покаже историческата съдба на двете класови позиции, двата различни светогледа. Много страници в романа са написани като диалог-спор, като остра полемика. Това именно в голяма степен създава интелектуално-философската атмосфера на романа.

Съдебният следовател Александър Христакиев е духовен глава на реакционните сили в град К., техен идеолог. Жестокостта у него се съчетава с външно изискани маниери. Христакиев, според думите на автора, „дълбоко в душата си изпитваше нужда от духовен живот. Беше музикален, въобразяваше си, че е естет. . .“ Той свири отлично на виолончело. И същевременно същият Христакиев, след като става прокурор на града, фактически ръководи кървавата разпра с въстаналите. Естетизмът на Христакиев издава морала на садиста, същевременно това е и маската му за благоприличие; накрая това е и средство за самоутешение, илюзорно изолиране от страшния грохот на събитията, потискащи, помрачаващи душата му.

Той се смята за изключителна личност, един от представителите на свръхчовека, на който се полага да владее и управлява света. В неговата мечта за „нова държава“ се разкриват съкровени замисли на съвършен фашист: „Тая държава трябва да бъде авторитарна, с тотална власт, държава, управлявана от група избраници, които могат да се налагат и да ръководят с уверена и здрава ръка. Те не трябва да изпущат нищо пред очите си. Те трябва да крият някои страшни истини и да държат всички в покорство и слепота. . .“

Христакиев е обхванат от злобно чувство към народа. „Да би могъл с един удар да смаже тая сган! Боеше се от нея, боеше се. . .“

А в това време другият герой на романа — Иван Кондарев — намира човешкото щастие в сближаването с народа. Честен, остро чувствуващ социалната несправедливост, Кондарев отрано започва да търси пътища за изменение на обществения ред. Обаче до революционна зрялост той стига не изведнъж. В неговия дневник от периода на Първата световна война са отбелязани редица заблуждения. Отначало Кондарев е във властта на индивидуалистични възгледи. В размишленията му дори има нещо близко до ницшеанските идеи за силната личност и тълпата. Лъжливи представи заличават границата между доброто и злото. На едно място в дневника четем: „едно и също нещо са доброто и злото и всяко историческо движение напред е река от кръв и сълзи“. В разпаленото въображение на младия Кондарев борбата е грубо насилие, лишено от всякакви нравствени основи („Човек трябва да се откаже завинаги от каквото и да било обожаване на собствените си закони и нравствени норми, за да разбере, че е свободен, колкото и да е страшна тая свобода“). Той признава силата на народните маси, но се отнася с недоверие към тях: те са само лост към постигането на великата цел, в името на която могли да се погазят всички морални и хуманистични начала („Важното е височината на целта. Няма престъпление, щом целта е висока и в исторически мащаби грандиозна. Не същността на деянието, а същността на идеята. Смешно, много смешно ми звучи всяка проповед за хуманизъм“).

Четейки дневника на младия Кондарев, Христакиев е поразен от близостта на изразените там идеи с неговите собствени. Но ако за Христакиев тези идеи са негово настояще, то за Кондарев това е изминат етап на заблуждения, които той е преодолял. Кондарев гневно подхвърля в лицето на Христакиев: „Винаги, когато съм мислил за вас или съм ви срещал, обхващало ме е гнус, виждал съм у вас нещо мое, лично, отминало като болест, нещо мъчително глупаво и долно. Вие сте шут, от най-глупавите. Аз съм човек, вие никога не ще бъдете човек, а маймуна. Аз отдавна съм ви надживял. Престанете да си въобразявате, че ме познавате."

Кондарев намира път за сливане с народа, в процеса на борбата се изгражда и закалява характерът на революционера. Именно в тази вътрешна динамика на образа аз виждам главното му сдържание. А някои съвременни критици обръщат малко внимание на тези черти в развитието на Кондаревия характер.

В интересната и съдържателна статия на Тончо Жечев за Емилиян Станев в характеристиката на Кондарев е подчертан периодът на юношеските му търсения: подробно се разглеждат постулатите на неговия дневник, правят се различни паралели и само, така да се каже констативно, сред маса други разсъждения е казано, че в сближението на Кондарев с народа „авторът стои близо до магическата формула на търсената от него нова прозаическа сплав".[1] Без да спорим за израза „стои близо" (по-вярно е да се каже: намира!), ще подчертаем, че в статията на Т. Жечев акцентите са явно изместени и то не в полза на обективното съдържание на образа.

Критикът В. Колевски решително смята, че образът на Иван Кондарев е неудачен.[2] С тази обща оценка смятам, че не можем да се съгласим, макар че много забележки по адрес на Е. Станев изглеждат обосновани.

Има според мен известна непоследователност в позицията на автора, който очевидно не до край е овладял духовния мир на своя герой, не е постигнал естетическа цялост в неговата обрисовка.

От една страна, Кондарев е даден в процеса на преодоляване на заблужденията си и търсене на верния път. Той е комунист. За него не съществува въпросът — за или против революцията. Неговата обща позиция е ясна — той е за революционно преустройство на света. Размислите и разногласията на Кондарев с другите участници в движението са свързани с въпроса за пътищата към революцията. Той вижда грешки в ръководството на движението. Наред с това той честно анализира и своите собствени възгледи и намира, че и сам той още не разбира много неща. И именно този процес на освобождение от погрешни представи и все по-дълбокото постигане на революционната истина обективно се издига в образа на Кондарев на пръв план. Не случайно определящ патос в развитието на героя в последната, четвърта част на романа е радостното чувство за сливането му с революционната борба на народа.

От друга страна, в характера на Кондарев има черти, и съдейки по тях можем да помислим, че Е. Станев от самото начало се стреми да изобрази комунист-ленинец, дълбоко разбиращ хода на историческите събития не само след фашисткия преврат на 9 юни 1923 г., но дори и дълго преди него. Тук на автора му е изменило чувството за историзъм. Защото наистина трагическите грешки се изживяват в огъня на борбата, при това от самите тесняци — непосредствените участници в борбата. Пък и сам Кондарев

---

[1] Тончо Жечев, Съвременни образи и идеи. С. 1964, стр. 236.
[2] Сп. Септември, кн. 5 1965, стр. 147 и сл.

изминава в много отношения тези изпитания. Наблюдателният и любознателен селски учител е могъл, разбира се, да види сектантските грешки у редица обществени дейци и дори да се обяви против тях. Но той може да ги види и разбере върху опита на революционното движение, а не да търси в последното само илюстрация на своите идеално правилни позиции; още повече, че в цялата първа половина на романа той стои настрана от основния развой на събитията; и специално поради това, че самият той носи в себе си немалък товар от заблуждения.

Характерно е при това как произволното излизане извън историческите рамки и нарушаването на вътрешната логика в развитието на образа си отмъщават на писателя: там, където Кондарев се извисява неестествено над своята среда, образът му се конструира умозрително, книжно, по пътя на досадно дълги, отекчаващи философствувания.

В читателското възприемане взима връх, струва ми се, онази линия на обективно повествование, която води към извода, че Кондарев става истински революционер-ленинец всъщност само в резултат на целия изминат от него път. И положителният заряд на образа се състои в демонстрирането на това — как в условията на нарастването на революционното движение се изгражда характерът на революционера и достига до най-висши прояви на духа. С това именно привлича и вълнува съдбата на Кондарев.

Някои критици подчертават, че Кондарев е книжен и умозрителен образ. Това според мен е вярно само отчасти, но то не определя образа изцяло. Разбира се, по наситеност с битови черти той отстъпва на Джупунов. Но Кондарев е характер от друг, интелектуален план и той естествено често се проявява в присъщата му сфера на спорове и размишления. Същевременно ние виждаме Кондарев и в личния му живот — драматичен, нещастен. Той тежко изживява несподелената си любов към Христина. Случайните срещи с Костадин и дори любовта на Райна усилват душевната му мъка, защото всеки път му напомнят за несбъднатите му желания. И може би, като реакция на това е интимната му връзка с Дуся, сестрата на Корфонозов.

В третата и четвърта част на романа Кондарев е обрисуван все по-живо и по-ярко. Ние го виждаме непрекъснато в общение с хората, в непосредствено действие. Той е в центъра на революционните събития, активно участвува в тях. Но той не е обикновен участник, а се стреми да проникне в смисъла на събитията. Неговият образ се разкрива в широк план на философски обобщения.

Все по-голямото опознаване на народа, осъзнаването на близостта с него — е дълбоко вълнуващ процес в духовното и нравствено извисяване на Кондарев. Не може да се забрави например описанието на онзи момент, когато Кондарев, в самото навечерие на въстанието тръгва, за да се свърже с четата на Ванчовски. Той върви в топлата септемврийска нощ и внезапно бива потресен от величавия изглед на Балкана, разпрострял се по целия хоризонт като живо същество. Естествено и просто възниква поетическата асоциация: „могъщият ритъм на планината предизвика в него мъчително смътна представа за самия народ, която не можеше да обхване с ума си“. Мисълта за величието на народа, за близостта с него поражда буен прилив на чувства. Повествованието се приближава до народния епос, прераства в лирическа патетика, писателят преминава дори в ритмична проза: „Кой ходеше в късната нощна доба? Един от синовете

на тоя народ, негов трагичен син, частица от неговото наранено от векове сърце, от неговата измъчена, неспокойна душа. . .“

След като убива кмета, който се опитва да го арестува, Кондарев се оказва в къщата на селянина Радковски, където случайно чува песента за смелия юнак, който се е пожертвувал заради детето си. И отново е душевно потресен: в песента ясно и просто му се разкрива хуманистическият смисъл на борбата, което преди той дълго време не е разбирал.

Има нещо толстоевско в това подслушване на правдата и мъдростта на народа, способствуващи за душевното изцеление и усъвършенствуване на хората от интелигенцията. Емилиян Станев е близък до Толстой в обрисуването на отношенията между личност и народ. Но той дава да се почувствува историческият интервал, дълбоките промени в селската психология, изобщо в народното съзнание, издигащо се до възприемане идеалите на революцията. Кондарев чува веднъж и пълното с отчаяние, с безперспективност, почти каратаевското: „Сам си господ над нази, черната земя под нази“. Обаче това звучи сега като замиращо ехо от робска наплашеност. Сега времената са други. На Кондарев дори му се струва, че думите на селянина:„. . . това е външно, а дълбоко в душата си е жаден за справедливост и уважение и не мисли тъй. . .“ не са безоснователни.

Писателят рисува широкото движение на народните маси. Кондарев участвува в него. Той проверява себе си, поставя на решително изпитание и на анализ възгледите си. Някъде дълбоко в душата му се таи неверие в нравствените сили на народа. И поради това му се струва, че не е нужно народът да познава тактиката на борбата, само ръководителите трябва да я владеят, водещи след себе си масите. Авторът разкрива опасността от трагическите последствия за революционното движение в случай че ръководящата личност се постави над народа, а всъщност тя се откъсва от него. В изображението на тези черти в характера на Кондарев се чувствува откликът и от неотдавнашни явления в нашата съвременност, когато се извършиха нарушения на ленинските принципи в обществения живот. Горчивият опит от тези години, анализът, който направи КПСС и БКП на този период, безсъмнение способствува по-ясно да се видят чертите на комуниста с ленинска закалка.

Образът на Кондарев вълнува поради това, че героят преживява драматически своите заблуждения, честно се отказва от тях. Ние виждаме как той се сродява с участниците във въстанието и все повече се убеждава, че те са изпълнени с вяра в своите сили, дори ако въстанието бъде потушено. Слушайки мъдрите пословици на селянина Радковски: „Крушата не пада всякога от едно подрусване“, „И хамбарът ще изгори, но и мишките с него. . .“ Кондарев, разбира, че на тези хора им я ясен смисълът на въстанието, „те приемаха съвсем просто кръвта и мъките и знаеха, че иначе не може да бъде. . . а той се поставяше над тях с някакви висши намерения, които те божем не познаваха!“ Сега той е повярвал в нравствените сили на народните маси, хуманизмът и революцията се съединяват в съзнанието му в неразривно цяло.

Кондарев наказва в себе си интелигентския индивидуализъм, той чувствува истинската сила на революционера в пълното сливане с народа: „Сякаш пред очите ми падна превръзка. Празното пространство се изпълваше, всичко бе на път да се намести отново и изясни. Моралните устои, които ту беше отричал, ту отново търсил, равновесието, за което бе жадувал, е било край него, сред тия прости хора, в чиито души никога не бе липсвало. То ги правеше силни, търпеливи и мъдри, както самият живот. . .“

Всъщност това е завършване образа на Кондарев. В края на романа авторът пише, че ако неговият герой трябва да продължи делото „как би го подел сега, с колко опит и такт, без лутаници и грешки!“

Кондарев е арестуван. Той е изправен пред неминуема гибел. Но и в последния разговор с него Христакиев е морално потиснат от непреодолимата му вяра, от силата на духа. Той отива към смъртта така, както са отивали много безименни герои от въстанието.

*

В романа „Иван Кондарев.“ сравнително най-пълно се проявяват съществените промени в творческия метод и стил на писателя след 1944 г. Широкият обхват на действителността в нейните исторически закономерности, изображението на всички социални слоеве на българското общество от началото на 20-те години и създаването на картините от революционното движение на масите — всичко това съвършено естествено доведе до жанра на епопеята, до многоплановост и многосюжетност на произведението. Много характерно за романа е сближаването на различни стилнообразуващи форми. Емилиян Станев се опира на богатия опит на реализма от миналото и същевременно е близък до художниците на XX век с тяхната склонност към интелектуализъм. Революционният мироглед на писателя му позволява да се добере до най-дълбоката същност на нещата. В романа се виждат два изобразителни плана. В единия случай — предметно-аналитическо изображение, пристрастие към детайлите, към пластиката, към разкриване на индивидуалната психология; в другия — стремеж към философски обобщения, към постигане историческия смисъл на събитията. Набелязва се тенденция към синтез на двата плана. И макар че този синтез не навсякъде е постигнат, в него е заложена една от важните новаторски особености на романа.

Повествованието, подобно на пълноводна река, те хваща в своето течение и те увлича със съдбата на героите, всеки от които е ярка индивидуалност. Наистина на едно или друго място движещата се картина на събитията сякаш се прекъсва, действието досадно се затормозява или с излишна описателност, или с твърде дълги философски разсъждения. Но това с отделни места. Българската общественост с право оцени този роман като едно от най-крупните произведения на съвременната литература.

ДРУГИЯТ ОБРАЗ НА САТИРИКА

Ефрем Каранфилов

В първата сериозна статия за „Избрани очерки и разкази“ д-р Кръстев (В. Миролюбов), след като отрича почти изцяло Стаматов като художник, подчертава: „Сатиричното отнасяне към живота, това е неговата стихия. На нея дължи тесния си кръгозор“. („Млади и стари“ — стр. 149). Оттогава до днес за Стаматов са писали почти всички забележителни български критици. И винаги са определяли мястото му сред сатириците. Своя живо и грижливо изработен портрет на писателя литературният критик Симеон Султанов е включил в книга, озаглавена „Сатирици“. И това е правилно. Несъмнено Стаматов е сатирик. Един от най-ярко изразените сатирици в нашата литература. Основният патос в творчеството на този така самобитен и самотен творец е гневното бичуване на пороците, които гъмжат в човешката душа, и гневното разкъсване на маските, зад които тези пороци обичат да се прикриват. Литературното дело на Стаматов е изпълнено с алчни, безскрупулни, похотливи мъже и с благовидно прикрити зад най-светите буржоазни добродетели проститутки. Нека си припомним всички тези Лили, Лина, Лида, Шурочка, Графинята и др. Не миришат ли те „на кръчми и мъже“? За писателя „Човекът е най-лошото животно, защото е умен. По-хищен от вълка, по-хитър от лисицата, по-гаден от хиената“. Буржоазната действителност, в която е принуден да живее, той гледа с бдителна ненавист, винаги готова да се разрази в сатира. А живее в най-еснафския период на буржоазията, нейния привиден разцвет и тържество, когато идеалите на Възраждането са забравени и когато пошлият оптимизъм „на червея в сиренето“ все още не е еволирал към трагичния оптимизъм „на мишката в капана пред сиренето от примамката“.

Г. П. Стаматов е ралист. Той описва не човека въобще, а човека, когото наблюдава — цялата тази върхушка от забогатели търговци, безскрупулни политически кариеристи, тъпо жестоки офицери, суетни литератори и, разбира се, пъстрия рой от красиви пеперуди — тези млади жени, втурнали се в безпаметен унес към пламъците на парите, забавленията, разврата. Такъв е светът на Г. П. Стаматов. Един свят, малко еднообразен, малко скучен в монотонността на своето ежедневие, малко груб и елементарен под тънкия гланц на лустрото, но правдив.

Г. П. Стаматов е критически реалист. Той описва не буржоазния човек въобще, а българина, нашата родна София, все още млада и жизнена със своите бирарии и кафенета, нощни заведения, самоуверена, дръзка и парвенюшки лакома за живот и забавления.

А ето я и провинцията — малки градчета с къщички, потънали в зеленина, със скучното еднообразие на своите задимени ресторанти, програмни

вечеринки, дребнави клюки и подли амбициийки. В хората на Стаматов различаваме все още така познатите черти на Алековия герой, но „облагородени“ от посещенията в чужбина, от европейския гланц и от пяната на онова, което се смята за висша култура. Амбициозните провинциалисти мечтаят за „бурния вихър на софийския живот“, а след кратките си посещения в столицата се чувствуват облагородени и вдъхновени. Амбициозните софийски буржоа пък мечтаят за странство, за Европа, за аристократичността на хайлайфа, който се облича по парижка мода и успява да привлича от време на време в къщите си дребни служители от западните легации.

Г. П. Стаматов описва правдиво и саркастично най-пошлата страна от буржоазния живот. Но неговият поглед на сатирик е твърде ограничен и често неспособен да проникне зад повърхностния слой на действителността, която наблюдава и да зърне истинското лице на нашия народ. Това ограничава перспективността на неговия мирогред. Както е известно, той страни и от един ясно изразен социален идеал. Това се отразява върху писателското му майсторство. Източникът на слабостите в творчеството на белетриста трябва да го подирим и тук.

Неговите герои например твърде много си приличат, изградени са еднопланово и често незадълбочено. Обрисовката им страда от липса на нюанси, на сложност и многообразие. Писателят обича да се намесва в потока на повествованието, да изтласква с лакти героите си, да застава между тях, пред тях, за да ги съди и укорява. Сякаш прокурорът всеки момент е готов да наметне червената тога върху раменете на писателя. И тогава заискрят сурови реплики, безмилостни забележки, смели обобщения, строги присъди. Известно е, че като съдия писателят е бил мек и хуманен. Но като писател съдията става строг, ироничен и зъл. Рядко в нашата литература се я явявал по-строг обвинител. Сравняват Г. П. Стаматов със Стоян Михайловски (Малчо Николов „История на българската литература, стр. 440), но Стоян Михайловски е твърде абстрактен и алегоричен, докато Стаматов е винаги конкретен, що се отнася до обществените явления. Той обвинява пряко, зло героите си и често не успява да дочака тесами да разкрият своята пошлост и злина.

Тъкмо този вътрешен гняв, това растящо нетърпение на изобличителя кара писателя да бъде така лаконичен, да изпълва разказите си с къси телеграфни фрази, да ги насища с препинателни знаци. И колкото повече гневът на писателя се превръща в сприхавост и злъч, толкова по-лаконична става фразата и толкова повече нараства значението на препинателните знаци, които поглъщат вече отделни думи, а на места и цели фрази.

Стаматов е чужд на описателността. У него трудно ще се забележат щрихи не само от обстановката, пейзажа, но и от детайли при предаване изживяванията на героите. В един момент, когато описателността, битовизмът са твърде характерни за някои от най-добрите ни белетристи, Г. П. Стаматов пише експресивно, сбито и крайно пестеливо. Дори в първите творби, където този процес не е така ясно изразен, веднага личи рязката разлика в това отношение (Любопитен паралел би могъл да се направи например между разказа „Вестовой Димо“ на Г. П. Стаматов, публикуван в сп. „Мисъл“ през 1899 г. и разказа „Вестовой“ на Т. Г. Влайков, публикуван три години по-рано пак в сп. „Мисъл“. Стаматов създава своята творба съзнателно полемично и тук се виждат откроени разбиранията му не само конкретно за образа на вестовоя и офицерите, но и за стила в един разказ, за строежа на фразата, за композицията и пр.).

Крайната сбитост в късните творби на белетриста, кинематографичното съпоставяне на ситуации, абсолютизацията при обобщенията, скъпернической пестеливост при подбора на репликите, телеграфността във фразите, всичко това би ни говорило за един съвременен белетрист, за един автор, който по отношение на стила е изпреварил времето си.

И все пак, има нещо, което ни пречи да почувствуваме Г. П. Стаматов като напълно близък на съвременния модерен начин за белетризиране. Една от причините за това аз мисля, че трябва да се подири в липсата на подтекст и в липсата на стремеж за улавяне душевния процес в характерите на героите. У него не винаги простотата е организирана сложност и често пъти тази простота в израза се дближава, а понякога покрива с езиковия шаблон.

Почти всички автори, които са писали за Стаматов от Ст. Минчев (1904 г.) до наши дни са го упреквали за известна фейлетонност, журнализъм и пр. Аз мисля, че това не е съвсем точно. Съществено за Стаматов при изграждане характерите на героите е стремежът му към големи обобщения, към типа за сметка на конкретния индивид. Или още по-точно: той тръгва от типа към индивида, а не обратното. Нещо повече: той се интересува преди всичко от моралното явление, а след това от човека, в когото то се въплътява. У него липсва типологичният анализ, присъщ на големите характеролози от рода на Лабрюер например, но в замяна на това писателят е богат с много конкретни наблюдения за социалните явления. Това е един белетрист на нравите, видени най-напред като явления, след това като типология и най-после въплътени в личности. Ето защо героите у Стаматов са често еднопланови и очистени от обертоновете на емоционалното своеобразие, което очертава човешката индивидуалност. Вижте колко малко не само детайли, но и характерни подробности има в късните разкази на Г. П. Стаматов.

Склонните към типовост и характерологични обобщения хора винаги мразят по-силно, когато зърнат неприятното им явление въплътено в една личност. Те са способни да видят явлението в човека, а не самия човек и затова пренебрегват останалите негови качества. Стаматов по начало е раздразнителен, сприхав. И щом открие в своя герой някои пошли черти, които не може да понася, той се нахвърля върху него и го вижда вече като обобщение. И затова предпочита да го наругае, отколкото да нарисува характера му, да даде оценка на човека, отколкото да покаже същността на този човек. Писателят се гордее със своята липса на обективност. За него обективността убива нерва.

У Стаматов има не само богатство от наблюдения и впечатления, но и остро око, безкомпромисна борческа воля на разобличител. Той познава много добре механизма за маскиране на пороците със социално значими добродетели. И най-любимото му занятие е да снима маските. Това занятие не винаги позволява размах на въображението. В повечето от творбите на Стаматов тъкмо пряката свързаност с конкретните случки и събития ни кара да чувствуваме известен недостиг от благородната материя, на въображението, която може да изпълва с размах и поетическа атмосфера белетристичната творба.

Нямам намерение да правя пълен портрет на писателя Г. П. Стаматов. Съществено за него е, че е един от най-изявените сатирици в нашата белетристика. Това характеризира цялостния му творчески облик. Неговата сатира несъмнено не изхожда от един конкретен социален идеал, а от вярата в човека. Писателят Г. П. Стаматов е благороден хуманист, който

дълбоко обича човека. „Аз търся човека. . . и обичам даже вас — затуй ругая. . .“ ще заяви твърдо и уверено белетристът. Ние нямаме основание да се съмняваме в думите му.

*

И все пак аз мисля, че има известна едностранчивост и обедняване на писателя, когато го определяме само като сатирик и разкриваме творческия му облик изцяло в светлината на злъчен разобличител. С. Султанов пише: „Като писател Стаматов проявява забележителна склонност да вижда само грозното, пошлото в живота“ („Сатирици“, стр. 30). Това не е съвсем точно. Известно е, че сред пъстрата галерия от пошли еснафи Стаматов създаде няколко положителни герои, които са и сред най-големите негови творчески сполуки[1]. Нека си припомним за вестовоя Димо от едноименния разказ, който дори д-р Кръстев намира за сполучлива творба на белетриста. Бедното селянче, облечено с войнишкия шинел на вестовоя е превърнато в мъченик, е обгърнато с неподозирано нежната обич на писателя. (Интересно е, че сред оскъдния брой положителни герои на Г. П. Стаматов, няколко от тях са военни. Например капитан Абаров от „Малкият Содом“, подпоручик Каридов от „Picknick“).

В малко от своите творби Г. П. Стаматов разглежда проблемите на творчеството, на своеобразните особености в характера на творческата личност, на вярата в изкуството и на верността към изкуството. Този човек, който с такава последователност изобразява неверността не само на героините си, но и на своите герои, у когото думата изневяра звучи с „позната монотонност“, е бил изпълнен с дълбока вяра в изкуството и в необходимостта от изключителна вярност към писателския дълг. Ето защо малко творби, в които рисува проблемите на творчеството, са особено характерни за разкриване на някои съществени черти в облика на белетриста. Сред тези творби несъмнено най-сполучливи и значителни са „Паладини“ и „Вирянов“.

Тези големи разкази са сътворени по-различно от типичния начин, по който построява своите сатирични произведения писателят. Макар и публикувани сравнително късно (съответно в 1920 и 1922 г.) тук липсват разпокъсаните фрази, несиметричното нареждане на ситуации, вместо плавното развитие на фабулата, незадълбочена характеристика на героите. Сега вече героите влизат в съприкосновение както с външните обстоятелства, така и със себе си. Те изживяват вътрешни противоречия, конфликтни сблъкновения в обвивката на своя собствен характер. Това се отнася както за Паладини, така и за Вирянов.

И в двете творби несъмнено има остра критика на действителността, но патосът, особено в „Паладини“ е насочен другаде: вътре в съкровената същност на човека-творец и на отношението му към изкуството. Тук авторът много малко се намесва в оценката на героите, предпочита да разказва, отколкото да подхвърля своите ядовити реплики, предпочита да се крие зад героите си, отколкото сам да се показва между тях в ролята на съдник. И въпреки това тъкмо тези творби ни помагат да разкрием частица от истинската същност на самотния и оригинален творец.

---

[1] За някои от тези положителни герои са писали, разбира се, наши критици и литературни историци.

Знаем, че Г. П. Стаматов не обича да описва героизма и саможертвата, защото му се струва, че те са чужди на човешката природа, че те са много редки явления и то при изключителни обстоятелства. Но в „Паладини“ ние се срещаме с герой, който е готов за саможертва в името на изкуството. Във „Вирянов“ пък е създаден образът на една от малкото чисти жени в Стаматовото творчество — Аня.

И в „Паладини“, и особено във „Вирянов“ сатирата е жива и бойка. Но това не са гневни и разобличителни творби, а тъжни истории, пропити със забулена ирония и дори с кротка печал. Творецът, който с такава злъч описва изневерите на жените, политическите лидери, приятелите, карие-ристите, когато дойде до изневярата към изкуството, става тъжен и преду-предителен.

Особено характерен в това отношение е големият разказ „Паладини“. Той носи името на певеца Паладини и на пръв поглед е сътворен, за да разкрие неговата творческа трагедия. Но аз мисля, че всъщност главният герой е другият певец в разказа — Пиетро. Това, разбира се, е въпрос на тълкуване (в своите спомени К. Елисеев твърди, че Стаматов е желаел да накара Пиетро да отрови Паладини, но намесата на неговата сестра го е отклонила от това намерение — вж. сп. „Септември“, г. V, кн. 12 от 1952).

Действително основната идея в творбата е да се подчертае как слабата воля се явява гибелна за артиста и нуждата от известна саможертва, за да се създаде значително артистично дело. Но в белетристичния план на разказа се откроява като централна фигура и като движеща сила в пове-ствованието образът на Пиетро. И тъкмо в този образ авторът е въплътил нещо от своята съкровена същност. Вижте например колко по-бледо и еднопланово е обрисуван Джовани-Паладини в сравнение със скромния маестро Пиетро.

Какво всъщност ни е казал писателят за Паладини: че е голям певец, че е изпълнен с жизненост, от която се раждат противоречивите сили у него: мощта в изкуството му и алчната жажда за пълнокръвен живот; че е просто-душен и наивно егоистичен; че е със слаба воля и неспособен да жертвува малките си удоволствия заради голямата цел на живота. И още нещо: тук ние виждаме как подлите развлечения на една порочна действителност нахлуват в света на изкуството, за да го разяждат постепенно като ръжда и да превърнат прекрасния простодушен певец в трагична саморазруша-ваща се фигура.

Но за Пиетро писателят говори с вътрешна развълнуваност и тревога, наднича най-дълбоко в душата му, въплъщава в него трагичния си идеал, кара го да се самоубие. За никой свой герой, с изключение може би на вестовоя Димо, Стаматов не е разказвал с такава топлота и нежност.

Всъщност Паладини нищо не забелязва какво става със самия него. Той е едно оръдие в ръцете на маестро Пиетро и на жаждата си за раз-влечение. Пиетро е този, който воюва за изкуството, с могъщия напор на развратната и суетна действителност. Той е боец на верността. Той страда дълбоко при всяко поражение. И след разгрома като истински воин се самоубива.

Джовани-Паладини е твърде елементарен, еднопланов и повърх-ностен като характер, както често се случва с някои надарени певци. Той не е човек на изкуството, не е дори човек на славата. У него амбицията е бледа и скучна. Той обича успехите, но за него лавровите венци са изпле-тени от женските усмивки и от искрите в чашите с шампанско. Всичко

идва при него твърде леко, за да разбере цената му, и твърде бързо, за да премине през бляна.

Паладини не умее да страда и да мечтае — онова, което придава красота и дълбина на една артистична личност. Той е премного жизнен, за да позволи на съмнението и страха да раздухват онази тревога, от която често се ражда дълбоката творческа амбиция. Гордото самочувствие и вярата в себе си, подхранвани от могъщата жизненост, създават неприятна самоувереност у този човек, която винаги е началото на края в едно голямо творческо дело.

Вижте колко бедна е гамата от чувства и изживявания в прославения певец. Той не е способен да изпитва дори признателност и обич към човека, който го е създал и който е причината за неговите успехи. Тази печална признателност, която така лесно загасва сред плясъка на ръкоплясканията. Той не е способен да мисли за другите, да съчувствува, да се вълнува от друго, освен от собствената си личност. Плебейската му жизненост е чужда не само на всяка изтънченост, но и на една артистична чувствителност. Стъпил мощно в мига, той не познава поетичната печал на спомена и нежната радост на мечтата. И красотата на онова, което се нарича саможертва. За него изкуството е блясък и успехи: светнали рампи, радостни акламации и сладостната упойка от своя собствен глас, който така леко, спокойно и мелодично властвува над препълнените с възторг зали. Съперникът — това е някакъв бледен, невзрачен и скъпернически пестелив в своето изкуство Орсини. Всъщност Паладини е една успяваща фигура на прославен певец, която е твърде позната от безчислените литературни и житейски примери. Тя ни кара да си припомняме за прословутия петел Шантиклер, който вярвал, че с песента си принуждава слънцето да изгрява.

Трагичният образ в творбата е Пиетро. Нека не забравяме, че той самият е артист, любимец на своите неаполитанци. Той е на върха на славата си, когато открива бедния Джовани и забравя славата, успехите, себе си, заради другия, по-добрия, големия певец. Той знае, че в един свят, където първият е всичко, за втория няма място. И въпреки това е способен да се откаже от ръкоплясканията, славата, успехите заради друг певец, заради този, който ще го унищожи, премаже, премахне от афишите, от концертните зали, от триумфалните шествия.

И ние с изненада виждаме, че сме изправени пред един от онези редки творци на изкуството, безкрайно редки като скъпоценните камъни, които обичат изкуството повече, отколкото себе си и които са способни да се радват на чуждите успехи искрено и непосредствено, защото за тях смисълът и същността на живота е прекрасната възвишена музика, великолепният италиански глас, гордост и слава на неаполитанците.

Този човек е чужд на завистта — едно от най-древните, най-упоритите и най-трайни чувства в света на славата: изкуството, литературата, властта. Нека си припомним превъплъщенията на завистта и съперничеството, които са способни да убият една благодарност, едно приятелство, да отровят едно съществувание, да превърнат в дребнав интригант и несправедив съдник гордия творец. Но тук не става дума за липса на завист— тя е безкрайно далече от благородната душа на Пиетро. Тук става дума за нещо много повече, за стремеж към откривателство, за способност да забравиш себе си заради другия, който въплъщава по-голямо изкуство от твоето. И това не е безличие, а тъкмо своеобразно откроряване на една богата, сложна и безкрайно героична личност. Пиетро е способен непрекъснато да се самораздава и подарява. Не идваме ли с помощта на този

образ до един от дълбоките извори на смисъла в изкуството: то е индивидуално дело, но тъкмо чрез делото, чрез творбата и саможертвата на твореца става индивидуалистично — висш хуманизъм.

Колко по-етичен е всъщност малкият певец Пиетро от наивно-егоистичния прославен Паладини, дръзко крачещ по пътя на славата. Твърде често писателят ни кара да ги сравняваме и да разкриваме във всяка подробност, а в тази творба на Стаматов подробностите са подбирани точно, разликата между двамата: духовното богатство на малкия певец и духовната бедност на големия певец. По този начин ние често надникваме към най-неочаквани дълбини в душата на твореца.

Пиетро би могъл да живее спокойно, приятно и безбурно, заобиколен с войнишка оскъдност сред изобилието на своето трудово ежедневие. (Той винаги съзнава, че изкуството е битка и неговите творци — войници за красивото и хубавото в човешкия живот.) Но когато открива големия певец, Пиетро не се поколебава да наруши и спокойствието на ежедневния си ритъм, и традиционната топлина на славата. И тогава започва усилен труд, напрежение за създаване на артиста. И после нови битки за неговото утвърждаване. И още по-жестоки битки за неговото запазване от пристъпите на враждебната към изкуството действителност. И след това — трагедията на поражението. Най-страшната трагедия в живота на артиста.

Пиетро не е професионален откривател на таланти, нито професионален музикален педагог или пък някакъв жаден за печалби импресарио. За него изкуството е същност, и съдба, и живот. Това най-добре се чувствува при поражението. Още при първата среща с момъка Джовани, авторът кара своя Пиетро да ни припомни за Луиджи — другият велик певец, когото маестрото е открил, създал и загубил. Споменът за него се е превърнал в растяща тревога. От този миг Луиджи винаги ще участвува в развитието на действието, ще съпътствува Паладини, ще тегне над него като предупреждение и заплаха.

Във всеки трагичен и тежък момент в отношенията между Пиетро и Паладини, сянката на Луиджи като сянката на Хамлетовия баща неизменно ще се явява с трагичната си бледност и с неясните си заклинания. Печалните очи на Луиджи, както винаги изглеждат очите на смъртниците, ще следват Паладини в приливната вълна на славата, ще проблясват в зениците на красивите жени, през тютюневия дим в задушните кабарета. Този пронизващ поглед ще наранява розовата атмосфера на успеха и ще изпълва с тревожна напрегнатост радостно вярващата душа на Пиетро. Сцената с бледия, пиян Луиджи сред разголените жени ще бъде вечна кървяща рана в спомените на маестрото. И в мечтите му за бъдещето.

С неизменна последователност, която на пръв поглед изглежда фантастична, но която е подчинена на една неуловима социална и психологическа логика, Паладини тръгва по стъпките на Луиджи. Но маестро Пиетро не скършва ръце. От този момент неговият живот се превръща в неспирна борба. Той знае предварително, уверен е, че ще бъде победен. И въпреки това се бори, воюва. Ето още един героичен момент в скромната му незлоблива душа. Хекторовият мотив — смелата борба на обречените — ни кара да се вълнуваме от вътрешната сила на неаполитанския певец. И да му съчувствуваме.

А през това време безгрижният весел Паладини издига своята гибелна формула, формулата и на Луиджи: „Ще пия и ще пея“. Пиетро знае много добре, че тъкмо в изкуството не може едновременно да се пие и да се пее, да се служи на Бога и на Мамона. Тук среден път не съществува. Това,

което важи за обикновените хора, за творците не винаги е от значение. На когото е много дадено, е много задължен. Всеки човек има своите недостатъци. Недостатъците на твореца трябва да остават незасегната онази област, където той служи на любимото си изкуство.

Ето това нещо разбира великолепно бедният застаряващ Пиетро. Той гледа на хубавата графиня, на веселите компании, на бутилките с вино като на свои лични врагове. Писателят, който не обича подробностите, тъкмо с помощта на тях съумява да ни покаже какво става в душата на маестрото: „Пред Пиетро се мярна високо, конусообразно стъкло с красив етикет, лъщяха безбройни медали от разни изложби."

Живецът в разказа е именно борбата на Пиетро не толкова с Паладини, колкото с примамките на повърхностния буржоазен живот, който умее не да служи на изкуството, да си служи с изкуството, да го превръща в забавление, игра, палячовска маска за развлечение. Стаматов не скрива отношението си към своя герой. Той не успява да се въздържи и понякога му прави дори преки характеристики: „. . .тази нежна, детинска душа. . ." Или: Гледаше го с „погледа на скърбящата майка до кръста на Голгота."

И колкото повече расте славата на Паладини, толкова повече волята му се отпуска, толкова повече пошлостта завладява терен в душата му и маестро Пиетро е принуден да отстъпва. Животът на този човек започва да се превръща в низ от поражения. И читателите чувствуват, че трагическата развръзка приближава. Зад гърмежа на тържествените ръкопляскания вече се дочуват острите звуци на освиркванията. Онзи, който така бързо е умеел да очарова хората, ще съумее още по-бързо да ги разочарова. Розовите сияния на празника скоро ще загаснат. Някой невидим и мощен ще духне тържествените светлини. И ще настъпи мрак.

И ето настъпва най-после онзи трагичен момент, когато опитното ухо с тревога и напрежение открива очакваното: предателските тръпки в гласа, все още невидимите белези на смъртоносната болест, която вече се е появила. Тук е драматичният възел на разказа. Този момент е очакван и все пак неочакван за Пиетро. Защото цветето на надеждата съумява да прониква и сред бетона на най-твърдата увереност.

Оттук започва агонията не на Паладини, а на Пиетро. Защото най-тежко се прощаваме и най-нежно обичаме онези неща, от които животът завинаги ни отвлича. Сянката на Луиджи сега вече властвува над разказа. Паладини с учудваща последователност е вървял по стъпките му към върха. И с още по-бързи стъпки ще върви надолу — към падението и погрома.

Ние винаги сме знаели, че ще дойде моментът, когато: „в песента не се долавя вече нежно шепнене, молба и укор, а само вик, който може да сплаши, но не и да трогне. Мяркаше се камата на корсиканеца, но не и душата. Чуваше се ударът на оръжието, не биенето на сърцето. . ."

И това е вече краят. . .

Паладини умира за Пиетро. Но нас ни вълнува нещо важно: дали маестрото е обичал само гласа в певеца или е обикнал и човека? Дали Пиетро гледа на своето откритие като на някаква съвършена машина за музика, която когато се развали, трябва да бъде захвърлена и забравена?

Идваме до финала на разказа: сцената с отравянето. Обоснована ли е тя от логиката в развитието на характерите и от композиционния замисъл на творбата? И кого трябва да убие маестрото—себе си, Паладини или и двамата?

Ако Пиетро гледаше на Паладини само като на изкуство, той много лесно би разрешил въпроса без каквато и да е трагедийност: ще го остави на

собствената съдба и ще се върне в своя Неапол при славата и спокойствието. Но явно, че сърдечният човек Пиетро не е свободен да отдели изкуството от човека. То е индивидуална проява и винаги ще бъде свързано с творческата личност. „Какво е Паладини без своя глас?“ — Нищо. Но и какво е гласът без човека Джовани? — Само една грамофонна плоча наред с толкова други.

Пиетро обича Паладини и затова не може да си представи печалните моменти на неговия постепенен погром. Нещастникът не ще бъде в състояние да разбере своето падение. И ще се съпротивлява. И това ще бъде ужасно. Няма нищо по-трагикомично от „сляпото упорство на паднал властелин“. Ето от какво иска да избави обичащият учител и създател своя любимец, когато приготовлява чашата с отрова.

Има ли смисъл да го остави да живее? Волята на твореца, на създателя трябва да се намеси с онази решителност, с която е създавала. И да унищожи своята творба в момента на нейната най-голяма красота. Такава е логиката на твореца.

Но тук има и една чисто човешка логика, свързана с характера на Пиетро. Способен ли той да убие друг човек и то човека, когото най-силно е обичал? Самото убийство е най-чуждият на изкуството акт, дори от чисто естетическа гледна точка. Няма нищо по-грозно от това в миг да превърнеш живото, изпълнено с красота създание в бездушна разлагаща се материя. Тук не говорим, разбира се, за това, че Пиетро е мек човек „вярващ с кротката душа на гълъб, непроизнасящ обидна дума, не можещ да удари животно.“

Явно, че при разрешаването на възловата сцена в своята творба белетристът е следвал логиката на характера. И това е най-сполучливото разрешение. От безсилието на Пиетро да убие своя ученик, за да не изживее погрома, образът става по-трагичен и по-поетичен. Голямото страдание и голямата любов винаги са свързани помежду си.

Какво остава на маестрото: да се убие той самият. Защото всъщност победеният в борбата не е Паладини, а маестрото. Тук още един път се убеждаваме за разлика от толкова тълкуватели на разказа, че главния му герой е Пиетро, че разказът, въпреки неговото название е творба не за Паладини, а за борбата, страданията, погрома и верността към изкуството на Пиетро Далбиани — артист от Неаполитанската опера.

Страниците, в които е описано самоубийството на Пиетро, заедно със страниците, в които е разкрито постепенното изгубване гласа на Паладини, са най-хубавите в разказа. Те са пропити с вътрешно вълнение и поетичност. Тук детайлите са правдиви, свързани с общата трагична атмосфера: и шишето старо вино, приготвено за юбилея на Паладини, което трябва да ознаменува неговата смърт; и скръбният рожден ден заедно с радостните викове на народа; и пристигането в родния Неапол, където певецът иска да умре; и надписа в последното писмо за човека, когото най-много е обичал и когото вече назовава не Паладини, а Джовани. Защото Паладини си е отишъл. Паладини е бил само един сън, мечта, една помръкнала радост и изгубена вяра. Ръцете на стареца са вече твърде немощни, за да окачат и неговия портрет до портрета на Луиджи.

В тези последни минути от живота на Пиетро се чуват звуците на Моцартовия реквием — музиката, с която обичат да умират истинските артисти. И ние си припомняме за финала в моцартовската творба на Пушкин: ето я и тук чашата с отрова, която един музикант трябва да поднесе на друг.

Но колко различна е емоционалната атмосфера! Пиетро, талантливият творец обича изкуството повече от себе си. И затова умира заради изкуството. Салиери — бездарникът, хитрият предтеча на алгебрическата музика, обича себе си повече от изкуството и затова убива гениалния творец, за да си осигури спокойствие.

Този разказ на Стаматов, за разлика от другите му творби е изпълнен с музика, с италиански песни, със звучната мелодичност на прочутото „Crépuscule“, под чиито звуци се раждат красивите и трагични събития.

И въпреки класическата чаша с отрова, въпреки класическата мелодия на Моцартовия реквием и смъртта на благородния артист разказът не звучи песимистично. Защото преди физическата смърт на Пиетро е дошла артистичната смърт на Паладини. Защото в очите на младия човек жаждата за весел живот е погасила творческия огън. Но той гори все още в погледа на умиращия старец. От него се излъчва красота и вяра в човека и изкуството. И духовна младост. В своята творба злъчният сатирик е възпял човешкия подвиг, героизма на твореца, който умее да забрави себе си заради изкуството.

*

Бих желал да се спра и на една друга хубава творба на Стаматов — „Вирянов“, която по общо звучение прилича на „Паладини“.

И тук се срещаме с млад, талантлив човек, сега вече писател, който под напора на живота разбива своя талант и поема по чужди за изкуството пътища. И тук чувствуваме силата на една пошла и подла действителност, която с алчна хищност се насочва тъкмо към таланта и той, както често се случва, е безсилен да ѝ устои. Сега вече тази действителност е родна, българска, в един конкретен исторически момент — началото на двадесетте години, времето непосредствено след Първата световна война, когато буржоазният начин на живот изглеждаше жизнен, пълнокръвен и вечен. . .

Аз няма да разглеждам подробно творбата. Ще се спра само на процеса на развращаването на таланта и на онези аналогични съзвучия с „Паладини“, които разкриват характерни особености в творческия облик на писателя Г. П. Стаматов.

Във „Вирянов“ липсва задълбоченият образ на Пиетро. Но в замяна на това са дадени правдиви картини от живота в столицата и от изживяванията на талантливия провинциалист при срещата му със сложната многообразност на този живот. По такъв начин в трагедията на Вирянов повече, отколкото в трагедията на Паладини преобладава социалният елемент. Самият Г. П. Стаматов се гордее, че му се е удало възможност пръв да разкрие един процес, който той намира твърде характерен за българската действителност и който бихме нарекли развращаване на таланта.

Такива или подобни явления винаги са съществували в буржоазното общество. Но през различните времена са били различно оцветявани. В това отношение Вирянов ни прилича на Люсиен от Балзаковия роман „Изгубени илюзии“. Ето например какво пише Балзак за своя Люсиен: „По едно странно стечение на обстоятелствата обществото е снизходително към бляскавите младежи; то ги обиква и се увлича по красивата им външност; то не е взискателно, прощава им всички грешки, вижда само добрите им страни. И те стават негови галени деца. В замяна на това то е извънредно строго към силните завършени характери. . .“ („Изгубени илюзии“ — II изд. стр. 66).

Това е борбата на личната амбиция, на желанието да се хареса на обществото, да се напредне в социалната йерархия с вечното желание и стремеж на твореца да не бъде конюнктурен, да стои далече от всички други амбиции, освен творческите, да не се стреми към бързите и леки успехи.

Ако се хвърли дори общ поглед върху пътя на нашата творческа интелигенция, особено през двадесетте години, ще се види колко големи поражения ѝ е нанесла виряновщината. Колко талантливи поети, белетристи, литературни критици, драматурзи са предпочели да станат партизански лидери, дипломати, професори, търговци, лекари, членове на софийския хайлайф и са заобикаляли, пренебрегвали творческото си дело и творческата си целенасоченост. Ако трябва още по-рязко да се изразим, това е вътрешната борба на творческото начало с кариеризма в широкия смисъл на думата, която винаги е съществувала в общества, които са обичали да си служат с талантите и по този начин да ги карат да изменят на своята вътрешна целенасоченост. Това е грешка на обществото. Това е слабост на творците. Вижте колко добре и точно е видял писателят своя герой с погледа на Аня: „Аня нищо не каза. Само неволно вдигна очи — и вместо любим човек, съюзник в живота, видя вероломен съдружник на човешкото щастие. . .“

Тук е и един от драматичните върхове на разказа. Аня е сред толкова малкото чисти жени на Стаматов. Въпреки и недостатъчно уплътнена като характер, тя е носител не само на свежата моминска непосредственост, но и на чистотата на онази среда, от която е дошъл Вирянов. В известен смисъл тя трябва да изиграе същата роля, която играе Пиетро в „Паладини“. Тя обича литературата със свежа обич и чрез нея се влюбва във Вирянов. С плахите си свенливи ръце тя се мъчи да привлече любимия не само към себе си, но и към творчеството, към него самия, към това, което е светая светих на живота му. И не успява. Остава сама с тъгата си.

Вместо нея до Вирянов се изправя друга жена — горда, властна, победоносна, която държи в красивите си амбициозни ръце плодовете на успеха и кариерата. Тя е изискано фина. Аня — само нежна. Но в нежността винаги има вътрешен огън.

Паладини е по-елементарен като характер от Вирянов. Той несъзнателно погребва своето изкуство заради слабоволието и невъзможността да разбере неговата истинска стойност. Вирянов го жертвува в името на амбицията и кариеризма. Несъмнено като образ той е по-сложен и цялостно изграден.

Трябва да подчертаем, че Вирянов е талантлив човек. Младежът идва от провинцията, за да може да се изяви в литературата и да каже на хората онова, което има да казва. Но той не е само мечтателен поет, а „практичен ум, зъл, енергичен, спокоен, който умее по особен начин хладнокръвно да дразни противниците“.

Неговата целенасоченост, енергичност, външна привлекателност, талантливост не могат да не привлекат вниманието както на жените, чието опитно око съзира това, което е жизнено и силно, така и на политическите лидери, заети с дирене на таланти, необходими за партизанските борби.

Талантливият човек е най-много ухажван тъкмо от чуждите на изкуството сили и на него му е необходимо най-голяма воля, за да им противостои. Съвсем естествено и правдиво е Вирянов леко и бързо да завоюва своите обществени успехи. Но именно бързината на успеха, дошъл без напрежение, мъка, очакване най-бързо стопява коравината на човешкия характер.

Вирянов е изправен пред дилемата на важен избор: от едната страна стои Аня, твърде неясна, твърде немощна, твърде плаха, но чиста. От другата — Луиза, властна, богата, красива, макар и със съмнителен морал. От едната страна стои литературата — твърде неясна, твърде бледа, твърде бедна, но чиста. От другата страна — властта, парите, дипломатическата кариера, хайлафът — всичко свързано с почести и слава. От едната страна стоят мечтите на младия писател, родени в свежата тишина на провинцията сред любимите литературни образи и от другата страна желанията на една твърде ярко изразена амбиция, подхранена от бързите успехи, целенасочена и алчна.

Между копнежа и осъществените желания е изплетен този човешки характер, така правдив и така цялостен. Енергията на образа ни покорява и заедно с това психологическата правдивост на вътрешната борба между младежки непосредствената вярност към изкуството и мамещите примамки на житейския успех, протегнали алчни ръце към чистите мечти и блянове.

Вирянов като всеки ловък, умен и амбициозен човек се мъчи да намери компромис. И той желае едновременно „да пие и да пее“. Но е по-умен от Паладини. Дали ще успееe? Компромисът обикновено носи дъх на слабост или хитрост. И най-често е безуспешен особено когато се прави за сметка на изкуството. Волевият, пресметлив и енергичен Вирянов също няма да успее в дирене на средния път, както наивният и простодушен Паладини.

Отмъщението неминуемо се явява. Изкуството си поисква своя реванш. И тук са най-хубавите места в двете големи творби. Тук те се доближават и започват да звучат хорово.

„Паладини“: „Във въздуха се разляха чудните гласове на двамата Паладини.

Той конкурираше със себе си.

Понякога гласовете се сливаха, изчезваха един в друг, навременѝ Паладини надвиваше грамофона. На някои места вървяха заедно — две вълни в една струя. Но ето, на най-хубавото, най-мъчното, най-сполучливото коляно, което по концертите докарваше в трепет публиката, в ужас съперниците — Паладини не стигна грамофона и апаратът полека-лека сам високо се издигна. . .“

„Вирянов“: „Пред него ръкописът на новия роман. Той го разглежда, препрочита по-важни места, някои с глас. Но в най-вдъхновени страници, въпреки майсторски описания на природата, интересни герои и героини, сполучливи диалози — долавя, че нещо липсва. Създаденото не заразява даже него. В лирични моменти — прозира фалш — вижда му се чуждо това настроение. Хумор, ирония, сатира — някак си плахи, сякаш не му прилича този тон. . .

Намери първото томче, посветено на Аня.

Разгърна го, зачете.

И в най-малкия разказ биеше човешки пулс на болки, радости, трепетни надежди, разочарования. . .“

Паладини на върха на своя успех се състезава с младия Паладини. Вирянов на върха на своя успех се състезава с младия Вирянов. И ето те и двамата виждат, че са загубили нещо много голямо и важно, което в никакъв случай не може да се замени с никакви житейски успехи. Освен своята съкровена същност, свързана с изкуството, те са изгубили нравствената си чистота и вечната младост на вълненията. А колкото по-малко

бъдеще има в един живот, толкова по-леко се изпепелява и неговата емоционална основа.

Отсега тези двама творци в разцвета на своята младост с бързи крачки ще вървят към старостта. Паладини не схваща това. Трагедията на Вирянов е, че е умен и разбира с цената на какво е изкупил той своя успех.

Разказът „Паладини“ завършва със смъртта на Пиетро и звуците на Моцартовия реквием. Разказът „Вирянов“ завършва с указа за назначаването на героя в Париж.

И въпреки това „Паладини“ е по-оптимистична творба. В нея изкуството чрез саможертвата на твореца все пак тържествува.

„Вирянов“ е безкрайно тъжна творба. Пошлата действителност е победила. Един талантлив човек умира. Отникъде няма проблясък. Спуска се духовна нощ. . .

*

Ние често обедняваме един сложен, противоречив и интересен писател в законните ни стремежи да го квалифицираме не само в рамките на школата, но дори и в рамките на жанра.

Колко много и противоречиви творби, жизнени факти, изказвания, изповеди отбелязват облика на твореца? Често сме наклонни да определяме човешките характери както в живота, така и в литературата или с оглед на дадена теза, или с оглед на нашето лично отношение към тях. Един и същи човек, когато не го обичаме, го виждаме с едни очи, когато сме благосклонно разположени го съзираме вече в съвсем друга светлина. Един писател, когато го гледаме от различни ъгли, го виждаме и по различен начин.

В сложния и противоречив път на писателя Г. П. Стаматов ясно се откроява неговият критически реализъм и неговата сатирична насоченост. Но когато надникнем по-дълбоко в жизнената съдба и творчеството му ще открием и романтични струни, и оптимистичен лъх, и неизменна вяра в две неща: в човека и в изкуството.

Всъщност той идва в нашия живот от кристално чистата морална атмосфера на руската литература, която е озарила неговото юношество и е пленила въображението му. И през целия си жизнен път този човек — офицер, съдия и писател не ще ѝ измени. Малцина белетристи у нас са вярвали така дълбоко и с такава безкомпромисна праволинейност във възвишеното предназначение на твореца.

При многобройните извивки на своята жизнена съдба този самотен човек никога не забравя, че е писател и никога не се отклонява от тази своя вътрешна целенасоченост. Това е творец, който е сред най-антиконюнктурните в нашата нова литература. Човекът, който като офицер през дните на войната не написва нито една творба за „победите на българското оръжие“ и който вярва, че погромът на „Охридска девойка“ от Кирил Христов е с по-голямо значение от една загубена битка, праща гневни телеграми при арестуването на писатели, при посягане върху писателската съвест.

От вярата в литературата струи тази антисуетност у самотния човек, който никога не се е подмилквал около славата. Константин Константинов в своите спомени подчертава: „Друго привидно противоречие бе неговият песимизъм (и в думите, и в литературата му) с оня идеализъм, който светеше в очите му, когато се възхищаваше от някого или съжаляваше за

нещо, както и онзи неизменен дух на протест, на свободолюбие и хуманност, който изпълваше всяка негова изговорена или писана реч, когато трябваше да изрази убежденията си по обществени въпроси". („Стоян Михайловски, Алеко Константинов, Г. П. Стаматов в спомените на съвременниците си", стр. 416).

Тук искам да отбележа, че суровият реалист е едновременно „романтичен поклонник на поезията, музиката и дамите". Благодарение тъкмо на романтичната си вярност към изкуството, при всеки досег с пошлата действителност този безкрайно непрактичен човек е люто нараняван. Да не забравяме за дълбоката скръб на бащата, за раната, която кърви в душата на писателя, за непрекъснатите му нещастия в личния живот, за тежката самотност (въпреки че в живота на твореца е трудно да се определи истинският размер на самотата). Този зъл и злъчен писател с вид на скръбен сатир ми прилича колкото и странно да изглежда това, на вечната Андерсенова русалка, която пожелала да има човешки крака, за да ходи сред хората. Но всяка нейна крачка била придружена със страдание, всяка нейна стъпка била оросена с кръв.

Животът на Г. П. Стаматов е тъжен и труден. Литературата му в своята цялост е зла и саркастична. Но творецът и човекът има и друг облик, който прозира в изповедните му творби, където ни облъхва поезията на една възвишена романтична вяра в изкуството, в красотата на хуманизма, в човека.

ТРИМАТА ТИТУЛЯРНИ СЪВЕТНИЦИ*

Невероятно произшествие с чиновника Яков Петрович Голядкин, живущ на ул. „Шестилавочна“ в Санкт-Петербург. Описано от Фьодор Достоевски в повестта „Двойник“

Иван Пауновски

Руската литература е овладяла съзнанието на просветените си читатели с толкова велики драми, че случаят с героя на повестта „Двойник“ им изглежда съвсем незначителен. Но въпреки това, повече от сто години вече продължава големият спор около тази повест и кошмарното произшествие с титулярния съветник Яков Петрович Голядкин, извършило се на крайбрежната улица Фонтанка, в столичния град Петербург, през ноември, в дъжд и сняг, късно вечерта.

. . . Облегнат на перилата, които бяха издигнати по протежение на Фонтанка, Яков Петрович преживяваше може би най-страшните мигове през живота си. Току-що изхвърлен от дома на статския съветник Берендеев, той бе готов да изчезне въобще, в земята да се провали, да не бъде, в прах да се превърне. . .

Но нищо от това не стана, а се случи едно извънредно и озадачаващо произшествие: титулярният съветник срещна на брега на мътната и дори черна река Фонтанка своя двойник.

Двойникът бе човек като всички, порядъчен, разбира се, както и всички порядъчни хора и може би имаше някакви и даже доста значителни достойнства, с една дума — беше ч о в е к с а м п о с е б е с и.

Това понятие е някак неясно. То е мътно като водите на Фонтанка през ноември. Самият г-н Голядкин също не би могъл да си го разясни отведнъж и окончателно, макар че за него то имаше някакво особено и съществено значение, привлекателно и неотразимо като идея-фикс. И понеже не можеше да си го обясни, а искаше да бъде именно такъв ч о в е к с а м п о с е б е с и, Яков Петрович постепенно и неусетно се впусна в цяла редица удивителни приключения и нищо чудно, че тъкмо с тях той приключи краткия си и непонятен живот: защото и Голядкин стана жител на жълтия дом, както Попришчин и защото главното, което се случи след срещата му с двойника, не можеше да се види. То трябваше да бъде отгатнато и описано от младия петербургски литератор Фьодор Достоевски — той си имаше причини, за да отгатва подобни събития и в това виждаше смисъла на живота.

---

* Тази статия бе одобрена за печат от Секцията за руска и съветска литература в Института за литература при БАН с протокол от 29 март 1963 г. Бел. на ред.

Възхищаваше се от Гогол, желаеше да продължи делото му. Понякога му се струваше, че ще пише по-хубаво от него. Че „Двойник“ ще се чете и харесва повече от великата поема „Мъртви души“.

След много години, когато остаря, Фьодор Достоевски написа следните думи: „Тази повест положително не ми се удаде, но идеята ѝ беше много светла и никога нищо по-сериозно от тази идея не съм прокарвал в литературата.“[1] По това време той вече е автор на романите „Престъпление и наказание“, „Идиот“, след няколко месеца ще състави подробен план на „Братя Карамазови“. Това, което пише за „Двойник“, изглежда парадоксално.

Така е. В наши дни всички признават, че Достоевски е гениален и почти никой не чете повестта, в която е искал да въплъти най-сериозната си идея. Читателите я намират дълга, скучна и безинтересна. Само изследователите упорствуват: те разбират, че без тази повест не ще изградят цялостна концепция за творчеството на Достоевски — раздвоението на личността доминира над неговите художествени идеи. Това е ясно, но не е разшифрован парадоксалният извод на писателя за повестта „Двойник“.

Опитват се да направят това и казват, че са го разгадали, но може и да не са. Убеден съм, че не са. Преди да кажа защо, нека проследим как се изграждат погрешните гледища.

ДОСТОЕВСКИ РЕШИЛ, БЕЛИНСКИ ПОЧУВСТВУВАЛ...

Никой не се съмнява, че описаното в повестта е могло да се случи, но е описано не съвсем вярно и тук се е проявила тенденция, която не прави чест на младия Достоевски. Логика? Следната:

За главен недостатък на „Двойник“ Белински сочи нейния фантастичен колорит, което наистина е така. За следващите произведения на писателя Белински се изказва рязко отрицателно — за „Господин Прохарчин“ и „Хазайка“. Това също е вярно. За „Хазайка“ той пише, че нейният „автор е искал да примири Марлински с Хофман, добавяйки малко хумор в най-нов стил. . .“[2] Тъй като това последно изказване на Белински има вече характер на идейни разногласия между него и Достоевски за пътя на натуралната школа, тъй като „хофманизъм“ е присъщ не само на „Хазайка“, а и на „Двойник“ („фантастически колорит“), значи разногласията са се появили много по-рано. Т. е., още от „Двойник“. Нещата стават прозрачно ясни. „Връзката на „Двойник“ с „Бедни хора“. . . още не е съвсем скъсана“, тъй като Достоевски „вижда причините за накърненото човешко достойнство на чиновника Голядкин в неговото социално положение“. Но заедно с това в повестта „вече се очертава общата философска система, характерна за творчеството на зрелия Достоевски: в човека се съдържа добро и зло начало, в него постоянно се борят бунтарството и смирението“. Затова той може „да се превърне от жертва в мъчител“. Може, защото „фантастичното раздвоение на героя. . . отразява и възможността за съчетаване на „мъчителя“ и „жертвата“ в един и същи човек“.[3] Така писа и В. Ермилов: „Палачът и жертвата се намират вътре в самия г-н Голядкин.“[4]

---

[1] Ф. М. Достоевский, „Дневник писателя“, 1877 г. (ноябрь, гл. 1).

[2] В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах. Гослитиздат, М.,1948, т. 3, стр. 837. Цитатите ще се дават по това издание.

[3] А. А. Белкин, Ф. М. Достоевский. „Знание“, М., 1956, стр. 16.

[4] В. Ермилов. Ф. М. Достоевский. Гослитиздат, М., 1956, стр. 65.

Към тези схващания се придържат редица съветски изследователи на Достоевски: Д. Заславски, Г. Фридлендер, Б. Бялик, В. Кулешов. Крайните им изводи са, че „в героя на Достоевски няма никакви светли човешки чувства. В това се проявява една явна тенденция за отстъпление от великите хуманистични традиции на руската литература“.[1] В тази повест „Достоевски. . . решава да развенчае хуманизма, да покаже, че човекът е подъл по природа.“[2] Ето защо идеята на произведението се оказва „неприемлива за хуманиста и демократа Белински“.[3] Или, както писа В. Ермилов „. . . Белински почувствувал дълбокото недоверие на младия писател към човека.“[4]

Очевидно е как всички се стремят да ни внушат, че тяхната концепция продължава и доразвива оценките на Белински и — респективно — на Добролюбов, който се изказва за „Двойник“ в статията си „Забитые люди“ (1861 г.). Особено тенденциозен в това отношение е В. Ермилов. Той се опитва да разшифрова термина на Белински „фантастически колорит“ в смисъл на „психопатологичен натурализъм“, „в подмяна на социалното — с психопатологично“.[5]

Теоретически погледнато, истината за „Двойник“ трябва да се обоснове не с мнението на един или друг критик, а с конкретен анализ на самото произведение, което е основната задача на настоящата статия. Практически обаче концепцията на Белински може да ни бъде извънредно полезна за този анализ. Защото всъщност няма нито един исторически или литературен факт, включително мненията на Белински и Добролюбов, който доразвива идеите на гениалния си предшественик, нищо, повтарям, което да подкрепя тезата че „Достоевски решил. . . Белински почувствувал. . .“

НАЧАЛОТО НА СПОРА

Всяко начало си има предистория. Има я и началото на спора около повестта „Двойник“.

Достоевски съвсем не е бил така спокоен, както ни го рисува в спомените си Д. В. Григорович.[6] Бил е твърде затворен в себе си — това е всичко. Невероятно амбициозен, той е пълен с житейски и литературни планове, но е потиснат от обстоятелствата, които го обкръжават. Липсват му главните условия, за да се впусне в зашеметяващото темпо на петербургската действителност — познанства и пари. След напускането на Инженерното училище и службата си той е разполагал с 50 рубли месечно, или 600 рубли годишно. Според Григорович, с тези пари е можело да се живее, но трябва да знаем. че чиновник като Акакий Акакиевич е получавал около 420 р.[7]

---

[1] В. В. Ермилов. Ф. М. Достоевский. Очерк творчества. Вж. „Ф. М. Достоевский. Собр. соч. в десяти томах“, т. 1, М., 1956, стр. 33.

[2] В. И. Кулешов, „Отечественные записки“ и литература 40-х годов XIX в., Изд. Московского университета, М., 1956, стр. 231.

[3] А. А. Белкин. Ф. М. Достоевски, стр. 16.

[4] В. Ермилов, Против реакционных идей в творчестве Ф. М. Достоевского. Изд. „Правда“, М., 1948, стр. 9.

[5] В. Ермилов, Ф. М. Достоевский, Гослитиздат, М., 1956, стр. 70. Вж. също стр. 65—67, 72.

[6] Д. В. Григорович, Литературные воспоминания, Гослитиздат, 1961.

[7] А. И. Копанев, Население Петербурга в первой половине XIX века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1957, стр. 114—115.

Но работата не е само в парите. Можеш да идеш някъде без рубла в джоба, но не можеш да отидеш, ако не си представен на този, при когото отиваш.

Достоевски има само една възможност — литературния успех. В края на 1844 г. той започва да пише своите знаменити „Бедни хора“. Пише през цялата зима — бавно, трудно, мъчително. Готов е на всичко, защото иска неговото произведение да бъде „отчетливо хубаво“. Тези съображения не са продиктувани само от любов към изкуството. В същото писмо той пише на брат си: „Виж Пушкин и Гогол. Не са написали много, а и двамата чакат паметници“.[1]

Работата не е в паметниците, издигнати в тази фраза, а в нюансите на подтекста: ученикът съзнава трудностите, но не фетишизира майсторството на учителите. Писмото е написано през февруари 1845 г.

Сенките на великите писатели продължават да го безпокоят и заедно с това — да го утешават. В началото на май той се оплаква на брат си от продължителната работа над „романа“, но споменава имената на Шатобриан, Пушкин, Гогол, Стерн, които също така неимоверно много са се трудили над произведенията си. Само Валтер Скот, който за няколко седмици е създавал напълно завършени произведения, смущава малко нашия автор.

*

И така, през цялата пролет той се окуражава с опита на големите, мечтае, страда, надява се. Надеждите му не са кой знае какви — стига му, ако успее да напечата романа си в някое от списанията.

Но така е само на пръв поглед. Зад тази скромност се крие един максималист. Ако романът му не се напечати, той е готов да се хвърли в Нева и направо пише това на брат си (стр. 79).

Когато поставяме живота си в зависимост от едно малко желание, то автоматически става най-голямото ни желание, защото без неговото реализиране животът става безсмислен.

Достоевски залага едно срещу хиляда, но това едно е романът „Бедни хора“, това е самият той — противоречивият, амбициозният, мнителният, 23-годишният, никому почти неизвестен петербургски литератор Достоевски, комуто предстои да бъде признат за гениален, може би. . .

Но да не се увличаме. Засега той е само едно срещу хиляда, автор на ръкопис, кандидат за Нева.

Любопитно му е да надникне в близкото бъдеще, да знае какво ще стане с него след няколко месеца. Но не може.

Ние обаче можем. Ще прочетем няколко реда от писмото, което той пише на брат си през октомври същата година: „Некрасов е аферист по природа, иначе той не би могъл и да съществува.“ Става дума за алманаха „Зубоскал“, който Некрасов иска да издава и Достоевски, слагайки кой знае защо себе си на първо място, пише: „. . . Редактори ще бъдем аз, Григорович и Некрасов“ (стр. 82).

Както виждаме, тонът на писмата е променен. Станал е буен, невъздържан, самоуверен, безцеремонен дори. . .

---

[1] Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, Гос. изд., М.—Л., 1928, стр. 75. Всички цитати са по това издание. В скоби ще посочвам само съответната страница.

Причините можем да почувствуваме от писмото, писано месец след това, през ноември. Той положително смята, че вече е „пробил“. Нещо повече. Четете какво пише:

„Е, братко, мисля че никога славата ми няма да бъде в такъв апогей, както сега. Навсякъде почит неимоверна, любопитство по отношение на мен страшно. . . Княз Одоевски ме моли да го ощастливя с моята визита, а граф Сологуб си къса косите от отчаяние. . . Всички ме приемат като чудо. Едва съм си отворил устата и по всички кюшета почват да повтарят, че Достоев. еди какво си каза, Достоев. еди какво си иска да прави. Белински ме обича повече от всичко на света. Тия дни се върна от Париж поетът Тургенев (чувал си навярно) и още от първия път се привърза към мене с такава привързаност че Белински я обяснява с това че Тургенев се е влюбил в мен.“

Привеждайки цитатите, аз се старая да запазя препинателните знаци, т. е. постоянното отсъствие на препинателни знаци и „черновия“ стил на автора, които великолепно илюстрират неговата отчаяна разпаленост.

Навярно поради тази оптимистична разпаленост, той забравя да съобщи на брат си, че в момента е изцяло погълнат от желанието „да покаже, че човекът е подъл по природа“, защото е към края на повестта „Двойник“. Това би освободило В. И. Кулешов от доказване на недоказуемото, а мен — от продължаване на настоящата статия.

Никак не мога обаче да си обясня причините за подобна дискретност при положението, че по същото това време Достоевски, както той сам пише в същото писмо, е почти словоохотлив: „Имам бездна идеи; и е достатъчно да разкажа нещо от тях да речем на Тургенев н. п. (например — И. П.) за да знаят утре из целия Петербург че Достоевски пише еди какво си. . .“

Но както и да е. След като надникнахме в следващите няколко месеца, ще се върнем отново към месец май.

В края на май Григорович отнася ръкописа на „Бедни хора“. Дава го на Некрасов. Двамата четат романа и плачат над съдбата на Макар Алексеевич Девушкин.

Белински посреща „новия Гогол“ с възторг. Тази среща Достоевски ще помни цял живот. Поне една година той ще бъде напълно щастлив, словоохотлив, ще пише екзалтирани писма. Ще казва „нашите“ за кръжока на Белински или „нашите и Белински“. Трябва да е бил наивен или двуличен, за да може по същото това време да пише нещо, което се опитват да му припишат като тенденция и което би било в пълно противоречие с идеите на кръжока.

Но той не е бил нито наивен, нито двуличен.

Почти веднага след срещата си с Белински той пристъпва към второто си произведение — повестта „Двойник“. Пише я през лятото и, с особена интензивност, през есента и зимата. От работата му непрекъснато се интересува Белински. В началото на декември критикът дори урежда у дома си литературна вечер, нещо което почти никога не е правил. Цел на тази вечер е прочитането на няколко глави от „Двойник“.

Споменът на П. В. Аненков за тази вечер е цитиран от почти всички изследователи, но това не пречи да докажем, че го тълкуват неправилно. Смятат, че Аненков свидетелствува за началото на „идейните“ разногласия между Белински и Достоевски.

Вярно е само, че мнението на Белински е своеобразна прелюдия към художествения провал на автора в „Двойник“, че това мнение критикът ще продължи и доразвие в статиите си.

„Белински харесваше и този разказ заради силата и пълнотата в разработването на оригиналната и странна тема. . .“ Същевременно обаче той „непрекъснато обръщаше вниманието на Достоевски на необходимостта. . . да придобие способност за леко предаване на мислите си, да се освободи от трудностите на изложението“.[1]

Не е трудно да разберем защо Достоевски изслушва забележките на критика „благосклонно и равнодушно“. От писмата му личи, че според самия него „Голядкин стои 10 пъти по-високо от „Бедни хора“ (стр. 87). Лесно е да си представим колко е бил разочарован по-късно.

Трябва да отбележим главното в това разочарование: „нашите, Белински са недоволни от мен за Голядкин“ (стр. 88). И сочи причината: „. . . н а ш и т е и цялата публика намират, че Голядкин е толкова скучен и вял, така разтеглен, че е невъзможен за четене“ (стр. 88).

Писмото е датирано с 1 април. От излизането на „Двойник“ са изминали два месеца. Спорът е започнал.

Спорът се води преди всчко около второто произведение на младия Достоевски, тъй като „Бедни хора“ получават признание даже на страниците на „Москвитянин“.[2]

Два лагера си противостоят решително: от една страна, защитниците на натуралната школа — Белински и Майков, от друга — славянофилите М. Погодин и К. С. Аксаков — Имрек. Към последните се присъединява и Е. Губер. Своеобразна позиция заема във „Фински вестник“ Ап. Григориев.

Ще трябва да се имат предвид и критическите изказвания на Добролюбов. Те се отнасят към 1861 г., но по същество са тясно свързани с концепцията на Белински.[3]

За Голядкин Белински пише, че той е „един от онези. . . побъркани от амбиция хора, които така често се срещат в низшите и средни слоеве на нашето общество“. Той „не е умен и не е глупав, не е богат и не е беден, много е добър и до слабост мек по характер. . .“

Това, че „герой на романа е един полудял“, Белински нарича „мисъл смела и изпълнена с удивително майсторство“. Той твърди, че „Двойник“ е оригинално произведение, че в него авторът „никак не се повтаря“, че в „Двойник“ е проявен „повече творчески талант, отколкото в „Бедни хора“ (стр. 83).

Белински разглежда и особеностите в таланта на младия писател. Това, че романът е „разтеглен“, Белински нарича не „бедност“ на таланта, а „излишна плодовитост“ на този талант, който не е придобил още чувство за „мярка и хармония“. Тук той развива мисълта, за която пише П. В. Анненков. Това е съвсем ясно.

Засяга и още един въпрос: авторът „разказва приключенията на героя напълно с негов език и с неговите понятия“, нещо, което „доказва безкрайно могъщата му способност за обективно съзерцаване на жизнените явления, способност. . . да се пресели в кожата на друго, съвършено чуждо му същество; но, от друга страна, това е направило неясни много обстоятелства в романа. . .“ (стр. 84).

---

[1] П. В. А н н е н к о в, Литературные воспоминания. Гослитиздат, М., 1960, стр. 283.

[2] В „Москвитянин“ (№ 2 за 1846 г.) М. Погодин казва, че „Бедни хора“ е „повест все пак забележителна“.

[3] В. Г. Б е л и н с к и й, Соч. в трех т-х, т. 3, М., 1948, стр. 61—100. Навсякъде цитирам по това издание. Ще посочвам само страницата.

Именно от тази мисъл за „неясните обстоятелства“ Белински във втората си статия („Русская литература в 1846 г.“) ще дойде до извода за „фантастическия колорит“ на повестта „Двойник“. Т. е. в нея той по-ясно ще формулира същата мисъл.

Разликата между двете изказвания на Белински е явно преувеличена от изследователите. Целта на преувеличението е да се покаже, че постепенно, с течение на времето Белински все пак „почувствувал“. . .

Всъщност във втората си статия Белински набляга не само на недостатъците на повестта. Той подчертава по-решително и силните страни на произведението и пише, че в него „авторът проявява огромна творческа сила, характерът на героя принадлежи към числото на най-дълбоките и правдиви концепции, с които би могла да се похвали руската литература, в това произведение има бездна ум и истина, художествено майсторство — също. . .“

Причините за недостатъците на повестта Белински вижда в неумението на автора „да определи разумната мярка и граница в художественото развитие на замислената от него идея“ (стр. 674).

Идеята — това е раздвоението на Голядкин. Без достатъчно чувство за мярка Достоевски проследява тази идея, „преселвайки“ се в кожата на героя. С постепенното полудяване на чиновника неминуемо се явяват неясноти. Такава е логиката в първата статия. Сега, във втората си статия, Белински нарича това „втори съществен недостатък. . . фантастически колорит“.

От двете изказвания на критика можем да си направим няколко важни извода: той високо оценява идеята на „Двойник“, концепцията на автора, проблемата за героя и вижда недостатъците на повестта не в нейната идея, а в осъществяването на тази идея. Критикува „излишната плодовитост на автора“ и „фантастичния колорит“, но никъде не говори за „понижаване на хуманистичните традиции“, както му приписва това В. И. Кулешов, или за „недоверие към човека“, както пък твърди В. В. Ермилов.

Важно е да напомня и мнението на В. Н. Майков, също привърженик на натуралната школа. Той обръща внимание не само на това, което сближава творческите методи на Гогол и Достоевски, но и на различието им в рамките на школата.

И двамата „изобразяват действителното общество“, но Гогол е „предимно социален“. За него „индивидът е важен като представител на известно общество или известен кръг“. А талантът на Достоевски е „предимно психологически“. За него „обществото е интересно с влиянието си върху личността на индивида“.[1]

Анализирайки повестта, Майков също, макар и в друга форма, поставя въпроса за фантастическия колорит. Той пише, че в психологическите етюди на Достоевски се забелязва „оня мистичен отблясък, който е свойствен. . . на изображенията на дълбоко анализираната действителност“ (стр. 207—208).

„Двойник“ разгръща пред вас анатомията на една душа, гинеща от съзнанието за разделението на частните интереси в цивилизованото общество“ (стр. 209). Така още един критик, привърженик на натурал-

---

[1] В. Н. Майков, Соч. в двух т-х. Изд. Фукса, Киев, 1901, стр. 207. Цитирам по това издание. Ще посочвам само страниците.

ната школа, подчертава оригиналния подход, самостоятелния метод на Достоевски, социалната мотивировка на неговия психологизъм.

Ако в повестта „Двойник“ съществуваха тенденции, насочени срещу принципите на натуралната школа, това косвено би се потвърдило в отзивите на нейните противници. Не смятам, разбира се, че този аргумент е от първостепенна важност, но задачата ми е да отнема на опонентите си всички аргументи.

Характерно е, че славянофилите не се занимават с идеята на повестта, не спорят с Белински и Майков за смисъла на тази идея. Не правят опит да се възползуват от онези страни в концепцията на младия автор, които, според съвременните нам изследователи, свидетелствуват за отдръпването на Достоевски от идейните позиции на Белински.

Нищо подобно. Славянофилите се ограничават с критика на „художествените“ недостатъци на повестта, с твърдението, че талантът на Достоевски е възприел „уморителна за читателите насока“. Но най-важното е, че както Погодин, така и Аксаков пишат за младия автор като за последовател на Гогол и дори го обвиняват в подражателство.

Белински не пропуска възможността да им отговори в статията си за „Московский литературный и ученый сборник“: „Г-н Имрек (става дума за К. С. Аксаков — И. П.) и подобните нему не могат и не искат да отделят таланта на автора от насоката на произведенията му. Не ми ли харесва насоката: авторът е бездарен, книгата му за нищо не я бива, — и обратно. . .“[1]

Що се отнася до либералния критик Е. Губер, той обяснява неуспехите на писателя с лошото влияние, което оказва „критиката от младото поколение“ върху неговото „младо, силно, но още. . . незряло дарование.“[2] Става дума за Белински, разбира се. . .

И така, началото на спора около повестта „Двойник“ не предвещава нищо хубаво за концепцията „Достоевски решил. . . Белински почувствувал. . .“

ДВА СЮРПРИЗА

Първият се състои в това, че мнението на В. Ермилов за фантастиката на „Двойник“ като проява на психопатологически натурализъм не блести с оригиналност, макар и монографията „Ф. М. Достоевский“ да създава такова впечатление. Този възглед всъщност принадлежи на Ап. Григориев.

Именно той, игнорирайки социалния смисъл на психологическия анализ в повестта, поставя за първи път псевдопроблема за психпатологически натурализъм у Достоевски. Във „Фински вестник“ той пише за „Двойник“ като за „съчинение патологично, но съвсем не литературно: това е историята на едно полудяване, анализирано, наистина до крайност, но въпреки това отвратително като труп.“[3]

Отзивът на Ап. Григориев не е случаен. В известното си писмо до Гогол той му пише за „невярно изтълкуваните данни“ на неговото творчество и сравнява „Двойник“ със „Шинел“. Критикът смята, че Гогол гледа на Акакий Акакиевич като на „тъжно отпадане на човека от образа божий“, а в „Двойник“ се е проявило „пренебрежение към човешката личност“,

---

[1] В. Г. Белинский, Статьи и материалы. Ред. Н. Мордовченко, М., 1949, стр. 31.

[2] Е. Губер, Взгляд на русскую литературу 1846. „Спб. Ведомости, 1847, № 1, стр. 14.

[3] „Финский Вестник“, 1846, IX, отд. IV, стр. 29.

защото героят на повестта би бил неспособен „да се проникне от висшия идеал на своята същност, създадена по образ и подобие божие“.[1]

Ето кога и как за първи път се появява в литературата обвинението по адрес на Достоевски за недоверие към човешката личност. Това е вторият сюрприз.

Той ни навежда обаче на нещо много по-сериозно. На темата Гогол и Достоевски.

СПОРЕН, НО НЕИЗБЕЖЕН ИЗВОД

Още с първото си произведение Достоевски излиза на литературната арена като убеден привърженик на натуралната школа. Но, съединявайки в себе си съществени елементи на предшествуващата литература, ранното творчество на писателя оригинално откликва на съвременните проблеми.

От тази гледна точка, постоянното и безразборно изтъкване на допирните му точки с творчеството на Гогол води към едностранчивост в оценката на Достоевски като художник и мислител. Това особено проличава във всички случаи, когато новото, внесено от Достоевски в практиката на натуралната школа, се обяснява с предположението, че той уж „скъсва“ с нейните идейни принципи.

Това е невярно.

Вярно е само, че както и другите привърженици на натуралната школа — Григорович, Некрасов, Палм, Плешчеев, Тургенев, Салтиков-Шчедрин и др. — Достоевски бе пряко свързан с творчеството на Гогол. Но заедно с това е очевидно, че „гоголевските типове, даже на бедните хора, бяха лишени от вътрешно саморазкриване“.[2]

Достоевски се изяви именно в решението на тази задача.

Трябва обаче да подчертая и още една, принципиално важна особеност на неговия метод: художникът Достоевски искаше да осмисли съвременната действителност от позициите на утопическия социализъм.

Утопизмът предложи нов идеал на човека и неговото щастие, изразяващо се в хармоничното развитие на личността. Съгласно теориите на утопизма идеална личност е човекът с удовлетворените страсти, които са единствените пружини, управляващи поведението му. Но социалната среда прави човешките страсти пагубни, тъй като пречи за тяхното естествено изявяване. Ето защо Фурие „замисли едно гигантско дело — да приспособи средата към страстите, да разруши препятствията, да отстрани борбата“.[3]

Идеите на утопическия социализъм оказват силно влияние върху развитието на художествената литература, поставят в центъра на вниманието ѝ проблемата за вътрешния мир на човека. Анализът и самоанализът стават господствуващи форми в художественото отражение на човешкия живот. Литературният дебют на Достоевски съвпадна с онзи период в развитието на литературата, когато при новите схващания за нейната тенденциозност, литературният герой все повече търси контакт със социалните проблеми на епохата.

Това е важен и заключителен момент на първия етап в развитието на руския реализъм, съществено продължение на линията на обществено-

---

[1] А. А. Григорьев, Материалы для биографии, под ред. В. Княжнина, П., 1917, стр. 115.

[2] В. В. Виноградов, О языке художественной литературы. М., 1959, стр. 447.

[3] О. Балзак. Собрание сочинений в 15 т-х. М., 1955, т. I, стр. 338.

психологическия роман на Пушкин, Лермонтов и Гогол. И ако ние си поставим въпроса — кои литературни явления на този важен и заключителен момент доминират по своето значение над останалите, ще трябва да признаем, че творчеството на Достоевски заема челно място.

Така идваме до един спорен засега, но неизбежен извод: редом с имената на тримата големи от първия етап на руския реализъм има по силата на литературното развитие през 40-те години едно вакантно място и един доминиращ над другите претенденти кандидат — Фьодор Достоевски.

Както видяхме, това място му се оспорва от редица съвременни изследователи. Главния си аргумент те виждат в това, че уж Достоевски постепенно се стреми към преодоляване на хуманистичната гравитация на Гогол. Опитват се да си обяснят причините и с тази цел проектират резултатите от по-късната еволюция на Достоевски върху ранното му творчество, търсят „зародиша“ на тази еволюция.

Такава методология, колкото и гъвкави да са нейните похвати, предварително е обречена на провал. Защото всъщност Достоевски се отдалечава от Гогол, но движейки се в посока към утопизма, а не към антихуманизма. Това бе път неизбежен за прогресивната руска литература, погълнала опита на Гогол.

Гогол разкриваше социалните язви на съвременна Русия, но беше безсилен да посочи изход, който да бъде обоснован чрез положителни явления в самата руска действителност. Нещо повече: когато се зае с тази задача, той безславно се провали.

Ето защо, последователите на Гогол, движейки се напред, неизбежно трябваше да прегърнат принципите на социалистическия утопизъм. Струваше им се, че той дава една положителна програма за осмисляне на жизнените противоречия, за тяхното обяснение.

Утопическите теории можеха като че ли задоволително да обяснят появяването на чичиковци и плюшкиновци като следствие от обезобразената под влияние на социалните условия човешка природа.

Механизмът на това обезобразяване на човека стана проблем № 1 за последователите на реализма. Достоевски от 40-те години е изцяло погълнат от този проблем. За това свидетелствуват неговите художествени произведения, неговата публицистика, неговите писма. Те показват с абсолютна убедителност, че той е съзнателен утопист, че в него няма не само недоверие, но и каквито и да било колебания по отношение положителната същност на човешката природа. Достоевски пише на брат си: „Страшен е дисонансът, страшно е неравновесието, което ни демонстрира обществото. Външното трябва да бъде уравновесено с вътрешното“ (Письма, т. I, стр. 103). Защото, пише той в един от фейлетоните си, „. . . щастието не се състои в социалната възможност да седиш със скръстени ръце, а във вечната неуморна дейност и в практическото развитие на всички наши способности и наклонности“.[1]

И по-нататък: „Но ако човек е неудовлетворен, ако няма средства да се изкаже и да прояви това, което е хубавото в него (не от самолюбие, а следствие най-естествената необходимост човешка да осъзнае, осъществи и обуслови своето а з в действителния живот), то тутакси той попада в някое най-невероятно събитие; ту с позволение казано ще се пропие, ту ще го удари на картоиграчество и мошеничество, или ще стане побойник,

---

[1] Ф. М. Достоевский, Петербургская летопись. Берлин, 1922, стр. 68. Цитирам по това издание. Ще посочвам само страниците.

или в краю на краищата ще подлудее от а м б и ц и я, като същевременно напълно презира амбицията си и даже страда, че му се е случило да страда заради такива дребни неща като амбицията“ (стр. 69—70).

Фейлетоните са писани през 1847 г. Пряката връзка между мислите, изказани в писмата и фейлетоните — от една страна, и художествената практика на писателя — от друга, е очевидна.

Макар Девушкин, Прохарчин, Вася Шумков, Ординов, мечтателите — всички тези хора правят отчаяни опити да устоят срещу света, който им е враждебен. Защитават се с цената на най-хубавите си чувства, но всичко се превръща в жалки „събития“ на тяхната трагическа биография.

Такива са и приключенията на титулярния съветник Яков Петрович Голядкин.

По времето, когато Достоевски решава да опише тези злополучни приключения, литературата е претъпкана с чиновници. Образът на чиновника е почти канонизиран.

И все пак, Голядкин не прилича на своите събратя. . .

НЕОБИКНОВЕНИЯТ ТИТУЛЯРЕН СЪВЕТНИК

Запознаваме се с него сутринта, когато той, прогонвайки съня от гуреливите си очи, чевръсто скача от постелята, изправя се срещу огледалото и остава съвършено доволен от своята физиономия.

Физиономията му е всъщност една нищо и никаква, банална като ряпа, при това ряпа, която е поувяхнала. Можеш сто пъти да срещнеш такава физиономия и нито веднъж да не си я спомниш след това.

Можеш, но не в ден като днешния, защото този ден е особен. Господин Голядкин се пробужда в „собствената си квартира“, в която освен него се намира и „собствения му човек“ — слугата Петрушка.

За стотен път сигурно, ако смятаме и вчерашния ден, Яков Петрович проверява своята пачка от 750 рубли и си разсъждава, че с една такава сумичка човек може да отиде много далеч. Той пита слугата дали са донесли новите обуща, пристигнала ли е ангажираната за цял ден карета и се сърди, когато слугата, отговаряйки му, казва „принесли“, вместо „принесли-с“, както би отговорил на господаря си възпитаният слуга.

После Петрушка навлича взетата под наем лакейска ливрея — ръкавите ѝ са възкъсички, но общо взето видът на слугата е удовлетворителен за самолюбието на нашия титулярен „бонвиван“. В ръцете си Петрушка държи шапка със зелени пера, а на колана му е прикрепен лакейски меч в кожен калъф.

И всичко изглежда така, като че ли Голядкин има намерение да се яви на странен и небивал досега маскарад, където за титулярните съветници е предвидена особена роля.

В действителност нещата са много по-прости и затова. . . много по-сложни. Яков Петрович се готви да иде на тържествен обед у статския съветник Берендеев, където никой не го е канил.

Но той смята да се появи там „сам по себе си“, по „частен“ път, а това вече е нещо съвсем друго, нещо, което не можем отмина с две думи.

Г-н Голядкин, титулярен съветник и мислител от средна ръка, има собствени представи за взаимоотношенията на хората и собствена теория за „официалния“ и „частен“ живот на човека.

Според тази теория, „официалният“ живот се определя от служебната йерархия — пред началството Голядкин е пас и изпълнява всичко, което

се изисква от положението му на подчинен. Но вън от тази „официалност“ човекът е независим, може да върви по „свой път“.

Може прилично да се облече, да се настани в карета с натруфен лакей отзад и да обядва у статския съветник Берендеев „сан фасон“, „както се казва между порядъчните хора“. . .

Голядкин сяда в каретата и се отправя към Невския проспект, придавайки си независим, важен и благороден вид всеки път, когато му се стори, че го гледа някой.

Приятно занимание. . .

Но ето че съвсем неочаквано една елегантна каляска, в която са впрегнати чифт породисти казански кончета, най-напред се изравнява, а после и изпреварва тромавата карета на нашия „човек сам по себе си“. Това не би имало, разбира се, никакво значение, ако в каляската не седеше началникът на отделението, където г-н Голядкин служи „в качеството си на помощник на своя столоначалник“ . . .

Андрей Филипович с удивление впива поглед в своя подчинен и предизвиква в душата на социалния теоретик ужасно объркване и нерешителност: да се поклони ли сега на Андрей Филипович, или не?

Или да се престори, та да излезе, че „не съм аз, а някой друг, поразително приличащ на мен. . .? Именно не съм аз, не съм аз и това си е!“

И едновременно с тези мисли г-н Голядкин сваля шапка пред „магнетизма на началническите погледи“.

Така съвсем естествено и неусетно се деформира въображаемото единство между титулярния съветник Голядкин, когото добре познава началникът на отделението и Голядкин, който пътува сега в синята карета с лакей отзад.

Това е първият удар по теорията на необикновения титулярен съветник и завръзката на предстоящото му раздвояване.

Както видяхме, той току-що бе готов да се престори на д р у г Голядкин, на в т о р и Голядкин, комуто е позволено да не се поздравлява с началника си вън от учреждението, или ако се поздравлява, то с вид на човек свободен и независим — не като подчинен с началника си, а като един „човек“ с друг „човек“.

Две абстрактни понятия, впрочем. Едното трябва да се конкретизира чрез превръщането на нашия титулярен съветник в някакъв друг титулярен съветник, а другото зависи вече от желанията на Андрей Филипович да се превърне в нещо, което не е — в равен на своите подчинени.

Образът на Голядкин е замислен от Достоевски като образ на човек, който инстинктивно се опитва да застане над социалните отношения на хората. Несъзнателно Голядкин започва една безнадеждна борба срещу социалното неравенство, против „неестественото“ социално неравенство.

Той ще се бори дълго и упорито, но безнадеждно: с дилетантското упорство на мислителите от средна ръка.

Случаят на Невския проспект не ще го обезкуражи. Той ще продължи да си мисли, че теорията му е правилна, че прави грешки в практическото ѝ осъществяване само по вина на боязливия си характер. Значи, работата ще се оправи, ако той бъде по-решителен, по-смел и по-настойчив, ако успее да обясни на Андрей Филипович и съветника Берендеев, че намеренията му са добри, че той само би искал всичко да бъде малко по-иначе, т. е. съвсем да не бъде така, както си е. . .

Но нищо не успява да обясни: нито на доктора си Рутеншпиц, нито на Андрей Филипович, нито на Берендеев, нито на някой друг от двукра-

киte, които го обкръжават. Понеже той никому не е нужен. Нито той, нито неговите наивни теории.

От дома на Берендеев го натирват почти без церемонии. Това е удар за нашия необикновен титулярен съветник, автор на теорията за „човека сам по себе си“.

Все пак, теорията се осъществява донякъде, но в известен смисъл. Изхвърлен от дома на Берендеев, Голядкин вижда как по улица Фонтанка се задава един „човек сам по себе си“. Приближава се постепенно и отминава по-нататък. Той абсолютно прилича на Яков Петрович, по-скоро на въображаемия Яков Петрович, на мечтания Яков Петрович.

Този нов Голядкин е обаче също така неясен и непонятен, както и абстрактния „човек сам по себе си“. Ето защо първият Голядкин ще търси познанство с него, ще го изучава, ще води с него разговори. Целта е ясна: щом този Яков Петрович е „човек сам по себе си“, а нам и на г-н Голядкин е необходимо да разберем що е „човек сам по себе си“, ще наблюдаваме втория Яков Петрович, неговото поведение, неговите взаимоотношения с другите хора.

ФАНТАСТИЧНИЯТ ТИТУЛЯРЕН СЪВЕТНИК

И така, съвсем ненадейно той се появява за първи път на крайбрежната улица Фонтанка.

След това ще постъпи на работа в департамента, където служи първият Яков Петрович. В същото отделение. Дори ще го настанят на същата маса, на която работи нашият герой.

Но той не само външно прилича на Голядкин. Той носи и същата фамилия. Той също е г-н Голядкин, за ужас на нашия Голядкин.

В цялата тази работа има нещо невероятно, странно и опасно. Яков Петрович решава да разузнае нещата по-отблизо. И след свършване на работния ден Яков Петрович настига на улицата своя съименник, завързва с него разговор, отвежда го в „собствената си квартира“. Там те водят приятелски беседи, вечерят, пият ром. Голядкин младши разправя своите мизерни, скромни, но трагични патила.

Работел някъде в провинцията, но бил подло оклеветен и лишен от място. Идва в Петербург, страда тук от студ и глад, мъкне се от ведомство на ведомство и все без полза. Най-сетне се намират добри и великодушни хора. Смиляват се над горчивата му съдба и му изходатайствуват службица.

Разчувствуваният г-н Голядкин старши, успокоен от тези патила на своя съименник, от все сърце би желал да бъде с него приятел, като братя да си живеят дори. . . Да си помагат, да отбиват интригите на враговете си. Защото и г-н Голядкин старши има врагове, недоброжелатели, хора, които биха искали да го оклеветят, да опозорят доброто му име и репутация.

Всичко е наред. За първи път от много време насам, необикновеният титулярен съветник спи като младенец — сега вече той не е сам. . .

Но това е само началото на историята му с Голядкин младши. На следния ден поведението на Голядкин младши отново го хвърля в тревога.

Срещат се в департамента на стълбите. Голядкин старши иска да си поприказват като стари познайници — нали снощи заедно вечеряха и пр.? Но Голядкин младши се прави, че не познава своя съименник и приятел. Той е неучтив и даже грубичък.

Започнала е странната еволюция на фантастичния титулярен съветник.

За нашия титулярен съветник тази еволюция на втория Голядкин е ужасно опровержение на теорията за „човека сам по себе си".

Защото, наблюдавайки поведението на Голядкин младши, Яков Петрович постепенно, но последователно осъзнава, че и съименникът му, този въображаем „човек сам по себе си", е зависим от обстоятелствата.

С тази разлика, че Яков Петрович младши се приспособява към обстоятелствата, показва как стават „тези неща", как ставаш свой човек сред „висшестоящите", сред „порядъчните".

Придобивайки реалните черти на човек, способен да се издигне по социалната стълба, той става явен подлец, лакей, лицемер.

И успява да се изкачи. „Висшестоящите" го приемат при себе си.

Затова пък отношенията между двамата г-да Голядкини се изострят. Защото и спрямо Голядкин старши младшият Голядкин започна да върши подлости. Открадва една преписка, отлично приготвена от нашия титулярен съветник, и я отнася на началството като своя. Получава похвала за добрата работа. Опитите на нещастния Яков Петрович да иска „обяснения" се провалят. тъй като неговият съименник го посреща с подигравки, при това — в присъствието на другите чиновници. Те също се подиграват с нашия герой.

И Яков Петрович разбира, че другият не само иска да се „докарва" за негова сметка, а и въобще да го унищожи, да го измести от действителността.

Значи е негов д в о й н и к. При това е самозванец, който се покушава на правото на Яков Петрович да съществува. Техните отношения стават въпрос на живот и смърт.

Единият ще трябва да загине, да изчезне от битието. Но кой?

До този момент Яков Петрович обяснява успехите на своя двойник с неговата хитрост, лицемерие и лакейство. Изобщо — с неговите лични качества. И съзнава, че не може поради плахия си характер да се пребори с него. Но мисли, че техният конфликт има локален характер, че началството, „порядъчните хора" са чисто и просто заблудени по отношение на Голядкин младши. Иначе не биха го подпомагали.

Напротив. Ако знаеха истината, те положително биха застанали на страната на честния Яков Петрович. Достатъчно е той да иде. . .

И тръгва. Ходи при началството, обясява, намеква, оплаква се, но всуе са тез надежди. Защото „порядъчните" също не отговарят на представите му за тях, на неговите теории. Те защищават двойника. Те си приличат по манталитет. Той е техен човек.

Крушението на теориите означава крах за необикновения титулярен съветник. Той полудява, защото не може и не желае да осъществи себе си, да наложи своята личност с методите на двойника си. Не желае и не може.

Въпросът с еволюцията на фантастичния титулярен съветник е ясен. Също и въпросът за борбата на двойника с Яков Петрович, гибелта на последния.

Но възниква един друг въпрос и тук мненията се разделят. От отговора зависи оценката ни за обществената значимост на повестта „Двойник".

В съзнанието на Голядкин двойникът претърпява еволюция към подлостта, но от какво се диктува, от какво се подхранва тази еволюция? От някакво „второ", „зло" начало в природата на Голядкин или от реален образец, който съществува вън и независимо от тези природа?

Ако двойникът представлява едно макар и хиперболизирано развитие на „злото начало" в човека Голядкин, тогава тезата за недоверието на Дос-

тоевски към човека, за ирационалните страни на неговото социално мислене, ще се оправдае.

Ако. . . обаче!

Защото всичко, което доказвах, разглеждайки творческата история на „Двойник“, полемиката около него, а също така писмата и фейлетоните на утописта Фьодор Достоевски, ме навежда на мисълта, че Голядкин не може да подхранва еволюцията на двойника чрез наблюдаване и разкриване на „второто“ начало в своята природа.

Следователно трябва да има друг източник на „информация“. Но кой е този източник?

ТРЕТИЯТ ТИТУЛЯРЕН СЪВЕТНИК

Този източник за „информация“ следва да търсим в реалния план на романа, не зависещ от съзнанието на Голядкин.

Ще очертая кръга на лицата, сред които той се движи, като се ръководим от реда, по който ни запознава с тях повествователят.

Петрушка — слуга на Голядкин.

Крестьян Иванович Рутеншпиц — доктор на Голядкин. В разговор с него Яков Петрович излага в хаотичен вид своята теория за „човек сам по себе си“.

Андрей Филипович — началник на отделението, в което служи Голядкин. Зает е главно с уреждане кариерата на своя племенник. Владимир Семьонович, жених на Клара Олсуфьевна. Тя пък е дъщеря на статския съветник Олсуфий Иванович Берендеев, получил през време на службата си паралич на краката, но възнаграден за служебното си усърдие с „капиталец, къща и селца. . .“

Антон Иванович Сеточкин — столоначалник в отделението на Голядкин, кръстник на Клара Олсуфьевна, бивш колега на Олсуфий Иванович, а сега на Андрей Филипович. Изобщо, „старинен приятел на дома на Берендееви“.

Директорът на департамента — лице така значително, че никой не се осмелява да произнесе името му. Наричат го „Негово превъзходителство“.

И, накрая, гостите на Олсуфий Иванович — хора солидни, важни, блестящи, с положение, с ордени, кръстове и еполети.

Това е то кръгът от личности, които изглеждат на Голядкин като „хора порядъчни във всяко едно отношение“. Той предполага, че като обядва с тях „сан фасон“, ще постигне мечтаното равенство, ще реализира най-хубавите качества на своята натура — на човек добър, искрен, честен, доброжелателен и дори не лишен от известна общителност, въпреки скромността си. . .

Постепенно се запознаваме и с останалите действуващи лица. Заедно с току-що назованите персони, те стават волни или неволни съучастници в гибелта на необикновения титулярен съветник, обитаващ квартирка на улица „Шестилавочна“ в столичния град Петербург.

След срещата с Андрей Филипович на Невски проспект, Голядкин се отправя към къщата на доктор Крестьян Иванович, казвайки си, че докторът е нещо като духовник — да не споделяш с него е „просто глупаво“.

Крестьян Иванович съветва странния си пациент да ходи на гости, в компания, „да не бъде враг на бутилката“ и пр., което винаги се препоръчва на неврастениците. А Голядкин пък от своя страна казва, че той е

„к а т о в с и ч к и“, че удоволствията му са „к а т о н а в с и ч к и“, може, разбира се, и на театър да ходи, тъй като, „к а к т о в с и ч к и“, има достатъчно средства за тази цел. Живее „не по-зле от другите“, в собствена квартира, с Петрушка при това. . .

Но, разбира се, г-н Голядкин си има и „свой път“, защото доколкото му е известно „от никого не зависи. . .“ и пр.

Така се проявяват симптомите за психическото разстройство на героя. Изясняват се приблизително и причините за това разстройство. Яков Петрович се е надявал да получи един чин, но този чин го получава с помощта на чичо си Владимир Семьонович. Освен това, този млад човек иска с карие-ристична цел, разбира се, да се ожени за дъщерята на Берендеев, когото Голядкин смята за свой благодетел и комуто той поверява своите съмнения относно начинанието на Владимир Семьонович.

Но Олсуфий Иванович не само че не оценява доброжелателството на Яков Петрович, а дори се разсърдва и присъствието на нашия герой в дома на Берендееви става нежелателно. Още повече, че предстои годежът на Клара Олсуфьевна със същия този Владимир Семьонович.

А ето как Голядкин си обяснява недоволството на Берендеев: за да неутрализират предупрежденията на Яков Петрович, Андрей Филипович и племенникът се свързват с няколко дърти клюкарки и пускат в ход една клевета, искат „нравствено да убият“ Голядкин. Клюката гласи: Голядкин е бил наемател при една „неблагопристройна немкиня“. Дал е писмено обещание да се ожени за нея, тъй като ѝ дължи известна сума пари. „Вместо заплащане на своите дългове, ръката си ѝ предлага.“

Така в повестта отчетливо се набелязват д в а п л а н а в о б я с н е н и е т о н а д е й с т в и т е л н о с т т а. Единият е изцяло реален и се осъществява от повествователя, а вторият се развива съгласно представите на самия герой. Повествованието се движи между „два“ свята — действителен и въображаем, отразен в деформиращото се съзнание на Голядкин.

След посещението си при доктора, Голядкин отива в един магазин, после в някакъв ресторант и най-сетне синята карета го отвежда в дома на Берендеев. Както вече споменах, оттам го изпъждат; обезумял от срам и унижение, той стремглаво тича по улицата, спира, за да си отдъхне и вижда „човека сам по себе си“.

Ще продължим проследяването на реалния план, но с удвоено внимание? Защо?

Защото на следния ден, когато Яков Петрович ще отиде в департамента, т а м щ е с е п о я в и и н т е р е с у в а щ и я т н и т р е т и т и т у л я р е н с ъ в е т н и к.

. . . Яков Петрович седи на своята маса и се опитва да вникне в съдържанието на разните му там бумаги, с които департаментът на великото Негово Превъзходителство симулира дейност за благото на просветеното руско общество.

Опитва се Яков Петрович, но вчерашната халюцинация на брега на Мойка е оставила в душата му някакво неприятно „предчувствие“. И затова, когато вратата на отделението, плахо скърцайки, се открехва, Голядкин, дори без да погледне нататък, „чувствува“, че е влязъл неговият „двойник“.

Всъщност т о в а е р е а л н о л и ц е, к о е т о н я м а н и щ о о б щ о с „д в о й н и ч е с т в о т о“ н а н а ш и я н е о б и к н о в е н т и т у л я р е н с ъ в е т н и к. Това е току-що назначен чиновник.

Той прави поклон на Андрей Филипович и „веднага след това се чу глас процедурно-ласкав, такъв, с какъвто началниците във всички служебни места говорят с новопостъпилите подчинени“.

„Ето тук седнете — каза Андрей Филипович, посочвайки на новопостъпилия масата на Антон Антонович — ето тук, срещу г-н Голядкин, а работа ние ще ви дадем веднага“. Андрей Филипович завърши с това, че направи един привично-увещателен жест, а след това незабавно се вдълбочи в същността на различните книжа. . .

Господин Голядкин повдигна най-сетне очи и ако не получи припадък, то е, защото най-напред предчувствуваше всичко това, . . . отгатвайки дошлия в душата си.“[1]

Сцената е напълно реална. Голядкин възприема новопостъпилия чиновник като свой „двойник“.

В литературата, посветена на повестта, този факт не е бил забелязван. Все пак не мога да претендирам за приоритет. За новопостъпилия чиновник намеква в една от статиите си Висарион Белински.

Намекнал е само, защото не е предполагал, че този момент ще придобие такова голямо значение за тълкуването на „Двойник“. Че от това ще зависят цели, при това доста правдоподобни концепции за ранното творчество на начинаещия писател Фьодор Достоевски.

Не е почувствовал това и пише: „. . . всеки читател е в правото си да не разбере и да не се досети. . . дори, че външното му (на Голядкин старши — И. П.) сходство с Голядкин младши съвсем не е така голямо и поразително, както му се сторва в неговото разстроено въображение“.[2]

Правилно. Читателят би могъл да не се сети, но изследователят е длъжен да се сети. Особено щом се позовава на „нюансите“ в отношението на Белински към младия автор на „Двойник“.

Огорчен от изплъзналия ми се приоритет, аз ве пак ще имам сега удоволствието да проследя по-нататък обстоятелствата около постъпването на третия титулярен съветник.

Голядкин е изумен от сходството си с новопостъпилия. Струва му се, че и околните би трябвало да обърнат внимание на този факт. „Но за най-голяма изумление на г-н Голядкин. . . не се забелязваше нищо подобно. Поведението на господа другарите и колеги на г-н Голядкин го порази. То му се струваше вън от здравия смисъл.“

Когато „двойникът“ излиза за малко навън, Голядкин се опитва да „разузнае“ обстоятелствата. Гледайки измъченото му лице, столоначалникът Антон Антонович Сеточкин се „осведомява“ за здравето на нашия герой. Ето част от техния разговор: „Аз искам да кажа, Антон Антонович, че тук има новопостъпил чиновник.“ „Да-с, има; ваш съименник.“ „Как? — извика г-н Голядкин.“ „Казах: ваш съименник; също Голядкин. Да не би да е ваш брат?“ „Не, Антон Антонович, аз. . .“ „Хм! — . . .а на мен ми се стори, че може да е ваш близък родственик. Има, знаете ли, в случая, известно фамилно сходство.“

„Господин Голядкин се вцепени от изумление. . . Така леко да се третира такова безобразно, невиждано нещо. . . да се говори за фамилно сходство тогава, когато тук всичко се вижда като в огледало!“

---

[1] Ф. М. Достоевский, Собр. соч. в 10-ти т-х. Т. I, Гослитиздат, М., 1956, стр. 260.

[2] В. Г. Белинский, т. III, стр. 84.

По такъв начин, по странно съвпадение с фантастичното раздвоение на Голядкин, новопостъпилият чиновник не само прилича малко на него, но и носи същата фамилия.

В края на разговора, Сеточкин, виждайки смущението на Голядкин, му казва: „. . . всичко това нищо не значи. . . можете да бъдете съвършено спокойни.“

Антон Антонович не е прав. Но трябва да му простим. Той не е чел повестта „Двойник“. Той не знае за спора. Не може да разбере колко е важно, че към реалните действуващи лица ние спокойно можем да присъединим сега още едно — още един Голядкин.

Той не е „двойник“, но в разстроеното съзнание на Голядкин третият титулярен съветник ще се прикрива с фигурата на двойника.

Ще играе важна роля в трагичния живот на Яков Петрович, защото чрез него фантастичният двойник ще има реално „съответствие“ в действителността.

Нещо повече — Голядкин ще строи образа на своя двойник въз основа на поведението на реалния си съименник. Той по своему, разбира се, ще тълкува и преосмисля неговите действия, което ще му позволява да вижда в халюцинациите си Голядкин младши, да разговаря и вечеря с него в собствената си квартира.

Фантастиката се смесва с реалността. Целта е да се достигне типизация на фантастичния титулярен съветник. Целта е изграждане на концепция със социален подтекст.

Но ние сега проследяваме механизма на действието.

Знаехме, че има един необикновен титулярен съветник и че той има фантастичен двойник — следователно също титулярен съветник. Сега се появи и трети.

Тъй като обаче в съзнанието на Голядкин старши двойникът и колегата са едно и също лице, то и в повестта те действуват под едно и също име. Голядкин младши. В този образ има, значи, реалност и фантастика. За това спомага и обстоятелството, че реалният Голядкин младши постъпва в департамента непосредствено след като героят „реализирва“ двойника си в зрим човек, скитник по улица Фонтанка. При това новопостъпилият носи същата фамилия: Голядкин.

Хумористичната ситуация със съвпадението на имената се превръща за Яков Петрович в източник на ужасни страдания. Точно това има предвид Белински, когато пише, че трагичният елемент в „Двойник“ се е скрил зад хумора.

Така е, защото независимо от измислиците на Голядкин старши неговият реален двойник се оказва типичен негодяй. Умее да се хареса на окръжаващите, нужната „думичка да подхвърля“, „усмивчица да адресира“, да влезе под кожата на началството, да заслужи задочната похвала на иначе немногословния Антон Антонович. . . Така че разлика между него и двойника почти няма.

Това „подвежда“ повествователя, а той — нас. Повествователят върви след Голядкин, който абсолютно смесва фантастичния двойник с реалното му „съответствие“, защото е с разстроени нерви.

В случаите, когато Голядкин р е а л н о се среща с Голядкин младши, повествователят разказва сцената чрез виждането на героя, разказва реалната сцена п о л у ф а н т а с т и ч е с к и. И за нас става трудно да различим това, което действително се случва, от това, което „се случва“ според Голядкин старши.

Така се появява този станал прословут вече фантастически колорит, неяснотите в развитието на сюжета. След малко пак ще говорим за него.

Сега ще следим реалния план, отстранявайки „неясностите".

Шеста глава е посветена на халюцинациите. Голядкин кани двойника си на гости и те си приказват, за което стана вече дума по-горе. Впрочем, самите разговори са дадени в седма глава.

Осма глава. След като на сутринта Голядкин не намира двойника у дома си, решава да иде на работа. Във вестибюла среща своя колега. Опитва се да го заприказва. Но реалният Голядкин младши не е бил снощи на гости при нашия герой, пък и няма представа за халюцинациите на нашия герой. Държи се естествено и затова сдържано:

— Какво? Обяснете по-бързо.

— Ще ви кажа, Яков Петрович, че съм крайно удивен от отношението което очевидно съвсем не бих могъл да очаквам. . .

— За всичко си има установена форма. Явете се при секретаря на Негово Превъзходителство и след това се отнесете, както е редно, към господин управляващия канцеларията. Имате ли прошение?

Така и свършва техният разговор. Голядкин е в ужас от подозренията си. Качва се в отделението, разговаря със Сеточкин, прави намеци за неблагопристойните намерения на двойника си. Но склерозираното старче схваща намеците едва ли не по свой адрес и се сърди. Това още повече уплашва нашия човек. Следва сцена, в която „двойникът" с хитрост отнема приготвената от Яков Петрович преписка и я отнася на началството. Сцената е реална, но Голядкин прибавя някои неща и от себе си. Все пак постъпката на младшия е очевидна по цел и изпълнение.

Яков Петрович решава да разобличи „двойника", но не успява. Младшият обръща всичко в шега и с това забавлява другите чиновници.

Сцената с преписката поражда в главата на Голядкин идеята за самозванството на двойника. Смисъла разясних по-горе.

Опитът на Голядкин да търси помощта на Андрей Филипович също е безуспешен.

Най-после Голядкин се прибира в къщи и сяда да пише на младшия решително писмо. Но тук ще поставим ново подзаглавие. А на писмата ще се спрем по-нататък.

ОЩЕ ЗА ФАНТАСТИЧЕСКИЯ КОЛОРИТ

Стилът на „Двойник" е бил вече предмет на лингвистичен анализ в една студия на В. В. Виноградов.[1]

В книгата си „О языке художественной литературы" той, характеризирайки реализма като система на словесно-художествено изразяване, отбелязва, че Достоевски, наред с другите писатели от натуралната школа, решава задачата за психологическия анализ на характерите „от предимно низшия кръг с помощта на тяхното словесно саморазкритие"[2] В. В. Виноградов подробно анализира във връзка с това стила на Макар Девушкин.

Езикът в произведенията на Достоевски от 40-те години се определя от стремежа му към пределно обективно изобразяване на живота на „бед-

---

[1] В. Виноградов, Стиль петербургской поэмы „Двойник", Сборник „Достоевский", 1922.

[2] В. Виноградов, О языке художественной литературы. М., 1959, стр. 477.

ните хора“. Макар Девушкин е първата крачка към създаване образа на повествователя. Това се прави съзнателно. Достоевски пише на брат си: „Във всичко са свикнали да виждат мутрата на съчинителя: аз моята не показвам. А на тях и през ум не им минава, че говори Девушкин, а не аз, и че Девушкин иначе не би могъл и да говори“.[1] Така той разяснява на брат си причините за протестите на публиката относно езика на „Бедни хора“.

Достоевски не само изобразява света на „бедните хора“, но и „намира“ в него герой, който сам става „писател“.

В „Двойник“ той търси нова форма за изграждане образа на повествователя. Повествователят е социално и словесно близък до героя, но разказва в трето лице и не участвува в действието. Той разказва с езика и понятията на самия Голядкин, който по този косвен начин се „саморазкрива“. Повествователят сякаш цитира героя, но разказва от свое име.

В този смисъл похватът е извънредно плодотворен. Но, от друга страна, съобразно прогресиращото безумие на Голядкин, действието изисква ясно разграничаване на „речта“ на героя от „речта“ на повествователя. Стилистическата близост на тяхното словесно изразяване затруднява обяснението на действието. И тук никакъв лингвистичен анализ не е в състояние да прокара границата между тези две стилистически струи.

Защото същността е в организирането на образното съдържание на произведението, а не в езиковите средства!

Като следствие на това в анализа на В. В. Виноградов има сериозни недостатъци. Той неправилно разглежда въпроса за авторството на писмата в повестта „Двойник“.

КОРЕСПОНДЕНЦИЯТА НА Г-Н ГОЛЯДКИН

След твърде тревожното за Яков Петрович поведение на двойника, той решава да му напише писмо, искайки среща и обяснение. Писмото трябва да се препрати чрез чиновника Вахрамеев, тъй като Голядкин не знае адреса на Голядкин младши. Писмото ще отнесе Петрушка.

Така започва кореспонденцията на г-н Голядкин.

Смята се, особено след анализа в студията на В.В. Виноградов, че всички писма в „Двойник“ са писани от самия Голядкин. В това има нещо вярно, но не съвсем.

Повестта е известна в две редакции: тази от 1846 г. и другата, която Достоевски прави за изданието на Стеловски.[2]

В първата редакция е имало седем писма: две до Голядкин младши (първото му се изпраща чрез Вахрамеев), две лично до Вахрамеев, две от Вахрамеев до Голядкин старши и още едно, пак до него от Клара Олсуфьевна.

Подписаните от самия Голядкин безспорно принадлежат на неговото перо: две писма до Вахрамеев и две до Голядкин младши.

Но писмото на Клара Олсуфьевна не е, според мен, писано от него. Същото важи и за двете писма от Вахрамеев.

Догадката ми се потвърждава преди всичко от начина, по който Голядкин старши ги получава. Така например второто писмо от Вахрамеев му се

---

[1] Ф. М. Достоевский. Письма. Т. I, стр. 86.

[2] Ф. М. Достоевский, Полное собрание сочинений в 4-х т-х., Изд. Ф. Стеловского, Пб., 1865—1870.

връчва от департаментския писар. Сцената е напълно реална. Ето накратко нейното съдържание:

Голядкин отива в департамента (гл. X), за да отнесе писмото за Голядкин младши и за Вахрамеев (второто писмо до Вахрамеев). На стълбите среща писаря Остафьев и го разпитва за работите в департамента. Научава, че на мястото му вече е седнал друг чиновник — Семьон Иванович. Пита за писма и писарят казва: „Днес портиерът Михеев ходи при Вахрамеев в къщи там, при немкинята им, та ще ида да попитам, ако трябва."

Така се потвърждава реалното съществуване на Вахрамеев и немкинята Каролина Ивансвна, при която преди е живял Голядкин и за която става дума в разговора му с д-р Рутеншпиц.

След малко друг един писар на име Писаренко връчва на Голядкин едно писмо: „. . . ще сутринта в десет часа го донесоха. Пазачът Михеев го донесе от квартирата на губернския секретар Вахрамеев".

Голядкин пъхва писмото в джоба си. Отваря го по-късно (XIII гл.) и едва тогава разбира, че е от Вахрамеев. Тъй като Вахрамеев отбелязва в писмото си, че пише вторично, това потвърждава авторството му и на първото писмо.

Да видим сега как стоят нещата с писмото на Клара Олсуфьевна. Ще кажа веднага, че то не е написано от нея. Но едва ли негов автор е и Голядкин.

В първата редакция на повестта той го получава по пощата. Да предположим, че го е писал той сам. Но, първо, за този факт няма никакви намеци в текста на „Двойник"; второ, Голядкин никога не е разчитал на нейната привързаност; трето, получавайки го, той е просто втрещен, защото такъв писмо му се струва неправдоподобно и той, с възмущение дори, твърди, че това са глупави, налудничави измишльотини на лошо възпитана госпожица, че тя навярно е прочела тези истории с похищаването на девици в лош, безнравствен френски роман. Изобщо, по своите възгледи, Голядкин никога не би бил способен на подобно хрумване.

Четвърто. Писмото е пародийно по отношение на Голядкин и пълно с издевателства по негов адрес, нещо, което той не би си позволил да прави спрямо самия себе си. Освен това, косвено и Достоевски потвърждава чрез втората редакция, че Голядкин не е автор на писмото.

В новия вариант Голядкин получава това писмо не по градската поща, а от писаря Писаренко — вместо отпадналото при преработката писмо от Вахрамеев.

В писмото на Клара Олсуфьевна има доста изрази в стила на Голядкин. Това е, което води до заблуждение за авторството на писмото. Особено при използването на стилистическия метод на анализ, който предлага в студията си В. В. Виноградов. Не случайно грешката се канонизира именно благодарение на неговата студия.

Според мен писмото на Клара Олсуфьевна е написано от колегите на Голядкин, които са решили да му се подиграят. Предполагам, че главен подбудител е Голядкин младши, реалният Голядкин младши, който на някълко пъти се подиграва с нещастния маниак. С това той забавлява другите чиновници и в тяхно присъствие не само щипе по бузите нашия герой, но го и нарича „руски Фоблаз".

От писмото на Вахрамеев става известно, че Голядкин младши също живее при Каролина Ивансвна и че те са се сприятелили. Без съмнение чиновниците заедно са обсъждали странните послания на Яков Петрович. Отначало сериозно, защото поведението на Голядкин в департамента,

неговата непонятна решимост да се разправя с тях, би могло да предизвика някой скандал и да ги компрометира. За това им говори случая у Берендеев, опитите на Яков Петрович да се оплаква на началството, заплашителният тон на писмата и пр.

Всичко това изглежда доста сериозно за мнителните и страхливи чиновници.

Но постепенно положението на Голядкин се променя. Поведението му почва да става предмет на обсъждане и осъждане.

Скоро Голядкин получава официален пакет със заповед по повод на уволнението му от служба и предписание да предаде преписките на Семьон Иванович. Това е същият чиновник, за когото писарят Остафьев казва, че вече е седнал на мястото на Яков Петрович.

Предния ден, когато Голядкин се появява в отделението, Антон Антонович му казва: „. . . а неблагопристойната ви постъпка във вреда на благородната девица. . .“, „. . . а относно другата девица, макар и бедна, но от честен чуждестранен произход?“, „. . . А вероломната ви постъпка и клеветата за друго лице. . .?“

По този начин на Голядкин са предявени три обвинения: за бала у Берендееви, за Каролина Ивановна, бившата му хазайка, и за Голядкин младши, когото Яков Петрович устно и писмено обвинява в подлост и самозванство. „Другото куца у вас“, добавя Антон Антонович, намеквайки за чивиите на Яков Петрович.

И тъй като всички тези неща стават известни (и особено случая по време на бала у Берендееви, когато Яков Петрович ни в клин, ни в ръкав помъква госпожица Клара Олсуфьевна да танцуват и тя припада от конфуз) и понеже това е доста забавно за чиновниците, Голядкин незабавно става предмет и на последната им жестока шега: писмото на Клара Олсуфьевна, в което тя го моли да я похити. . .

Писмото е пародийно, напълно в стила на самия Голядкин. Това е така, защото при съставянето му авторите се ръководят от епистолярните подвизи на нашия герой. Нищо по-лесно, защото шегаджиите разполагат с писмата му до Голядкин младши и Вахрамеев. Цели фрази са взети от тези писма, но са използувани пародийно, с ирония и подигравателност.

Добрият Яков Петрович дълго се възмущава от въпросното писмо на „невъзпитаната госпожица“, но остава кавалер докрай. Отива на нейния зов и дълго стои под прозорците на Берендееви. Големите прозорци са ярко осветени. Там се празнува годежа на Клара Олсуфьевна и племенника на Андрей Филипович. Има множество гости, навярно и от колегите на Яков Петрович. Забелязват навъртащия се долу Голядкин. Накарват бедния луд да се качи горе. Сцената е реална, но замъглена от фантастическия колорит. Ситите двукраки са в избик на филантропия. Символически „помиряват“ нещастника с този, когото той е считал за свой двойник. Всички съчувствено клатят глави. Преди да го отпратят, по стар руски обичай, сядат. Така се прави винаги, когато някому предстои труден и дълъг път. Настъпва минута тържествена тишина.

След това пристига с каретата си Крестьян Иванович Рутеншпиц. Казват на Голядкин да не се бои: „няма нищо; не се бойте, Яков Петрович, това е вашият стар приятел и познайник. . .“

Най-после каретата тръгва. Отвеждат необикновения титулярен съветник в лудницата.

И ние се прощаваме с него.

СТИХЪТ НА ЛИЛИЕВ

Елена Димитрова

Лилиев се появи в нашата литература в началото на века, почти едновременно с Дебелянов. Тогава Яворов изживяваше трагично крушение на своите младежки идеали. Неговият тревожен, неспокоен дух се луташе в кошмарните бездни на безверието. Той беше станал много податлив на песимистичното светоусещане на символистичната естетика. Спонтанно, по необходима вътрешна повеля големият поет проправи път на една закъсняла литературна мода, по която се увлякоха поетите от младото тогава поколение — Николай Лилиев, Димчо Дебелянов, Людмил Стоянов, Теодор Траянов, Гео Милев, Христо Ясенов и други.

В своята родина — Франция, тази школа се оформя през 80-те години на миналия век. Всеизвестно е, че в основата на символизма стои най-крайният субективизъм, безперспективната философия на една уморена, изхабена вече психика. Би било обаче грубо вулгаризаторство да смятаме, че представителите на символизма са съзнателни идеолози на буржоазията и крепители на нейния ред. В по-голямата си част те са хора с високи духовни пориви, ужасени и отвратени от заобикалящата ги пошлост и хищност, които търсят спасение в света на химерите, на самовглъбяването. Символизмът, колкото и да е упадъчен по своята същност, е отрицание на еснафщината, но отрицание пасивно и безвредно за господствуващата система.

В скрижалите на символизма централно място заема формалистичният закон на парнасистите, създаден от Теофил Готие: „L'art pour l'art". Но на парнасисткото безстрастие и обективизъм те противопоставиха една крайно лична поезия, болезнена и безнадеждна. Символизмът е дълбоко родствен на романтизма, но със своя специфика в образната система, в езика и в стиха. Символът е главният стилен похват на символистите. В тяхната естетика той добива много характерна особеност: връзката между него и авторовата идея трябва да бъде далечна и неуловима.

Според Стефан Маларме, шефа на школата, думите в поезията трябва да загубят своето значение, да не живеят свой собствен живот, а да звучат като музика, да дават усещането за една симфония. Пол Верлен синтезира тези мисли в стихотворението „Поетично изкуство", което стана манифест на символистите:

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'impair

Plus vague et plus soluble dans l'air
Sans rien en lui qui pèse et qui pose.[1]

Руските теоретици на символизма приповтарят тези мисли: „Словото-символ става магическо внушение, което приобщава слушателя към мистериите на поезията. . . Символизмът в новата поезия изглежда първото и смътно възпоминание за свещения език на жреците и влъхвите, усвоили някога в думите на всенародния език особено, тайнствено значение, открито единствено на тях по силата на известните единствено на тях съответствия между света на съкровения и пределите на общодостъпния опит“[2] — пише Вячеслав Иванов. „Аз не съм символист, изповядва на друго място същият автор, ако моите слова са равни на себе си, ако те не са ехо на други светове, за които не знаеш, както за Духа, откъде идват и къде отиват.“[3]

Всичко това е толкова невероятно и отвлечено, че Жюл Льометър с право запитва: „Разбирате ли?. . . Аз — не. Трябва да си пиян, за да разбереш. . . Още веднъж, разбирате ли? Аз разбирам все по-малко и по-малко, стигам до пелтечене. Схващам само, че поезията, която се опитвам да дефинирам, ще бъде поезия на един самотник, на един невропат и почти на един луд, който въпреки това ще бъде велик поет“.[4]

Разбира се, голяма част от последователите на символизма не са нито невропати, нито луди, а хора с изтънчена чувствителност, потресени от зловонията на живота, но безсилни да се борят с тях.

Чувство на самотност, на фатална обреченост, стремеж към сливане с вечността са главните теми на символистичната поезия. „Ние минаваме през заобикалящия ни живот чужди на него“ — пише Валери Брюсов.[5]

Жизненият опит според теоретиците на символизма няма никакво място в истинското изкуство. В основата на творческия процес стои интуицията на художника, който долавя образи от невидими светове, достъпни само на неговия вътрешен поглед. У нас Гео Милев с искрена страст проповядва мъртвите догми на школата: „Не отразявай живота на своята съвременност, живота около себе си, не отразявай „живота“, защото ти ще умреш заедно с него; но отразявай в поезията си живота, чувството и мисълта на вечността — за да бъдеш вечен“.[6]

Но тези безжизнени канони не могат изцяло да покорят и да обезличат силните творчески индивидуалности. Въпреки тираничната повеля да се бяга от живия живот, редица символисти дълбоко се вълнуват от социалните проблеми. Рембо възпя подвига на комунарите, Андрей Бели гореше от мъка за несретата на своя народ, Блок възторжено се отзова и на двете революции (от 1905 и 1917), страдаше за хората от срутените влажни колиби. А Верхарен почувствува революционния кипеж на големия град, с внушителна динамика описа настръхналите от гняв гладни тълпи.

Ярките таланти съумяват да изплуват от непрогледната мъгла на символистичната естетика. Пол Верлен, Стефан Маларме, Емил Вер-

---

[1] Музика преди всичко,
и затова предпочитай нечетните срички,
по-неясни и по-въздушни,
без тежест и без подпора.

[2] Вячеслав Иванов, Заветы символизма. Аполлон, 1910, № 8, стр. 9.

[3] Вячеслав Иванов, Борозды и межи. Москва, 1916, стр. 153.

[4] Jules Lemaître, Les contemporains. Quatrième série, стр. 75.

[5] Валерий Брюсов. Феодор Сологуб. Книга сказок. Весы, 1904, № 11, стр. 50.

[6] Г. Милев, Модерната поезия, Звено, I, 1914, кн. 4—5, стр. 311.

харен, Ал. Блок, Андрей Бели, Зинаида Гипиус и др. често пишат ясно и просто. Вече банална истина е, че само бездарните са робски верни на школата. За поети като Мережковски, Вячеслав Иванов и др. символизмът е удобно прикритие на бедна мисъл и творческа немощ. С малки изключения техните монотонни стихове са хаотичен сбор от звънки думи, които не могат да намерят отзвук у отекчения читател. Талантливите представители на школата с особената грижа към музикалността на стиха действително изтръгнаха от езика чудни мелодии и звукови хармонии. Със своето самовглъбяване, с тънките психологически самоанализи те изградиха сложни, артистични образи на лирически герои, които винаги ще вълнуват с душевното си богатство. Измежду тези поети сред първите места ще се нареди и Николай Лилиев, който доведе до съвършенство звуковата красота на българския стих, въплъти в истинска поезия своите възвишени устреми. Лилиев, в противовес на Ясенов, е от тези поети, които са вътрешно предразположени към меланхоличните настроения на символистичната поезия. Този нежен поет като че ли е роден със скръбна душа. Той е напълно неприспособим към грубата, овълчена действителност. Всяко съприкосновение с нея го наранява жестоко. В спомените си за Димчо Дебелянов Лилиев пише: „Това пътуване „в никуда“, което често предприемаше Димчо Дебелянов, не беше бягство от живота“, както е прието да се казва — по-скоро бягство пред ужаса да живееш живота на своите себеподобни, бягство от една позорна действителност, която не можеш да приемеш и обикнеш“.[1] Същото би могъл да каже и за себе си. „Светът е далечен, престъпен и тъп“ — изплаква поетът в едно стихотворение. Лилиев се чувствува вън от света, прокълнат като Ахасфер да не намери покой и място в „този век на хищно изтребление“. Един неземен поет, дошъл да раздвижи най-фините струни в загрубелите човешки души, да ги възвиси и пречисти. Когато четем тази ефирна поезия, като че ли виждаме душата на Анхели, по-бяла от крилата на лебедите, за която смаяните рибари възкликват: „Усетихме дори благовоние, сякаш мирис на хиляди цветя и момини сълзи.“

Има от Лилиев една статия за Хуго фон Хофманстал. Говорейки за немския поет, авторът прави вярна характеристика и на себе си: „Той непрекъснато дири съзвучия за света, който носи. . . Но цялото творчество на Хофмансталя не би излъчвало своя празничен блясък, ако зад поета не стоеше висока нравствена личност. . . Когато четеш Хофмансталя, не можеш да не почувствуваш благородството на един възвисен дух. . .“[2]

И поезията на Лилиев ни пленява не само със своя изящен стих, но преди всичко с вътрешната красота на лирическия герой.

Той е поет с изключителна култура. Солидно познава световната литература, чете в оригинал френските, руските и немските символисти, превежда творби от европейската класика. С голям възторг пише Лилиев за Верлен, Маларме, Верхарен, Метерлинк.[3] Лилиев е горещ поклонник на Блок, на Яворов, свързва го сърдечна дружба с Дебелянов. Той учи при големи майстори, талантливо усвоява техните постижения.

Бягството от живота не притъпява общественото чувство на Лилиев. Той благоговейно обича родината и народа. Поетът вижда брат у всеки непознат. Войната го хвърля в смъртна тревога за участта на войниците,

---

[1] Николай Лилиев, Съчинения, том трети. София, 1964, стр. 43.
[2] Николай Лилиев, Хуго фон Хофманстал. Златорог, X, 1929, стр. 345, 347, 348.
[3] Н. Л., За шестима великани. Звено, 1914, стр. 168—175.

с искрена скръб оплаква загиналите. Лилиев пише с братска топлота и съчувствие за бездомните тълпи на големия град. Той всичко би пожертвувал за тях, но не знае как би могъл да ги спаси от тежката им орис. Поетът ги вижда не разгневени и разбунени, както Верхарен, а смирени и добри, орисани „безцелно да бродят и бавно да мрат“. Той ги обича от цялата си душа, дълбоко го засяга тяхната участ. Но Лилиев не може да се слее с тълпите, да се почувствува част от тях. Поетът се затваря в своята самота, наранен и безнадежден, чужд на света.

Не съм за тук, не съм за вас, о бедни, бедни хора!

Колкото и лична да е поезията на Лилиев, тя в никакъв случай не е егоцентрична. Ницшевият свръхчовек му е органически чужд. Кротост и смирение лъхат от изповедите на поета. И преди всичко дълбока хуманност. Свръххуманност, както пише Владимир Василев. Лилиев живее за другите, за себе си не иска нищо. Той никога не би застанал като Траянов в позата на пророк, на горд избраник на своя народ. Лилиев е поет с необикновено чувствителна гражданска съвест, жестоко се измъчва от своята безперспективност, от угризения за неизпълнен обществен дълг.

„Не съм роден за героични подвизи и влача без смисъл своето съществуване“, изповядва поетът в писмо до Боян Пенев. „. . . сякаш не аз, а някой чужд човек е писал всичко, що съм се решавал да печатам досега. Понякога дори ме хваща яд на този чужденец, който така безсърдечно ме излага пред света: той издава цялото ми безсилие, цялата ми мъка — безплодна и ненужна. (Та това не са „изповеди“, а свидетелство за душевна немощ!) Утре хората ще стискат безмилостно в ръцете си моето сърце и ще се радват демонично: „И това сърце не пламти от божествен огън, и това сърце е разпъвано от кръстна мъка и пепелта, що оставя след себе си, не ще стопли никого“.[1] Той е безутешен, че в безплодни търсения е отминала младостта, че не може да посочи на идните поколения никакъв идеал.

Какво ще кажем ние на младите сърца?
Ний тръгнахме безшумно, с надежди окрилени,
и ето ни безродни, и ето ни сразени,
пронизани от знойни тропически слънца.
(Като утеха сетна проблясват небесата)

В тези изповеди на Лилиев е събран трагизмът на цялото поколение. Неудовлетвореността, неприспособимостта към живота намират най-трагичен израз в поемата „Ахасфер“.

Нещастен е поетът и в своя любовен копнеж. Земните радости за него са заключени, защото много висок е нравственият му идеал. В душата си Лилиев е изваял толкова красив и свят образ на любимата, какъвто на земята няма. Той я обича с цялата си нежност и всеотдайност, но напразно я търси. Тя живее в „незнайни, далечни страни“ и се нарича Ничия Никога“. Такава неземна и безгрешна е любимата и в цикъла „Любов“. Тя е бленуваната девойка, която го очаква, зове, но техните пътища няма да се пресекат на земята, а ще се слеят във вечността. Понякога обичаната жена добива и по-реални очертания. Лилиев явно има предвид конкретен случай, когато изповядва, че в шеметна забрава гасне „по две замислени очи, окъпани в златисто вино“, но той не смее да се доближи до тях. Жаждата за любов, за щастие остава неудовлетворена. Поетът дълбоко страда от несбъднатия блян по любимата:

[1] Писмо от 6. I. 1923 г., фонд Боян Пенев, инв. № 2706, Архивен отдел при БАН.

но божията безсърдечност
не ме наказа със любов!
(Ти молиш)

Само просторът на родната Тракия, красотата на природата, топлите спомени за детството изпълват Лилиев с тиха радост. Но основният тон в неговата поезия е миньорният. Лилиев не е трагично раздвоен както Яворов и Верлен. В душата му не се борят ангел и демон. Не би могъл да каже и като Дебелянов:

Аз умирам и светло се раждам, —
разнолика, нестройна душа,

У Лилиев няма вътрешни противоречия, душата му е стройна и хармонична, но необикновено изтънчена, чувствителна и скептична. В неговата поезия не крещят оглушителните викове на протест и на бунт, както у Ботев, нито сърцераздирателните стонове на Яворов. Със смирението на християнските мъченици той носи своя страдалчески жребий.

Поетичният речник на Лилиев съответствува на неговите настроения, на творческата му природа. Той подбира с изключителна грижливост думи от поетичния пласт на езика, като особено го интересува тяхната звучност. Често по́правя стиховете си само за благозвучие. Лилиев, както и Дебелянов, обича думи със старинна окраска: прелез, затмение, моление, ек, жад, посох, притома, низвъргнат, ложе и др. У Лилиев няма да срещнем нито една груба дума, нито изрази от всекидневната разговорна реч. В неговия нежен поетичен свят те не могат да имат художествено оправдание. В стила на символизма Лилиев често употребява епитети с неопределено съдържание, които създават усещането за нещо призрачно, неуловимо — „безименни думи“, „безименен плач“, „неизвестни далнини“, „незнайна песен“, „незнайний кът“, „незнаен свят“, „незнайни върхове“, „мечтите неродени“, „предвечна приказка“, „желанията смътни“, „безответно време“ и др. Поетът пренася своята скръб и самотност върху природата и мъртвите вещи. Негови любими метафорични епитети са бездомен, безприютен, безутешен, горестен, горък, морен, сиротен, скръбен, смирен, чемерен („птица бездомна“, „бездомната нощ“, „безродната луна“, „безутешния дъжд“, „горестни затмения“, „болни светлини“, „горък ден“, „морната утрин“, „сиротната птица“, „скръбен здрач“, „скръбна вечер“, „смирена, златна есен“, „чемерни облаци и пр.).

Неговите метафори вдъхват на природата замечтаност или тъга. Лилиев често одухотворява абстрактни понятия

И моите мечти бездомни
ридаят в ледните мъгли
и мойто минало не помни
лъка на влюбени стрели.
(Сред есенното запустение)

Тук мечтите, миналото са превърнати в живи, несретни същества, чрез които поетът разкрива своята трагична неудовлетвореност. Някои метафори на Лилиев за нас са съвсем странни и неприемливи, например:

Подайте ми ръка, мъгли вечерни,
и озарете с блясъка студен
на вашите факли неверни
моя ден.

(Зад стената)

Но стихът е толкова емоционален, че дори не забелязваме колко абстрактен е образът.

През духовния поглед на поета нещата губят реални очертания, превръщат се във видения. Сякаш въздушни воали обгръщат природата и ѝ придават безплътна красота. Неговите очи се дразнят от ярките, ослепителни багри. Лилиев не обича знойното пладне, нито жаркото лято. Той е влюбен в пролетта и в късната есен, в меката светлина на разсъмването и на здрача, в сребристото сияние на луната. Често пренебрегва външните белези на пейзажа. Той няма багри и определени очертания. Природата е в някакъв унес. Тя носи лиричната душа на поета — замечтана, плахо влюбена, смирена или разплакана и отчаяна. Лилиев сякаш ни отнася в някакво приказно царство на красота и съзвучия:

Знам сърдечен, свиден кът
сред замрели в сън ели,
звучен ручей ромоли
и лъчи-стрели трептят.

или:

Край водите заблестели
шъпнат влюбени брези
и цветя разцъфват бели,
бели момини сълзи.

(Чуй, звънят страните южни)

В прекрасни стихове за природата поетът с голяма музикална и образна изразителност предава своето сладостно упоение. Те ни унасят като мечтателните песни иа Шуберт.

Понякога пейзажът у Лилиев е много трагичен, разтърсващ.

И тия рътлини, заболи
в мъглите ледени чела,
и тия равнини, де голи
треперят белите тополи
и зъзнат немите села.

(Родина)

В поезията на Лилиев освен белия лебед, няма този екзотичен или средновековен декор, така характерен за символистите: палми, лотоси, старинни кули, усамотени замъци. Той е ненадминат художник на своята родна Тракия. Тя го вдъхнови за най-ведрите му стихотворения. С прости и ясни изразни средства поетът нарисува незабравими, оцветени в меки пастелни тонове пейзажи.

Най-близкият приятел на Лилиев — Димчо Дебелянов, му е дълбоко сроден по своята етичност и душевно богатство. Но както отбелязват изследователите на Дебелянов, той е активна, жизнерадостна натура, не бяга от земния живот. У него поривът за щастие е много по-силен. Затова и ритъмът в неговата поезия е по-динамичен, а образната система — по-конкретна. У Лилиев ще открием повече символистични похвати, отколкото у Дебелянов. Когато се стреми да пише в стила на школата — отвлечено, с неуловими символи, Лилиев се загубва в едно неясно, дори абсурдно стихотворство.

Не съм ли светлата надежда
на твоя неотронен зов?
Виж, моята душа оглежда
сънят на твоята любов.

(Съдбата те изпраща бледен)

или:

напразно морен ти зовеш
утехата на глъхнал звън

и несънувания сън
на своя нероден копнеж!
(Ридаят скръбни ветрове)

Има такива неразгадаеми образи в поезията на Лилиев. Теоретиците на символизма несъмнено биха ги харесали. Но в някои случаи даже и когато езиковият израз блуждае в символистичните мъглявини, чрез емоционалната мелодия на стиха поетът ни внушава своето настроение и ние, замаяни от хармонията на звуковете, просто забравяме да търсим смисъл.

Поезията на Лилиев доказа, че българският език в ръцете на такъв виртуоз и изискан артист може да се превърне в най-съвършен музикален инструмент. Редица изследователи на поета отбелязват, че той, както композиторите, възприема света в мелодии, че мисли и със звукове, а не само с образи. „Звъня“ и „звуча“ са най-любимите глаголи на Лилиев. Понякога той ги употребява в твърде необичайни метафори: „всевечното слънце звъни“, „чуй, звънят страните южни“, „сред родните поля звъни/ утехата на дни честити“, „и моята любов звучи и като звук ще ме отмине“ и др. Той предпочита слуховото възприятие пред зрителното. Стихът:

На Тракия сред р а в н и т е нивя,

във втората редакция е станал:

На Тракия сред з в у ч н и т е нивя

И вместо представата за равната шир, ние дочуваме това упойващо жужукане на скакалците и ведрата песен на птиците.

Отдавна вече стихът на Лилиев е оценен като най-мелодичния в нашата поезия. „Широка известност добива прочутата мисъл на Репин, че дълбоката идея става внушителна само в съвършена форма — или да си послужим с думита на Валери Брюсов, че само оня може да изрази напълно своето дарование, да разкрие своята душа, който владее в съвършенство техниката на своето изкуство! — пише Лилиев в изследването си за стиха на Смирненски.[1] Тези мисли особено важат за собствената му поезия, от която Смирненски несъмнено се е учил на съвършена музикална изразителност. Никой друг български поет не е подбирал толкова звучни думи и не ги е съчетавал в такава хармония. Дори у Яворов и Дебелянов няма това богатство от алитерации и асонанси, както у Лилиев. Той подрежда близки по височина гласни, не допуска натрупване на беззвучни и шипящи съгласни, съзнателно избягва зева. Неговите стихове се произнасят с изключителна лекота. Никога няма да се препънем в мъчни за учленение звукови групи. Лилиев особено обича плавните съгласни л, м, н, р, които придават преливност, мекота и нежност на мелодията. Те често се повтарят в еднакви срички, които образуват звучни вътрешни рими:

Спят крайбрежия замрели в сребърна зеленина
и отронените трели на затихваща вълна
притаяват мигом в мене всяка мъка и злина,
и възпяват възродени възкресената луна.
(Полунощи отминаха)

За голямата грижа към музикалното озвучаване на стиха говорят и редакционните поправки у Лилиев. Ще приведа само няколко примера. В „Смях“, III, бр. 119, четем:

---

[1] Известия на Института за литература, кн. VI, стр. 182.

Над твоя дом спокойствие. Плете
п р и в е т с т в е н х и м н с в о б о д н а чучулига,
. . . . . .

В „Лунни петна“ тези стихове са станали:

Над твоя дом спокойствие. Плете
п р и в е т н а п е с е н в о л н а чучулига.

Явно поетът се е дразнел от натрупването на беззвучни съгласни. Без да променя съдържанието, той е подбрал думи с плавни звукове, които образуват богати алитерации и асонанси. Със същия музикален усет Лилиев е поправил и следващата строфа на това стихотворение:

Небесний свод р а з к р и в а с в е т ъ л лист,
по който никой нищо не е писал,
и устремява в з о р лъчист
в и с о к о в небесата в о л н а мисъл.

Във втората редакция се получават галещи съзвучия на р, л, е, произношението е леко, безпрепятствено:

Небесний свод разгъва м о д ъ р лист,
по който никой нищо не е писал,
и устремява своя г л е д лъчист
д а л е к о в небесата в е д р а мисъл.

Тези богати съзвучия много напомнят съзвучията на Верлен. Френският поет е съвсем различен по темперамент от своя български ученик. Той е човек с необуздани страсти, с непримирими вътрешни противоречия. Верлен се мята от бездните на падението до снежните върхове на нравственото извисяване, ту лекомислен, покварен и сладострастен, ту дълбоко покаян за греховете, потънал в мистика и християнско смирение. Не вижнаги верен на своя поетичен манифест, Верлен в голяма част от творчеството си е прозрачно ясен и непосредствен. Нашият поет се прекланя пред неговия изключителен талант. „От произведенията на този велик поет, пише той, лъха голяма нежност и топлота, която се излива в такива изящни и звънки стихове, каквито даже и френската лирика преди Верлена не познава“.[1] Лилиев се е захласвал по музиката на такива стихове:

Mon fils est mort. J'adore o mon Dieu votre loi.
Je vous offre les pleurs d'un coeur presque parjure.
Vous châtiez bien fort et parferez la foi
Qu'alanguissait l'amour pour une créature.

или:

Les sanglots longs
des violons
de l'automne
blessent mon coeur
d'un langueur
monotone.

С много от стихотворенията си Лилиев достойно може да съперничи на Верлен. Без да копира, с артистичния усет на френския поет, той съчетава звуковете в такава мелодия и хармония, че те се преливат като ангелските трели на арфата, като пеещите звънци на стадата.

Боян Пенев пише за Бетовен, че изживява радости и страдания, непосилни за нито един смъртен. Струва ми се, че същото можем да кажем и за Яворов. Лилиев такива радости не познава. А скръбта му, колкото и непосилна да е за обикновените смъртни, е някак сподавена, уталожена

[1] Н. Л., За шестима великани. Звено, I, 1914, I, стр. 169.

от първоначалния афект. Темпераментът на поета е нежен, мечтателен. В неговата поезия никак не биха подхождали патетични, приповдигнати интонации, гръмотевични викове. Ако би могъл както в музиката да отбелязва силата на тона, той би писал под своите строфи: piano и pianissimo. У Лилиев няма да срещнем такъв палав, лудешки ритъм, както в „Калиопа“, „Луди млади“, „Павлета делия и Павлетица млада“. Ритъмът в неговата поезия не е бърз, нито отсечен, а плавен и грациозен, както въздушните движения на омагьосаните девойки от „Лебедово езеро“. Той е извънредно разнообразен. Дори в стихотворения с песенен ритъм — „Знам сърдечен, свиден кът“, „Светло утро“, „Тихият пролетен дъжд“, „Съмна в сънните градини“, „На заник догарят“ и др. няма никаква монотонност, защото въпреки симетричните строфи, поетът поставя ударенията на различни места, разнообразява синтактичната структура.

Съмна в сънните градини,
всяка капчица роса
отразява ведросини,
ведросини небеса.

Сребърни лъчи долавят
на живота песента
и смирено благославят,
благославят вечността.

— ⏑|— ⏑|⏑ ⏑|— ⏑ — ⏑|⏑ ⏑|— ⏑|— ⏑
— ⏑|— ⏑|⏑ ⏑|— ⏑ ⏑|— ⏑|⏑ ⏑|—
⏑ ⏑|— ⏑|— ⏑|— ⏑ ⏑ ⏑|— ⏑|⏑ ⏑|— ⏑
— ⏑|— ⏑|⏑ ⏑|— ⏑ ⏑|— ⏑|⏑ ⏑|—

От горната схема ясно личи, че в тази свежа песен за утрото пиримхиите в отделните стихове не съвпадат по места. Първият стих на началната строфа представлява завършено просто изречение, запетаята накрая повишава интонацията, а в следващата строфа изречението е по-разширено, то продължава без прекъсване и във втория стих. Тази разлика в синтактичния строеж на двете строфи и в разположението на неударените стъпки (пирихиите) нюансира и обогатява мелодията.

Като всички майстори на стиха Лилиев умее от една и съща ритмична стъпка да изтръгне различни мелодии. Двусричните размери позволяват много по-свободно нарушение на схемата от трисричните, затова те са по-гъвкави, по-лесно податливи на комбинации и са предпочитани пред трисричните размери. Лилиев, както Яворов и Дебелянов, най-често използува ямба, като внася в него голямо ритмично разнообразие — 83 от стихотворенията му са написани в ямб.

Андрей Бели прави графически таблици на употребата на пирихиите у различните руски поети. Най-начупена е линията у Пушкин, Баратински, Жуковски, Фет. Тази линия според Бели е винаги индивидуална, тя определя ритмичното богатство на поета.[1] У Лилиев пирихиите се явяват на толкова различни места,че при такава таблица ще се получи извънредно начупена линия.

Лилиев обогатява ритъма на ямба не само с изпускане на метричните ударения, но и с утежняване на някои стъпки — на мястото на неударена сричка се явява ударена (спондей). При хорея поетът само в един случай прибягва до този метричен похват. Обикновено у Лилиев спондеите из-

[1] Андрей Белый, Символизм. Книга статей. Москва, 1910, стр. 260—275.

никват в най-трагичните изповеди и заради това те не внасят динамика в ритъма, както у Смирненски, а подчертават душевната болка на поета:

ò, мрâчен вожд, ò чѐрен знак, ò тъ̀жни, тъжни песни!

Като отчаян стон звучат спондеите в „Ахасфер“ и „Зад стената“:

тѐ спя̀т. ò, сън пред вечната забрава!
(Зад стената)

— ò, тò̀я гневен плач на ветровете!
тò̀й мàми и приканва, и зове!
(Ахасфер)

Понякога в един и същи стих Лилиев смесва ямб и хорей.

И спираш да починеш, и в твоите очи
аз виждам свойта клетва: тя пламва, тя звучи:
Да няма мир за тебе и вечно сам в нощта
да скиташ, докогато се върна пак в света!
(Ахасфер)

⏑ — | ⏑ ⏑ | ⏑ — | ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ | —
— — | ⏑ — | ⏑ — | ⏑ — | — ⏑ | — ⏑ | —

⏑ — | ⏑ — | ⏑ — | ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | —
⏑ — | ⏑ ⏑ | ⏑ — | ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | —

Тези симетрични двустишия никак не звучат монотонно. Различните синтактични конструкции и преходът от ямб към хорей в петата стъпка богато нюансират интонацията, придават ѝ драматизъм.

Валери Брюсов сочи, че много рядко, като изключение, хореят се редува с трибрахий (три неударени срички), с дактил и анапест, а ямбът — с трибрахий и анапест.[1] Лилиев с виртуозна лекота комбинира двусрични и трисрични размери. Тези интересни ритмични съчетания нарушават ритмичната инерция, създават плавност.

Светлини, светлини, ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ —
в стръмний път съзрях — — ⏑ | — ⏑ | —
погледни, разпръсни ⏑ ⏑ — | ⏑ | ⏑ —
своя бледен страх! — ⏑ | — ⏑ | —

Във втория и четвъртия стих на тази строфа неочаквано анапестът минава в хорей. Това съчетание на двустъпни и тристъпни размери, които са твърде различни по своя ритъм, има и емоционален ефект. При прехода от единия размер към другия се явяват силни паузи и две съседни ударения, които акцентуват важни смислови единици.

В едно съвсем кратко стихотворение, което ни грабва със своята меланхолична музика, поетът е комбинирал анапест, хорей, ямб и дактил:

Кръгозори надвесени ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑
и сплътени тъми. ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ —
Ръми, ⏑ —
есен е. — ⏑ ⏑

В глухи жалби унесени, — ⏑ | — ⏑ | ⏑ — | ⏑ ⏑
ние бродим сами. — ⏑ | — ⏑ | ⏑ —
Ръми, ⏑ —
есен е. — ⏑ ⏑

В първия стих ритмичната стъпка е неопределима — можем да я възприемем или като анапест, или като хорей и ямб. Във втория стих на след-

[1] Валерий Брюсов, Основы стиховедения. Издание 2-е. Москва, 1924, стр. 37, 53.

ващата строфа Лилиев смесва хорей и ямб, а третият и четвъртият стих са съвсем кратки — едностъпни — ямб и дактил. При това разнообразие от стъпки се губи равномерният монотонен удар, мелодията става грациозна, плавна. Третият и четвъртият стих се повтарят като рефрен. Преминаването от ямб към дактил — „ръми/есен е“ поставя силен акцент и на двата стиха, които много лаконично ни внушават картината. А своеобразният строфичен строеж, еднаквите рими и в двете строфи — надвесени — есен е, унесени — есен е; тъми — ръми, сами — ръми, създават такава звукова живопис, че наистина в ушите ни зазвучава тъжният ромон на есенния дъжд. В стихотворението „Засмените твои простори“ симетрично се редуват амфибрахий, дактил, анапест. Въпреки че смесването на ритмични стъпки и у Лилиев не се среща често, то говори за голямо стихотворно майсторство, за съзнателен стремеж да не се допуска ритмично еднообразие. Лилиев никога не е скован в метричната схема. Много често в края на стиха той оставя стъпката неразгърната.

Тихият пролетен дъжд
звънна над моята стряха,
с тихия пролетен дъжд
колко надежди изгряха.

Тук дактилът в първия и третия стих свършва на ударена сричка, а в края на втория и четвъртия стих е съкратен на втората сричка. Този завършек на стиховете силно подчертава римуваните думи, спира инерцията на ритъма. С непълни стъпки завършват и много от стиховете, написани в ямб и хорей.

Светло утро, ти прокуди
всяка пара и мъгла —
пеперуди, пеперуди,
тънки сребърни крила.

или:

Вървя смирен, вървя самин,
в душата лъха утрин свежа,
и там просторът странносин
разстила свойта светла мрежа.

Това нарушение на схемата, което се редува през един стих, създава кръстосване на мъжки и женски рими, разнообразява стиховите окончания.

Ст. П. Василев смята, че тъжните стихотворения на Лилиев са написани в ямб, а бодрите — в хорей.[1] Фактически такова разграничение не съществува. Току-що цитираната строфа — „Вървя смирен, вървя самин“ е построена в ямб, а настроението е радостно. Можем да посочим много стихотворения, в които хореят звучи миньорно, дори отчаяно:

Тъмна и несретна
мойта мисъл тръпне
и в тъмата бледна
плахи думи шъпне.
(Мрачини обсебят)

Чуй, в гората смъртен стон,
плаче старата гора
и отсича голи клони.

Не е стъпката, която определя емоционалното звучене на стиха. Разбира се, всяка стъпка си има свой ритъм, хореят не се покрива с ямба

[1] Ст. П. Василев, Музикална изразителност в Лилиевите песни. Демократически преглед, XVIII, стр. 429.

още по-малко с дактила, с анапеста и с амфибрахия, а и те също се различават помежду си. Но истинският творец може в най-различни мелодии и ритмични съчетания да оживи една и съща метрична схема. Както отбелязва О. Брик, можем да говорим за различни ямбически и хореически ритми. Разнообразието идва от броя на сричките, от паузите и от неспазването на схемните ударения.

„Трисричните размери, пише Холшевников, съществено се отличават от двусричните. Силните места в тях се повтарят не през една, а през две срички, което създава по-голяма плавност на ритъма. Пропускането на ударението на силното място в трисричните размери е рядко явление“.[1] Понеже в тези размери ударенията запазват своето схемно място и се редуват на равни интервали, Жирмунски отбелязва, че те преобладават в романтичния напевен стих.[2] Лилиев по-рядко използува трисричните стъпки — в дактил той е написал 11 стихотворения, в амфибрахий — 15, а в анапест — 6. Обикновено дактилните стихове на Лилиев са твърде кратки — най-често тристъпни, като третата стъпка почти винаги е непълна. Тази краткост на дактилните стихове, нарушението на схемата в края, придават на ритъма особена лекота.

Трепват невидими струни:
тихата вечер мълви.
Нейният звън ще целуне
сънните полски треви.

Неразгърнати са крайните стъпки и при анапеста и амфибрахия. Често и при тези размери в началото или в средата на стиха се явяват ударения там, където според схемата трябва да стои неударена сричка. Получават се рядко срещаните трисрични размери — амфимакър (—⏑—) и бакхий (——⏑). Така поетът не само че пресича монотонното течение на ритъма, но и раздвижва интонационната вълна.

Аз не помня смеха, аз не помня словата смирени,
твойта тайна мълчи, твойта тайна се слива с нощта,
и в минути на скръб, и в минути на черно падение,
изоставен, забравен, далек от света,
мойте стъпки звънят, мойте стъпки се смеят над мене

— ⏑ —|⏑ ⏑ —|— ⏑ —|⏑ ⏑ —|⏑ ⏑ —|⏑
— ⏑ —|⏑ ⏑ —|— ⏑ —|⏑ ⏑ —|⏑ ⏑ —|
⏑ ⏑ —|⏑ ⏑ —|⏑ ⏑ —|⏑ ⏑ —|⏑ ⏑ —|⏑ ⏑
⏑ ⏑ —|⏑ ⏑ —|⏑ ⏑ —|⏑ ⏑ —
— ⏑ —|⏑ ⏑ —|— ⏑ —|⏑ ⏑ —|⏑ ⏑ —|⏑

Тук анапестът на много места е нарушен от свръхсхемни ударения, които нюансират мелодията, отделят важни думи. Не само с посочените отклонения от метричната схема, но и с редица други майсторски използувани похвати — синтактични и строфични, Лилиев избягва присъщата на трисричните размери напевност.

В „Градът“, „Зад стената“, „Ахасфер“, „Родина“ и „Край Рейн“ отделните части са написани в различни ритмични стъпки, в тях рязко се променя интонацията.

Разгледаните дотук звукови и ритмични похвати на Лилиев са органически свързани с проблема за интонацията, те са отделни струи на този единен емоционален поток, който определя поетичната сила на твореца.

---

[1] В. Е. Холшевников, Основы стиховедения. Л., 1962, стр. 31.
[2] В. Жирмунский, Вопросы теории литературы. Ленинград, 1928, стр. 122.

Ако в звънкия стих на Ясенов на много места позата на скръбник, на печален рицар е в явно противоречие с игривата, жизнерадостна интонация, то у Лилиев интонацията е винаги съзвучна на съдържанието. Интонацията е душата на поетичната творба. Тя безпогрешно може да улови искреността на чувствата. „Силното дарование се изявява винаги в интонацията, която е всякога индивидуална“.[1] Разбира се, не само тя е белегът на таланта. Емоционалната интонация трябва да бъде отглас на значителна идея или на благородни, възвишени пориви, да бъде органически сляна с оригинални и вълнуващи поетични образи. Както вече изтъкнахме, Лилиев подбира най-звучни думи от поетичния пласт на езика, изгражда нежни, ефирни образи, обвеяни с тъгата и благородството на неговата самотна душа. Те са искрено изстрадани и затова интонацията в поезията на Лилиев е много лирична, без никакъв фалш и поза.

Несъмнена е връзката между дължината на стиха и интонацията. Но тази връзка е подчинена на други фактори — разположението на ударенията, отделянето на фразовите ударения, паузите, синтактичния и строфичния строй. Наблюденията над живия поетичен материал опровергават твърдението на Томашевски и Холшевников, че винаги интонацията на късия стих е весела, игрива. „Това, че стихът е ограничен в твърде кратки предели определя характерните черти на леката интонация. Обратно, най-дългият стих, шестстъпният ямб, звучи тържествено. Следователно емоционалното звучене зависи не толкова от това какъв е размерът, ямбически или друг, колкото от това, каква е фразата: ако фразата е кратка, получава се впечатление на лека, весела, ирониче ска реч;. . . Всички стихове по-дълги от четиристъпния звучат тържествено, всички стихове по-кратки от четиристъпния звучат леко“.[2] Всъщност кратките стихове могат да звучат и напрегнато, а понякога — трагично. В „Градът“ предпоследната част се състои от едностъпни стихове. В тези оригинални строфи интонацията е повишена и напрегната до краен предел. Повтарящите се еднакви рими в стиховете, които се състоят само от по една дума, наподобяват зловещия ритъм на погребален марш, а кратките, безсъюзно свързани изречения, силните паузи между тях предизвикват емоционални вълни, в които отеква смъртната тревога на поета, обзет от ужас за съдбата на гладните градски тълпи.

На страшен съд
вървят
тълпи,
не спи,
кипи
градът.

По вечен път
гъмжат,
сами,
тъми,
гърми
градът.

И нийде кът
да спрат
за миг,
велик,
безлик
градът.

---

[1] В. Огнев, Поэтическая интонация. Вопросы литературы, 1961, кн. 4, стр. 175.
[2] Б. Томашевский, Стилистика и стихосложение. Ленинград, 1959, стр.366, 367.

Никак не е лека интонацията и в други стихотворения на Лилиев с кратки стихове. В двустъпен, на места неразгърнат дактил, Лилиев е изплакал своята мъчителна отчужденост от живота:

Моята лютня,
писък в нощта,
стене прокудена
и безприютна
вън от света.

А дългите стихове у Лилиев никога не са тържествени. Макар и рядко, поетът употребява шестстъпни и седемстъпни стихове. Те винаги са разделени с цезура на по-малки отрязъци, така че дължината на стиха не се чувствува. Тези стихове са или гальовно нежни, или скръбни.

Чуй, звъни заключен лебед/ сред здрачени брегове,
всеотдайно тебе, тебе/моята душа зове.

(Пламват нежни, пламват бели)

или:

И прелез към живота/не ще намерим ние,
сред вечерните сенки,/сред вечерния здрач,
ще чуе ли небето/безшумния ни плач

(Те отминават с песни)

Интонацията се определя не от отделния стих, а от съчетанието на няколко стиха, които образуват завършен интонационно-синтактичен период. Обикновено такава група от стихове образува строфа. При класическото стихосложение важен елемент на строфата са римите, които се разполагат в определен ред и очертават нейните граници. „Именно единството на римовата схема, на ритмичното течение и на интонационно-синтактичната структура образува строфата“.[1] По-големите строфи дават възможност за по-разгърнати интонационно-синтактични периоди. Л. И. Тимофеев отбелязва, че за произведения от повествователен тип (поеми, романи в стихове) се избира обикновено дълга строфа, а лирическото стихотворение се строи главно в четиристишия.[2]

У Лилиев ще срещнем различни по големина строфи — от двустишия до дванадесетстишия, а също и астрофични стихове — неорганизирани в строфи. Но поетът най-много обича четиристишието — 86 стихотворения са написани в такава строфична структура. Най-редки са строфите от седем, девет, единадесет и дванадесет стиха — по един случай.

В четиристишието с кръстосана рима могат да се изразят най-различни мисли и чувства. „В тази своя „универсалност“ то не знае съперници“, отбелязва Никонов.[3] Но Лилиев постига богато нюансирана мелодия и в останалите видове строфи. Той с рядко умение преодолява ограниченията на метричната и строфична схема, без никога да деформира стиха. Дори в тесните рамки на двустишието, което обикновено не дава възможност за разгръщане на фразата, Лилиев постига много богати интонации. Страшните душевни кризи на Ахасфер, смазан от угризения за тежкия грях и от проклятието на Христос, са предадени в двустишия:

. . . Исусе, аз те виждам — о, тоя скръбен лик,
и сълзите горчиви на светъл мъченик!

---

[1] В. А. Никонов, Строфика. Изучение стихотворения в школе. Сборник статей. Москва, 1960, стр. 135.

[2] Л. И. Тимофеев, Очерки теории и истории русского стиха. Москва, 1958, стр. 143—144.

[3] В. А. Никонов, цит. съч., стр. 106.

Исусе, аз те чувам — божествени слова
се ронят и замират сред тъмната мълва.

Край тебе вик се носи, там бичове хлестят,
и ти вървиш отруден по своя стръмен път.

В тези кратки строфи поетът с дълбоко вживяване е изразил едно мъчително, напрегнато душевно състояние. Тук дългият стих, лиричните обръщения и повторения, синтактичният паралелизъм начупват мелодичната линия, предпазват интонацията от монотонност, вливат ѝ силна емоционалност. Характерен похват на Лилиев е строфичният пренос. Той се среща и у Димчо Дебелянов, но значително по-рядко. При дълги изречения, там, където мисълта преминава в следващата строфа, се получава известен скок, който ярко очертава разделените части, подсилва тяхното съдържание.

Аз чувам гордите слова
на своята душа безгласна,
но пак безпаметно зова
и в шеметна забрава гасна

по две замислени очи,
окъпани в златисто вино.

Експресивните думи, с които поетът изповядва своето чувство, чрез строфичния пренос зазвучават още по-лирично, натежават смислово. С особена интензивност се произнася глаголът „гасна“, след който се явява дълга емоционална пауза. При прехода към другата строфа се обособява интонационно и стихът „по две замислени очи“.

Този похват, който по начало е рядко явление и се смята от някои теоретици на стиха като силно ритмично нарушение,[1] всъщност у Лилиев не накърнява ритъма, а разчупва ограничаващите рамки на строфата, акцентува разкъсаните стихове. При безсъюзно свързани части на изречението, строфичният пренос раздвижва интонацията, увеличава емоционалните струи:

О, тия нощи стъклени и ледни,
тъкани от луна и самота
сред плисъка отмерен на вълните,

когато заридават всички жажди
и пият от солената вода
неутолими своята отрова,

когато се издига над морето
като една покрусена душа
на гларуса изгубения писък,

и бавно в далнината отминават
на миналото мъртвите звезди:
миражни кораби.

(Нощи)

Дългият синтактичен период и строфичните преноси в това стихотворение предават сложните трептения на разтревожената душа на поета и подчертават тази безкрайност на морския пейзаж. Паузите в края на всяка строфа повишават интонацията и очертават различни моменти от лирич-

[1] Вж. В. Е. Холшевников, О типах интонации русского класического стиха. Ученые записки ЛГУ. Серия филологических наук. Вып. 58. Л., 1960, стр. 15.

Лилиев набляга на най-важните думи и чрез друг характерен за него похват — в края на някои строфи дългите стихове внезапно се сменят с много къси. Така се спира ритмичната инерция, краткият стих рязко се отделя от останалите:

Звездите бледнеят в небесната твърд,
зловещо поглежда студена луна,
и тръпне сърцето пред близката смърт:
война.

И вóини морни запират край друма,
люлени от полска света тишина,
и мълком повтарят тревожната дума:
война.

В това толкова хуманно стихотворение чрез отчаянието на войниците, безсмислено обречени на гибел, поетът безпощадно е осъдил войната. Последният стих се повтаря в четири строфи. Поради своята краткост той създава интонационен контраст, произнася се с много силен акцент и сякаш удря до болка върху съзнанието, звучи като страстен протестен вик. Изобщо тази асиметричност вътре в някои строфи е дълбоко мотивирана, отделя важни смислови единици, изпълня ги със силен емоционален заряд. Ще приведа още един пример, в който неочакваните кратки стихове внушават с голяма изразителност трагизма на лирическия герой:

Отминаха, безмълвно се простиха
невръстните ми братя и сестри,
и в стаята пустиннотиха
не зори.

Те може би превалят пътя труден,
те може би са вече там,
а в моя дом от вихъра събуден
аз съм сам.

(Зад стената)

У никой наш поет няма такава пищна феерия от съзвучия и рими, както у Лилиев. „Като е дума за римата в стиховете на тоя наш поет, пише Ст. П. Василев, трябва да се подчертае, че тя е извънредно богата, звучна, обилна; поетът си играе с нея, както и с целия стих, за да постигне кръшност и музикална изразителност на речта. . . Грозни, непоетични рими. . ., Николай Лилиев досега не е сложил в стиховете си“.[1] Лилиев смайва с лекотата, с която изнамира редки, неочаквани рими, като чучулига — книга, предел — цел, беззвездна — чезна, писал — мисъл, треви — забрáви, почуди — пеперуди, самолъжи — разкажи, съзвучия — заключиш, обятия — братя, потока — модроока, и мн. други. Наред с пълнозвучните рими поетът много често употребява интересни приблизителни рими, които придават непринуденост на стиха: цветята — непозната, утрин — лютня, жребий — тебе, продадох — клада, звезда — ридай, бързей — сълзи, запад — продадох, брези — сълзи, снеговете — свети, вечер — сърдечен, съзвучия — случай, вълните — честити, обсебят — лебед, падение — мене, ланити — разсичат, спят — кръстопът и др. Лилиев понякога разнообразява стиховите окончания с далечни, неточни рими: скръбта — нощта, венци — мъртъвци, неродени — здрачени, града — дъжда, обездомен — волен, трепти — черти, трепти — мечти, слънца —

---

[1] Ст. П. Василев. Музикална изразителност в Лилиевите песни. Демократически преглед, XVIII, стр. 234—235.

деца, вода — навсегда, бръмчат — пълзят, ветрила — весла, плени — вълни, водопад — свят и др. В поезията на Лилиев често се срещат и оригинални съставни рими: осветени — ден е, завеси — где си, надвесени — есен е, алилуя — да те чуя, стъпи — скръб е, жътви — сънят ви, пощади ме — кобно име, пътя ни — тътени, понесе — лес е, ти чу — пътува, мене — сломен е, и др. Поетът най-много обича кръстосаните рими. Понякога той смесва в едно и също стихотворение и включени и кръстосани рими, а понякога ги подрежда твърде своеобразно — отдалечава ги през три, през четири стиха, а между тях поставя съседни или кръстосани рими. Получава се пъстра звукова орнаментика, богата и разнообразна:

Боже, твоята любов е м о щ н а.
Моите сестри са слаби, бледни,
те блуждаят сред тъмите ледни,
без надежда светла, без покров,
и ридаят в мрачина с р е д н о щ н а.
Осени ги с твоята любов!
(Боже, твоя светъл гняв свещен е)

или:

И вечерта се свежда, скръбна в е ч е р,
като саван над белите надежди,
осиротели в моята душа!

Да заглуша гласа на вси премежди
напусто огледалото троша,
напусто роня безсърдечни р е ч и.
(По тъмните загрижени ланити)

Обикновено римите скрепяват строфата, определят нейните очертания. При Лилиев не винаги те имат такава функция. Поетът римува и стихове от различни строфи, за да избегне симетрията на римовата схема:

Аз не разбирам, не греша,
и отминавам пак безгрешна,
тъй както някога те срещна
безпаметната ми душа,
в деня на първите с ъ б л а з н и,
в деня на първата л ъ ж а.

Аз не разбирам, не т ъ ж а
по нашия забравен п р а з н и к,
(Прощавай! Не зови!)

Поезията на Лилиев е богата с вътрешни рими, които усилват нейната звучност, оцветяват важни по смисъл думи. Вътрешните рими поетът подрежда произволно, с артистичен замах.

И вечерта се с в е ж д а, скръбна вечер,
като саван над белите н а д е ж д и,
осиротели в моята душа!

Да з а г л у ш а гласа на вси премежди,
напусто огледалото т р о ш а,
напусто роня б е з с ъ р д е ч н и р е ч и.
(По тъмните загрижени ланити)

Римите у Лилиев се изливат сякаш от някакъв рог на изобилието. Той виртуозно римува върху едни и същи съзвучия няколко строфи, като ги обогатява и с вътрешни рими. Такива богати звукови хармонии няма у нито един наш поет.

Години моята душа т р е п т и,
като водите на з а к л ю ч е н р у ч е й,
и чака плаха някой да о т к л ю ч и
градините на здрачни с а м о т и.

И ето че пред мене с п и р а ш т и
с утехите на химни и с ъ з в у ч и я
и будиш неоткърмени м е ч т и,
сам воля и закон и с л у ч а й!

В „Полунощи отминаха“ всички външни рими са изградени върху еднакви окончания:

Полунощи отминаха, запустяха в мъртвина,
и изплува полиняла, снежнобялата луна,

Вихрен унес я понесе, като влюбена жена:
целият Булонски лес е пленник в лунната страна.

Аз блуждая в тишината, сред прозрачна мрачина,
запленен от самотата на сиротната луна.

Това стихотворение напомня старинен менует, мелодичен и изящен, със замайваща по блясък звукова красота.

А в цикъла „При морето“ („Нощи“, „Ловци на бисери“, „Залез в пристанището“) Лилиев показа умението си да пише и в бели, неримувани стихове, без да изгубят от това своята мелодичност и лиризъм.

Поетичният синтаксис, въпреки че не се отклонява от общите езикови закони, си има свои особености. „Стихът се създава не просто по законите на синтаксиса, а по законите на ритмичния синтаксис, т. е. на такъв, в който обикновените синтактични закони са усложнени от ритмични изисквания. . . В стиха думите се съчетават по определен ритмичен закон и същевременно тези думи се съчетават по законите на прозаическия синтаксис“.[1] Но освен разбиването на синтактичните периоди в ритмични единици — стихове, поетичният синтаксис озвучава емоционално стихотворната реч и с някои характерни свои фигури — инверсия, анафора, синтактичен паралелизъм, риторични обрати (въпрос, обръщение, възклицание).

В песните за пролетта и утрото, за слънчевите простори на Тракия, синтактичните части са твърде разгърнати или пък простите изречения са свързани със съюза „и“, който изравнява интонацията. Тя е плавна, спокойна. В тези стихотворения няма натрупване на повторения, инверсии, обособени части. В тях, за разлика от интимните изповеди, поетът по-рядко прибягва до синтактични фигури, но макар и малко, те са много изразителни, леко раздвижват интонацията, освежават я с нежен лиризъм. Сякаш огледалната повърхност на тихо езеро едва е набраздена от пролетен зефир:

На Тракия сред звучните нивя,
безбрежни, златокласи,
душата безметежно се унася
и аз вървя.

И аз вървя, милунав от вълните
на плодни равнини.
Всред родните поля звъни
утехата на дни честити.

---

[1] О. М. Брик, Ритм и синтаксис. Новый Леф, 1927, № 5, стр. 32.

У Лилиев няма както у Яворов задъхани, недоизказани изречения, накъсани със силни паузи, в които се съдържа ужас, влудяващо напрежение.

. . .: Там не могат
ни злоба людска, ни закон
досегна рая ни. . . Тълпа — !
Защо трепериш? Идат! Но кои?
Те влазят. . . Помощ!- - - -
- - - - - - - - - Боже,
все тая нощ! — все тоя сън.
(Нощ)

Той не познава хаотичните, адски кошмари, които разпъват душата на неговия учител. В изповедите на Лилиев скръбта неведнъж стига до отчаяние, до укор срещу съдбата, обаче поетът никога не изпада в афект. Обикновено тонът му е силно развълнуван, но приглушен. Единствено в „Ахасфер“ той говори с пълен глас за своята несрета. Лилиев, както и всички лирични поети, има голяма склонност към безсъюзно свързани прости изречения, синтактичен паралелизъм, повторения, композиционен пръстен, лирични възклицания, въпроси и обръщения, които предизвикват нарастване на интонацията, емоционални приливи. У Лилиев обикновено стихът не представлява завършена синтактична цялост. Често изречението се простира върху два стиха. Рядко се срещат кратки, отривисти изречения. Затова мелодията е плавна, разлята. Вътре в тези дълги синтактични единици поетът натрупва лирични повторения, обособени части, които внасят голяма емоционалност:

Приласкай ме, вълна, облъхни ме, море на съзвучие,
ние бяхме деца, ние бяхме невинни деца,
и прозрачният бял, и прозрачният сребърен ручей,
огледало за нашите бледи лица,
заплени и рани, заплени и навеки обручи
безутешните малки сърца.

Понякога към едно съществително Лилиев поставя по няколко епитета, които озвучават лирично стиха:

Слушаха дни невидели,
чисти и бели,
бели сърца в тишина.
(Тихата бащина стряха)

Синтактичните части в едно стихотворение никога не се покриват напълно по състав. Затова мелодичната линия е гъвкава, немонотонна, с много емоционални отсенки. Само в няколко стихотворения поетът е допуснал прекомерно натрупване на еднакви синтактични части, което изсушава интонацията, замъглява мисълта („Не зная тоя път извежда ли“, „Погасва споменът далече“, „Да можех и днес окрилен“, „Томление“).

Интонационната градация е характерна за поезията на Лилиев. Тя е психологически мотивирана, явява се в моменти на силни изживявания.

Моите спомени,
птици в нощта,
скитат бездомни,
скитат унесени,
вън от света.

Понякога тези интонационни градации са много напрегнати, защото едновременно с тях поетът прибягва до синтактичен паралелизъм, повторения, лирични обръщения.

Из тоя друм съмненията бродят,
изгубен син, не тръгвай в тоя друм!
Там горестни затмения те водят,
из тоя друм съмненията бродят,
съмненията давят твоя ум!

В това лирично встъпление към поемата „Градът“ непрекъснатото интонационно нарастване е вълнуващ отглас на страха на поета от отровата на скептицизма, която е проникнала вече в душата му.

Страданията на лирическия герой, трагичното съзнание за безплоден, безцелен живот, са предадени и чрез преминаване на интонацията от интимно-повествователна във въпросителна или възклицателна. Най-драматичната творба на Лилиев е „Ахасфер“. В образа на нещастния евреин, прокълнат според легендата с векове да скита, без да спре, Лилиев е виждал трагедията на своя неудовлетворен, неприспособим към живота дух, за който няма кът на земята. Ахасфер в поемата се превръща в обобщен символичен образ, неговата несрета е изразена в космически мащаби, разтърсва със своята сила. Интонацията е неспокойна, необикновено повишена. Повтарят се отчаяни въпроси, редуват се еднакви синтактични части. В най-напрегнатите моменти бързо се сменят въпросителна, повествователна и възклицателна интонация. Чувствува се мъчителен порив за спасение от тази безизходност:

Да чакам ли? Годините не спят
от писъците земни ужасени,
веявици опасват моя път,
о, господи, смили се ти над мене!
(Ахасфер)

Императивите у Лилиев нямат заповеднически тон, те звучат молитвено, засилват лиризма. Възклицанията са изпълнени с голяма топлота. В някои от тях поетът е вложил своя дълбок хуманизъм, своята тревога за съдбата на масите:

О, призраци в нощта, бездомни м о и б р а т я!
(Градът)

О вик на тълпите, в безброя сами!
(Тълпите)

Понякога възклицанията са сгъстен израз на дълбоко отчаяние:

О блясък на звездите отразен
като любов,
като надежден зов
напразно в тоя мразен час пред мен!
(Ахасфер)

Лилиев обича въпросителната интонация. Неговите въпроси съдържат различни емоционални нюанси, които са в духа на психическата нагласа на поета. Някои от тях са израз на плаха надежда:

Да вярвам ли, че тая бяла вечер,
въздъхнала над тъмните лози,
ще долови и моя зов сърдечен?
(Люлеят се измамни отражения)

С тих ропот е пропита въпросителната интонация в редица изповеди.

Във тоя век на хищно изтребление
о, господи, нима съм аз за там?

Понякога въпросите звучат като вопъл:

Сред мойта нощ, пред моя праг лъча не ще ли блесне?
(Безкрайна жал)

Докога? — дървесата зоват,
небесата ме спират зачудени,
ветровете ме помнят на път.
Докога? — Вековете летят.
(Ахасфер)

На доста места у Лилиев въпросителната интонация е само лирична украса, която придава на тона особена задушевност.

Какво ми искаш, скръбен спомен,
какво ми искате, вълни?
(Край Рейн)

Защо ме будиш ти,
далечен, светъл звън?
(Покъсан тъмен стяг)

Някои изследователи на поета твърдят, че дори скръбта му е поетична абстракция, почти несвързана с неговата личност, че стихът му е вътрешно застинал, освободен от реалните поводи на емоцията. Това обвинение е крайно несправедливо. Всъщност тези толкова разнообразни и лирични интонации са отзвук на искрени, дълбоко изстрадани вълнения. В тях е вложена цялата душа на Лилиев.

Измежду българските поети, увлечени от символизма, особено близък до Лилиев е Емануил Попдимитров. Те си приличат по своята чистота и нежност. И в поезията на Ем. Попдимитров любимата е неземна и свята, и той е здраво свързан с народа и с родната земя. Но Лилиев е по-дълбок и по-трагичен. И заради това колко по-голямо е интонационното богатство в неговото творчество! Ритъмът в поезията на Ем. Попдимитров е твърде еднообразен, в образите, в интонацията се чувствува известна наивност. Стихът му е лек и мелодичен, но той е песенен, звучи като романс.

У нас Траянов се смята за най-последователният символист. Траянов е истински антипод на Лилиев. Неговата муза е твърде земна. С някакво първично настървение той граби от насладите на живота. Строфите на Траянов са строго симетрични, той робски спазва метричната схема, почти не внася синтактични фигури. Стиховете му обикновено са монотонни, ритъмът отекчава.

Лилиев никога не би допуснал такова насилие над езика:

лучите на последното желанье
горят по развенчано ти чело!

Покрусен от националната катастрофа, Траянов написа и някои искрено изстрадани песни, с които и ще остане в нашата поезия — „Балада на неопетите“, „Погребение“, „Тайната на Струма“, „Смърт в равнините“.

Лилиев и Траянов са толкова различни не само като индивидуалности, но и по силата на таланта, че могат само да бъдат противопоставяни. При един паралел между тях още по-ярко изпъква неподправената емоционалност на Лилиев, изяществото на неговия език и образна система, ритмичното и интонационно богатство на стиха му.

Метричните похвати, с който често поетът нарушава ограниченията на ритмичната, строфичната и римовата схема, без да деформира стиха, говорят за изключителна артистичност и музикалност. На места чрез своеобразно смесване на стъпки, свободно подреждане на рими, чрез строфичен пренос и бели стихове Лилиев излиза от симетричните рамки на класи-

ческото стихосложение. Той съзнателно се стреми да избягва напевния, монотонен ритъм. И когато спазва класическите схеми, чрез майсторски метрични и синтактични похвати Лилиев богато нюансира мелодията, дава неповторим емоционален израз на различни душевни състояния.

Лилиев никога не изменя на своя творчески натюрел. Интонацията в неговата поезия в зависимост от темата и настроението е ту спокойна и ведра, ту меланхолична, ту дълбоко развълнувана и отчаяна. Скръбта и самотата са неотменните спътници на поета. Затова и интонацията в по-голяма част от поезията му е тъжна.

Лилиев не само обогати българския стих с прекрасни съзвучия и мелодии, с оригинални рими, но и остави безсмъртни, високохуманни творби, като „Ахасфер", „Родина", „Градът", цикъла „Война", незабравими лирични песни за природата, морето, утрото и здрача, с които влиза в класиката на нашата поезия.

ХУДОЖНИКЪТ НА ВИДИМИЯ СВЯТ

БЕЛЕЖКИ ВЪРХУ СТИЛА НА ВАЗОВ, ЕЛИН ПЕЛИН И ЙОВКОВ

Искра Панова

„Ако можеха да говорят“ може би по-непосредно от всяка друга Йовкова творба изправя читателя пред една особеност, на няколко пъти споменавана напоследък[1] като „предметност“ на изобразяването, на словесния рисунък. Всъщност тази т. н. от нас предметност представлява един от аспектите на въпроса за строежа и функциите на словесния образ у Йовков. Разрешението, което той му дава, е толкова важно, колкото е и характерно йовковско. И един анализ, засегнал така или иначе строежа и композицията на творбата като цяло (на „макрообраза“), не може да не се спре върху строежа на „микрообраза“ — на отделния езиков образ и неговата функция в цялото. Това са въпроси на словесната тъкан на художествената творба, взети откъм тяхната специфично стилова страна.

Докато композицията и изобщо строежът на Йовковия разказ претърпява сравнително по-сложен развой, словесният рисунък у Йовков се развива, така да се каже, по възходяща права: това е прогресивното разгръщане на една и съща изобразителна тенденция от „Овчарова жалба“ до „Ако можеха да говорят“. Пътят е дълъг — от 1910 до 1936 г. — но прав; разликата е огромна, но естествена и неминуема.

Както и други път, една съпоставка с Елин Пелин и Вазов най-добре ще открие и различията, и същността. Още повече, че тя ще допълни онова, което в друга връзка бе вече казано за първите двама.

Нека пак излезем от текста (съответно от непосредното читателско възприятие). Сам по себе си текстът не лъже (както не казва и истината) — лъже интерпретацията му, когато е погрешна. Но сам по себе си той е незаменима отправна точка и незаменим коректив за литературния анализ. Макар да не е „истината“ за творбата, в него е нейната достоверност — той е творбата „во плотию“, овеществената художествена истина.

Какво се хвърля в очи, когато Елин Пелин рисува своя обект (човек, природа, животно, обстановка) в сравнение с Йовков? — Обилието на окачествявания, на определения — епитети, тропи, фигури. Зрелият Йовков е в това отношение значително по-беден от Елин Пелин и неотклонно обеднява, колкото по-далеч отива в своя път. Когато преработва например „Жетварят“ петнадесетина години след отпечатването му, той остава неприятно изненадан от „множеството прилагателни“, с които го е бил от-

---

[1] Вж. Литературна мисъл, бр. 5, 1966 г.

рупал на времето и които едно друго се обезсилвали, давайки „повече казано, а не действително изразено, фраза, а не израз“. Той признава „сконфузено“ пред проф. Казанджиев, че не може да чете („сега — в 1932 г.) първите си десетина разкази, печатани още преди войните, и не ги включва в събраните си съчинения, защото „по онова време съм обичал много прилагателните и съм ги блъскал без мяра, по две-три наведнъж“. . . Оставя само „Овчарова жалба“, сякаш за да се мери по нея изминатият път. И тя е действително неприятното слабо звено в „Легендите“ — една жалба, в чийто глас явно се чуват чужди, петкотодоровски интонации, отрупана с фолклорен реквизит и къдрави стилизации „под народна песен“. Наистина е имало от какво да се сконфузва авторът на „Шибил“ и „Нощен гост“.

Елин Пелин, обратното — и в началото, и в края на творческия си път рядко оставя съществително без прилагателно, глагол без наречие, фраза или пасаж без сравнение. Почти не ще намерите у него обект, неопределен пряко или косвено, при това най-често не с едно, а с по две, дори с по три и повече определения: „Две едри сълзи се търкулиха по мургавото му юнашко лице (едно, две) или „Гласът изви дълбоко, затрептя тъжно, самотно и спря“ (едно, две—„Край воденицата“). „Някои от овцете смирено идваха при нея, ближеха ръцете ѝ с влажните си муцунки и гледаха м и л о и з н а ч и т е л н о с т о п л и т е си п р о с т о д у ш н и очи, сякаш искаха утеха за своята д ъ л б о к а, м ъ л ч а л и в а и в е ч н а тъга (1, 1, 2, 2, 3 — „Иглика“). „А нощта вървеше т ъ м н а, м ъ л ч а л и в а и т а й н с т в е н а. Вървеше н е у с е т н о, т и х о и л е к о (3, 3—„Братя“). „Неговия глас беше с у х, о м р а з е н, б е з с ъ р д е ч е н и ц и н и ч е н (4 — „Сълза Младенова“) и пр., и пр.

Елин Пелин много обича двойките определения, свързани със съюза „и“ — така да се каже, конструкцията „определение-и-определение“. Тя е толкова характерна за Елин Пелиновата фраза, че ти действува почти като условен сигнал, досъщ като йовковските „като“, „когато“, „след като“, „още като“, с които започват неговите изречения. Явно на Елин Пелин не му стига едно определение, та бърза да присъедини още едно, което прибавя своя нюанс към първото: мила **и** сладка (усмивка), руса **и** златна като тинтява, светла **и** рохкава като опашка на някоя звезда, спокоен като камък **и** равнодушен като добиче, лют като арнаутска чушка **и** намръщен като облак („Нане Стоичковата върба“). Вече се отбеляза, че тази конструкция има и ритмическо значение: това „**и**“, което и съединява смислово, и разделя ритмически, успокоява фразата, дава ѝ плавност и симетрия.

Обилието от прилагателни и фигури не пречи, напротив — помага на разказа, стига да не надхвърля неговата собствена, елинпелиновска м я р а. Явно — Елин Пелиновият словесен рисунък, бидейки елемент от друга художествена система, се подчинява на друга закономерност, изпълнява друга функция. За него не важат Йовковите норми.

Поразителен контраст дава съпоставката между „Косачи“ и „Нощен гост“ например. И в двата разказа има нощ, поле, беседа между селяни—овчари и косачи, в която се смесват реалност и легенда. Можем да оставим настрана контраста между драматизма и раздвижеността на „Косачи“ и неподвижността на „Нощен гост“, в който нищо не става; можем да не вземаме под внимание и контраста между героите на Елии Пелин—разбунени вътрешно, разсъждаващи и иронизиращи, споещи доказващи, в е ч е откъснали се от земята, в е ч е тръгнали да търсят хляба, дето го намерят — и Йовковите овчари, о щ е вкоренеи тялом и духом в земята, не споещи

и не размишляващи, а по-скоро „бленуващи“(да не беше толкова антийовковска тази компрометирана от сантименталност дума); да не се спираме дори върху поразителния контраст в ритъма и интонацията — стройна и плавна, леко симетрична и широко дишаща, емоционално повдигната, почти вдъхновено мелодична фраза у Елин Пелин — и „безритмената“ в сравнение с „Косачи“, неугледна фраза на „Нощен гост“, насечена и отрупана с еднакви части, наглед погълната от свръхпрозаичната грижа да предаде точно какво се вижда в тъмния ъгъл, като се влезе в него „един-два часа докато съмне“. Достатъчен е контрастът между словесния рисунък в единия и в другия разказ.

Да припомним отново всеизвестното начало на „Косачи“: „Падна чудна лятна нощ, прохладна и свежа. Безкрайното тракийско поле потъна в мрака, сякаш изчезна, и се предаде на дълбока почивка под монотонния напев на жаби и щурци. Мир и ведрина повея от дълбокото звездно небе. Земята отвори страстните си гърди и замря в наслада.

Марица тихо подплисnуваше мътните си води, пълни с удавници, и с лениво спокойствие се шириеше между тъмните брегове, обраснали с върби и ракитак. Влага и хладина лъхаше из тайнствените ѝ недра.“

В пет изречения — 16 прилагателни и наречия, 5 метафорични израза (потъна в мрака, земята замря в наслада, отвори гърдите си и пр.), три съществителни-метафори (напев на жабите, спокойствие на реката и пр.), едно сравнение (сякаш изчезна), една хипербола (води, пълни с удавници). . . Буквално н я м а елемент в тоя нощен пейзаж, неопределен пряко или косвено, несъотнесен с нещо, неозвучен лирически, неоценен емоционално.

А ето началото на „Нощен гост“:

„Беше рано, един-два часа докато съмне. Чичо Митуш и Митко влязоха в големия ъгъл, дето бяха овцете, но нищо не можеше да се види. Малко по малко очите им свикнаха на тъмнината: покрай плетищата, приснонени надлъж една до друга или насъбрани на купчини сред ъгъла, овцете стояха кои прави, кои легнали и си преживяха. Откакто още по Петровден продадоха агнетата им, те ги забравиха и вече не блееха. Напасли се бяха добре, почиваха. Тук-таме някоя ще пръхне, ще кихне, друга по-натъй ще забуха и ще закашли като старица. И някое звънче треперливо ще издрънка.“

В седем изречения — едно определение (наречие „треперливо“) и едно сравнение („като старица“), но домашно, катадневно. . .

Съответно — финалът на „Косачи“: „Рано сутринта, когато дрезгавината на близкия ден вдигна косачите, те видяха, че Лазо не беше при тях“ — изненада, кратко, изразително съобщение. Борбата е свършила, нощният спор е разрешен. А в „Нощен гост“ — Митко се е търкулил и заспал и чичо Митуш го завива и си говори, както правят старците „Ех, Митко, ех овчарино. . .“ Нищо особено, един вид Йовков прекратява предаването с оная реплика, която заварва в момента. И докато в „Косачи“ земята диша страстно, в „Нощен гост“ овцете се чешат и дори не проблейват за агнетата си — никакви майчини жалби, просто сити са и са ги забравили; докато царската дъщеря в описанието на Благолаж има очи „черни като тая черна нощ“ и косата ѝ се влачи като копринена река и лъщи като злато, за Венда чуваме само прибавката на Алипия: „Хубаво било момичето; младо било. Па може и да са се любили с Божила“ и момчешкото „браво“ на Давидко.

Песента на Благолаж е описана по всички правила на фолклорно-стилизираното красноречие, вече създало традиция по онова време: „Веднага в тъмнината се поде гъст, сладък и треперлив глас и заизвива тъжна прочувствена песен. Думите като пъстри и миризливи цветя се сплитаха на венец, занизаха се една след друга и с безкрайна болка се спущаха с поток от звукове и разправяха историята на коварната Стоянова булка.“ У Йовков, който обича народната песен така, че чуе ли я, трябва да стисне зъби, за да не се разплаче, т а к о в а описание няма. А както вече се отбеляза, видът и положението на звездата — най-поетичният участник в „Нощен гост“ — са ни повече, ни по-малко протоколирани: колко е голяма, къде се намира и как свети, като светлината ѝ е измерена с „подръчни“ на овчарите мерки — въглен, жица, точица. Докато психологическото състояние и реакциите на косачите са проследени и предадени ярко емоционално, реакцията на овчарите е спомената само с два глагола — веднъж, че някой въздъхнал, втори път — че те се чудели тоя ли Алипия е същият човек, който им е разказвал през нощта — без определения, без тълкувания. Елин Пелиновите метафори, сравнения, описания остават завършени и поетично въздействуващи и вън от контекста, сами по себе си; Йовковите нищо не говорят извън цялото, извадени вън от мрежата на съответствията и ритмиката на отгласите му.

Разбира се, при всичката ефектност, този паралел не може да бъде съвсем точен, тъй като не е и съвсем „честен“: той съпоставя една сравнително ранна Елин Пелинова творба с пълната и най-хубава зрялост на Йовков. Защото, въпреки че „Косачи“ е един от най-често цитираните (особено началото му) и печатани Елин Пелинови разкази, че нашата критика го третира като образец и връх на Елин Пелиновата лирическа и живописна сила, затваряйки си очите или просто не усещайки лекия книжен лъх, лъха на литературна реторика, който иде от него, — все пак, „Косачи“ не е „Задушница“ или „Иглика“, не е „На браздата“, „Андрешко“, „Спасова могила“, „Пролетна измама“, „Нане Стоичковата върба“, „Сиромашка радост“, „Хитрец“, „Вдовец“, не е дори „Летен ден“. При това, у Елин Пелин, въпреки удивителната бързина, с която стига зенита на своята творческа зрялост, все пак се набелязва н я к а к в о предвижване вътре в десетпетнайсетте години на тази зрялост към по-голяма простота на образа и словесен лаконизъм. Макар и минимално, усеща се и з в е с т н о „озаптяване“ на лирическата стихия, едно едва доловимо „изтрезняване“ от разгула на въображението, малко по-пестелива дозировка на багрите и емоциите. Това проличава, когато се сравнят например „Напаст божия“ или „Косачи“ (да не говорим за „Самодивски скали“, които са явно извън мярката) с работи като „Нане Стоичковата върба“ или „Сиромашка радост“. В никой случай обаче не може да се говори за някакво последователно развитие по тая линия у Елин Пелин, определящо пътя на художника — това са леки отсенки вътре в рамките на едно и също качество.

Но може да се подберат и не толкова контрастни съпоставки — да се сравни например пролетта в „Иглика“ с пролетта в „Грешница“. В Иглината пролет има баири и млада трева, въздух, пропит от светлина и пролет, весело звънче, което дрънка и пие като щурче, животворно слънце, което пръска широки и топли вълни върху ободрената земя, и в нея отново се събужда „живот, трескав и бърз, който кипи и подновява всичко наоколо“. В пролетта на Славенка има веднъж една червена прежда, окачена още припролет за мартеница, която се полюшва на чердака, и втори път — една напечена стена, цъфнало дърво с пчели и влажна пръст с наболи ла-

лета, без нито едно сравнение и нито една метафора, неразвити в пейзаж и споменати единствено. В качеството им на това — де опира погледа на Славенката, когато се озърта и крие от свекъра си.

Или зимата в първите четири изречения от „Първи сняг“ и „Борба за смърт“ („Ако можеха да говорят“). Любопитно е, че в случая Елин Пелин и Йовков почват досущ еднакво, с едно най-прозаично по интонация и съдържание съобщение. Елин Пелин — „През нощта духа силен вятър. На сутринта времето омекна и заваля сняг“; Йовков — „След Богоявление хвана тежка зима“, за да продължат след това всеки по своя път: Елин Пелин — „От сивото снишено небе се посипаха на превара дребни снежинки, запчелиха гъсто въздуха и бързо-бързо почнаха да покриват калната земя с бяла рохкава покривка, девствено чиста. Селото се потаи, сякаш заспа под нежното копринено шумолене на снежинките, и от комините се заиздига сладкоструйно тънък син димец и се понесе към небето като обредно кадене“. Йовков — „Нощем, под бледните лъчи на месеца снегът блестеше като стъклен. Или небето потъмняваше пак и започваше да вали сух, ситен сняг, който сякаш не падаше на земята, а само се въртеше във въздуха. Мъртва и глуха изглеждаше бялата равнина, като пустиня.“ Тоест, Елин Пелин — към лирически пейзаж, който трепти с епитетите, метафорите и сравненията си и неусетно вдига калното село в друга сфера, където има и девственост, и копринена нежност, и обредно кадене; Йовков — към точния и предметен рисунък, при който, ако се наложи сравнение, сравнява се познато с познато (сняг със стъкло) и в които метофорите „глуха“, „мъртва“ и сравнението „като пустиня“ не надхвърлят онова, което могат да усетят и помислят хората в чифлика. При това подобни метафори и сравнения са толкова употребими, че преносността им почти не се съзнава — те са се превърнали в катахрези. Най-после, дори и те са редки в „Ако можеха да говорят“.

Така че контрастът между Елин Пелиновата и Йовковата словесна образност си остава полярен: леките количествени колебания у Елин Пелин не променят нито функцията, нито строежа на образа му. А този строеж е крайно характерен: образът у Елин Пелин се изгражда по правило от взаимодействието на преки и преносни значения. Езиково той представлява най-често съчетание от „обикновени“, преки епитети от тропи и фигури. До прекия епитет по правило стои метафоричният, до конкретното сравнение — олицетворението и одухотворяването, хиперболата, контрастът, иронията — всички средства на т. н. художествена образност (тъй като в една художествена творба няма нехудожествена и необразна, т. е. естетически ненатоварена, естетически неутрална частица, щ о м тя е част от художествено цяло, елемент от художествена структура). Естествено е, при такова съседство, преносното окачествяване да въздейства често по-силно от прякото: бидейки по природа изразна сигла и сгъстено сравнение, тропът привлича върху си емоционалното и логическо ударение, носи и разкрива авторското отношение. У Елин Пелин се среща непрекъснато съпоставяне-обединяване на едно с друго и характеризиране на едно чрез друго, едно свободно влизане-излизане от обекта, сновене между одушевено и неодушевено, живо и неживо, конкретно и абстрактно, предметно и психологическо: птиците се замислят, ливадите се смеят, магарето потъва в сладки размишления, реката играе като момиче и вика „сбогом, сбогом, сбогом, а воденицата ѝ говори сърдито: „Течеш, течеш, ще претечеш, ще претечеш, долината е затоплена като пазуха, главите на държавните мъже се сбират една до друга като зелки на бостан, ля-

тото е прегазило полето, нощта дебне с въздържано дихание. каручката свети празнично и с доброта, Ангелинка е като слънчево петно, паднало от зирките на тавана, а от устата на майка ѝ стърчат два зъба като два зеленясали камъка пред входа на някоя пещера. . .“

Всеки един от тези микрообрази е завършен шедьовър — цялостна „микротворба“ със своя структура и ритъм, със свой колорит и своя логика.

В нашата литература има и по-големи творци. Но няма по-буйно и по-мълниеносно въображение с по-остра чувствителност за света, няма по-находчив и по-остроумен художник, по-голям виртуоз на лирическото превъплъщение от Елин Пелин. Нищо в тази действителност не стои пред него неподвижно като истукан, непрозрачно и загадъчно в своята видимост — както стои пред Йовков например. Всичко е прозрачно и подвижно за Елин Пелин, зад всяка физиономия, жест, дума, облик, той съзира другото — подобно или контрастно нему — явление и мигом го определя — разгадава чрез него. Няма нем и предмети или същества за Елин Пелин. От всяко нещо той може да изтръгне най-съкровения му и точен звук и веднага да му отгласи със съответния призвук, както менците отгласят на Пелиновия кавал — с възхищение или ирония, нежност или сарказъм. Всичко е открито и достъпно за него, майстора на светкавичните връзки между нещата. Той преминава от сфера в сфера с невероятна лекота и небрежна грация. Това е не само професионален опит или блясък на таланта, а самата природа, качеството на таланта: така е устроено неговото художническо око, „чувствилището“ му на художник. Той вижда нещата едно чрез друго **и** защото с цялото си същество реагира на въздействието им, **и** за да може да изрази адекватно тази си реакция. Затова не само не му стига едно определение, та трябва да прибави второ, но най-често той не може да се удържи да не прескочи границата на прякото възприятие, да не метафоризира.

Характерното елинпелиновско възприемане-претворяване на света, трайно и неделимо съчетаващо предметност и лиризъм, конкретност и метафоричност, обуславя както строежа на отделния образ, така и строежа на разказа. Съответен разбор на Елин Пелиновите творби сигурно би показал интересни комбинации от пряко и преносно в хода на разказа, разкривайки не само тяхната образно-лирическа, но и композиционна и ритмико-интонационна функция. Очебийна в „Мечтатели“, „На браздата“, „Спасова могила“, „Задушница“, „Вдовец“ и др,. тя несъмнено действува и в другите Елин Пелинови разкази. Тук обаче за нас е важен фактът, че когато Елин Пелин разказва, въображението и на автор, и на читатели трепти непрекъснато между двата полюса — и образът се насновава от това мигновено преминаване от пряко към преносно или обратно.

Това свободно влизане-излизане от сфера в сфера, това волно разместване на пластовете и властно сближаване на равнищата, тази бърза и уверена четка до немай къде отговарят — и помагат на бързото и уверено течение на разказа, на ясните мотивировки и стремителни развръзки, на категоричността на авторовите оценки и изявеността на неговите симпатии и антипатии, на отчетливото разположение на героите отсам и отвъд социалната граница. Защото тъкмо това дава на Елин Пелин възможност лирически да синтезира факта и да преосмисли бита, като ги вдигне в друга сфера, както вдига калното село заедно с Доне Козицата и чичо Кола — да вдъхне „второто дихание“ и изгради втория план на разказите си. Онази роля, която пейзажът играе в разказа на Елин Пелин като цяло, метафората по начало играе в отделния образ. Това е свободата и увереността

на художник, преизпълнен с чувството на сигурност, че знае и владее своя свят. Той не се „съмнява“ в правомерността на своите реакции към този свят, защото не се „съмнява“ и в истинността на своето знание за него, в правомерността на своята сигурност. За него съществува не само „видимият свят“ (за да се позовем на многозначителния израз с дълга история в изкуството). Съществуват като познати-постижими и невидимите пружини на тоя свят, поне на света, който той рисува. Затова Елин Пелин не се „бои“ да прекрачва граници и сфери, да смесва признаци и да измерва едно с друго. Той не се „бои“, че като застане (с въображението и отношението си на художник) между обект и читател, ще затъмни първия и ще заблуди втория, или — че тази му намеса може да се окаже излишно звено във възприятието на читателя. Метафората, тропът са въплътен израз тъкмо на художническата намеса. Те са съпоставка и извод, обработка и преработка, взимане страна и поставяне на място. Те са опредметеният автор и субективираният предмет; вътре в тях са едновременно обектът и художникът, моделът и майсторът. Обобщеният образ на тропа или фигурата сумира скрита работа на чувството и ума едновременно. В този смисъл би могло да се каже, че Елин Пелин е „рационалист“ в лиризма си: вътрешната логика на неговата образност се покрива с логиката на дискусивната мисъл.

А ето че Йовков се „бои“ да се „намеси“, да застане между читателя и обекта. „У Добри (Немиров) и Полянов н я м а р а з к а з“, заявява Йовков в 1930 година. „Те през всичкото време сами разправят или декламират чрез устата на някои от своите герои. Това н е е р а з к а з. Аз сам в собствената си работа съм минал по този път и съм разбрал, че истинският разказ не е там, където авторът стои през всичкото време пред очите на читателя и му посочва ту едно, ту друго, а там, дето авторът вдига завесата и оставя читателя сам да следи живота, който става пред очите му. Авторът тук липсва почти съвсем. Разбира се, този начин на разказване е много по-труден, но тъкмо затова е и по-съвършен.“

Разбира се, Йовковото убеждение, че този начин на разказване е „по-съвършен“, е строго погледнато, илюзия. Йовков генерализира своя опит и своя път като художник. Факт е, че той сам се прекланя пред Елин Пелин и Вазов — най-големите майстори, всеки по-своему, на художническата намеса в разказа — и че критикува двама слаби автори. . . Сами по себе си „начините на разказване“ нито са съвършени, нито компрометират едно творческо дело. Те дават само едни или други, исторически обусловени в ъ з м о ж н о с т и за създаване-въздействие. „Съвършен“ или не, бива само резултатът — живото изложено цяло, в което откритие и начин на откриване са едно, имат свой общ корен, своя задача и функция, своя мяра и хармония.

„Много пъти съм се канил — заключава Йовков — да се опитам да дам такъв един разказ, в който — като се почне от първия и се свърши с последния ред — всичко д а с т а в а, а аз да отсъствувам, да отсъствувам напълно.“ И работите му показват, че този стремеж да отсъствува напълно, т. е. да не остави видими следи от своята работа над образа, Йовков е превърнал в задача номер едно на своята писателска техника, в линия на развитието си като художник.

Практически за Йовков това означава преди всичко чистене от „прилагателни“ — епитети, сравнения и пр. Между другото, това чистене е само най-очебийният дял от общия процес към все по-голяма предметност, лаконизъм и композиционна събраност, интензивно разгърнал се у Йовков

след 1920 г. Вече първият сборник от онова време — „Песента на колелетата“ (в него Йовков включва разказите „Последна радост“ — от 1920 г., „Мечтател“ — 1920 г., „Съд“ — 1920 г., „Дядо Давид“ — 1920 и „Песента на колелетата“ — 1925 г.) е твърде показателен в това отношение. Ако в „Последна радост“ Йовков все още може да нарече цветята на Люцкан досъщ по вазовски „вдъхновена някаква лития на хубавия слънчев ден, на младостта и любовта“; ако в „Мечтател“, запазвайки си многословието, той все пак е по-събран и по-конкретен, с известни остатъци от поетическо „красноречие“ („Месецът беше изгрял. По дрехите и по земята акациите хвърляха черните си сенки, изпълнени с трептящи, прилични на жълтици, петна. Нощта бе и топла, тиха и с една непреодолима сила зовеше навън.“), то в „Песента на колелетата“ (1925 г.) вече взема връх прякото, предметното рисуване: ливадите са зелени, огрени от полегатите лъчи на слънцето, наблизо минава човек и наедно с него напреки по земята върви сянката му, край плета святка цигара. . . А мотивът за лунните петна и трептещите сенки, който и тук се явява, макар да носи подчертан поетичен ореол, е даден по-съобразно като фраза, предметно-веществено като рисунък и необособено като пейзаж, между другото („Прозорците бяха отворени, вън се чернееха салкъмите, между листата им личеше бялата светлина на месеца“ или „Сали Яшар тръгва към къщи, гледа светлите петна, които трептят като жълтици в сянката на салкъмите, където. . .“). Изобщо този сборник е нещо като преход към „класическия“, вече обособилия се, вече творчески еманципиран Йовков. И ако „Последна радост“ все още гравитира по език, структура, звучене към военновременните му разкази, то „Песента на колелетата“ вече принадлежи на „Легендите“. С нея (преди това отчасти с „Дядо Давид“ и „Съд“) започват разказите със сложно-кръговия строеж и витата фраза, загребваща няколко смислови струи, с плътното и спокойно живописване, с лиризма на асоциациите и взаимоотгласите, който се разгръща в „Старопланински легенди“ (1926—27 г.). Както с антимовския цикъл (1922—28 г.) започва преходът към компактните „еднократни“ разкази с подчертано несъбитиен връх, чиято сложност окончателно се е дръпнала навътре, зад външно-фабулната, композиционна и фразова опростеност, които въздействуват с предметността на своя рисунък и намират, през „Женско сърце“ (1935 г.), завършен израз в „Ако можеха да говорят“.

Какъв път е изминал Йовков,[1] гонейки все по-голяма простота и предметност, най-добре проличава при съпоставка на разкази, писани в интервал от 10—15 години — например „Грехът на „Иван Белин“ (1924 г.) с „Вълчицата“ (1936) от „Ако можеха да говорят“. Това са две разработки, едната от началото, другата от разцвета на Йовковата зрялост, на един и същи сюжет: преследването и убиването на вълчица, на която са взели вълчетата, с аналогична тема-идея — „и тя е майка, и тя деца храни“, и оттам — за мъката и обичта, за връзката и общността на всичко живо. . .

Първата и най-проста констатация: в „Грехът на Иван Белин“ има много неща, които липсват във „Вълчицата“ — изчезнали са, сякаш Йовков ги е изгубил по пътя, докато е вървял към „Ако можеха да говорят“. Какво изчезва? — Първо, изчезват страници: срещу дванайсетте страници на „Иван Белин“ стоят шестте на „Вълчицата“. После — изчезва последователното членене на дялове — подчертаното нанизване на епизоди, ха-

---

[1] Докосваме мимоходом творческия развой на Йовков, за да се открояят по-ярко, на фона на сравнението, тъкмо особеностите на зрелия, класическия Йовков.

рактерно и за „Съд“, „Последна радост“ и пр., отделени дори със звездичка, по вазовски. В „Иван Белин“ те са четири: уводен, в който се поставя нашироко и патетично темата за майката; втори, по-делничен — Иван Белин хитрува с овчарчетата, запива се, хваща се на бас, че ще улови вълчицата; трети — кулминация: Иван Белин тържествено разнася из село ранената вълчица и вързаните вълчета, но разбира, че е извършил грях; и четвърти — епилог: нещата се връщат на местата си, но Иван Белин изглежда ще пусне вълчетата, „когато станат големи“. . .

Докато „Вълчицата“ е един компактен разказ без обособени епизоди (тя е от типа на еднократните разкази с изпусната действена кулминация, като „Албена“, „По жицата“ и др.), завъртян около няколко реплики между овчарите и трите мярвания на вълчицата, последвани от една пауза за неописания двубой между нея и Давидко, и един финал — селяните, събрани, гълчат около мъртвия звяр. Трето — изчезнало е характерното за „Иван Белин“ (пак както в „Съд“, „Мечтател“, „Последна радост“ и пр.) проследяване от разказвача на душевното състояние на главния герой при всеки етап: Иван Белин, потопен в съзерцание и мъдро умиление, после Иван Белин хитрува и се перчи, после изпада в смут, в пиянско вцепенение, в смътно разкаяние. Докато във „Вълчицата“ читателят може само да съди за състоянието на действуващите лица (тук дори терминът „герой“ е неуместен) по малкото, което чува и вижда от тях, по думите и жестовете им. Най-после изчезва всичко, което има непосредно отношение към идеята на разказа или би могло пряко да я разкрие, открито да я формулира: не се говори за участта на вълчицата като майка, не се осъзнава стореното като грях, не се правят едни или други лирико-философски обобщения по въпроса било от автор, било от герой. Докато, обратното, Йовков е посветил целия първи дял от „Иван Белин“ на съзерцанията и умиленията на героя си, който, наблюдавайки отдалеч вълчицата, размишлява за участта ѝ и търси в звездите очите на бога.

След хващането на вълчицата, реакциите на действуващите лица продължават да се въртят около нейната участ като майка: жените гледат с омраза Иван Белин и шепнат „Горката, и деца има, божичко!“, Иван Белин повтаря объркан „Стана тя една, ама нейсе“, вълчето-сираче така го поглежда със сините си като мъниста очи, че ръцете му се разтреперват и, най-после, за да не остане у читателя никакво съмнение относно идеята за универсалността на доброто и злото, еднакво за хора и животни, щом те са деца и майки, Йовков вмъква паралелната сцена с баба Бяла, която същата вечер, когато селото празнува убиването на вълчицата, „пее“ и нарежда имената на двамата сина на Иван Белин, убити „някъде по бойните полета“.

Цялата тази експлицитност на идеята на разказа, това разкриване на вътрешното — било като психология на героя, било като смисъл на неща и събития — съвършено липсва във „Вълчицата“. Там вътрешното е потънало дълбоко под външното, дръпнало се е някъде навътре в конкретното и предметното, заровило се е в сетивно доловимото, в онова, което читателят би могъл сам да в и д и и ч у е, ако би бил там — и само косвено сигнализира за себе си с по някое движение, реплика, обстоятелство. По това например, че след като са взети вълчетата, в гората почват да се намират небутнати късове от прясно убити животни, може да се предполага, че вълчицата продължава да мъкне храна за децата си, да се грижи за тях — да ги „чака“ да се върнат: по това, че тя ту изпоразкъсва половин стадо, ту минава през друго, без да го закачи, ту застава насред пътя,

сякаш не знае накъде да тръгне — може да се гадае в каква трагична обърканост е изпаднал звярът. Хората разбират, че той е наблизо по неговия вой. Само веднъж обаче този вой е охарактеризиран емоционално („могъщ и страшен, ту слаб и хрипкав като въздишка, ту проточен и жаловит сякаш зове някого"). Ала в общия и сдържан контекст горните окачествявания си остават само една по-ярка характеристика на действуващото лице, само по-прочувствена констатация на чутото — те не прерастват в лирически къс с относително самостоятелно съдържание и внушение, който да синтезира образа в друг, по-висок план. Никакво осъзнаване на нравствената страна на събитието от никого: Давидко е момче, което гори единствено от амбицията да се срази победоносно с вълчицата, а за Петър овчаря тя е „лоша гад, вяра няма". Едва накрая Петър овчаря, в разгара на разказа си за Давидковия подвиг, поглежда случайно към отворените очи на мъртвата и си спомня да е чувал, че когато някой имал нещо свидно на този свят, умирал с отворени очи. „Но той само помисли това, н е г о к а з а" — отбелязва Йовков, — продължава приказката си, после пак поглежда, понечва да я ритне с крак, но пак среща погледа на мъртвите ѝ очи и това вече го смущава: „Виж я как гледа, — казва той — умряла с отворени очи". Но това е всичко".

„Наоколо селяните пак захващат да викат, да гълчат" — тук свършва разказът (неволно си помисля човек как би развил Вазов подобен финал). Няма и помен от лирико-философските обобщения, до които стига Иван Белин с помощта на автора: Петър овчарят остава при чутото и виденото, при началната елементарна връзка между факт и поверие. У него има само едно дълбоко и неразчленено, почти неосъзнато състояние. Нито той, нито авторът не анализира това състояние. И докато в разказа от 1924 г. паралелно се разгръщат външно и вътрешно — разбира се, с Йовковата сдържаност, не с буйната одухотвореност на Елин Пелин или с патоса на Вазов — в 1936 г. определено доминира лаконичното външно. „Вълчицата" е разказ по начало изграден от онова, което може да се види и чуе от действуващите лица, от сетивно възприемаемото — от „предметното". Естествено силата на тази предметност е съсредоточена в появите на вълчицата, хванати точно като във фотообектив — те са фокусите на образното въздействие и смисловите възли на разказа: „виждаме" първия път как вълчицата, хванала овцата със зъби, я удря с опашката си, за да я накара да търчи; други път — как я грабва, захапва я за шията и я мята на гърба си; трети път — как ходи от двор на двор, тънка и дълга, с напращели бозки и увиснал език, раздъхтяна от умора, — докато в гората се търкалят глави и крака от прясно убити животни, небутнати и кървави още, накацани от мухите: вълчицата върши своята работа делнично и страшно. . .

Иван Белиновата вълчица също „виждаме" на три пъти, но, първо — далеч не в тази страшна роля и главно — петорно повече у з н а в а м е з а н е я от онова, което мисли по неин адрес Иван Белин, редактирано от автора: че тя забравила да търси спасение, че в очите ѝ нямало ни страх, нито грижа за себе си или за каквото и да било друго наоколо, че в тях горял огънят на друга болка — дълбока и скръбна, и че Иван Белин никога не можел да забрави погледа на тези очи, той ги познавал — това били очите на всяка майка, все едно дали е тя човек или звяр, че оттам вземала тя куража да се брани и да напада.

Най-после, една последна, но характерна подробност. В разказа от 1936 г. природата присъствува с едно единствено съобщение от девет думи:

„зорницата изгря, а малко след нея и месецът, жълт, нащърбен“. В „Иван Белин“ залезът гори като разгорена жар върху златото на небето, вечерницата огрява като едър скъпоценен камък, полъхва хладен вятър и носи дъх на билки, свирят щурци, широко и сладостно се разлива песента на звънците (читателят се радва на този пейзаж и в същото време съзнава, че т а к а вече е говорено и преди Йовков). Разбира се, никакви кървави меса, при това, накацани от мухи (обърнете внимание на това „небутнати“, „прясно убити“, „накацани“ — в тия точни и жестоки думи е цялата сила на образа). Пък и не им е мястото тука. „Грехът на Иван Белин“ е разказ в друга тоналност и с друга структура.

Все пак, сравнени една с друга, кратката, почти безсловесна „Вълчица“ от 1936 г. е по-внушителна, по-мащабна от своята красноречива и многоречива предшественица от 1924 г. Сбрана и мускулеста като композиция, точна и лаконична като рисунък, тя е сурово-безкомпромисна и дълбоко трагична като виждане. В нея няма примирение, нито изкупление — вълчетата не ги пускат, за да може доброто дело да покрие греха, и бог не посредничи между звяра и човека. Тук Йовков оставя ситуацията без изход и трагедията открита — така както в „Другоселец“, „По жицата“, „Албена“, „Грешница“, „Ако можеха да говорят“ (що се отнася до разрушаването на чифлика, макар че то само по себе си бяга в периферията на романа), антимовския цикъл. Той не търси морално разрешение, щом липсва реалното, не трансформира конфликта в друга сфера, за да го „разреши“ там, не т ъ л к у в а образи и ситуации — оставя ги да тежат със силата на факта и с неумолимостта на това, че те с а. Той не успокоява читателя: читателят трябва да знае, че има и нерешими ситуации, и неизкупими грехове. Затова тук са на мястото си и кървавите меса, и мъртвите очи, и точните, като заснети във фотообектив появявания на звяра. Йовков от 30-те години вече м о ж е да говори само с видимостта на нещата — не случайно той почувствувал, че така т р я б в а да говори; вече е постигнал собственото си изискване да ги остави „да станат пред очите на читателя“, а сам той „да отсъствува почти съвсем“.

Неоснователно би било обаче да се търси в основата на тази сурова предметност непременно някакъв мирогледен прелом, въпреки че, както се отбелязва, след войните и особено след 1925 г. Йовков на много неща гледа с по-други очи. Не бива да се забравя, че Йовков, както пише „Жетваря“ преди войните, така пише „Обикновен човек“ след тях. Т. е., че когато си п о с т в я за разрешение един граждански или морален проблем, за чието разрешение трябва да мобилизира съзнателно основните си идейни ресурси, Йовков не може да надскочи рамките на социално-религиозната философия и абстрактния хуманизъм. Но, еволирайки частично и колебливо като гражданин и мислител, Йовков определено еволира като художник, сиреч — в специфично художническото си виждане-реагиране на света, във формите и методите на неговото претворяване в разказ. Идва момент, когато тази растяща предметност на рисунъка и събраност на композицията, този тотален стремеж на автора да изчезне, за да остави читателя на четири очи с обекта — особено когато се срещнат с едно по-трезво, по-зряло, дори по-горчиво възприемане на нещата — почват да налагат все по-определено своя печат върху замисъла и звученето на разказа, върху избора на сюжета и решението на темата: със „средствата“ на „Вълчицата“ не може да се напише „Грехът на Иван Белин“. Воден от своя инстинкт на художник (Йовков израз), от изискванията на занаята си, ако щете, следвайки своята творческа природа в търсенето на собствен

израз, Йовков леко измества ъгъла, под който пречупва света и така му дава едно по-сурово и често по-дълбоко отражение в творбите си. Налице е, струва ни се, нагледна проява на прословутата относителна самостоятелност и вторична активност на формата, която, още зараждайки се, вече въздействува обратно върху своето съдържание.

Погледната по-отблизо, тази йовковска предметност на словесния рисунък представлява доста сложно явление — многостенна призма, която при всяко завъртване дава нови ракурси и връзки. Бидейки едно от съсредоточията на Йовковата стилова система, в което се пресичат токуречи всички по-главни особености на творчеството му, тя заслужава едно последно вглеждане.

Типичният Йовков образ действува преди всичко със своята „видимост", „зрителност" (визуалност) и разчита на нея. За да бъде възприет естетически, той изисква да бъде „видян", т. е. да бъде възстановен във въображението на читателя главно като зрителен образ. После иде „осезаването" му — „усещането" му като топъл, студен, тежък, корав, сух, грапав и пр. Може би на трето място иде звукът. Главните акценти в Йовковия образ си остават живописно-пластичните: цвят, контур, големина, тъмно — светло, сянка — блясък. Йовков достатъчно се е погрижил за това. Читателят носи запечатани в съзнанието си десетки йовковски „кадри": зелените поляни и ниви, по които пълзят черни сенки от облаците („Имане", „Другоселец", „Антимовския хан", „Ако можеха", „Песента"); синята стена на Балкана от „Легендите", червеният карамфил и бялата кърпа в „Шибил", зеленото знаме на жеравненските въстаници, опънато върху тъмните облаци, белият Боцур под месечината, като че настлан с бели петна, з е л е н и я т л и с т а к, напъстрен от черните сенки на овошките и бялата риза и червеният фистан на непозната съблазнителка от „Измама", хаджи Емин с жълтеникавата брада, който седи, чука по ефеса на сабята си и поставените надалеч свещници пълнят със светлина очите му, или хаджи Емин и Ранка, огрени от пожара. Последният „кадър" е толкова характерен по рисунък, че заслужава да се процитира: „. . . в сиянието на пожара, като по бял ден, се показа хаджи Емин на белия си кон. . . (конниците) се тълпяха гъсто един след друг и сиянието на пожара грееше в зениците на очите им, заливаше лицата им, настръхналите им коне, отвесно и право стърчеха дълги пики, лъщяха криви саби. И всички гледаха към султана и чакаха какво ще им каже. А султанът стоеше до Ранка, загърната в жълтата му атлазена дреха, понавежда се към нея и даваше ухо на онова, което тя ниско му говореше. . ." Втори ракурс от същата картина: — във фокус сега застава хаджи Емин. „. . . (Султанът) отиде и спря пред трупа на Косана. Сиянието на пожара го огряваше. Без връхната си дреха хаджи Емин изглеждаше още по-тънък и по-строен, отпред на зелената му чалма стърчеше пауново перо. И като прихвана, както му беше обичая, с ръка, червеникавата си брада, той се понаведе и загледа Косана, все така голям и страшен, какъвто беше приживе."

Това са почти филмови кадри или по-точно — словесно запечатани сцени, определени да бъдат възпроизведени на екрана на читателовото въображение. Те притежават отчетливия рисунък и точния мизансцен на добрия филмов сценарий, неговите категорични светлинни и цветови акценти, ясно маркираните му жестове — максимална в и д и м о с т и предела зрителна изразителност. Така описана, горната сцена може да се възпроизведе и заснеме в студиото като един от възловите кадри на един филм по „Най-вярната стража".

Спомнете си как плаче Василена в последната глава на „Ако можеха да говорят“, когато се прощаваме с воловете и чифлика изобщо. Достатъчно е да разделим на съответни абзаци („кадри“) отделните моменти на този откъс, за да получи той и графически вид на сценарий:

„1. Балана беше дошъл до плета и като гледаше спокойно с влажните си черни очи, лизна се с езика по влажния си хълбок, след туй взе да се почесва о един кол.

(2) Усмихната, с пъргави крачки, Василена отиде при него и го замилва с ръка.

(3) Може Балан да позна гласа ѝ — спря, не мърдаше, само позатваряше очи.

(4) („звук“) — Балан, Балан. . . къде отиваш, Балан? Къде отиваш? — говореше му Василена и го милваше. — Кой ще те купи, Балан? На кого ще работиш? Кой ще те гледа? Ще те гледат ли хубаво, Балан? Кажи, Балан? Кажи. . .

(5) Отведнъж тя се спря, похвана се за челото, замисли се, после се обърна и със строго, обтегнато лице, без да погледне никого, дойде до къщата, опря се с лицето си към стената и стройното ѝ тяло, от кръста нагоре, се затресе от плач.“

Една сцена — Василена се прощава с воловете — е отчетливо разделена на пет момента (ракурса, един от които „озвучен“): разработка, готова за обектива на апарата и за окото на читателя. В първия момент читателят не се и сеща, че Василена именно плаче, когато млъква, похваща се за челото, отива и се изправя до стената — така старателно е избегнато да се назове онова, което става всъщност с нея в момента, така е съсредоточено вниманието му върху онова, което м о ж е да се в и д и от нея: читателското „око“ трябва да се насити със зрителни впечатления, трябва да се изпълни до край с конкретния зрителен образ във всичките му ракурси, в цялата му нагледност, т а, когато тази нагледност изведнъж обърне другото си лице, разкрие същинското си съдържание, то да рекушира с двойна сила върху него. . . Това е специфично йовковски ефект и начин на рисуване — да сигнализира за вътрешното чрез външното, да подготви първото чрез второто. Стотици са примерите, които биха могли да се приведат.

За някои Йовкови разкази би могло да се каже, че са по начало построени като сценарии върху отделни възлови „кадра“-сцени, всеки от които се дроби на няколко момента или ракурса. „Шибил“ като че ли е един от най-показателните: Джендемите, срещата на хайдутите с жените; Шибил сам в Балкана (след слизането си в Жеруна); Шибил в къщи (обнизан с оръжия, огрян от огъня), Рада пред огледалото („пише веждите си и се смее“); Шибил върви пременен, без оръжие, с карамфил в ръка, а над него, „над покриви и овошки грее слънце“; и последният — „припукнаха пушки“. . . Сценарното звучене се подсилва и от обстоятелството че на места Йовков води разказа в сегашно време — читателят в момента „гледа“ какво става пред очите му.

Разбира се, не бива да се забравя цялата условност на горната аналогия и изобщо на аналогиите между две изкуства. Безспорно е обаче, че във всеки Йовков разказ ще открием по няколко картини или „кадри“, о п о р н и и за композицията, и за смисъла и звученето на разказа, отчетливи, лаконични, пределно изразителни и неотразимо неподвижни в своята изразителност. Тази неподвижност е крайно характерна за Йов-

ковата словесна живопис, в пълен контраст с раздвижеността на Елин Пелиновата.

Йовковите картини-„кадри“ са „неподвижни“ преди всичко поради еднородно-предметния си смислов строеж: възпроизвеждайки си ги, въображението на читателя не трепти, както при Елин Пелиновите, между различни смислови сфери и значения — то остава приковано към живописно-сетивните им, зрителни доминанти. Създавайки ги, Йовков не ги съпоставя и тълкува чрез тропи, одухотворявания, сравнения, не ги поетически анализира и синтезира — той „само“ фиксира облика им с думи. Съответно и читателят, възсъздавайки ги, съзерцава техния облик както се съзерцава пластична творба, макар и във въображението си. Те имат, условно казано, цветовата, линеарната, ако щете и фактурната определеност, своеобразната вещественост и нагледност на живописното платно или графиката, — а последните са покрай всичко друго, и особен род предмети, чието предназначение е да въздействуват по зрителен път. Йовковият словесен образ носи нещо от тяхната няма изразителност, от спецификата на тяхното естетическо въздействие. Докато „трае“, т. е. докато го разчитаме, Йовковият образ въздействува самостоятелно и специфично, сякаш картина, завършена и оставена от автора ѝ сама да действува върху съзерцаващия я, докато не изчерпи своя заряд от зрителни внушения. Естествено този образ възбужда асоциации, внушава настроения, навежда на мисли и съпоставки — както прави и картината, и това е всъщност задачата и функцията на Йовковата образност. Но — пак както при картината — тези асоциации и пр. са вече работа на читателя, който „съзерцава“ словесния образ. От образа иде тласъкът и посоката на тези асоциации, но реално тях ги няма в него — те не са дадени езиково в текста, както при Елин Пелин или Вазов— а ще възникнат от взаимодействието между текста и читателя, ще се явят вече като резултат от работата на неговото въображение. Затова винаги остава по нещо недоизчерпано в Йовковия образ, нещо недоизказано докрай, неразгадано до дъно — както картината не се изчерпва наведнъж, не са разлага без остатък. Читателят може десетки пъти да извиква във въображението си настръхналия кръг от конници, хаджи Емин със зелената чалма и Ранка с жълтата му атлазена дреха, а под тях, голям и страшен, Косан, — тъкмо защото са така категорично фиксирани зрително; и всеки път да ги види по новому, въпреки същата тази категорична фиксираност, както всеки път по новому се вижда и преживява една картина, макар тя да си остава неизменна и непроницаема като обективиран образ — и тъкмо защото си остава такава. И толкова по-трайно, по-неотразимо е внушението на Йовковия образ: оставайки си завършен, предметно-непроницаем, „ням“ и „непрозрачен“, той дава на читателя по-голяма свобода на възприемане и тълкуване.

Когато Комура умира („Ако можеха да говорят“), извличат леша му на полянатa край чифлика. „После додоха и орли — черни, големи“ — продължава Йовков. „Те стояха настрана и не се помръдваха, като вкаменени. Кога да хвръкнат, прибягваха със широки крачки, прегърбени, с разперени крила, и тежко се подемаха.“ Защо пък сега тия орли? — ще си каже читателят. Те нищо не правят в разказа, те дори не ръфат леша на Комура, само стоят и показват себе си. И те наистина са дошли не за да вършат нещо в разказа — действената връзка в случая не е нужна на Йовков, нужно му е читателят да ги види. Изпусната е дори най-простата причинно-фабулна връзка между орлите и смъртта на Комура —

защо са дошли. Сякаш Йовков пише за тях просто защото те са там и той не може да не констатира присъствието им: погледнал е, видял ги е и ги е фиксирал в своя обектив. Причинната връзка не му е важна, важен е обликът им. Но тъкмо защото това тяхно безмълвно присъствие е така точно и осезаемо фиксирано, и тъкмо защото остава немотивирано — то говори. Тия „черни“, „големи“, „тежко подемащи се“ птици, които Йовков е поставил там сякаш не за да ръфат, а за да вещаят — те говорят за вечност, за древност и неразгаданост, напомнят за нещо важно и неизразимо с думи. И това тяхно внушение се слива с живота и смъртта на Комура, дава му дълбочина, резонанс, величие, значимост — без образни или логически тълкувания, без сравнения и тропи, а пряко, по образно-експресивна асоциация.

Интересно е, че Йовков говори за орлите, които долитат при леш, и пред професор Казанджиев. „Имаше нещо зловещо и мистично в тези птици, като някакви странни същества“ — к о м е н т и р а той описанието си пред него. Един Вазов би включил този коментар и в разказа си. Йовков докъм 1920 г. също, може би. Дори в „Легендите“ той все още може да каже например, че Божура гледала „както дивакът гледа истукана си“, сиреч да прибегне до културно-историческо сравнение. Но не и Йовков от 1936 г. Той оставя орлите сами да говорят с немотата и с неотразимата си нагледност — с това че те с а.

Тук отново опираме до принципиалната разлика между Елин Пелин и Йовков. Очевидно Йовков е убеден, че оставени сами, неговите орли говорят по-добре от самия него. Очевидно като художник той „доверява“ повече на видимостта на нещата и не „доверява“ на тълкуването им, дори когато то е образно-лирическо, — както не „доверява“ на причинно-следствената връзка, на действието и събитието. За него видимите неща са суверенни в своята цялостност, почти непроницаеми, почти тайнствени. Той не се опитва да проникне в тях, за да ги проанализира и оцени, сякаш се бои да не смути и накърни онова, което живее дълбоко у тях. Той може да ги „описва“. Той е убеден, че колкото по-вярно и почтително-сдържано, колкото по-лаконично и сбито-изразително даде зримото, толкова по-вярно и по-пряко през него ще се прояви същината, през външното ще се усети вътрешното, както картината се усеща през баграта, линията, фактурата.

Тази негова благоговейна грижа — да не даде повече от онова, което в дадената ситуация може да се види от обекта, откристализира в траен похват у Йовков. Характерни са честите Йовкови ремарки като „не се виждаше какво има по лицата на овчарите, но. . .“ „не се видя, направи ли Сарандовица знак с очите си, но. . .“; Галунка гледа, че Марин и ходжата правят нещо, но какво е — не разбира; не се чува как плаче и какво нарежда в плача си Пауна, само се вижда как сълзите ѝ текат по бялото ѝ лице; не се вижда как и кога Мурад скача в кладенеца — досега го имаше, сега го няма, или „тъмнината скриваше очите на Сали Яшар и не можеше да се види какво има в тях“, но той гледа в земята и мисли за синовете си.

Обикновено хората и обстановката се рисуват през очите на действуващото лице, така както то ги вижда в дадения момент — не през очите на автора, който по принцип всичко може да види и обясни. Женда например не е „видяна“ нацяло от Йовков. Нейният образ се изгражда постепенно от онова, което виждат в дадения момент дядо Иван, баба Ана, Марин: пред къщи, на чешмата, на сянка, на слънце, под ореха, в ливадите. . . Този похват има сложна палитра на въздействие. В едно и също време той подсилва авторската дискретност — вижда не разказвачът,

виждат героите; потапя виждащия и видяното в една обща атмосфера, свързва ги, като ги прави творци в една обща ситуация, на едно общо преживяване; внушава особено ценното усещане за свежа достоверност, за непокътнатост на впечатлението — сякаш ничии други очи и най-малко вездесъщите и условни авторови очи не са погледнали преди читателя това дърво, тази жена, тази сцена, не са ги усетили, не са ги познали — за първи път ги вижда и усеща сам читателят, защото ги вижда едновременно с героите и през техните очи.

Някой може да бъде изкушен да окачестви този благоговеен йовковски респект пред видимостта на нещата като своеобразен художнически „позитивизъм“ и дори „агностицизъм“. Това би било пресилено философско излитане. Общо-реалистическото виждане на света в изкуството е сложно и многообразно явление, което дава безброй исторически и индивидуални отсенки и вариации, както е сложно и многообразно общо-материалистическото светоотношение. Йовковата образност представлява подобен вариант на реалистичното виждане, по-различен от Вазовия или Елин Пелиновия. Един вариант, който обогатява нашата литература, защото разкрива нови възможности за възприемане и преживяване, за израз и въздействие. Точно хванатият и пределно изразителен предметен детайл разбужда асоциациите на читателя и го кара да си възстанови цялото в определена тоналност и върху определена смислова плоскост; а то на свой ред отключва нова верига от връзки, вече от по-общ или по-висш разред. Такава „верижна реакция“ има предвид Чехов, когато изисква от пишещите братя, през устата на своя писател от „Чайка“ — с едно парче от счупена бутилка, което блести на месечината, да нарисуват лунна нощ — т. е. да умеят да напипат оня почти единствен за дадения случай предметен детайл, който да тласне въображението на читателя в необходимата посока, като отключи нужните зрителни и емоционално-смислови връзки. В това е тайната и смисъла на лаконизма в изкуството.

Зрелият Йовков все по-нашироко и уверено работи по тази рецепта, особено в „Ако можеха да говорят“. Там например липсват дори сравнително нашироко обхванатите, сравнително закръглените картини, каквито са вече цитираните пасажи от „Най-вярната стража“ или от „Божура“ и пр. Основа и често единствен елемент на образа става единичният жест, детайл, ремарка, пръснати из разказа, максимално точни и максимално натоварени по смисъл: Василена сяда на издутия корен на едно дърво (може да се предположи как ѝ са се подсекли краката, като е чула какво си приказват Севастица и Захария, как не е избирала къде да седне, как може би дори се е препънала о този корен и как е било тъмно наоколо) и се замисля. Всичко това читателят не го м и с л и отчетливо в мига, когато чете фразата. Но то се съдържа в усещането му за момента, то е — то се внушава неразчленено от този едничък, най-прозаичен детайл „на издутия корен“. Достатъчно е да р а з ч л е н и м усещането си за момента, да се замислим над него, и те ще излязат повече или по-малко отчетливо, в един или друг ред и брой, на екрана на проясненото ни съзнание. Тоест ние сами ще разширим и детайлизираме образа — от счупеното стъкло ще изплува лунната нощ.

Колко органична, коренно присъща на Йовковата творческа природа е „зрителността“, „визуалността“, пластично-предметното виждане и рисуване с всичките му последици и връзки показва и творческият процес у Йовков. Характерна е изповедта му как е написал „По жицата“. „Мотивът“, както той го нарича — поверието за лечебната сила на бялата

лястовица — Йовков прочита във вестниците. „Той залегна в съзнанието ми“ — казва Йовков. Но този мотив си остава мъртво зърно, докато не се свърже у Йовков с конкретно „видение“, с картина. „Видях — именно „в и д я х“, казва той — шосето за Добрич, Каралезката чешма, полската шир и някаква бедна кола, впрегната в малко слабо конче, селянин-сиромах подир нея — както съм ги виждал в действителност. . . Свързах това видение с мотива за бялата лястовица“. Към това конкретно видение, изплувало от личния му опит, Йовков прибавя второ, вече от косвения си опит — от народното предание — змия, спяща на гърдите на жътварка (като причина на болест). „Тоя о б р а з — казва той, — по-рано ме е занимавал. Сега връхлетях на него като на нещо готово. Т а к а разказът беше п о с т р о е н“ (к. м.).

Построен върху два образа, върху две картини — не върху случка, върху конфликтна ситуация, върху завръзка-развръзка. . . Случката, съответно драматичната ситуация, остават заключени вътре в образа, като зародиш, който не се развива във фабула, не оживява в събитие, както би станало при Елин Пелин или при Вазов. Оттам — „извътре“ — тя поддържа драматичния тонус на образа, лирическото му напрежение. Тя служи на картината, а не картината — неи, както разказът на селянина в „По жицата“ за това, как е заболяло момичето му и какво търсят из този край служи като обяснение, представлява коментар на безмълвната каручка сред полето между двата реда телеграфни стълбове. Композиционно тоя разказ-обяснение е придаден към картината на каручката. При Елин Пелин и Вазов става точно обратното: картината служи на случката, на фабулата и действието. Случката се разгръща, действието върви, следвайки своята логика, а картината следва неговите завои и ги озвучава лирически, обогатява, задълбочава, възвисява разказаното. Композиционно (и смислово) тя е подчинена на действието, управлява се от него. Докато в „По жицата“ заболяването на момичето и търсенето на лек са придатък на картината, композиционно и смислово те се управляват от нея.

Разговорите със Сп. Казанджиев свидетелствуват, че Йовков носи в паметта си богат запас от такива „видения“ — неизличими зрителни впечатления — които впоследствие често стават опорните кадри на разказите му: самотните дървета, Каралезката чешма, орлите, синурите, хергелите, пътища, каруци, препускащи из равнината. . . А често повтарящият се типаж в разказите му (напр. кръгло лице, черни светли очи, черни плитки — за жените, или бели мустаци и черни начумерени вежди — лице контрастно разделено на усмихната и навъсена част — за старците и хайдутите му, рижите и светлооки негови турци и татари и др.) говори, че той носи запечатани в паметта си портрети-физиономии на хора.

Очевидно Йовков ще да е от „виждащите“ света художници, докато Елин Пелин е повече от „преживяващите“ го. Единият е лирик-съзерцател, другият — драматичен лирик. В и д и ли Йовков картината, която му е нужна, за него разказът е по начало „построен“, „хванат“. Както за Елин Пелин разказът е построен, когато му улови „края“, разрешението на драматично заредената ситуация, изходът на случката. Единият носи в паметта си „картини“ — в и д е н и н е щ а. Те са му достатъчни, тяхната няма цялостност може да се раздипли в герои, обстановка, фабула, в определен ритъм и с определено звучене, или д а г и п о б е р е, да ги обхване и организира образно-лирически, подчинявайки ги на себе си. Другият записва в тефтерчето си случки, реплики, драматично заредени сценки и ситуации, готови да се разразят, на които после — като рече да ги пре-

върне в разказ — той ще намери героите, които да му ги „изиграят“ и пейзажа, който да му ги озвучи.

Това е един фактор повече за статичността на Йовковия образ. В сравнение с Елин Пелиновия Йовковият образ е „неподвижен“ не само по вътрешно-смислова структура, а и в отношение към действието на разказа. Верен на себе си — „стилен“ от край до край — Елин Пелин обича да хваща своя обект в движение и действие, в промяна, при преминаване от едно състояние в друго: Монката виждаме, когато слиза за да походи, Ангелинка, по която и без това всичко трепти и шумоли — когато сякаш пада като слънчево петно от тавана, портретите на Андрешко, Лисичката, Отец Игнатий, Станчо, Стоилка и пр. се открояват чрез жестове и ракурси, хванати в повратните мигове на случката. Показателно е, че Елин Пелиновите описания и характеристики са най-често глаголни: у Елин Пелин пламъците и г р а я т, звуците се л ю л е я т, и з д и г а т с е, у д р я т с е, п а д а т, лятото е п р е г а з и л о полето, снежинките не са к а т о пчели, а направо з а п ч е л я в а т въздуха. Знаменателно е също така, че неща и същества з в у ч а т у Елин Пелин (реката вика, полето ехти, често се чува чиличеният ек на жабите, постоянно долитат песни, шепот, въздух, гласове). Най-после неизменното, наред с героя „действуващо лице“ в Елин Пелиновия разказ — пейзажът — също се явява на завоите на случката. Сам раздвижен и одухотворен, той идва за да озвучи, лирически да разкрие „душата“ на онова, което става. Прозвучал обикновено в началото, той се обажда още веднъж, дваж или дори трети път, отгласяйки на промени и разговори, преливайки се в тях и отново откроявайки се през тях („Вдовец“, „Задушница“, „На браздата“, „Андрешко“, „Хитрец“ и други). Раздвиженост и преливност, динамика и лирико-образна прозрачност еднакво характеризират четката на художника Елин Пелин.

А Йовковият образ не се движи и не се прелива. Той не възниква от и в хода на събитието: виждаме го по правило когато, така или иначе, събитието е в е ч е станало, причината в е ч е е задействувала, промяната се е извършила и движението се е уталожило в с ъ с т о я н и е, откристализирало е в зрим мизансцен. Йовков с п и р а хода на разказа, за да запечати този мизансцен: Албена иде — в син сукман и скуртейка с лисици, със скръстени ръце, бяло лице, сведени очи, между двата реда поразени и трогнати селяни — след като вече се е извършило и убийството, и Албена се е признала; високият пригърбен селянин крачи редом с каручката, майката седи пребрадена с черния чембер, а от двете страни лястовичките се разхвърчават и после пак се връщат на жиците; всичко е изприказвано, мъката е изплакана и лекът не е намерен; досъщ както в „Другоселец“, където, след като пак всичко е изприказвано и лекът не е намерен, селянинът седи, турил главата на коня на коленете си, и оттам го гледа едно око, голямо, в което се чупи светлината на звездите. Такива картини не толкова озвучават по елинпелиновски ставащото, колкото с у м и р а т същината на станалото и в е щ а я т за резултата му. Те са образна „поличба“ за онова, което зрее и се готви невидимо от нас, защото е или твърде далеч, или е твърде надълбоко, за да го видим. Хаджи Емин мълчи и се усмихва, прихванал с ръка жълтеникавата си брада, докато свещниците пълнят със светлина очите му: нещо става у него и когато, след половин страница, узнаем резултата му, усещаме, че сме били подготвени за него от нямата изразителност на горната сцена. „Нито черно, нито бяло, а румено“ е лицето на Женда — това е нито черната, нито бялата — неуловимата магия на тази жена във възприятието на Марин, която го влече със

себе си, поръсена със слънчеви петна, с бухнали коси и очи черни като сливи. Зримият, предметният еквивалент на онова, което се извършва невидимо, вещае за това невидимо, без да бъде самото то. И Йовков с основание изпуска много често самото събитие или го съобщава с две думи, а цялото внимание на читателя и цялото свое майсторство съсредоточава върху живописния „кадър".

(Между другото — колко маловажно в сравнение с изразителната, няма и неподвижна сцена е действието за Йовков, съответно колко маловажна е логически-причинната мотивировка на фабулата, показват лесните смърти — внезапни и немотивирани изходи — в някои негови разкази: мъжът на Шакире умира съвсем неочаквано, без връзка и без обяснение, но тъкмо навреме, сякаш за да оправдае „кадъра" — Шакире шие и се усмихва, питайки за Джапар; както лесно и съвсем навреме умира Захарчо, за да освободи чара на младата Сарандовица, или — мъжът на Василена. Това са все смърти, минати с по една дума, безлики, ненарисувани и нетежащи, а само облекчаващи разказа. А това и не е нужно на Йовков — има какво да тежи и кое да каже важното в него.)

Йовков не описва как Баташки стреля по Сарандовица и после по себе си (съобщават само факта селяни от тълпата) — черният отвор на прозореца и бялото перде, което вятърът издува над празната стая резюмират смисъла на станалото. Т. е. Йовков с п и р а действието — прави пауза в хода на разказа — за да фиксира една няма сцена, нещо като живата картина в стария театър. Но нерядко тъкмо тази пауза, запълнена с картина, тъкмо този неподвижен и лаконичен кадър побира в себе си идейно-емоционалната кулминация на едни от най-хубавите и типични Йовкови разкази, както е в „Албена", „Шибил", „Другоселец", „По жицата", „През чумавото" и други.

Каква работа върши на Йовков това образно-лирическо спиране, колко силно звучи неговата сумираща, резюмираща нотка показват Йовковите финали. Много от тях представляват едно последно кратко „видение", последен живописен щрих. Те теглят черта под разказаното и в същото време своеобразно, пак по лирическа асоциация, връщат вълната назад, възстановяват статуквото в „съсъда".

Мурад се връща отново в света, от който е избягал, и Асие вече си е изиграла ролята и си тръгва. Но Йовков прибавя последния кадър: Асие върви известно време, сякаш знае колко, и спира, обръща се, постоява, после пак тръгва към дома си. Каквото е трябвало да стане е станало, нарушеното равновесие на селцето е възстановено — и над него стои, неподвижно като статуя момичето с червените коси — то го е нарушило, то го е и възстановило. В „Женско сърце": Илия е хванат, Аничка вече му е дала хляба, случката е изчерпана; но Аничка постоява, подпряла с ръка страната си, постоява и после си влиза в къщи. Животът пак се връща в коловоза си и Аничка отново поема работата си — само сме узнали, че в неговата непроменност има Аничка, нейното сърце, нейната сила. Краят на „Антимовския хан" също е „кадър": Калмукът лежи убит, до него Сарандовица, румъните изтеглят двете канати и затварят вратите. Завесата буквално се спуща над изиграната пиеса, над хана и над трите Сарандовици, и наоколо е същото равно поле, същото добруджанско статукво, каквото е било преди ханът да бъде построен. „Кадри" са и вече цитираните финали на „Шибил", „Другоселец", „През чумавото", със същото внушение за възстановено статукво. Такъв е и краят на „Скитникът".

Една последна характерна подробност: рисувайки, Йовков спира не само хода на разказа, но и хода на изречението — прави пауза не само в повествованието, но и в отделната мисъл. Обикнат негов похват е да характеризира героя, обстановката и пр. с приложение (апозицио) вместо с прилагателни, с вметнати изречения, вместо с нови самостоятелни такива. Така, той назовава своя обект (в изречението това може да бъде подлогът, допълнението, обстоятелството, сказуемото) и спира, за да го обрисува с приложение или с вметнато изречение. После може и да продължи по-нататък. Примерите са много: „Велико, както си беше по риза, със запретнати ръце, здрав, с накъдрена коса, усмихнат, погледа, погледа Василена и каза“. . . Или: „Шибил се спря, страшен, хубав“. Или още: „Гледаше го едно око, голямо, препълнено с мъка, и вътре в него. . .“ „И той си тръгна към къщи, висок, снажен. . .“

Йовковото определение не се стреми да се слее с определимото, с главната логическа линия на изречението. Напротив — то се стреми да се обособи синтактически и като образ, да се еманципира в една картинна пауза вътре в изречението — да се обгради като в рамка между двете запетаи, за да се запечати именно като картина в съзнанието на читателя. И читателят спира изречението, за да я види, както Йовков го е спрял, за да я нарисува.

Наистина Йовковата статика е всепроникваща — тя се чупи и модифицира на различните равнища на творбата, става атрибут и на композиция, и на фраза, и на фабула, и на рисунък — тя тях изисква, и те — нея. Безпредметно е да се търси кое е „причина“ и кое — „следствие“ вътре в това живо функционално цяло, дали например Йовков е „предметен“, защото е „статичен“, или е „статичен“, защото е „предметен“. Те са като лицата на едно многолико цяло, страните на една многостенна призма. Изворите, ако щете „причините“ на творбата като такава лежат „извън“ самата нея. Те са в светоотношението и светоусещането на художника и оттам — в история и епоха, в психология, творческа традиция и пр. Но тъкмо те са живият първоизточник, предусловието на нейната цялост.

Тази цялост може и трябва да се раздипли и проанализира; ключът обаче трябва да се търси извън нея. И трудността на литературния анализ е в тази диалектика между описание и обяснение, в това необходимо, наложително и непрестанно преминаване от творбата към изворите ѝ и от тях — към нея, от света към изкуството и обратно, или по-точно — в това непрестанно откриване на действителността вътре в изкуството, в този светотатствен за някои и утопичен за други „трансгресус“, при който нито творбата бива да се сведе до изворите си — защото ще изчезне като такава, нито да се откъсне от тях — защото ще се прережат жизнените ѝ артерии и тя ще се превърне в сбор от значения, в куха словесна черпука. Задачата и смисълът на стиловия анализ е да разкрие и обясни живото единство на живата, т. е. на значимата форма, в която откритие и израз, видяно и виждане са едно.

*

Наличието на такова единство — а то е толкова трудно за автора, колкото естествено за читателя, който го поема, без дори да го осъзнава — е специфичен белег за стилнсот на творбата, за наличието на стил у ху-

дожника. Единен и неповторим е Вазов, от подстъпите на творчеството си, та до речника и пунктуацията, както са единни и неповторими Елин Пелин и Йовков. Тъкмо поради това обаче нито приликите, нито различията помежду им могат да се изтеглят в три симетрични и успоредни, автоматично отговарящи една на друга, прави. Обратното, те се взаимопреплитат в една сложна и неравномерна схема от сходства и контрасти. Ако Вазов и Елин Пелин например се приближават принципиално един към друг по постройката на разказа, който и у двамата се гради върху действието-събитието, и съответно се отдалечават от Йовков, за когото събитието играе спомагателна роля, то Елин Пелин и Йовков принципиално се приближават един към друг и съответно се отдалечават от Вазов по характера и функцията на своя лиризъм и в тази връзка — по мястото и ролята на автора в повествованието. У Вазов авторът е композиционно обособен: разказвач или коментатор, той взима читателя за ръка и ясно и обосновано, сладкодумно и увлекателно, често наставнически, често патетично го завежда там, където е искал да го заведе и обикновено още в началото е заявил, че иска да го заведе. В отчетливата структура на Вазовия разказ има оня, който разказва, има събитие, за което се разказва, има герой на събитието и неговия портрет, място на действието — и неговото описание, време на действието — и неговата характеристика. Всеки заема своя периметър и изпълнява ролята, която му е отредена, а разказвачът дирижира и оценява изпълнението. Има и пейзажи — сочно живописните и ярко почувствувани Вазови пейзажи. Но у Вазов пейзаж е по принцип място на действието, което предизвиква авторовата емоционална реакция, дава повод за преживявания и оценки.

Т о з и автор по начало липсва и у Йовков, и у Елин Пелин. Но лиризъм има — и той, за разлика от Вазовия, почти няма свой периметър. Той просмуква всички компоненти на разказа и прониква много по-надълбоко, носи много по-сериозна естетическа натовареност и изпълнява в системата на разказите им по-отговорна задача от Вазовия.

От тази обща допирна точка на Елин Пелин и Йовков обаче почват и различията помежду им. Елин Пелин е възложил — казано опростено — лирическата партия в разказа на пейзажа. Пейзажът не е място на действието, което — когато авторът поиска — може да даде лирически фон или съпровод на действието. Пейзажът у Елин Пелин е онзи самостоятелен „трети“ в разказа, който лирически партнира с героите и казва — вместо автора — за тях и за случката дори повече, отколкото те казват и знаят за себе си. Това е очовечената природа, метафоризираната обстановка, в която се разиграва събитието и която откликва на всеки негов поврат, разкривайки неговото човешко съдържание и смисъл.

На свой ред т о з и пейзаж пък изчезва у Йовков. Няма у него лирически п е й з а ж, има в и д е н и н е щ а — картини на едно или друго, хванати точно и лаконично и нарисувани по онова, що може да се види от тях. И те стават все по-лаконични, докато се сведат до предметен детайл, до образна ремарка. Редом с Елин Пелиновата одухотвореност и смислова прозрачност, те са плътно-пластични, „непрозрачни“, „веществени“, би рекъл човек — едно своеобразно връщане към пластическата точност на Вазовия рисунък. Но разликата е огромна, защото в основата ѝ стои друга функция. Точният пластичен детайл е нужен на Вазов, за да документира верността на описаното и верността на своето виждане за него. Още в следния миг Вазов „напомня“ по един или друг начин, че именно той е свидетелят на описаното и гарантът за неговата вярност. Пластичният детайл

е нужен на Йовков заради своята изразителност, заради евокативната си сила: за да може по една черта да се извика целият образ у читателя, с определен експресивен ореол и в определен смислов аспект, и оттам асоциативно да се навържат за него по-нататъшни образи и звучения. Същевременно, пак в противовес на Вазов и Елин Пелин, пластичният детайл е нужен на Йовков, за да се скрие зад неговата плътна предметност, та да внуши своята авторска непричастност и неговата „суверенност", неговата неизчерпаемост и неопровержимост на „обективна", на видена вещ. И от ритъма на тези предметни акценти и съзвучията на образните асоциации се ражда лирическата хармония на Йовковата картина — а тя пък се посреща с ритъма на композиционните отгласи и паралели в разказа като цяло, за да зазвучат и двете още по-внушително.

От друга страна, и от Вазовия, и от Елин Пелиновия, Йовковият разказ рязко се отделя по своята значително по-сложна композиция и строеж, както се отделя фразата му със своя значително по-сложен синтаксис. Наистина Йовков се развива към композиционна и фразова простота и лаконизъм. Но това не са Елин Пелиновата простота и лаконизъм: Йовковата сложност не е изчезнала. Тя само се е дръпнала навътре, зад сложността на намеците и асоциациите — както лиризмът му се крие зад плътността на предметния рисунък — и оттам командува тяхното сплитане и разплитане. У Вазов и Елин Пелин простотата и лаконизмът са свързани с тяхната действителност и с лирико-смисловата им експлицитност; у Йовков — с неговата статика и с дискретната предметност на неговия рисунък.

За нашия разказ и за литературата ни изобщо това е нов — трети след Вазов и Елин Пелин — начин на разказване и рисуване, трети тип новелистична структура, трета стилова система. Би могло да се каже, макар и с редица уговорки (те биха ни отвели твърде надалеч, ако речем да ги излагаме тук), че като творчески почерк Йовков е по-съвременен от тях, ако щете — по-„модерен", в смисъл, че стои по-близо до някои типични художествени търсения на 20 век. Реализмът на 19 век ни е завещал, покрай другото, образа на автор-анализатор и съдник на времето си, открит и активен в позициите си, красноречив и многоречив, открито разсъдъчен и открито емоционален в едно и също време, обясняващ и остро реагиращ, убеждаващ и застъпващ становища. Реализмът на 20 век е по-„резервиран". Той се стреми да „остави" нещата такива, каквито всеки може да ги види, да говорят „сами" с читателя, дискретно управлявайки обаче вниманието му чрез онова, което му позволява да види от тях. За него обликът на нещата сам по себе си крие огромен потенциал от въздействие — пълен е със значимост — и той се стреми да я накара да му служи. Затова обича и цени повече предметния рисунък от преносния, прекия израз — от фигуративния, асоциациите — от тропите и сравненията. Той храни своеобразно „стеснение" от всякаква изява на чувства или позиции, от лирическата експлицитност, която за него е почти равносилна на излиятелност. Цени цялостното звучене на неразчлененните ситуации и състояния, оставяйки анализът да действува подмолно, да се дореализира в съзнанието на читателя. Не е случайно огромното влияние, което Чехов упражнява и до днес върху европейската литература.

Подобни тенденции — или зародиши на подобни тенденции — констатираме и у Йовков. Настрана от всякакви контакти и влияния (а к о се е учил от чужбина, то сигурно най-вече от Толстой — родоначалникът на редица от характерните отлики на новата европейска литература, въз-

можно и от Чехов) — „самоук“, сиреч самобитен — той проправя своя пътека, създавайки своя свят и търсейки неговия израз.

Това не става нито случайно, нито от само себе си. Йовков също изпълнява обективно значима „социална“ поръчка, без каквато няма живо дело и още по-малко — изкуство и стил. Той също твори под натиска на една обективна социално-историческа потребност, която му поставя задачата и насочва търсенията му. Ако Вазов след Освобождението трябва да свидетелствува и напомня, да съди и въодушевява, да изгражда гражданско и патриотично съзнание; ако Елин Пелин трябва да покаже какво става в нашето село, да разкрие драмата и поезията му, да даде глас на хората му; — на Йовков, който иде с л е д тях като разказвач, макар да им е съвременник по години, се пада задачата да покаже мащаба на човека у народа ни, да разкрие нравствения му потенциал в мигове на душевно възвисяване. Тази потребност изниква от времето и пряко — от войните и бурните години след тях, съчетавайки се с развитието и потребностите на нашата литература.

За честната българска интелигенция — оная, която обича народа си, вярва в него и върви с него — минала за 50 години през всички мъки на капиталистическото развитие и изпитала на гърба си буржоазния строй и държава, прогледнала в не една лъжа, покрусена и дезориентирана от войните — има два изхода: или да поеме пътя на революцията, или да потърси временна опора в нравствените, във „вечните“ ценности на народа ни. Йовков е от вторите. Революционната социална борба той не разбира, но разбира какво носи у себе си неговият народ от векове. Това не е тясно класова задача, както тези ценности не са достояние на българските чорбаджии или българската буржоазия. Знаменателно е, че подобни тенденции по онова време се очертават и в другите изкуства — в музика, в живопис и архитектура например, където също се търси народното и българското като тема и език не вече фолклорно-подражателно или декоративно-стилизаторски, а творчески. Тази задача очертава най-общото русло на Йовковото творчество и дава опорните пунктове на неговата художествена система. И той успява в тази задача: „Старопланински легенди“, „Вечерите“, „Ако можеха да говорят“ са вече влезли в душевния опит на народа ни, в нравствената му и художествена култура, станали са мая на неговото самосъзнание. Гледайки света и себе си, земята и народа си, ние ги виждаме вече и през Йовковите очи, както ги виждаме през Вазовите и Елин Пелиновите.

С делото на Вазов, Елин Пелин и Йовков нашият разказ минава през три последователни стъпала на развитие, постига три ясно очертани стилови облика. Трите творчески задачи — модификации на социално-исторически и културно-исторически потребности — са захранили три творчески свята. вътрешно единни по същина и по израз — три стилови системи, три структури на художническо мислене, от които могат да се взимат и са взимани елементи, които могат да дадат и са давали тласък на други търсения, но които са „живи“, като са стил само в своята цялост и неповторимост.

Казано е н о в о слово и е казано п о н о в о м у. Изкуството умира, ако тези две неща се разделят.

ПОЕЗИЯТА НА НИК. ВАС. РАКИТИН

Георги М. Григоров

Името на Никола Василев Ракитин е едно от най-чистите и най-човечните имена в българската поезия. Неговите стихове и днес не са изгубили своята първична свежест, от тях ни облъхва неподправеният аромат на българската земя и природа, струи топла обич и съчувствие към хората, към техния труд и мечтите им за по-добър живот. Те са проникнати от искрена, здрава привързаност към родния край и родното село на поета, което той някога е напуснал, но не е изличил от сърцето си. Песните на Ракитин са прости и сърдечни, жизнерадостни и оптимистични, но същевременно криещи в себе си някаква тиха тъга и примиреност.

„Сред толкова горести в света аз имах желание да внеса със стиховете си малко ведрина и радост“ — писа поетът. И той изпълни това свое съкровено желание, остави на българската поезия песни, в които е съхранена неговата скромност и благост, човечност и простота, обаянието на един искрен и всеотдаен човек и поет.

Поезията на Ракитин не е посветена само на природните стихии, на полето и равнината, тя не е само пейзажна и живописна, както я представяха буржоазните критици. Те премълчаваха или подценяваха тези негови стихотворения, в които той се изяви като поет с живо и будно обществено чувство и изрази своя протест срещу безсмислената и кървава касапница, устроена на българския народ от неговите управници през Първата световна война.

След войната Ракитин не остана чужд и на социалния кипеж в нашата страна, както и на разрастващото се влияние на Българската комунистическа партия. За това свидетелствуват няколко стихотворения със социална насока, в които поетът изяви своята солидарност с борците за нов, по-справедлив, по-човешки живот, както и симпатиите си към работническата класа, носителка на тези идеи и тежнения.

Той запази будно обществеността си чувство и го изразяваше винаги, когато това изискваше неговата честна и човечна натура. В едно интервю поетът казва: „Това, което става у нас, не може да радва човека. Като че хората станаха по-зли, егоистични и жестоки. Боя се, като гледам враждите между тях. Живея обаче с вярата в доброто у човека и с надеждата, че то ще надделее над злото.“

Забележителното в тази откровена и честна мисъл на човеколюбивия поет е, че той не е изгубил вярата си в доброто начало в живота и в победата му над злото. За тази своя — за жалост нереална и наивна — вяра, характерна за чисти и безкористни хора като него, по-късно той заплати твърде скъпо — с живота си. . . Защото забрави, че живее в едно обще-

ство, в което господствуват вълчите закони на егоизма, завистта и карие-ризма, и не беше подготвен да посрещне удара, който му се готвеше из засада. Трагичният край на Ракитин в тунел № 3 на Искърския пролом е едно страшно обвинение срещу жестокостта на това общество, в което той така безшумно, така човешки и така скромно живееше и твореше. . .

1

Н. В. Ракитин е един от най-продуктивните български поети. Повече от двадесет са неговите стихосбирки, издадени приживе. А като се прибавят към тях творбите, издадени след смъртта му, както и неиздадените, литературното му наследство става още по-богато. Освен стихове той е писал поеми и разкази, правил е и драматически опити. Но в историята на българската литература Ракитин ще остане с най-хубавите си стихове, в които възпя труда на хората от Дунавската равнина, красотата на природата и мощта на нейните стихии, любовта, младостта и мечтите за щастие, Балкана, родното село и морето, тишината и романтиката на далечния провинциален град, обичта си към живота и човешкото у човека, топлата си привързаност към родината. Ще остане и с някои от антивоенните си и социални стихотворения, в които показа трезво разбиране на народните тежнения.

Първите си работи Ракитин печата през 1905 г. в списание „Пролетни зари“, а по-късно името му се появява в списание „Демократически преглед“, в списание „Ново общество“ и в други издания. А това е времето, когато у нас се заражда и развива символизмът, приобщил към себе си значителни творци. Характерно за Ракитин е, че той не се поддава на влиянията на българския символизъм. Дори и в най-ранните му творби не могат да се открият такива влияния.

Ракитин прекара по-голямата част от живота си в тихата и романтична провинция, дълги години живееше и учителствуваше в град Плевен, с който свърза своята лична съдба и съдбата си на творец и общественик. Далеч от шумните стъгди на политическите борби и стълкновения, в тишината и спокойствието на равнината, общувайки непрестанно с природата и с простите и трудолюбиви хора от полето, Ракитин подхранваше със свежест, чистота и вдъхновение своите малки песни, които се раждаха непринудено и спонтанно в неговата душа.

Когато гледаме образа на Ракитин на един от най-известните му портрети, където той е с нахлупен ниско на челото, почти до веждите му, черен калпак, с възторжен, прям и открит поглед, с дълги, леко завити мустаци и посребрена брада (тук той е на 48 години, една година преди смъртта му), ние сякаш чувствуваме как от него се излъчва някаква особена топлота и човечност, благост и добродушие. . . Като че той и сега е готов да поведе с нас задушевен и приятелски разговор, както е говорел със своите приятели-земляци от родния му край, да ни открие чистата си и светла душа, да потърси мост и към нашите души. . . Така топло и човечно е и творчеството на Ракитин. . .

Първата си стихосбирка — „Под цъфналите вишни“ — той издава през 1909 г. в Плевен, където предната (1908) година е назначен за учител по литература в мъжката гимназия. Две години по-късно — през 1911 г. — там излиза и втората му стихосбирка „Животът, може би, е сън“ (в Плевен са издадени по-голямата част от книгите му, с изключение само на няколко, които са излезли в София).

Лириката на Ракитин от първите му две стихосбирки е пейзажна и пасторална, с идилично-романтични елементи и мотиви, лирика на чистите мечти и младежката възторженост, на пантеистичното сливане с природата. Поетът рисува с меки багри и тонове картини от равнината, разговаря с вятъра и житата, чува тайнствения шепот на листата и гората, радва се като дете на живите същества, населяващи природата, отдава се на съзерцания в нощния покой и тишина, почива „под сянката на цветни дървеса". Той разбира езика на всеки трепнал лист, на бурята и вихрушката:

Изневидено се свий вихрушка,
дигне облак-прахове из друми,
златни ниви на талази люшка,
златни ниви шепнат тайни думи.
(Селско гробище)

Пасторалната идиличност на равнината Ракитин предава с непринудена лекота и живописност. Той умее да долови определено природно състояние и с графическа точност да го пресъздаде. Ясно забележима в първите стихове на поета е склонността му към тиха, безоблачна мечтателност, към самотност и уединение сред природата. Живият спомен по родното село изплува все по-отчетливо и ясно в поетичните видения на Ракитин, появява се ту в образа на майката, ту в тихата тъга по бащината къща или по „хвъркналото детство като сън".

Пак така тихо-мечтателен, чист и всеотдаен е поетът и в интимните си стихове. Чувствата и бляновете му по любимата са изтъкани от трепети и въздишки, стоплени са от слънчеви лъчи, огрети са от звездна светлина, в тях се чува песента на птичките и ромонът на потоците. Като че ли целият природен мир участвува в тайнството на любовта:

Пада нощ, звездици трепнат,
глъхнат полски широти;
две тополи само шепнат,
две тополи — аз и ти.
(Няма край на сладки думи)

И тук — в любовните стихове на Ракитин — е разкрита красотата на едно голямо, любвеобилно сърце, изпълнено само с обич към хората и с вяра в доброто и хубавото. Сърце, устремено към едно непознато и очаквано щастие. . .

Но едновременно с тези мечти за човешко щастие още в най-ранните стихове на Ракитин тихо и незабележимо се прокрадва смътна тревога и неспокойствие пред нещо неизвестно, приглушена и необяснима тъга, страх от далечна беда. Поетът вижда „от сълзи море дълбоко", чува „на неволите плачът", обзема го желание за самота. В стиховете му започва да бушува „леден вятър", „мъгла се спуща", „прехвръкват врани над града". Поетът приема скръбта си с примирение, той не търси и не е в състояние да разбере нейната причина. Но не се затваря напълно в себе си, не се озлобява, а запазва чисто сърцето си, не оставя временно обзелата го слабост да унищожи вярата му в хората, да измени оптимистичния му поглед върху света.

2

През 1919 г. пак в Плевен излиза стихосбирката на Н. В. Ракитин „Размирни години", а малко по-късно — и стихосбирката „Преди да съмне". Това е период, когато българският народ е покрусен от тежките загуби

във войната и в страната се надигат бурни протести срещу виновниците за националната катастрофа, когато революционният кипеж и борбата за социална справедливост намират израз в разрастващото се влияние на Българската комунистическа партия. Какво е било отношението на Ракитин към социалистическото движение не може точно да се каже, но, като се имат превид няколко негови стихотворения с подчертан антивоенен и социален характер, би могло определено да се твърди, че то безспорно е било положително.

В „Размирни години", където са събрани стиховете на Ракитин, писани през време на войната, няма и най-малката следа от патриотарски национализъм и шовинизъм, които по това време широко са насърчавани и подкрепяни от управляващата върхушка, плуваща във водите на германския империализъм. Поетът не възпя фалшивите и ефимерни „национални идеали", за които през тези години пишеха други, фаворизирани псалмопевци и „патриоти". Той погледна на войната от друга, откъм чисто човешката ѝ страна, прецени я като огромно бедствие за нашия народ. Родината за него е „край на изпитания велики".

Мъката и копнежът по родния дом, мисълта за майките, жените и децата, за топлотата и спокойствието на домашното огнище, за труда на полето, който изпълва живота на селянина, сега захвърлен по бойните полета — това са основните мотиви в стиховете на Ракитин, писани в суровите дни на кръвопролитията:

И там до късно в сглъхналия стан
войник планинец, тихо замечтан,
изливаше самотно със кавал
на роден край великата печал.

(На бивак)

В няколко стихотворения са нарисувани потресни картини на смърт и разруха, на безнадеждна скръб и печал по загиналите братя. Като някакъв зловещ призрак мисълта за гибел по черните и разкаляни пътища на войната, по осеяните с трупове и безкръстни гробове бойни полета е овладяла поета, подчинила е неговото съзнание. И той дава израз на тези мрачни настроения в стихотворенията си „Марш на смъртта", „Не бяхме ний за кървави вражди родени" и „Зимен поход". А „Погребение", „Мир вам!", „Самотни гробове", „Цъфтят навсякъде цветята" и „Пир на смъртта" звучат като тъжни заупокойни молитви, които поетът е изпял с дълбока болка по падналите бойци:

Вой и писък тамо се разнася
в мрачните чертози на нощта,
и далече вятърът разглася
тържеството диво на смъртта.

(Пир на смъртта)

Ракитин е дълбоко чужд на чувството на омраза към врага. „Скръбта на пленника" е едно от малкото стихотворения в нашата поезия, в които така откровено, човешки и убедително е развита идеята, че пленникът противник заслужава уважение, съчувствие и разбиране. Настроението, изразено в това стихотворение, напомня в някои отношения творбите на Димчо Дебелянов, писани през време на войната.

Особено съвременно звучи стихотворението „Що жертви дадени на халос", в което поетът, макар и в твърде оголен вид и в примитивно-дидактичен тон, е изразил идеята си, че войната е „кръв, мор и разорение", че

ако трудът на човешкия род бъде използуван само за благото на хората, на земята не би имало нито един нещастен човек и тя би се превърнала в рай. Ако сега Ракитин беше жив, той вероятно нищо нямаше да прибави към казаното от него в това стихотворение!

Поетът е нарисувал мрачни и нерадостни картини от селата и градовете, където бойците са изоставили в безутешна скръб своите семейства и близки, картини на тъга и запустение, на „печална тишина". „Черковната пропукана камбана" призовава всеки ден за панихиди, лепят се „некролог до некролог". А хората влачат безропотно „тегло на мъченици", невястата, чийто мъж е отишъл на война, от сутрин до вечер сее на нивата („Сей, невясто, сей!"), човекът се е приравнил със „скот".

И тогава сякаш из дълбините на поетовата душа се изтръгва вик на справедлив протест срещу тези, които са докарали бедния, миролюбив и трудолюбив народ до това окаяно положение, зов за жестоко отмъщение:

Иде ми ръка за мъст да дигна с мощ,
както никой не е отмъщавал ощ.

А срещу тези, които са „потъмнили домовете" и са „оросили земята" с кървите на родните му братя, той изрича тежко проклятие:

Иде ми проклятие да изрека,
както никой не е клел до днес така.

Поетът чувствува и знае, че не е роден за такива жестоки времена, когато трябва да изрича проклятия и да вдига ръка за мъст. И с болка прави човешка, съкровена изповед:

И в бранни бури моя зов,
зовът горещ на мойта лира,
зовът за мир и за любов
кат безнадежден вик умира.

Най-яркото свидетелство за социалната чувствителност на Ракитин, проявена в периода на войната и непосредствено след нея, е стихосбирката „Преди да съмне". Този досега почти неизследван и подценяван етап в неговата поезия представлява значителен интерес. В редица стихотворения тук е изразено активното съчувствие на поета към революционния подем и социалния кипеж в нашата страна, настъпили в резултат на националната катастрофа.

Велико и безмерно е страданието на измъчената родина, но тя крие в себе си неподозирана вътрешна сила, която ще я изправи отново на крака и ще излекува тежките ѝ рани. В това поетът твърдо вярва, защото и в него блика нейната мощ. За нея, за родината, за нейната доброчестина той е готов да изпие „чашата горчива на живота". И у него избликват думи на обич и преклонение пред единствената, вечната родина:

Да ми е да развъртя косата,
да ми е след ралото да крача,
да ми е с кавала след стадата
жалбите ти святи да изплача,
земйо, майко моя!

(Копнеж)

Нежното и чувствително сърце на поета страда пред тъжната и нерадостна картина на запустелите от войната села, където вилнее „призракът грозен на глад без пощада" и „болести къща след къща затварят" („Селото"). Подобна картина е нарисувана и в стихотворението „Запустение":

Ето го селото — под баира свряно,
неприветно глъхне — тъжно и студено;
улици безлюдни, двори разградени,
плетове изгнили, къщи разкривени,
образи немощни, дрипави и жалки —
бабички, невести и дечица малки.
Буря ли е грозна ниви връхлетяла,
чума ли е черна в къщите вилняла?

Към това поетът прибавя още по-отчайващата картина на града, където той не е намерил успокоение и тихо пристанище, а напротив — изживял е още повече разочарования. Многоликият и жесток град окончателно сломява духа му, той е безсилен да се противопостави на покоряващата му власт („Градът“).

И в стиховете на Ракитин по-често започват да се срещат думите „борба“, „знамена“, „роби“, „тълпи“, „нов свят“. Раждат се творби с определен социален оттенък, с ясно изявено отрицателно отношение към света на неправдите. Показателно за тези настроения е стихотворението „Рудничари“ — с конкретно изразен социален протест.

В поезията на Ракитин вече навлиза и човекът на труда, който твори „благата на света“ и създава живота. Това наистина е знаменателно за този поет, който по-рано търсеше своите вдъхновения в тайнствения шепот на природата, в чистите и ефирни блянове и мечти, в усмивката на любимата. И никак не е чудно, че Ракитин написа такова стихотворение, каквото е „Работник“ — творба, в която образът на работника е предаден с разбиране на тежкия му и нерадостен живот сред суровата враждебност на града, със съчувствие към най-обикновените му човешки желания и стремежи, от които капиталистическата действителност брутално го е лишила:

Откак е стъпил на краката —
тегловен и мрачен живот;
без отдих твори той благата
за другите с мъка и пот.
С гнева му огънят боботи,
скръбта му железого пей —
за себе кога ще работи,
за себе кога ще живей?

Картини от капиталистическия град, който смазва всичко човешко у хората и ги изхвърля на улицата, за да търсят „зрелища и хляб“, можем да срещнем и в стихотворенията „Уличници“, „Вечерен шум“ и „Улицата“. Градът ражда бедността, глада и греха, страстите и враждите, позора и несретите. . . Ражда и страшния и метежен гняв на тълпите, ражда и барикадите:

И привечер, когато с буен трясък
талаз приижда в нея след талаз,
витай над сградите. облени в блясък,
на барикади вечният мираж.

Но социалният протест на поета е смътен и неизяснен, защото той не разбира дълбоките конфликти в капиталистическото общество, не може да вникне в скритите пружини на дълбоките класови противоречия, не знае накъде трябва да поведе „гладните тълпи“ и на каква обществена сила да се опре в борбата за по-добри дни на хората. Но от стихотворенията „Буревестник“, „Марш“, „Наглове“, „Мечтател“, „Синове на мрака“, „Предтечи“, „Възкресение“, „Зов“, „Ний много сме“ и особено от „Северен вятър“ и „Червено знаме“ (последното е намерено в ръкописите на поета) може

да се съди, че Ракитин е бил на път да разбере най-прогресивните идеи на епохата, че в душата му вече е пробляскавала една нова правда.

3

От 1922 г. до смъртта си (1934 г.) Ракитин издава петнайсет стихосбирки, понякога по две-три в годината (някои от тях съвсем малки по размер, като джобни тефтерчета). Това безспорно говори за голяма творческа активност. През тези години в нашата страна стават големи и важни обществени промени и събития, избухва и бива жестоко смазано Септемврийското въстание, Комунистическата партия засилва извънредно много влиянието си сред широките народни маси, расте от ден на ден революционното съзнание на пролетариата. През 1923 г. и 1925 г. изстрадалата българска земя е заляна с кръвта на хиляди борци за социална и човешка правда. Покосен е животът на много верни народни синове, загиват и поетите Гео Милев, Христо Ясенов, Сергей Румянцев. . .

Къде е Ракитин през това бурно време в нашата история, каква е неговата поезия?

Когато четем неговите стихове в излязлата през 1923 г. книга „На една струна", долавяме като подводно течение в тях някаква тревога и неспокойствие, смътен и неизяснен, неизречен докрай протест:

Пред мен пътеки само на измами
и царството безбрежно на лъжата.

Мисълта за смъртта е чест гост в тези стихове, нея поетът призовава в своите странни видения като желана и очаквана съдба. Душата си той оприличава на „манастир старинен, печално глъхнещ в горски кът пустинен". Животът, „изплетен от лъжи", му е поднесъл само „измами и обиди". Вярата на поета е попарена, готов е да вярва дори и в смъртта. В такива моменти мислите му безцелно блуждаят, той чува „жалби безнадеждни", но не знае откъде идват те, кой и защо страда. . . Тъмна и безнадеждна скръб е обгърнала родината, но поетът е безсилен да ѝ помогне, защото неговата душа е уплетена в мрежите на „облаци и траурни мъгли". Сблъскването с жестоката и мрачна обществена действителност, в която не се вижда никакъв светъл лъч на надежда и просветление, поражда у поета тежки мисли и дълбоко разочарование.

Но все пак, дори и сред тези мрачни видения на нощта и смъртта, поетът знае, че изход не може да няма, че има път към правдата и доброто. . . Но кой трябва да го поведе по него? — това той не знае. И затова не намира у себе си морални и творчески сили да тръгне и извърви докрай пътя към „страдащия брат":

Ала отдавна е градушка в мене била,
опустошила е надежди и мечти.

И затова някак естествено на фона на тази скръбна и безнадеждна картина изплува мисълта за смъртта:

Над моя гроб недейте кръст, ни камък слага,
не го обкичвайте с цветя.

Стихосбирката „На една струна" е ярък поетичен документ за настроенията, мъчителните колебания и искрените стремежи на един честен поет и гражданин да намери правилния път към народа в годините на съдбоносни социални сътресения и вилнееща реакционна стихия. Ракитин остана

верен на чистосърдечието, простотата и човечността на своята поезия и изрази топлото си съчувствие и привързаност към страдащата родина. . .

След Вазов Ракитин е поетът, който най-много е пял за красотата на българската природа. Единствено в нея той намира успокоение и сила, тя го крепи в трудности и колебания, в житейски несгоди и душевни терзания. Той потъва в нейната широта и безбрежност, отдава се всецяло на необятността и величието ѝ, слива се с могъщия ѝ дух и неразгадаемите ѝ тайни. Природата у Ракитин е изтъкана от небесна синева, слънчеви лъчи, дъх на поляни и окосено сено, разлюлени златни ниви, прохладни лесове, синеещи се в ясния простор планински върхове, реки, шушнещи вечните тайни на земята, огромно и безкрайно във вечността си море. . . Това е симфонията на природния мир, която звучи в светли, жизнерадостни и оптимистични тонове в пейзажната лирика на Ракитин. Тук, в своите малки песни — чисти като пролетна роса, невинни като душата на дете и прозрачни като летните небеса — той е намерил своето най-пълно поетично осъществяване, своя истински простор. Тази поезия е съзвучна с неговата душа, тя е здрава, волна и напоена с чистия дъх на родната земя:

Дете съм бодро аз на планината,
на слънце раснах и на воля.
. . . . . .
И ясна е душата ми и здрава
кат въздуха на планината.

Здравата си земна сила поетът черпи от родния Балкан, той е опората и надеждата на народа в дни на изпитания. От него той е научил много, защото гъстите му букаци крият в себе си спомени за юнашки подвизи:

Балкана моя пръв учител бе,
люля ме волността му, раснах в нея,
учих се от потоците да пея
и да чета по звездното небе.

В стихосбирките „Мургаш“ (1923 г.) и „Дарове на Балкана“ (1932 г.) Ракитин е изпял няколко химни на родния лес и на Балкана („Приеми ме ти, мой роден лес“, „Родният лес“, „Нещо властно ме зове към планината“, „Нощта коленичила“, „На върха“). Той е опиянен от ромона на планинските потоци, от „жалбата самотна на кавал“ и от шеметните висини на приоблачните върхове, където се чувствува като „лекокрило облаче“, като „въздух и светлина“. Несломимият борчески дух на здравите планинци подхранва гордото му самочувствие на българин. И той изповядва своята вярност към заветите на славните деди:

Знай: духът в теб жив е на дедите,
що почиват в тъмната могила.

От тайнствените сили на леса и от свежестта на планинската роса песните на Ракитин черпят ведрина и чистота, от суровия и прост живот на колибарите — своята земна сила и неподправена искреност, а от полета на планинския орел — своята волност и непокорност. И затова, когато той възпява гордия и самотен Мургаш, родното си село, сгушено в пазвите на Балкана, веселия планински поток Черниш, край който за пръв път е видял слънчевите лъчи, от стиховете му лъха ароматът на нещо родно, близко, безкрайно скъпо. . .

Ракитин е посветил голям брой стихотворения на природата, на равнината и полето, на родното село и на хората на селския труд. Може да

се каже, че на тези мотиви той е останал верен през целия си творчески път. Разработени в най-различни гами, тонове, настроения, оттенъци и багри, те съставляват основния дял от неговата поезия.

Стихосбирките „Златни нишки“ (1922 г.), „Родното село“ (1922 г.) и „Слънчеви люлки“ (1926 г.) са изцяло посветени на природата, на полето и безкрайната Дунавска равнина, сред която живее и твори поетът, на хората, които се трудят из необгледните ѝ простори. В стиховете му е отразен тежкият живот на селянина по това време, неговите тъги и неволи, идилията и романтиката му. . .

Поетът чувствува душата си свободна и необятна като равнината, но когато се вслушва в нейните звукове, чува песента на тайнствена скръб, на грижи и тегла. Той търси чудния „самодивски извор“ на вярата, но не може да го намери, защото полето е „оросено с кървав пот“ и „скръбни въздишки“, а в душата му отдавна е угаснала „буйната жар“ на младостта. Крепят го само спомените за детските безоблачни дни, за младостта и родния дом, за дядото-овчар и кавалджия („Бащин дом“, „Моят дядо“, „Обикалям сам“, „Завръщане“, „Разлъка“).

Въпреки че не може да проникне в истинските причини за тежкия живот на селянина от полето и равнината, за неговата безпросветна неволя и бедност, Ракитин правдиво и реалистично е нарисувал картини от селската действителност:

Заробен селянин в тегло и труд,
живей и мре забравен и нечут
в тъга и бедност. В пътя само взрян
сърцето му окриля дивен блян.

(Път)

Но този „блян“ е далечен и недостижим, към него няма кой да поведе селския труженик. И затова над равнината „екне смътна някаква тревога“, орачът крачи след воловете „с тъжна мисъл“, овчарят нарежда с цафарата „тиха жал“, жътварките пеят „жаловни песни“, над селото се носи „безнадежден стон“, селякът крета по прашния път с торбичка на гърба, за да търси „щастие“ в чужди и непознати краища. Поетът приема това бедствено положение на селянина като нещо неотстранимо и непреодолимо, той не вижда начини и средства за борба с него. Справедливо отбелязва по този повод професор Петър Динеков: „Тая картина изпълня поета със загриженост — той се отказва да съди, не се бунтува, не си дава сметка за причините на това народно бедствие. Той има само едно — своето братско съчувствие и своята вяра в човека и живота.“

В стихосбирките „Морско лято“ (1924 г.), „Зима при Вит“ (1929 г.), „Пролет при Вит“ (1929 г.), „Черноморско лято“ (1929 г.) и „Дунавски сонети“ (1930 г.) основният мотив пак е опиянението и възторгът от красотите на родината и на природата. Но тук поетът е потърсил обединение на творбите си около определен тематичен център — река Вит, Дунав или Черно море.

Тишината и спокойствието на дните и нощите, на утрините и вечерите край Вит, топлият мирис на влажната пръст, упойващият звън на хлопатарите, необятната шир на полята, нивите и тучните ливади, простата и тъжна песен на овчарския кавал пренасят поета в някакъв друг, надземен мир, правят го волен и безгрижен, възраждат го и го карат да чувствува всички хора като братя. Но когато се извие буря и виелица, зимен вятър вледени земята и мъгли като „исполински птици“ покрият смълчаната равнина, „черни мисли“ като „ято врани“ връхлитат поета и не му дават

покой. Но скръбта му не е безнадеждна, той вярва, че щастието е възможно тук на земята, че ще дойдат и по-добри дни за хората:

Иде ден на благодат велика,
и през морето от сълзи безкрайни
виждам, нов животът ще заблика
връз гробовете ни незнайни.

Дунав — „връстникът на вековете“ — поетът чувствува като безмълвен страж на родината, който шепне заветите на дедите и на загиналите воини. Вечната река събужда рой исторически спомени, събития и легенди от славното минало на българския народ. И се раждат стихотворенията „Радецки“, „На Козлодуйския бряг“, „Видение“, „Сянка“, „Гробище“. Те ни пренасят към незабравими, вълнуващи моменти от нашата близка и далечна история. Написани в здрав патриотичен дух, в тях няма националистически увлечения или фалшив патос. Ракитин „обича своята родна земя предано, чисто, без всякаква следа на шовинизъм“ (Димитър Пантелеев).

Поетът посвещава много стихотворения и на Черно море, на неговата вечност и стихийност, безбрежност и безкрайност. То разкрепостява душевните му сили за подвиг и за мечти по далечни и незнайни страни, в които сам никога не ще отиде. Но същевременно морската шир предизвиква в душата на поета необяснима скръб и тъга по нещо недостижимо и далечно. Тук, на брега на морето, той най-добре чувствува суетността на човешките стремежи и желания, ефимерността на неусетно прошумелия живот, нищожността на човека сред величието на природата. И, без да знае сам защо, си пожелава „гроб незнаен във страна незнайна“ („Желание“).

В искрената изповед на поета са заключени мъката и разочарованието на една честна и чувствителна съвест от жестоката и тъжна обществена действителност, в която той живее и от която напразно се опитва да избяга. . .

Мотивите от градския живот са сравнително по-слабо застъпени в поезията на Ракитин след стихосбирката „Преди да съмне“, където те са изразени най-силно и понякога със социална окраска. Но все пак такива мотиви има (вече лишени от социален оттенък) в стихосбирките „В тишината на далечния град“ (1923 г.) и „Цветя от вечната пролет“ (1930 г.). Във втората от тях те са примесени с мотиви за отлетялата младост и за непостигнатите мечти и стремежи на поета.

Специално отбелязване тук заслужава стихотворението „Житие“, в което поетът е излял цялата си житейска философия, мъки и стремежи, болки и човешки мечти. В това стихотворение Ракитин е очертал целия си жизнен и творчески път, разкрил е идеалите си за живота, отношението си към семейството, близките и другарите си, гражданската си честност и безкористност. И още нещо — в него той е нарисувал картината на собствената си смърт. . . „Житие“ наистина има доста стабости в композиционно и в ритмично отношение, то е много описателно и е лишено от дълбочина и вътрешна раздвиженост. Но затова пък е показателно със своята откровеност, макар и да разкрива една примитивна философия на примиренето и бла годушието:

Честен в мисли, честен и в дела,
чужда ми е злобата била.
Благ към всички, с свойта доброта.
бил съм мъж любим и мил баща.

. . . . . .
и в свободните си часове
нижех песни в звучни стихове,
късах ги от своята душа,
тиха кат есенни небеса,
отзивчива като горски ек,
чиста като първи зимен сняг —
тихи песни — пълни с аромат
на цветя, що в родний край растат.

Не може човек да остане равнодушен пред тази чиста, сърдечна човешка изповед, особено като знаем каква тежка съдба сполетя по-късно този така мил и симпатичен в добродушието си поет. . .

Стихосбирката „Капят листата!“ излиза през 1933 г. През 1938 г. — четири години след смъртта на Ракитин — се издава и стихосбирката „Черни мъниста“, в която са събрани последните му, предсмъртни творби.

Тъжни и мрачни мисли, самота и безизходност, дълбоко наранени чувства, необясним страх, безсилие и тревожни съмнения пред някаква непреодолима беда, предчувствия за близка смърт, пълно примирение със съдбата — това са основните настроения в последните творби на поета. В тези стихове е целият Ракитин — такъв, какъвто е бил през целия си живот: тих, незлоблив, примирен, човечен, благ. Домогнал се вече до по-голямо майсторство в своите изразни средства, до по-голяма свобода, непринуденост и простота на лиричната изповед, до пестеливост и конкретност на поетичния израз, той създава творби, с които си запазва място в нашата лирика.

Примирението до такава степен е обладало душата на поета, че той няма сили да се противопостави на злото, готов е да пожертвува себе си и да пощади дори и враговете си:

О, господи, как искаш ме срази,
но пощади ти моите врази!

Малко са в нашата поезия такива жертвоприношения и самоотричания, стремителни и безнадеждни падания на духа пред коварните удари на една жестока житейска съдба! Поетът вижда дребнавостта, низостта и пошлостта на живота, изпълнена с „вой и крясък празен“, с „хули и обиди“, страда от чуждите грехове, „без ропот“ пие от горчивините, съмнения и слабост го обземат. Обладан от смътни предчувствия, че скоро „ще бликнат кръв и пламък“, той иска да остане верен на себе си и на народа си:

Да не отвърна взор от близки,
връз чужди да не дигна меч
и празника на страсти низки
да не възславя в гръмка реч.

В последните стихове на Ракитин призракът на смъртта все по-често и по-често навестява мрачните му поетични сънища и видения, дъждът му пее „погребален марш“, той не очаква вече нищо от живота и чувствува диханието на смъртта:

Не е далеч, не е далеч —
и, ето, ясно чувам веч
на ниви през есенний сън
да бие погребален звън.

Потресаваща е картината на собствената му панихида, която поетът си представя така ясно, като че ли сам присъствува на нея. Всичко, което той вижда около себе си, е мрачно и тъжно: псета вият, мучат гладни крави, жени ругаят, мъже пият в кръчмите, селата са потънали в черна неволя, скръб е забулила земята, смърт обикаля гладните села. . . И в тази печална действителност той още по-дълбоко страда, защото трябва да понесе тежки обиди и черни клевети. И някак естествено поетът стига до финалния акорд, който прозвучава като тиха, прощална въздишка, като далечен стон на ранена птица, като последна изповед и сбогуване с живота:

Коварство с подлост ме сразиха,
не съм бил за земята тук.
Ще сглъхне в тая есен тиха
на лирата ми сетен звук.

. . . . . .

Прости, земя ти моя родна,
прости, есенен шир златист.
О, господи, с душа свободна
при тебе ида горд и чист.

Последните четири стиха са издълбани върху надгробната плоча на поета в Софийските гробища. . . Защото до края на живота си той остана горд и чист. . . Горда и чиста беше и поезията му. . .

5

Н. В. Ракитин не е между първенците в нашата поезия. Но поетичното му дело крие в себе си особена прелест и очарование, то е самобитно и оригинално. Ракитиновата поезия наистина не се отличава с дълбочина на мисълта и чувството, не предлага широта и разностранност на проблемите, не крие богатство на съдържанието, не е бляскава по форма. В нея можем да открием примитивност на поетичното виждане и на житейската философия, повторение на мотивите и образите, необработеност и суровост на стиха, нехайство към ритмичната му организация. Но въпреки тези си значителни недостатъци тя въздейства на читателя, облагородява чувствата му, разширява представите му за добро и хубаво, прави го по-човечен и душевно по-чист, отваря широко сърцето му за безкрайната красота на природата, кара го да обикне по-силно и по-всеотдайно родината. Ще останат в нашата поезия стиховете на Ракитин, в които той прави чиста, по детски доверчива и безкрайно искрена изповед:

Душата ми е на дете душа,
прозрачна като летни небеса.

Поезията на Ракитин е реалистична, близка на народа и неговите тежнения, непосредствена и трогателно чиста. Останала чужда на временните модни увлечения, естествена и жизнена, лишена от каквото и да е позьорство или надменна „аристократичност“, тя стига лесно и бързо до ума и сърцето, обогатява красотата на духа.

Трагична е съдбата на Н. В. Ракитин — този светъл поет и човек. . . Трагична и незаслужена. . . И неговата преждевременна смърт на 2 май 1934 г. под колелата на влака в тунел № 3 на Искърския пролом още един път показа на какво е способна жестоката буржоазна действителност, докъде може да стигне дребнавата и егоистична завист, човешката злоба и коварство. . .

Намериха се хора, които завидяха на този скромен човек, на този влюбен в доброто поет и мечтател, готов да помогне на всекиго в нужда и беда... И скроиха срещу него нечуван по мерзостта си заговор, докараха го до отчаяние и умопомрачение, скъсиха дните му без време, изпратиха го в гроба...

Ето как са се развили фаталните събития непосредствено преди смъртта на Ракитин, които го доведоха до трагичното решение да се хвърли под колелетата на влака:

На 30 април 1933 г. в Плевен е устроен сърдечен юбилей на поета по случай 25-годишната му литературна и обществена дейност. Няколко месеца преди юбилея Ракитин, посъветван от приятелите си (за да може да се отдаде по-спокойно на творческа работа), поискал да бъде назначен за директор на военноисторическите музеи в града на мястото на починалия Стоян Заимов. И наистина, той заел този пост, назначен от Министерството на просветата, под чието ведомство били тогава музеите.

По време на юбилея, на който присъствували много писатели и културни дейци от София, била изразена по непринуден начин голямата обич и признателност към поета. Ето как Стефан п. Василев (в „Срещи и разговори", стр. 186) описва скромното държане на Ракитин по време на юбилейното тържество: „Юбилярят изглеждаше бодър, ала и някак си смутен. Аз никога не ще забравя непретенциозното му държане на сцената, когато той бе ощедрен с толкова много внимание и обич, а особено когато пред него застанаха пратениците на родното му село Лъджане (Ботевградско), сгушено в пазвите на Балкана край обраслата с ракитак рекичка Черниш. Те му поднесоха като дар и бъклица, с вино напълнена и накичена с ракитак. Щом видя съселяните си и клончетата ракитак (отдето и литературното му име Ракитин), юбилярят бързо наведе глава, вдигна ръка към очите си и се разхълца, заплака. Картината бе трогателна, наистина незабравима." Няколко дни след юбилея, в знак на уважение към неговото дело, Ракитин бил избран за председател на Плевенското читалище и за почетен член на Върховния читалищен съюз.

И след това заслужено народно признание идва трагедията... Злокобните събития се зареждат едно след друго с някаква неумолима последователност и неотменност...

Музеите в Плевен минават под ведомството на Министерството на войната. И някакъв дребнав и злобен чиновник от това министерство хвърля око на длъжността, която заема Ракитин. Брънките на веригата на един пъклен план започват да се нанизват... Върху главата на нищо неподозиращия незлоблив и добродушен поет се изсипват като изневиделица страшни удари...

Ракитин е начетен с огромна сума за някакви липсващи вещи от музея, които той изобщо не е приемал. А там не е била правена ревизия от самото основаване на музея. Начетът после отпада, но чувствителният поет вече е с тежко наранена душа. Него — безукорно честния човек — да обвинят в злоупотреба! Това той не може да разбере и да понесе... И излива мъката си в стихове, в които вече се промъква призракът на смъртта, и в писма, които се намират след смъртта му, защото той не ги изпраща никому и ги крие... В едно от тях той пише: „Каква участ ме постигна! Да бъда повален морално и материално, без да съм способен за каквото и да е мръсно дело, без да съм виновен. Половин век близо аз извървях и честно, и скромно, и почтено и изведнъж в спиците на моята колесница подлостта и мошеничеството се преплетоха, за да ме изхвърлят на пътя. Изживях

дълбоко разочарование. . .“ А в друго: „Още с назначаването ми за директор на музеите известни военни кръгове са се обявили против мене. Станал съм жертва на заговор между военните и моя персонал. . . И започват по един хитър начин да изпълняват своя план, като моят персонал им става оръдие. . . Това, що направиха с мене, е нещо небивало. Не само ме използуваха, не само се подиграха, не само ме изнудиха, но проявиха една такава перфидна жестокост, която ме ужаси.“ В трето писмо той се оплаква от персонала, който го подвеждал и организирано искал да го провали, като някои документи се сменявали без негово знание. . .

Ракитин е уволнен от музеите. . . И това уволнение идва за него неочаквано, само няколко месеца след юбилея му. Поетът е сломен от тежкия удар. И с горест пише:

Коварство с подлост ме сразиха. . .

А клеветата продължава да пълзи около него като змия, увива се и съска в ушите му. И нервите на поета не издържат. Той рухва, съпротивителните му сили отпадат до крайност, остава само една крачка до фаталното решение. И пише:

Не съм бил за земята тук. . .

Опитват се да му помогнат. Ракитин е назначен за учител в една столична гимназия и командирован във Върховния читалищен съюз. Но скоро идва ново уволнение — по съкращение на длъжността. Кандидатствува за служба в Народната библиотека, но не го назначават. Предпочитат някаква жена. Министърът на народната просвета неколкократно отказва да го приеме. . .

Ракитин вече е окончателно разстроен — той плаче като дете, започва да халюцинира, търси да убие мъката си в алкохола. . . И тогава идва последният удар, който го наранява смъртно. . .

Този поет с прозрачна и чиста като летните небеса душа е обвинен в шпионаж, родоотстъпничество, предателство!. . . Историята е сшита с бели конци, но всичко това е достатъчно, за да свърши работа. Целта? Да се дискредитира окончателно Ракитин и да се доведе започнатото мерзко дело до своя край. . .

Като директор на военните музеи Ракитин придружил при едно посещение румънския пълномощен министър до мавзолея в Гривица, където има гробове на загинали румънски войници. За да се поправи рухналата ограда на мавзолея, румънският министър отпуснал някаква сума. И шантажът стиска примката си около врата на поета. . . В същото време изчезва и някаква карта от музея, която уж имала важно „стратегическо“ значение. Подшушват на Ракитин, че срещу него е образувана преписка във Военното министерство във връзка с тези обстоятелства. Получава се и призовка от военния следовател в София. . . Поетът трябва да се яви на 2 май 1934 г. на разпит. . .

Може би в тези тежки часове Ракитин е написал трогателното писмо до своите деца: „Тъй благ и добър към вас, такъв бях и към другите. Не съм допускал затова, че върху мен зли хора ще се отнесат жестоко. Моят последен бащински съвет е да се пазите от зли хора. Слушайте майка си, която тъй много се грижи и ще се грижи за вас. Аз ви оставям едно богатство: моите песни, в които звучи душата ми. Четете тия песни и душата на вашия татко ще бъде винаги с вас. Прегръщам ви и ви целувам“.

А в стиховете си поетът реди:

За всичко свидно ми е, но най-веч за тия,
които няма никога да видя пак!

„В съд аз няма да отида!“ — това е категоричното решение на оклеветения поет! Но никой не допуска, че този едър, здрав българин, когото всички са запомнили с приветлива усмивка на уста, с блага дума и топъл поглед, ще стигне до самоубийство. През нощта срещу фаталния 2 май Ракитин взима бързия влак за София. Преди това той мълчаливо се прощава със съпругата си и с децата си, които нищо не подозират. . . И наистина поетът не се явява на разпит—на другата сутрин смазаният му труп е открит от случайно минаващия през тунел № 3 12-годишен син на кантонера от близкия кантон. . . Страшната вест още същия ден разтърсила страната. . .

„Искаме възмездие!“ — провиква се професор Асен Златаров. Неговият глас на справедливо възмущение се подкрепя от всички честни хора. Трябва да се произведе незабавна анкета по обстоятелствата на смъртта на Ракитин, да се издирят виновниците! Но всичко се затуля зад фасадата на „военната тайна“ и „поверителността“. Министерството на войната излиза с гузно опровержение, че срещу Ракитин не е имало образувана никаква преписка за шпионаж. А тогава защо е бил извикан на разпит? Тайнствено изчезналата карта от музея отново се появява по същия тайнствен начин. Кой я е бил скрил и защо? И кой я е върнал? На тези въпроси никой не дава отговор. . . И още една подигравка — след смъртта на поета от Министерството на просветата съобщават, че е имало заповед за назначаването на Ракитин за учител. . .

Прекият виновник за смъртта на Ракитин сега се знае. . . Той вече не е жив и името му не е важно. . . Важното е друго — че печалната българска действителност в началото на тридесетте години уби още един свой светъл син. . . Изпълниха се думите на самия поет:

Хор нестроен и унил от врани
смъртното довърши тържество. . .

Може би е имал право писателят Г. П. Стаматов, когато на погребението на поета в църквата „Света София“ с „познатата си саркастична усмивка“ е промълвил, гледайки „забинтената глава на Ракитин“ и „лицето му, върху което смъртта бе отпечатала скръб и почуда“: „—Хм, хм. . . Ракитин. . . поет!. . . Такива чисти хора не бива да живеят! Светът е за подлеците. . .“ (Христо Миндов, „Гост от равнината“, 1959 г. стр. 217). Да, наистина е имал право!. . .

СРЕЩИ И РАЗГОВОРИ С АЛЕКСАНДЪР БАЛАБАНОВ

Борис Делчев

I

Стане ли дума за Александър Балабанов, първото нещо, което изниква в съзнанието ми, е честването на чешкия писател и дипломат Франтишек Кубка — последното от поредицата чествувания, които Съюзът на българските писатели организира през пролетта на 1946 г. в салоните на българо-съветското дружество.

Разбира се, аз познавах Балабанов много време преди това. Спомням си най-напред една негова сказка върху древногръцката литература от идиличните времена на моето ученичество в Пазарджик. Славата му на особняк и разсеян човек вече се носеше и публиката беше изпълнила читалище „Виделина", предупредена от мълвата, че щеше да чуе един забавен професор. Забравил съм подробностите, но добре си спомням веселата възбуда на слушателите от онова странно съчетание на гротескно и сериозно, което беше основен белег на цялата негова личност. Какво научихме от тази сказка — не знам, но едно беше безспорно: оказа се, че древногръцката литература не е така безинтересна и така отдалечена от нас, както ни я представяха някои учебни пособия. Няколко години по-късно, вече като студент в София, имах случай да срещам Балабанов почти всеки ден. Виждам го и сега тревожен и вечно забързан да се движи по булевард „Цар Освободител" с чанта в ръка, на главата с небрежно наложена мека шапка, под която се подаваха къдравите му невчесани коси, обкръжен от студенти и познати, да говори възбудено или да спори с някакъв въображаем опонент. Дори съм имал случай да се спирам пред Университета и да гледам с предизвикателно любопитство дали си сваля галошите, преди да се качи в трамвая, както твърдеше създадената около него легенда. А след Девети септември, не знам точно кога и как, ние се сближихме и понеже живеехме в един квартал, почти през вечер изминавахме разстоянието от тогавашния клуб на културните дейци до Докторската градина. И въпреки всичко това, когато стане дума за него, аз си спомням най-напред онова чествуване на улица „Мизия", за което поменах.

Не знам защо — вероятно поради официалното качество на нашия гост (Кубка беше посланик на Чехословашката република в София) — тази вечер премина някак по-сдържано от предишните. Естествено, и този път литературатурно-музикалната част беше последвана от трапеза, и този път се водиха разговори, разказваха се спомени, вдигаха се наздравици за славянското единство, както беше тогава на мода. Неуморим като винаги, през цялото време Александър Балабанов се мъчеше да поддържа настроението със своя неизчерпаем репертоар от анекдоти: как на младини в Солун блеснал със своя дискантов глас и по-късно едва не станал певец, как на Пловдивската гара киноартистката Евелина Холт го спасила от неминуема смърт и как, при посещението си в София, Рабиндранат Тагоре бил контузен от връхлетелите го почитатели и не пострадал повече само поради не знам каква ловка маневра на професора. Този и други такива анекдоти, не ще и дума, забавляваха

седналите до него, но очакваното общо оживление все пак не се получи. И навярно вечерта така щеше и да завърши, ако не беше скулпторът Андрей Николов, попаднал неизвестно по какъв начин в тази среда на писатели.

Андрей Николов беше динамичен човек, който презираше светските обноски и въпреки бялата си брада, не отстъпваше пред натиска на годините. Затова той беше седнал не между хората на неговата възраст, както подобаваше за случая, а на една странична маса между млади писатели. Без да се интересува и най-малко за онова, което ставаше около него, през цялата вечер той се въртеше насам-нататък, говореше възбудено и с прегракнал глас се мъчеше да подеме някаква мелодия. Младите хора около масата го слушаха и се смееха, но не отговаряха на неговите буйства и това го изпълваше с негодувание. Към полунощ, когато официалните лица си отидоха, и стана разместване, той не издържа, изправи се на крака и с вид на човек, който беше решил да изпита последното средство, си свали сакото и го захвърли небрежно настрана. След това започна да обхожда масата и да се спира подред пред всеки от младежите, като се тупаше по издутия заден джеб и правеше особени движения с ръцете, сякаш си запрятваше ръкавите. Какво означаваше това — не можеше да се разбере, но едно беше сигурно, че хората се дърпаха и не се съгласяваха с онова, което им говореше. Отчаян от техния отказ, накрая той ги изгледа презрително, обърна им гръб и тъй, както беше по жилетка, с несигурна стъпка се насочи към съседната маса, но понеже и там го посрещнаха по същия начин, след малко свърна към нас и спря пред мене тъкмо в момента, когато се бяхме вдигнали вече от столовете.

— Това не са мъже, а баби — каза той, като ме гледаше в очите, и направи знак към другите маси. — Виж, ти ми ловиш очите. — След това измъкна от задния си джеб дебела пачка банктоти, пое ги с лявата си ръка и с дясната започна да ги трупа отгоре, така че всички да ги видят: — Ето, залагам тези пари. Ще се преборим, ако ме тръшнеш, твои са.

Макар че беше настъпил моментът, когато благоразумието се изпарява и човек може да очаква всичко, думите на Андрей Николов ме намериха неподготвен. Беше ми смешно, но се поколебах за момент и не знаех какво да отвърна. И тъкмо тук неочаквано се намеси Александър Балабанов, с когото тази вечер се бяхме случили заедно. Той тръсна към мене рошавата си глава и уж поверително, но така че да го чуят всички, припряно започна да ме предупреждава:

— Внимавайте какво правите. Не ви трябва! Този Атлант цял живот вдига камъни — ще ви смаже. Мене питайте: на един такъв банкет ми строши три ребра.

При тези думи Андрей Николов го стрелна с унищожителен поглед и като видя, че нямах никакво намерение да изпитвам своите сили, небрежно натъпка банкнотите обратно в джеба си и се оттегли. А хората наоколо се разсмяха и като по даден знак се насочиха към изхода.

Беше минало полунощ и когато се намерихме долу, повечето от нас побързаха към спирката да вземат последния трамвай (това беше единственият обществен превоз тогава, а частен изобщо не съществуваше). Ние с Балабанов обаче живеехме наблизо и нямаше за какво да се безпокоим. Затова, като се сбогувахме с някои наши познати, бавно закрачихме надолу по улица „Мизия“. И още в същия миг Балабанов поде загубената нишка на разговора. Под впечатление на онова, което беше станало, аз помислих, че той се гласеше да се върне към историята със злополучните три ребра, която уж беше започнал да ми разказва при слизането по стълбите, и се приготвих да слушам неговите прочути небивалици. Но се излъгах в очакванията си.

— Познавам Андрей от нещо трийсет или трийсет и пет години. Винаги е бил все такъв бабант, все на борба го избива — произнесе Балабанов с тон на човек, който за един миг си беше свалил комичната маска. — И хората с смеят: кой не се смее на пиян човек. Но аз мисля, че те ще се смеят на неговите лудории дори и да не е пиян. У нас е тъй: ако си интелектуалец, интелектуалец си, чиста работа — под достойнството ти е да се занимаваш с някаква там човешка физика. А пък борец ли си — ти си празна глава, духовна нула. Едното и другото не вървят, възбуждат смях. Затова и публиката е различна — първо и

второ качество: една за концерти и литературни четения, друга за стадионите. Добре, ама в моята Елада не е било точно така. Нали и Платон е бил борец, преди да стане това, което знаем!

И отведнъж с някакъв внезапен прилив от вдъхновение той мина към древността и започна да говори за олимпийските игри в някогашна Гърция. Това били състезания не само за сила и физическа издържливост, а и за поезия. В тях увенчавали не само победителите на декатлон и пенталон, а и прочутите тогава майстори на художественото слово. На олимпийските игри Херодот чел своите знаменити „Изследвания“ и спечелил възхищението на събралия се в Олимпия елински свят.

Не знам защо, откакто се помня повече от всичко друго са ме интересували две исторически епохи: гръцката древност и италианското възраждане. Не мога да кажа, че ги познавам достатъчно, но стане ли дума за тях, чувствувам някаква приятна възбуда на въображението и изпитвам непреодолима жажда да науча нещо повече. А в онези години, за които говоря, ние правехме политика и си губехме времето в безконечни заседания, вместо да четем и да се занимаваме с онова, което ни интересуваше. Увлечен във всекидневието, тогава не бях прелиствал още знаменитите „Археологически екскурзии в Гърция“ на Шарл Дил, Глоц беше за мене само име, а Андре Бонар не беше даже име: първи път чух за него три години по-късно в Париж. И макар да бях изпъстрил с бележки и подчертавания историята на А. В. Мишулин, която четях в свободните вечерни часове, мога да кажа, че моите знания по древността бяха съвсем скромни. Затова Александър Балабанов беше най-близкият ми авторитет в тази област и срещите ми с него бяха добър случай да постигна нещо от онова, което бях пропуснал. Такъв случай се отдаваше и сега, още повече, че юнската нощ, след продължителното стоене на едно място, предразполагаше към разговор. И аз започнах да го разпитвам за едно друго. А Балабанов ме изслушваше внимателно, спираше се и възбудено обясняваше. Така с бавни прехождания ние стигнахме до Перловската река, преминахме дървеното мостче и се спряхме на ъгъла „Шипка“ и „Чепино“ (сега „Асен Златаров“), където следваше да се разделим. Тъкмо тогава обаче мене ми хрумна не знам какъв неочакван въпрос във връзка с древногръцкото всекидневие и макар че се гласях уж да се прибирам, неволно го изтървах. А Балабанов, вместо да ми отговори, както дотогава, трепна като изненадан човек и отведнъж промени тона.

— Дете мое — произнесе той с бащинска гальовност в гласа, — този път с една-две думи не ще може. Не е ли по-добре да започнем отначало? — И за първи път откакто се познавахме, ми заговори на „ти“: — Нека проследим с тебе как минава един ден в Атина, ама тъй стъпка по стъпка — от сутрин до вечер. Никакви измислици и никакви теории: ще излизаме само от описанията, които са стигнали до нас.

Бях изненадан от това предложение и не знаех какво да отговоря. Балабанов обаче и не чакаше отговор. Той взе мълчанието ми за съгласие, хвана ме под ръка и бавно ме поведе по улица „Чепино“.

— И тъй, ние сме в Елада, в Атина — просветния център на древногръцкия свят — поде той със своята обичайна словоохотливост и в гласа му този път вече не се долавяше и следа от предишната умора. — Представи си месец гамелион, нашия февруари, когато в Атика започва пролетта. Рано сурин е, едвам-едвам се е пукнала зората, от морето повява леек прохладен ветрец и носи благоухания от цъфналите маслинени, нарови и портокалови дръвчета. Градът се събужда бавно от своя нощен сън и в дрезгавината отекват вече първите утринни шумове. . .

И като прекъсна своя лирически увод, с едно внезапно „Нека видим сега какво правят гражданите в това време“, ме въвежда в някакъв атински дом. И ето, ние проникваме най-напред в андрона — при мъжете, които вече са се раздвижили, после незабелязано минаваме в гинекея тъкмо в момента, когато жените започват своя утринен тоалет, и нашето мъжко любопитство ни задържа тук малко по-дълго. Моментът е много подходящ и Балабанов описва едно подир друго обстановката, покъщнината и облеклото на хората. Но време за подробности няма и той ме извежда навън, за да ме запознае с другите сгради, предна-

значени за робите и добитъка. След това, като прекосяваме двора, където прислугата е започнала вече своята всекидневна работа, през двойна пътна врата се озоваваме на някаква тясна улица, постлана с едри камъни, настигаме някаква двуколка, теглена от кон, и неголяма група хора, които я следват. Вече се е съмнало и по облеклото, по товара, както и по дочутия разговор разбираме какво е това утренно шествие: някакъв атинянин от вежда група роби на работа в полето. Балабанов се ползува от случая да ми разкаже как ще премине техният работен ден и със сигурните стъпки на вещ чичероне ме повежда по-нататък.

Междувременно, докато сме се бавели тук-там, градът се е разбудил. Край нас, излезли от съседните домове, се движат бързриви мъже със сиви хитони, а в дъното на улицата тълпа от хора е обградила и слуша някакъв човек, когото отдалече не чуваме добре. Оказва се, че това е глашатай, който разгласява на гражданството последните разпореждания на архонта. Привлечени от любопитство, усилваме стъпките, но той внезапно свършва и тръгва по друг път, а в това време тълпата наоколо се пръска. Нищо не ни задържа на това място и ние продължаваме по-нататък. И незабелязано през широката улица на панатенеите скоро се озоваваме в центъра на града — в агорàта (стария пазар). Тук животът вече отдавна е започнал: продавниците и обществените заведения са отворени, площадът е изпълнен с хора, коли и добитък. Наоколо се чуват крясъци и говор на различни диалекти, кръстосват в надпревара търговци, купувачи и пришълци. Ние хвърляме поглед върху тази гмеж от делови хора, но не се задържаме дълго при тях. Вместо това, предпочитаме да се оттеглим настрана към Стòа пойкеле (Пъстрата портика), за да чуем какво говорят политиците, сенаторите и висшите сановници. Спираме се в този кът на агората и покорни на традицията, заедно с първенците вземаме участие в обичайните култови действия. След това незабелязано се отдалечаваме, за да надникнем в останалия социален, религиозен и културен живот на Атина. Но Балабанов не се задоволява с това. Той приема, че сме попаднали тук, когато заседава народното събрание и ме повежда към Пникс. По негова воля се озоваваме тук в момента, когато се извършват обрядните действия с жертвеното прасе. Докато става това, той ми описва вътрешността на Пникс, показва ми трибуната и местата на знатните атиняни, обяснява ми как протича събранието и в какво се състои задачата на пританите. Но за разлика от по-рано, този път той се увлича в някои забавни подробности и дори не пропуска да разкаже как срещу нарочни марки за присъствие се получават заседателните от два обола („Два обола и повече — казва той, — които и в древността, както в наше време, са твърде красноречив довод за участие в законодателството“). Докато става това, заседанието е открито и на трибуната вече говори един от ораторите. Ние обаче не можем да останем тук за дълго, защото Балабанов е решил да ми даде някаква представа за празника на панатенеите. Той ме отвежда в Керамикòс и оттам по Хирà ходòс (Свещения път), като спираме на места да ми обясни едно-друго, бавно тръгваме по стъпките на предполагаемото шествие. Пресичаме отново агорàта, правим козавой в подножието на Акропола и през Пропилеите се възкачваме към Ерехтейона. Когато слизаме по обратния път долу, слънцето е вече на залез, и на някои публични места се извършват последните култови действия за този ден. Смрачава се и хората вече се връщат в къщи си: едни от обществените служби, други от полето, трети от пристанището на Пирея. Атина се готви да се отдаде на сън, но ние трябва още да бодърствуваме: нашият ден завършва късно след полунощ на един въображаем пир сред хетери и знатни граждани.

Макар и професор, Александър Балабанов беше от хората, които мразят систематиката. Той се гордееше с това, изтъкваше го при всеки подходящ случай, и открито подиграваше някои сви колеги, които „събират в класьорите си изрезки от вестници и списания и съставят от тях дебели, дебеели книги“. Затова може да се каже, че безредието беше едновременно и негова слабост, и негова стихия. И все пак не винаги беше така. Когато се случеше да попадне под ударите на някакъв емоционален ток, този „природно раздвоен“ човек, този „поетически ерудит“, както го беше нарекъл някога един чужд дипломат, ставаше друг. В такива моменти преживяването му помагаше да организира огромния запас от

знания, и да превърне отломките в едно споено цяло. Това именно се случи и през онази юнска нощ, за която е дума. Моите настойчиви въпроси бяха събудили неговата голяма любов към елинския свят и Балабанов успя, като се позоваваше на източниците, главно на Аристофан, да пресъздаде с необикновена картинност, час по час, един ден от живота в древна Атина. Той беше се вживял така в своя разказ, че увлече и мене и аз не можех да кажа, колко време беше продължила нашата екскурзия в древността. Трябва обаче да сме говорили високо, защото на няколко пъти чух над нашите глави нервно да се отварят и затварят прозорци и някакви събудени граждани да ни обсипват с проклятия. И не знам дали защото бяхме нарушили нощната тишина, или пък защото бяхме вдъхнали някакво съмнение, когато изпратих Балабанов и се отправих към къщи, постовият милиционер на ъгъла ми поиска да се легитимирам. За най-голяма моя изненада обаче, оказа се, че не носех със себе си лична карта: по случай тържеството се бях преоблякъл, но бях забравил да взема от стария костюм портфейла с документите. И за да установя своята самоличност, предложих на милиционера да го отведа в къщи. Той се поколеба една минута, но като нямаше какво да прави накрая се съгласи. Едвам когато го изпратих, аз се сетих да видя колко е часът: минаваше три. И така повече от два часа ние бяхме се движели под стрехите на улица „Чепино“, между „Шипка“ и „Марин Дринов“, да търсим следите на един загубен свят.

На другия ден се обадих на Балабанов да го питам как се чувствуваше от вечерта и да му кажа какво се беше случило с мене: предполагах, че моето премеждие щеше да го развесели. И не се излъгах много.

— Чудесно! — възкликна Балабанов, като ме изслуша. — Но щеше да е още по-хубаво, ако те бяха откарали в дранголника: елинския свет заслужава такава жертва. Една вечер не е нищо: аз съм му отдал цел един живот — заключи той с престорена сериозност в гласа и като ме попита нещо, което случайно му беше дошло на ум, затвори телефона.

2

От този момент нататък нашите отношения с Александър Балабанов станаха по-близки и по-сърдечни. За разлика от по-рано, ние не се задоволявахме вече със случайните срещи по събрания и в клуба на културните дейци, а започнахме много често да се търсим. И аз искам да обясня това не само с нощната разходка по улица „Чепино“, която, разбира се, изигра известна роля в това отношение, а и с една причина от малко по-друго естество.

Когато стане дума за Александър Балабанов, не се пропуска обикновено да се изтъкне, че той беше (остава и досега) най-големия специалист по класическата древност у нас. И това е вярно: и до днес никой в тази област не може да се мери с него по широта на познанията, макар тези познания никога да не влязоха в едно системно писмено изложение. За да бъдем точни обаче, трябва да добавим, че Александър Балабанов беше свързан с класическия свят не само по формация — не само с онова, което беше учил и което преподаваше в университета. Той не само беше изследвал този свят — той го беше преживял, беше го прекарал през сърцето си, беше се сродил с него както мисловно, тъй и емоционално. И естествено, древногръцката поезия беше за него не само художествено слово, макар белязано със знака на гения — за него това бяха „сладки хекзаметри“, насъщна духовна потреба, атмосфера за съществуване. Но аз бих отишъл и по-нататък, за да кажа, че този човек, който се осъществяваше в личния контакт с хората („Обичам много да говоря“, „Щом кажа нещо, не го и пиша“ — признаваше той), този човек носеше в себе си нещо от елинската склонност към живата контроверза. Затова макар и професор по звание, той не четеше лекции, а беседваше: търсеше не покорна аудитория, а участници в разговора — хора, които имат и „добрата“ воля да слушат, и „лошия“ навик да разпитват, да спорят и да не се съгласяват лесно с онова, което им се говори. А такъв навик не липсва и у мене. От този навик се предизвика разговорът по улица „Чепино“ — той беше, струва ми се, в основата и на нашето засилено приятелство. Както и да е, след онази вечер ние започнахме

не само да се виждаме, а и да се търсим. Александър Балабанов често ми се обаждаше по телефона, отбиваше се понякога в къщи да се видим и когато имаше време, оставаше на разговор. Но тези неща, както се знае, обикновено не стават едностранно. Затова, макар да изпитвах известно неудобство от разликата във възрастта и общественото положение, започнах да го търся и аз. Така съм запомнил моето първо посещение в квартирата му.

Не знам какво се беше случило, но не бях виждал Балабанов повече от три-четири седмици. И тъкмо се питах какво ставаше с него, една вечер на път за дома го настигам по улица „Шипка“. Беше сам, като никога, вървеше бавно и имаше вид на окаян човек. Известен със своята небрежна външност, този път той беше надминал себе си: запотен, небръснат и целият потънал в прах, беше станал просто неузнаваем. Ако се съдеше по външния му вид, трябваше да се предположи, че идеше отдалече. И действително, оказа се, че се връщаше от провинцията, където беше ходил на литературно четене.

Подтикнат от неизвестно какви подбуди, които не бяха чужди, разбира се, и на литературната суета, по онова време Ячо Кабаивански — един мил човек без художествени заложби, но с колосална енергия, който печаташе лоши разкази под псевдонима Марко Поло и минаваше за писател, — Ячо Кабаивански, казвам, беше успял да групира около себе си Елин Пелин, Александър Балабанов и Николай Хрелков, негови добри приятели, беше обявил така съставената четворка за „културна бригада“ и за повече тежест беше ѝ прикачил звънкото име „Република“. Понеже заемаше обществена служба и разполагаше с лека кола, което в онези години беше нещо рядко и минаваше за голям лукс, той развеждаше тази група из страната и устройваше един вид летящи литературни четения. От такова четене в провинцията се връщаше и Балабанов. Но навярно за да се почерпи и види с приятели, той беше пожелал да го оставят нейде към центъра и сега си отиваше пешком.

Не ще и дума, аз бях чул за съществуването на бригадата „Република“ и не се изненадах. Но каква беше нейната дейност — нито знаех, нито се интересувах. И не за да се осведомя, а за да подема разговор, попитах Балабанов къде бяха ходили и как беше минало тяхното пътуване. Вместо да ми отговори обаче, той започна да се оплаква: бил зле, имал нужда от почивка, но дошъл Ячо, настоял и тръгнали. Прекарали една тежка нощ в провинцията и на връщане, не знам къде — към Козница ли, към Гълъбец ли, колата се развалила и се наложило дълго време да чакат на открито. Всичко това много ги било изтощило.

Когато стигнахме на ъгъла „Сан Стефано“, където следваше да се разделим, Балабанов се спря и аз помислих, че имаше намерение да довърши някакви подробности от тяхната одисея. Но той неочаквано млъкна, махна с ръка, което трябваше да означава „нашите патила нямат край“, и се обърна към мене:

— Днес, както виждаш, не ме бива. Я ела другиден в къщи да се видим. Ама тъй, към привечер, тогава съм свободен. Много нещо имам да ти казвам — и като получи моя утвърдителен отговор, си тръгна за дома.

Разбира се, аз удържах на думата си и в уреченото време се отправих към квартирата му.

По онова време Александър Балабанов живееше на улица „Марин Дринов“, 28. Бях го изпращал не един път, добре познавах зданието и ми оставаше само да го търся по етажите. Но не стана нужда дори и от това: още със самото влизане прочетох името му върху една врата надясно в приземния етаж. Приближих се, позвъних и зачаках. Миг след това и погледът ми падна върху някакъв бял лист, откъснат от тетрадка и залепен с тестено лепило под името му, така че тъмната масивна врата имаше вид на обезобразена. А на листа няколко разкривени реда, написани с черен молив: „Моля никой да не ме търси за каквото и да било. Болен съм и никого не приемам. Студентски книжки разписвам само в университета“. След това на нов ред молбата минаваше в закана: „Не звънете — няма да ви отворя!“

Бях много изненадан от онова, което прочетох, стъписах се и не знаех какво да правя. Тъкмо се двоумях обаче, вратата широко се отвори и на прага се показа Балабанов — разгърден, разрошен и трескав както винаги. „Влез!“ — произнесе той деловито и се отдръпна да ми стори път. Но аз бях все още под впечатление от писмените заклинания и вместо да пристъпя, посочих с поглед надписа. „Нищо, нищо, то не се отнася до тебе“ — успокои

ме небрежно Балабанов и ме поведе по някакъв тесен коридор. Последвах го, обрадван от вниманието, което ми се оказваше, но не успях да преодолея създаденото вътрешно неудобство пред самия себе си: все пак нарушавах спокойствието на един човек, който беше решил да остане сам. Преди да се оборавя обаче, той произнесе едно кратко „Тук!“, отвори първата врата вдясно и пред мене се откри нещо, което трудно можех да си представя: стаята приличаше на някакво невъобразимо гъмжило от млади хора, момчета и момичета. За да се сместят, те бяха насядали кой където свари, така че трудно можеше да се намери място дори върху пода. Изненадан от неочакваната гледка, спрях се в недоумение и трябваше да упражня голямо усилие над себе си, за да не се разсмея: толкова абсурдни бяха молбите и заканите пред онова, което виждах. Но Александър Балабанов, който уж трябваше да бъде болен, не се смущаваше и не даваше и най-малък знак на неудобство. Още с влизането той се обърна към едно момче, което беше седнало на кушетката, каза му да отстъпи мястото си на мене и ме успокои, че имали още малко работа и скоро щял да се освободи. След това седна до бюрото, наведе се над някакъв речник и с една бъбривост, която го опиняваше, се впусна да обяснява не знам какви английски думи. А младите хора слушаха и от време на време го прекъсваха за някакви допълнителни обяснения.

Останал сам, нямаше какво да правя и аз неволно започнах да се оглеждам.

Ако не знаех къде бях попаднал, никога не бих допуснал, че се намирах в жилище на университетски професор. Обстановката наоколо беше не само скромна, а просто за окайване: опушени стени, безредно натрупани книги и някакви вехтозаветни мебели, останали от адамово време. И то какви мебели — бюро, кушетка, лавица за книги, няколко обикновени стола, всичко ожулено и поставено някак не на място. Не стига това, но прозорецът, неизвестно защо и как, беше обгорял като въглен и на две-три места вместо стъкла, беше закнижен с хартия. Добих впечатление, че в къщата беше бушувал пожар и спасените вещи току-що бяха донесени и струпани временно на пода — толкова неуседнало беше всичко наоколо.

Докато шарех с поглед из стаята, младите хора неочаквано се разшаваха и един по един станаха да си вървят. Оттласнал речника настрана, надигна се и Балабанов, започна да ги разпитва за някакъв предстоящ изпит и като изчака да излезат, тръгна да ги изпроводи. След това хлопна външната врата, върна се и припряно заговори:

— Какво да правя — студенти! Мога ли да не ги приема?

Аз обаче бях още под впечатление от обстановката и вместо да го слушам, посочих към обгорелия прозорец:

— А това какво е?

— Горях! — отвърна небрежно Балабанов и вместо да се доизкаже, отново продължи за студентите. — „Можем ли — питат — да дойдем? Срещаме трудности, а изпитите наближават“. И аз ги приех, разбира се. А то какво? И компанията им голема, и въпросите им бамбашка. Не стига гръцки и латински, та сега на всичко отгоре и английски език. Но както и да е, нали са мои деца. . . — После внезапно се досети за забравеното и със същата припряност продължи: — Да, да, горях. Прекъснаха тока една вечер, запалих свещта и сам заспал. Добре че пожарната беше дошла на време, та ме изъмкнаха, преди да се задуша. Инак смъртта ми беше сигурна.

При тези думи Балабанов се настани по-удобно на стола пред бюрото, след това се върна към разговора, който бяхме подели два дни по-рано, и започна да говори къде бяха ходили на литературни четения и каво се беше случило. И уж се оплакваше от умората и от неразположението, а в гласа му се долавяше някаква стаена радост от онова, което беше преживял. Очевидно, допирът с хората го беше въвлякъл в онази атмосфера на непосредствено общуване, която симулираше неговата мисловност и беше благоприятна среда за проявление на характера му. Затова въпреки преживените неудобства, сега, когато първата умора беше вече попреминала, той изглеждаше духовно освежен. И моите опасения, че предстоеше мъчителен разговор с болен човек, бързе се разсеяха.

— Преди нещо около двайсет и две-три години — отново поде Балабанов (с думи, които мога да предам сега, разбира се, само по памет) — преди нещо около двайсет и две-три години аз писах, че нашата литература боледува. Издават се книги, които са създадени не от живота и не за хората, а за снобите и критикарите, с една дума за литератите, както ги нарекох тогава. Но у нас, както знаеш, нема навик да изслушваме хората, които мистят по друг начин. У нас дискусията се изражда в умишлено преначаване на чуждото мнение, а противникът се обявява за враг. Така стана и този път. Вместо да ме оборят, опитаха се да ме унищожат: писаха ругателни статии срещу мене, в родословието ми се ровиха и накрая дори ме изключиха от Съюза на писателите. Добре, ама ето че дойде време не да седим в къщи и да си гледаме пъпа — искам да кажа да четем приятни книжчици и да се наслаждаваме на себе си: хе-хе-е-е-е, вижте колко сме недосегаеми. Дойде време да слезем сред хората като хора, да им говорим на разбран език за насъщни неща. А това показва, че болестта е на изцеряване и настъпва вече краят на книгите за литерати. Та затова на мене ми е приятно и аз въпреки всичко не ще се откажа от литературните четения.

Като чух да говори за „насъщни неща“, не можах да сдържа любопитството си и попитах с какво се явяваше пред слушателите тяхната „културна бригада“. Без да се замисля, Балабанов каза, че Елин Пелин четял някои от известните свои разкази, а той лично говорел за литературата: „Какъв ми занаята, такъв ми и говорът — все със стари работи се занимавам.“ И аз си спомних за неговите опити да изпълни със съвременно съдържание някои факти от гръцката древност. (По това време на всеобщо опиянение, за да изтъкне силата на свободата, Балабанов обичаше, покрай другото, да привежда понякога един диалог от „Перси“ на Есхил, който беше негова тема и на националната писателска конференция. Това е разговорът между майката на Ксерс и Корифея след поражението на персите при Саламини — разговор, който засяга военното и държавно устройство на Атина. Царицата пита: „И кой военачалник стои начело на армията и е неин господар?“ Корифеят отговаря: „Те не са роби и поданици на никого.“ Царицата се чуди: „Как тогава могат да удържат вражеското нашествие?“ И вместо отговора, както е в пиесата, Балабанов добавяше от себе си онова, което може да се вземе като скрита догадка в думите на корифея: „Свободата им е господар и затова ни победиха.“)

— Виж — продължи Балабанов, — Хрелков е друго нещо. Той е съвременен човек — чете свои социални поезии. Ама тъй, минали през сърцето, преживени и наистина социални, а не външни, не с пришита социалност.

И не разбрах защо, без никаква видима връзка с онова, което говорехме, неочаквано произнесе: „Едно време, преди. . .“ и започна да разказва нещо за своите детски години в Македония. А от опит знаех, че станеше ли дума за миналото, той попадаше в някакъв емоционален вихър, увличаше се и започваше да губи чувство за мярка. Затова се приготвих да чуя още един път известните истории за неговия „кайгънлъ Иштип“ (неизвестно защо, той превеждаше това не „плъзгав“ или „гладък“, а „белоплочест“ Щип), както обичаше да се изразява — истории, които бях слушал и бях чел някога и в мемоарните му очерци „И аз на тоя свят. . .“ Едно ми беше особено любопитно: как щеше да преведе мисълта си от тези наистина „стари неща“ към поезията, за която говорехме. (Затова навярно сега ми е лесно да възстановя нашия разговор по запазената от тогава кратка записка.)

— . . . Та казвам, бех ученик в прогимназията. Учител ми беше Димитър Павлов, баща на сегашния регент Павлов — един мил, изискан и за времето си много образован човек. Той беше черковен певец и заедно с френския и турски език, предаваше ни още и пеене. Един ден, спомням си, той влезе в клас особено възбуден и тържествено съобщи, че наскоро в града щел да идва българският скопски владика. А за времето това беше чудо невиждано — все едно, че идваше император. Турците аслъ така и казваха: булгар падишасъ гелиол. И започна трескаво едно приготовление — две ли, три ли седмици, не знам: че песни, че декламации, че упражнения всекакви. Добре,

ама нали сме в турската империя — не можеш да пееш каквото искаш: тази дума е двусмислена, онази май намирисва на бунт и непокорство. Затова много неща требваше да се изменят. Както и да е, в уречения ден всички учители и ученици, заедно с целото гражданство, излезохме от Щип към моста на Брегалница да срещаме дедо Теодосий. Нашата колона вървеше начело след Димитър Павлов и под негова команда пееше. — И Балабанов с дрезгав глас се опита да възпроизведе нещо като мелодия, но не успя, и като наблягаше на някои думи, за да насочи вниманието ми към тях, започна да скандира онова, което бяха пели — един куплет от стихотворението „Русия“ на стария Славейков в малко изненадваща редакция, от която беше изчезнало всичко руско:

Турский цар е на земята
най-велик, над всички пръв,
турците са наши братя,
наша плът и наша кръв.

— Та същото става сега и с някои наши поети—погледна ме той със закачливо коварство в очите и неочаквано поде изоставената логическа нишка на разговора. — Те са досъщ такива, каквито ги знаем от по-рано: у тех не е настъпила никаква духовна промена или нека кажем почти никаква. Да, но им се ще да пишат социално, да се покажат съвременни: вижте, и ние вървим с новото. И тук започва една недостойна игра със словото: взема се тази дума вместо онази, казва се едно вместо друго не защото така го налага преживяването, не, а защото така т р е б в а. И ето ти на тебе някакви социални стихове. Ама поезия ли са тези стихове, колко са поезия — нема значение. Не е така обаче с Хрелков. У него социалното, както казах, е преживено, а не привнесено отвън: то е живот, човешка съдба, а не приспособяване към обстоятелствата.

При тези думи телефонът иззвъня и Балабанов, прекъснат преди да се беше доизказал, посегна с нервен жест към слушалката. И уж всичко у него крещеше „Сега ще им дам да се разберат“, а яростта му бързе се стопи и вместо да се кара, той започна да уговаря някаква среща. Наложи се обаче да уточняват по-дълго кога и къде. И докато чаках да разрешат този второстепенен въпрос, аз се върнах назад и успях да обгледам от друга страна онова, което говорехме.

В своята мемоарна буфонада „И аз на тоя свят. . .“, в която по невероятно абсурден начин се преплитат нелепото и сериозното, Александър Балабанов разказва как на времето, още като студент в Лайпциг, бил наклеветен, че контрабандирал глауберова сол и какви неприятни последици всичко това имало за него. И като напомня този случай, който би възбудил задрямалия гняв на мнозина, накрая с един жест на ласкаво великодушие отсича: „Всичко простих и забравих.“

Разбира се, не може да се каже точно какво от този епизод отговаря на истината и какво е рожба на въображението: един фантазист като Балабанов, който минаваше с леснина от действителността към измислицата, мъчно се поддава на проверка. В едно обаче той е напълно прав — че обладаваше щастливата способност лесно да заличава от паметта си нанесените обиди. И наистина този човек, който имаше обратен рефлекс за нещата и живееше в непрекъснато разногласие със света, беше чужд на всякакво злопаметство. Той спореше, защитяваше упорито своите мнения, но не познаваше ожесточеността, не търсеше случай да отмъщава. Струва ми се дори, че ако нямаше противници, той щеше да ги потърси и щеше да ги обгради с внимание, защото единствено чрез тях можеше да живее и да се утвърждава като личност. И никога това не ми е било по-ясно от онзи момент, когато разговорът ни насочи към литературните четения с Хрелков.

Мисля, че след Пенчо Славейков и Боян Пенев, Николай Хрелков беше произнесъл най-тежката присъда над Балабанов. В една жлъчна епиграма от времето, когато прибързаните оценки минаваха за добродетел, той обяви неговата гражданска смърт с този унищожителен епитет: „човечец-нула“, успял да стане „главна нула чак“. Но тази стихотворна филипика, в която бушуват всички дяволи на гнева, не беше го успокоила и Хрелков не криеше това. Подвластен както винаги на своите увлечения, той продължаваше да изказва

пренебрежението си към Балабанов с една доста несресана проза и това беше известно на всички, които са го доближавали. Така че ако не е могъл да узнае авторството на неговата епиграма, под която стоеше подписът Виден Видев, Балабанов е имал случай неведнъж, било непосредствено, било по околен път, да изпита жилото на неговия език. Но както казах, той беше свикнал с отрицанието и лесно забравяше обидите. Затова, когато обстоятелствата го сближиха с Хрелков, този човек, който беше немислим вън от литературната разпра, направи това, което беше правил и в миналото: успя да се издигне над личните огорчения и не само да се окаже в една компания с него, а и да стане защитник на поезията му. (Можех ли в онзи момент да предположа, че съдбата беше отишла по-нататък — че беше решила тъкмо той две-три години по-късно да произнесе и прощалното слово пред рано зиналия гроб на Хрелков?)

Когато бъдещата среща беше уговорена (разбрах, че молителят беше пак някакъв студент), Балабанов се обърна към мене и подхвана разговора така, като че нищо не беше се случило.

— Но да оставим шарлатанията! Казвал съм и казвам пак, че без нея светът не може да съществува — произнесе той с една афористична непоколебимост, която не търпи възражение. — Мене друго ме радва. Като обикалям сега страната, виждам, че сме на голема почит — че интересът към изкуството е пораснал както никога по-рано. И много хубаво. Водихме войни: една, две, три — загубихме ги. Какво можем да направим сега, за да се утвърдим и да покажем на света, че съществуваме и сме културен народ? Остава ни поезията, остава ни изкуството. Ако можем да направим нещо, то е тъкмо тук. — И като спря за момент, за да си вземе дъх, продължи: — Ама не пеперуди и чертози, не ох и ах, а истинска поезия, поезия — живот. Изкуство, ама наше — да има дъх на чернозем, да носи ведрината на Балкана, а не някакво „чисто изкуство“, за което не говорят вече дори и неговите некогашни защитници. Ето, с това можем да покажем, че сме живи и жизнеспособни като народ, с това можем да се прочуем. И вервам, че ще успеем.

Не мога да кажа как съм възприел тези думи, които предавам, разбира се, по смисъл, но по всичко изглежда, че поне външно не ще съм изразил очаквания ентусиазъм. Затова като всеки човек, който е отишел далече в своите твърдения, Балабанов се отдръпна за момент и започна да се уговаря:

— Разбира се, не казвам, че всичко това е лесно. Обаче липсват ни не даровити хора — даровити хора у нас колкото щеш. Липсва ни нещо друго.

И той започна да говори за онова, което смяташе за главна пречка в нашето културно развитие — чувството за национална малоценност. Но вместо да продължи тази мисъл, както следваше да се предположи, по някакви скрити пътеки на мисълта ме поведе в съвсем друга посока. Така, за най-голямо мое учудване, разговорът неочаквано мина към неговото участие в правописната реформа.

В комисията по изменение на правописа Балабанов защитявал схващането, че „езикът не е логика, а живот“. Затова се обявил против някои сковаващи педантични правила — за една по-голяма широта и по-голяма гъвкавост. Но неговото мнение било пропаднало.

— И стигнахме там, където сме днес: до задължително вселенско якане — произнесе той с полуподбив и полусъжаление. — Нова победа на яловия нормативизъм, мислех си. А после научих, че имало такова нареждане и „от горе“, но на мене никой не бе го казал. Ние требвало да якаме, понеже в Македония екали, та да се различаваме: ние да говорим един език, а пък те уж някакъв друг. С една дума да угодим на чужди интереси с цената на едно национално унижение: като се откажем от себе си. Както беше тръгнало, и аз требваше да се обявя за небългарин. То се знае — и както неочаквано се беше отклонил, така неочаквано се и върна към първоначалната си мисъл, — с такова чувство на малоценност култура не се прави. Културата е израз на духовна енергия и предполага високо национално съзнание. За жалост, тъкмо такова съзнание понякога ни липсва. Но мисля, че бедата все пак не е неотстранима и вервам в бъдещето на нашия народ. И нужно ли е да кажа: требва да се уповаваме най-много на вас, на младите.

Балабанов произнесе последните думи по-бавно, с един малко несвойствен на него ритъм, и ме погледна през нависналите си кичури с някакво убито любопитство. Както винаги в такива случаи, той имаше вид на човек, който чака реплика, но по всичко личеше, че този път го правеше повече от навик, отколкото от желание да продължи разговора. Затова вместо да събуждам полемическата му страст, аз казах, че повдигнатият въпрос е интересен и добавих нещо неопределено, което не значи нищо и цели по-скоро да запълни една празна минута. И като започнах да се извинявам за дългото застояване, бавно се надигнах да си вървя. А Балабанов остана така, както си беше, и без да обръща внимание на думите ми, се опита сам да подеме прекъснатия разговор, но спря в недомлъвка. След това стана от стола и той и тръгна след мене да ме изпрати.

3

Много по-живо си спомням една друга среща с Александър Балабанов от това време. По-живо не само за това, че между книжата ми се е запазила една случайна бележка, която възстановява някои забравени подробности, а още и за това, че тази среща завърши с една малко необикновена случка — случка, която можеше да има трагични последици. А известно е, че такива събития са свързани с по-трайни преживявания и се запечатват за по-дълго в съзнанието на човека.

Беше една вечер през зимата на 1948 г. Валеше изобилен сняг и всичко се губеше в онази омара от ледени кристали, която в такова време запълва пространството и превръща вещи и хора в безплътни бели сенки без очертания. На път за дома вървях по булевард „Руски“, в онзи момент почти безлюден, и понеже снегът ме биеше по лицето, държех главата си приведена надолу. Така, улисан в себе си, на площад „Народно събрание“ за малко не се сблъсках с двама мъже, които стоеха гърбом сред снежния порой и нещо разговаряха. Едвам когато се изравних с тях, забелязах, че те се движеха в същата посока, но бяха потънали в разговор и едва ли не пълзяха. И тъкмо в този момент не толкова видях, колкото почувствувах, че по-ниският от тези мъже беше Александър Балабанов. Изненадан, аз забавих хода си, казах нещо за поздрав и направих жест да продължа. Но беше вече късно. Прекъснал неочаквано разговора си, Балабанов произнесе нещо като междуметие, което трябваше да означава „Тъкмо тебе търсех“ или нещо подобно, и понеже бях откъм неговата страна, посегна с ръка да ме задържи. Като видя, че останах, той се обърна към другия и продължи да говори, този път вече с нараснала възбуда, която показваше, че вечерта не беше минала съвсем сухо. И така се увлече от думите си, че дори пропусна да ме представи на непознатия. Само от някои откъслечни думи можах да разбера, че този човек беше негов стар приятел, бивш собственик на печатница, с когото на млади години бяха издавали списания ли, книги ли — не си спомням добре. Разговорът, както става обикновено при такива случаи, се водеше главно около някогашната им съвместна работа: разказваха се случки, произнасяха се имена, цитираха се заглавия. След това уж минаваха на друг въпрос, а всъщност кръгът продължаваше отново да се върти: пак случки, пак имена, пак заглавия на книги и списания.

Едвам накрая, когато се бяха изминали десетина минути, Балабанов се сети, че с тях имаше и друг човек и се обърна към мене, макар и късно, да ме въведе един вид в разговора.

Тази вечер той бил поканен на гости у някаква пианистка, негова позната. Отишел там, без да знае какво щяло да има и заварил отбран артистичен свят, между които и двама съветски офицери. Вместо банални истории, както се опасявал, през цялото време говорили за литература и изкуство, а домакинята свирела на пианото. И като направи широко движение с ръка, сякаш си тактуваше, Балабанов се опита да възстанови преживяното с някаква чута мелодия от Шуберт. Но освен едно звукоподобно гъгнене та-та-та, не излезе нищо и той прозаично добави:

– А на излизане се срещаме с този приятел. И ето, сега въздишаме по младите години.

След това се обърна към непознатия и поде отново прекъснатия разговор за литературата – за „невинните и почтени книги“, както обичаше да се изразява. Обзет обаче от някакъв порив на суета, който го овладяваше много често и понякога го правеше смешен, този път той кръжеше все около себе си: „Аз едно време. . .“, „Моите „Бурени“, всичките мои поезии. . .“ (и до последния момент Балабанов живееше с приятната илюзия, че е поет), „Моят „Фауст“ някога. . .“ (така свойски той наричаше своя превод на „Фауст“) и в увлечението си започна да скандира някакъв стих от Гьоте, чийто смисъл не ми беше ясен. Колкото и неясен обаче, той събуди у мене смътен спомен за нещо отдавна забравено. И без да си давам сметка за обстановката, аз почти машинално произнесох нещо, което само минута преди това не можеше и на ум да ми дойде. Произнесох го и още в първия момент се изплаших от своята неловка безтактност.

Трябва да кажа, че на млади години, покрай другите ми занимания, аз минах и няколко курса по немски език. И понеже беше въведена вече така наречената „директна метода“, която се ползува от всичките средства на мнемотехниката, в края на всеки час, заедно с останалите курсисти, и аз трябваше да пея немски песни. Особено впечатление ми направи една от тях — някаква балада в народен дух, свързана с едно предание за Рейн, която ми напомняше за нещо известно, но какво точно — тогава не можех да се сетя. По-късно, когато препрочитах юбилейния сборник на Александър Балабанов, неизвестното стана известно: тази балада съвпадаше изцяло с неговото стихотворение „Охрид — син“: същия сюжет, същия ритъм и същата градация, маркирана почти със същите думи — само Рейн е станал Охрид. (Сега, във връзка с това, което пиша, един приятел от Германия ми съобщава заглавието и автора на немската балада: „Das Herz am Rhein“ от Хайнрих Дипел, и добавя: „Дипел е абсолютно неизвестен в немската литература“). Както и да е, без да проговоря на немски език, съвсем случайно аз открих за себе си една литературна заемка. Но всичко това, заедно с мелодията, която дълги години си тананиках, беше изчезнало от паметта ми. За беда, в онази снеговита вечер, когато Балабанов ни връщаше към миналото, споменът ненадейно изскочи от потайните ъгли на съзнанието и аз, не знам на какъв немски език, без никакво участие на волята произнесох първия стих: „Es liegt eine Krone im grünen Rhein“ („Има една корона в зеления Рейн“). Произнесох го и се изплаших: какво можеше да последва. За щастие, не последва нищо лошо.

Увлечен от разговора с приятеля си, в първия момент Балабанов и не чу моите думи. Но малко след това, сякаш си беше спомнил нещо забравено, ненадейно се обърна към мене и без ни най-малко смущение поде онова, което бях изтървал.

— Да, да, известно ми е това, разбира се — произнесе той с вид на човек, който отговаря на зададен въпрос. — Пеехме го още като студенти в Лайпциг. Оттук именно се роди и едно мое стихотворение. Сигурно си го чел: „Охрид — син“.

Отвърнах, че го знам и понеже все още се чувствувах виновен, помислих с облекчение, че Балабанов с това щеше и да приключи. Но не излезе така.

— То беше по времето — продължи той, — когато Пенчо Славейков ходеше из чуждите литератури да търси сюжети и твърдеше, че всеки е свободен да взема сюжета си от където ще. Та именно тогава и аз написах това стихотворение. И никога не съм крил, не, ами винаги съм казвал и писал, че то е побългарена работа.

Къде беше казвал и писал, че в това стихотворение е използуван чужди сюжет — това не ми беше известно: в юбилейния сборник по този въпрос не бях забелязал нищо. Но това малко ме интересуваше, а и Балабанов нямаше намерение да се спира на него.

— Разбира се, всичко това са минали работи, неинтересни. Интересно е друго — произнесе той натъртено и пак насочи разговора към себе си — не, че някои искаха да ме изкарат плагиатор. Интересното е, че ме нападат тъкмо онези хора, които минават за поклонници на Пенчо и когато е дума за него, намират такива заемки

за напълно нормални. Искам да кажа, че у нас все още има хора, които мерят с два аршина — единия за техните приятели, другия за останалите. Но от мене запомнете: Пенчо беше по-широк човек от своите прекалени поклонници и еднакво строг както към другите, така и към себе си.

И Балабанов започна да разказва как след завръщането си от Германия станал близък със Славейков, макар че преди това си били разменили някои тежки думи. Така незабелязано той ме насочи в една област, където нямаше вече причини да се чувствувам неудобно. И млъкнал за няколко минути, аз си възвърнах свободата да разговарям.

Трябва да кажа, че малко време преди срещата с Балабанов, не знам по какъв повод, беше станало нужда да препрочета отново писмата на Пенчо Славейков до Мара Белчева. При това препрочитане беше ми направило впечатление описанието на една екскурзия до Панчарево, което завършва с тази не съвсем обикновена сцена: приятелите на Пенчо Славейков, „все млади професори от Висшето училище", се връщат от развалините на Урвич към селото, където са го оставили поради неговия недъг, и най-младият от тях, „един класически филолог", върви напред и носи на ръка намерен нейде човешки череп. Тази картина, подминавана по-рано без внимание, изплава сега в съзнанието ми, но вече не само като интересен детайл в духа на късния романтизъм, както я бях видял в първия момент. И аз, обзет от едно случайно хрумване, попитах Балабанов не е ли той класическият филолог, за когото става дума в писмото на Славейков. Запален от собствените си думи обаче, вместо да ми отговори, Балабанов предпочете да следва потока на своята мисъл.

— По онова време, към 1904 г. — не спираше той, — виждах Пенчо много често. И разходки сме правили, и на екскурзии сме ходили, и в разни заведения сме се срещали. А разговорът ни все за изкуство и литература — че Омир, че Софокъл, че Гете и Хайне, че какво ли не. За тези работи Пенчо беше неуморим: възхищаваше се, тълкуваше, жигосваше и току цитираше този, онзи, а от всички най-много Ницше. Ама не вервайте на това, дето пишат сега из вестниците — че бил некакъв непоправим индивидуалист-олимпиец, недостъпен в своя интелигентски егоизъм. Пенчо не беше ученик на Ницше, както го изкарват някои за свое лично удобство, искам да кажа — не беше човек да се привързва слепешката към една доктрина. Пенчо си служеше със словото на Ницше като с камшик: за да се брани от лицемерието, некадърността и самомнителната глупост на властвуващите. Та, пак ви казвам, той беше много по-широк човек, отколкото го представят сега. — И като вдигна ръка с насочен палец назад, за да покаже нещо подминато, което не можеше да се види, Балабанов продължи: — Тук, на същия този булевард, имаше едно кафене, където се събирахме от време на време. Един ден, ще е било пак през 1904 г., стоим ние със Славейков и Георги Кирков и си приказваме. В това време по улицата се зададе някаква манифестация и Кирков изскочи да види какво става. А Пенчо се надигна на бастуна си, погледна навън и неочаквано каза: „Балабанов, ако се запиша някога в партия, това ще бъде партията на тесняците. Такива, онакива тези хора имат поне идеал". При това той беше писал вече срещу „Ново време".

— Ами неговата ненавист към монархията, и тя ли е индивидуализъм?. . . — попита Балабанов и като се огледа, неочаквано каза: — Ние май подминахме. — И той кимна с глава на ляво, където през снежната мъгла се виждаше да свети дежурната аптека на ъгъла „Сан Стефано". — Моят път е нататък.

Бившият печатар, който от няколко минути се беше смълчал, изглежда това и чакаше. Той се извини, че бил в друга посока, сбогува се и тръгна към Орловия мост. Останали двамата, ние се върнахме малко назад и преди да пресечем, спряхме на бордюра. След това се огледахме и бавно закрачихме през заснежения булевард. А Балабанов през цялото това време не преставаше да говори.

— Един ден минаваме случайно покрай дома на генерал Николаев — продължи той. — Добре, ама Пенчо, както знаеш, беше куц и се движеше бавно. Докато да преминем, както сега вървим с тебе, дворцовата карета препречи пътя ни. Той се ядоса, замаха

заканително с бастуна и започна да вика колкото му глас държи: „Deutsche Schweine! Deutsche Schweine!“

Тъкмо в този момент ние с Балабанов бяхме дошли до средата на платното и от дясно бляснаха фаровете на някаква кола. Дали от невнимание, дали поради големия снеговалеж — не знам, колата почти връхлетя върху нас. Изненадан от неочакваната опасност, Балабанов ме дръпна инстинктивно за ръката, за да спра, извика високо още едно „Schweine“, така че не можеше да се разбере дали цитираше Славейков или ругаеше невнимателния шофьор, и за някаква стотна от секундата се намери под колелата. Отведнъж ресорите се раздрусаха, тревожно изскърцаха спирачките, но нищо не помогна: колата се понесе с инерция по заснежения паваж и загубила постепенно своята първоначална скорост, спря на петнайсет-двайсет метра, извърната на страна като детска играчка. Това сложи край на моето моментно вцепенение. Още тръпен от онова, което се случи, аз се затичах и заедно с шофьора, който изскочи от колата, измъкнахме зашеметения Балабанов. След това с помощта на някакъв непознат човек едвам успяхме да го качим на задната седалка — стенещ, безформен и целия овалян в сняг. А от другата врата на колата, като държех шапката му, която не помня как беше попаднала в ръцете ми, седнах до него.

— Карай в Александровската болница — почти изкрясках на шофьора, който се беше изплашил от станалото и доброволно се подчиняваше на моите нареждания.

— Не, не бива — неочаквано избъбри Балабанов между две охкания. Аз обаче не разбрах какво точно означаваше това „не бива“ и понеже се плашех, че забавянето можеше да има фатални последици, повторих командата си.

— Никаква болница, в къщи — повтори той сега вече по-ясно и продължи да стене. — Контузен съм, друго нема. Карайте у дома.

И ние завихме по „Сан Стефано“.

Като стигнахме, шофьорът помогна да го отведем до стаята му и си тръгна. Сега вече аз можех да седна до него и да видя какво му беше станало. Но Балабанов, който приличаше на изтезаван човек и дишаше тежко, направи някакво усилие и за минутка доби неочаквано делови вид.

— Остави, остави — прекъсна той моите въпроси. — Иди да вземеш номера на колата. То нищо ми нема, ама от къде да знаеш — може да потребва.

Така този човек, който се ползуваше като никой друг със славата на „разсеян“, се сети за нещо, което в онази обстановка не можеше и през ум да ми мине. И пак той в едно писмо, писано четири години по-късно, ми напомни деня, когато беше станала злополуката: 23 февруари. Проверих — така беше: аз я бях записал, той я помнеше.

Както и да е, понеже не се наложи да търсим лекарска помощ, аз погледнах на станалото от неговата забавна страна и бях склонен да си правя шеги. Малко по-късно обаче се убедих, че не ще да съм бил съвсем прав: на пук на моите предположения, Балабанов беше заставен от това уж невинно премеждие (друга причина не знаех) да остане известно време у дома си. И когато след месец го видях в клуба на културните дейци, където се провеждаше честуване на Елин Пелин и аз трябваше да чета доклад, той имаше вид на човек, който е прекарал тежка болест — очевидно, беше дошъл за да изпълни един приятелски дълг, а не защото му беше до тържествени събрания. Едвам по-късно, при една неочаквана среща на първи май, Балабанов ми се видя наистина възстановен. И все пак дори тогава не всичко беше съвсем в ред — който го познаваше, лесно можеше да забележи, че въпреки привидното благополучие. в него беше настъпила някаква промяна към влошаване.

Спомням си, че на път за мястото, където беше определено да се съберем, настигнах Балабанов по булевард „Толбухин“. Той вървеше сред пъстрата тълпа с някакъв мъж (оказа се Стоян Загорчинов — в първия момент не го познах), държеше под мишница неизбежната професорска чанта, като да отиваше на лекции, и за да прилича повече на себе си, припряно говореше и жестикулираше с ръка, сякаш забиваше думите с гвоздеи. Изравних се с тях и още преди да разбера за какво ставаше дума, срещу нас се зададоха

двама известни писатели, бивши сътрудници на „Златорог“, с които той беше имал някога литературни счепквания. Спряхме се да ги попитаме накъде се бяха отправили, а те смутолевиха нещо неразбрано, както правят обикновено виновните хора, и продължиха в обратна посока.

— Къде отиват! Отиват на трибуните, не виждате ли? Големи хора! — произнесе Балабанов с хаплива отмъстителност на обиден човек, каквато по-рано у него не бях забелязал. И за да заличи следите на проявената моментна слабост, промени тона: — От толкова години вече казвам и пак ще кажа: време е да се основат два съюза на писателите — един на гениите и друг на обикновените писатели. Едните, като нас, ще маршируват, а другите ще приемат парада.

По-нататък, на улица „Белчев“, където ни казаха, че се събирала групата, срещаме и друг писател, и той забързан в обратна посока. Пръв го забеляза Балабанов, и вече душевно подготвен, още от далеч го стрелна с иронична закачка:

— Къде, къде си се засилил? И ти ли на трибуните? — И като видя, че другият заклати утвърдително глава с израз на самодоволство, обърна се към нас и жлъчно произнесе: — И тоя е от гениите.

След това ние се сляхме с групата.

Разбира се, както обикновено, и този път Балабанов остана верен на себе си. Озовал се сред колеги и приятели, той започна да говори, да се шегува и да разказва забавни случки от миналото, повечето от които бяха отдавна известни. Както винаги, у него бушуваше човекът с „елинско сърце“, който се осъществява чрез общуване, в жив непрекъснат диалог с хората. И въпреки всичко това, лесно можеше да се забележи, че Балабанов беше претърпял някаква промяна. Той беше станал хаплив и раздразнителен, страдаше от умора и незадоволеност, терзаеше се от някакво чувство на незаслужена обида, което не можеше да потуши. Поради това, колкото и да не личеше от пръв поглед, беше загубил нещо от онази топлота и предизвикателна приветливост, които превръщаха разговорите с него в радостно духовно общуване. Така съм го и запомнил на онзи първи май 1948 г.— в добряка, против волята му, бяха започнали да бушуват някакви зли сили. Виждах това и си мислех, че то се дължеше на временно неразположение. Но се излъгах. Всъщност причината беше по-голяма: настъпила беше старостта — старостта, която още не се признава и чрез гримаси, сприхавост и нервни избухвания се мъчи да предотврати непредотвратимото.

4

Не много време след срещите, за които споменавам, аз бях назначен културен аташе в Париж и без да ща, загубих следите на Балабанов. Макар обаче да ни делеше разстояние, което правеше личния контакт невъзможен, мога да кажа, че нашите приятелски връзки не се прекъснаха напълно. Свидетелство за това са покрай другото и няколко епистолярни послания, пощадени от годините, които ме връщат сега към някои избледнели случки от миналото.

В един от своите мемоарни очерци Симеон Радев разказва, че когато бил пълномощен министър в Лондон, поддържал преписка с Балабанов и един ден получил от него четири писма, „писани с молив на разни дати, всички в един плик“. Напомням този факт, защото мисля, че трудно ще се намери нещо по-балабановско от него. Очевидно, човекът, който твърдеше: „Щом кажа нещо, не го и пиша“, можеше да направи още една крачка и да добави: „Напиша ли нещо, по-нататък не ме интересува“ И ако това важеше за всичко, с още по-голяма сила важеше за писмата, които поради самото си естество се доближават най-много до живата реч. Писмата бяха за него друга форма за непосредствено общуване с хората — общуване, което се изчерпваше с акта на преживяването, което значи — с акта на субективното споделяне, без задължителна вътрешна потреба да се манифестира и да остави някаква диря. Но като знаем това, нека напомним и нещо друго: че Балабанов беше сложна личност, че в него бушуваха много и различни страсти. Тра-

гично раздвоен човек, както го определя професор Михалчев, човек суетен и скромен, разсеян и съсредоточен, на небето и на земята едновременно, той не можеше да се включи в една завършена формула (или както казваше сам за себе си, беше „невъзможен на теория"). Затова в разрез с всяка логика, но в пълно съгласие с тази противоречивост на характера си, като не обръщаше внимание на някои неща, които имаха важно значение, той беше твърде грижлив към други, без които можеше. Навред такъв, той беше такъв и в своите епистолярни прояви.

Спомням си, че в продължение на няколко години преди заминаването ми за чужбина, всеки петнайсети май редовно получавах от Балабанов по една поздравителна телеграма: ЧИД. От тези телеграми, може да се каже, се сещах, че и аз имам за „патрон" християнски светец. Учудваше ме обаче не толкова това, че Балабанов се интересуваше от православния календар, колкото от проявената протоколна придирчивост, която противоречеше на съществуващата легенда около името му. Затова веднъж, като стана дума за него, аз изразих това свое учудване пред един познат. А той ми се надсмя:

— Как ще забрави тази дата! У него се е създал вече навик: по-рано поздравляваше царя, сега поздравлява тебе. Нали и ти си Борис!

Някои последващи факти обаче показаха, че случаят не беше така елементарен и следва да се обясни не с някакъв придобит навик, а с една особеност на характера. Това се потвърди по-късно и от една друга телеграма, която намирам сега между моите книжа.

Необходимо е да кажа, че в дните преди за замина за Париж, Александър Балабанов беше минал една сутрин в къщи да ме търси, след това в мое отсъствие се беше обаждал няколко пъти и по телефона. Какво означаваше тази припряност — не знаех, а не можех и да проверя: при тогавашната ми заетост не оставаше време да се мисли за всичко. Във всеки случай предположих за момент, че и той щеше да ме помоли за някаква услуга — нали в бележника ми беше написано вече много нещо. И преди да успея да му се обадя, в къщи се получи телеграмата, за която поменах. Ето какво се казва в нея: „Сърдечни поздрави и довиждане. Желая твоя бистър и ясен ум свободно да се движи в нашата хубава литература. Професор Александър Балабанов". Както се вижда, моите предположения не се оправдаха: Балабанов ме беше търсил не във връзка с някакви презрени практически въпроси, а за да извърши един акт на приятелско внимание — да се сбогува с мене. И с този безкористен акт, така неочаквано доведен докрай, той се показа по-деликатен, отколкото изглеждаше, и много по-настойчив, отколкото можеше да се допусне. Очевидно, макар да ненавиждаше систематиката, имаше някои области на чисто човешки отношения, в които той беше по-малко залисан и повече „систематик" от много други хора.

За нещастие, работите не тръгнаха така, както пожелаваше Балабанов. Още с отиването си в Париж аз потънах в един служебен водовъртеж, който ме грабна и ме отдалечи от моите преки духовни интереси. Вместо да се „движа" в нашата и в чуждата литература, както се щеше и на мене, по задължение трябваше да изгризвам всеки ден огромен куп от френския периодичен печат. Но ако не можех да пиша и да чета достатъчно, аз намирах време редовно да обхождам книжарниците и букинистите покрай Сена. Така един ден в книжарницата „Жозеф Жибер", където се спирах всеки път, когато минавах през Латинския квартал, попаднах случайно на една книга, която привлече вниманието ми: „Антология на древногръцката поезия" („Anthologie de la poésie grecque") от Робер Бразийак. И както винаги, когато ставаше дума за елинския свят, мисълта ми неволно свърза заглавието с името на Александър Балабанов.

Още същата вечер разтворих антологията, започнах да я прелиствам, както правя с всяка новокупена книга, и не знам защо спрях на Архилох. Зачетох един от поместените късове, озаглавен „Песен на наемника" и нещо ме парна: два стиха от тази „песен" споменаваха за България и за българите („A moi le vin de Bulgarie", „De quelque soldat des Bulgares"). И още на минутата потърсих съответните стихове в оригинала (антологията дава паралелно превода и старогръцкия текст), за да видя какво можеше да означава това (наистина, аз съм пълно невежество по гръцки, но все пак една позната дума бих разчел —

нали като ученик в гимназията, както е прието, съм отбелязвал с гръцки букви условните величини в геометрията!). Както трябваше и да се очаква, в оригинала нямаше и помен от някакви българи. Работата беше ясна: бях попаднал на една литературна приумица. И веднага ми мина през ума колко много това нещо щеше да забавлява Балабанов. Затова още същата вечер му писах. И не толкова защото търсех отговор, колкото от риторическо увлечение го питах: може ли да се допусне, че във времето на Архилох е съществувала някаква следа от българи. Писах и след няколко седмици получих отговор: три огромни страници, гъсто изписани на машина, в които подобно на капка вода, се оглежда целият Балабанов.

Казвам това и мисълта още един път ме отвежда към онуй, което говори Симеон Радев в посочения вече очерк. „Има разен вид събеседници — пише той. — Някои носят всичкото си знание на тезгях, както по панаирите. Други държат ги във витрина, както обици и гривни, от позлатен бакър. Трети крият мъдростта си под ключ: трябва да им я вземеш с взлом. Балабанов беше като някой човек, който при пожар хвърля, каквото има, през прозореца". Тъкмо такъв е той и в писмото, за което говоря. Тук всичко е трескавост, всичко е нерв и напрежение, всичко е неудържимо като „порой". Това е феерия от мисли— тъжни и весели, нежни и хапливи, спокойни и поривисти, — които се следват, настигат и възпламеняват една друга, за да се превърнат накрая в забавно „пъстро безредие". Но това безредие, истинско и мнимо едновременно, което се ражда от свободния поток на асоциациите, все пак не е лишено от някаква вътрешна спойка, от една, да я нарека своя „логика". И действително, тъкмо когато кривулиците на мисълта са те отвели много далече и ти дори си забравил за какво е ставало дума, при един неочакван обрат с изумление забелязваш, че си се приближил отново към изходната точка. Онова, което изглежда отдалечаване, се оказва само живописно отклонение, израз на една капризна волност, което идва да придада ухание на мисълта, да я стопли, оживи и направи по-непосредствена. На края на краищата, след много лъкатушения, ти се озоваваш там, където желаеш и получаваш търсения отговор.

И тъй, вместо да се ограничи с въпроса, който му бях поставил, Балабанов започва от сътворението на света. Той говори и кога е „цъфтял" Архилох, и какъв поет е бил, и какво казва за него Платон („софотатос": най-гениалният от всички). По-нататък, като го сравнява с Ботев, за когото някога бил писал на немски език не знам що си и хвърлил мозина в почуда, предава подробно една своя чисто нашенска разпра с българските „христоматаджии". После слага едно „значи", съобщава с две думи, че от Архилох били останали „сааамо малки откъслеци" и пак потъва в миналото, за да съедини в причудливо единство история и легенда. Извадени от небитието, пред нас започват да шествуват като на екран и прелестната Необула, обичана, но непостигната, и упоритият Ликамб, баща ѝ, който отказва да я даде на един бохем, и злополучният Колондас, убиец на поета, спечелил презрението на цяла Гърция — калейдоскоп от имена и образи, свят да ти се завие. И когато вече си се отчаял и ти се струва, че тази словесна оргия няма край, Балабанов се връща изневиделица към моето писмо, по-точно към френските преводи на Архилох (бях му ги изпратил в препис). „Френският твой преводач — казва той — е събрал разни откъслеци и изкалъпил „цяло" стихотворение. И то със съвсем противоречиви мисли и съдържания! А иначе самите откъслеци са преведени хубаво, много хубаво!, отлично — вярно и поетично, въобще като оригинали". Казал това, той се пита: „Но какво дирят тук българите?" И как да отговори — да почне да опровергава една нелепост ли? Това би значело да слезе на равнището на тази нелепост. Затова, както правеше често в такива случаи, Балабанов си слага комичната маска и подема онзи тон на буфонада, който никой писател у нас не владее по-добре от него. „Преди две хиляди и шестстотин години — продължава той — от българите Архилох е познавал сигурно само едного: О т е ц Н о й! И то, покрай нашата българановска песен: „Отец Ной беше свят човек. . . но пиеше без мяра". Знам я още, защото на времето си аз бях патронът на българановците".

Многоточие и следва една неочаквана интермедия, за да ни въведе в следващото действие: „До тук за Архилох. Сега за Александър Балабанов, когото преди две-три години на 23 февруари пред тебе прегази автомобилът. . .“ Завесата е вдигната и той се впуска в една подробна история на изпитанията, през които беше минал: на тази и тази дата (точно, няма лъжа!) удар от преумора, станал-нестанал, „блъска“ го „друга тежка болест“ — хипертрофия на простата жлеза, и одисеята започва: два месеца в Александровската болница, седем месеца на легло в къщи, нови два месеца вече в бившата Клементинска болница, после амбулаторно лечение — тъжно да ти стане. Добре, но Балабанов носи в себе си елински дух, а както сам пише на едно място, „меланхолията е нещо съвсем антигръцко“. Затова тъкмо започваш да го окайваш, и той нахлузва отново комичната маска, за да се подиграе още веднъж и със себе си, и с християнската легенда:„Й о в не е бил. . . тъй праведен — казва той, — както го хвалят, щом е страдал толкова. Както не съм и аз сигурно, но поне мене няма библия да ме хвали така незаслужено“. И желани›т ефект е постигнат: вместо да се отдадеш на тъжни мисли, ти започваш да се смееш.

На края писмото завършва в спокоен тон, с н›колко новини, казани покрай другото, които имат обаче своето биографско значение. Ето тези новини: Балабанов бил вече в нова квартира („Шипка“, 5), което подсказваше, че беше скъсал с мъчителните неудобства на самотния живот, бил получил димитровска награда за преводите от старогръцки (това знаех вече) — признание, което го беше освободило от някогашното чувство на обида, така силно проявено на онзи първи май, и най-подир, въпреки премеждията, все още можел да работи, което значеше — не беше заплашен от великата скука на старостта.

Както се вижда, човек не би казал, че сме чели писмо — би казал по-скоро, че сме присъствували на театрално представление. На сцената са бушували страсти: гърмял е смях, проливали са се сълзи. Но настъпва момент, когато всичко е казано и завесата пада. Възбудена преди, сега публиката спокойно си отива, запазила само спомена от една феерия — феерия от гримаси, усмивки и словесни светкавици.

5

Разбира се, понеже бях забелязал много по-рано някои тревожни прояви в здравословното състояние на Балабанов, аз не се учудих ни най-малко от неговото писмо. Заедно с това обаче и не отидох толкова далече да вярвам на всичко, което ми пишеше: все ми се струваше, че в оплакванията му имаше нещо от неговата склонност към хипербола. За жалост, моите предположения не се оправдаха: когато след една година го срещнах в Докторската градина, където беше слязъл да се разтъпчи и да подиша чист въздух, аз се изплаших. Той не беше вече някогашният Александър Балабанов — това беше някакво негово подобие, сянка от онова, което знаех. Слаб и грохнал, той се тресеше, влачеше крака и едвам пристъпваше, облегнат на бастуна. Някогашният динамичен и приказлив човек беше изчезнал — пред мене стоеше един окаян старик, който не говореше, а фъфлеше полуразбрано, така че едвам успяхме да разменим няколко думи. И все пак в тази човешка развалина беше останало нещо, което изпитанията не бяха поразили напълно — това бяха неговите очи. В тях припламваше едно плахо треперливо пламъче, останало от някогашния жар и някогашния темперамент, което показваше, че огънят не беше изтлял напълно и все още вдъхваше някаква надежда за съживяване. Тази надежда обаче не се оказа дълготрайна: след две години мъчителни промени в здравословното му състояние, понякога, както казваха, поне привидно от зле към по-малко зле, Балабанов беше получил нов удар, този път по-силен, и през един студен декемврийски ден ни напусна за винаги.

Понеже беше попаднал в една среда на непознати хора, през последните години аз не търсех досег с Балабанов и не съм го посещавал нито в квартирата му, нито в болницата. Нещо повече дори: възпрепятствуван от неотложни служебни задължения, не можах да го видя и на смъртния му одър. Така че, с изключение на онази среща в Докторската градина, за която поменах, нямам лични впечатления от последните му години. Но ако

не мога да добавя нищо към онова, което съм видял, не бих желал да премълча един много характерен факт, разказван ми от проф. Любомир Томов, мой добър приятел, който се е грижел за Балабанов по време на неговия престой в болницата.

Балабанов, както ми каза той, страдал от хипертонична болест и бил докаран в института поради получен удар в мозъка. За да му се осигурят по-добри условия, по нареждане и за сметка на тогавашния Комитет за наука, изкуство и култура, той бил настанен в специална стая с частна болногледачка. И както повелявал случаят, трябвало да се започне с изпитаната терапия — диета и освобождаване на съзнанието от депресивни мисли чрез развличане с нещо приятно. Балабанов обаче не искал и да чуе за диета: най-омразното му нещо на света били хората, които се поддържат с кисело мляко. А що се отнася до второто предписание — не възразил. Така се наложило да му се препоръча някакво забавно четиво, каквото той пожелае (професор е това, академик — нека сам определи!). И болният пожелал, но съвсем не това, което е могло да се очаква.

Казах, че Балабанов беше човек на обратния рефлекс, който във всяко нещо търсеше опъката страна и по този начин си беше спечелил славата на непоправим особняк. Порядъчните хора от всички времена, да речем, са давали за пример предвидливата мравка — той се застъпва за „ненормалний" щурец, защото единствено и винаги само такива непоправими мечтатели били способни да построят Партенона. Както и сам признава, той беше боязлив и когато говореше за силните, предпочиташе да си служи с удобния език на метафората, но все пак намери сили да напомни още веднъж за „ококорената алчност на капиталистите" тъкмо там, където беше неудобно — в своя юбилеен сборник. Този рефлекс обаче се проявяваше много по-силно и много по-интересно в някои други случаи. Така беше, например, и при някогашното идване на МХАТ в България (1920). Както всички други, и Балабанов хвалеше тази „школа по театър, без шарлатания" и пожелаваше „всички български артисти да имат възможност по няколко пъти да видят тия представления", дори ако е необходимо да бъдат изпращани за това зад граница на държавни разноски. Същевременно, за разлика от панегиричните изказвания на другите театрални ценители, той не приемаше „сърцераздирателната точност" на този театър, неговата „афектация против афектацията" и добавяше, че нашите артисти трябва да се учат от него, но „не трябва да играят така". Все по този повод, като се обявяваше против „яловия рационализъм", той предизвикваше всички с тази неповторима фраза: „Покажете ми човек с шест ръце, теле с две глави, дайте ми зелен кон, избавете ме само от тая естественост". Предизвикваше и успя: резултатът беше един скандал, за който в онези години много се говори и много се писа. И ето че този смутител на единодушието, този „опък човек" трябваше да избере за себе си забавно четиво в един момент, когато животът му беше в опасност, с други думи — когато не може да се играе на театър. Любопитно е — какво ще избере.

— Какво ме развлича ли? Най-най-най-интересно ми е когато чета старогръцки речник — отсякъл той, за да смая всички, които били наоколо.

И му донесли старогръцки речник.

Така, Балабанов беше пожелал да се забавлява с нещо, което навява смъртна досада на всички обикновени хора — с един речник на мъртъв език. Ще рече, и в този мъчителен момент той се беше показал такъв, какъвто го знаем: странен, неуловим и неподатлив на никакви правила — човек с много лица и много маски, който прилича единствено на себе си и на никой друг.

ЕДНО ПИСМО НА АЛЕКСАНДЪР БАЛАБАНОВ

В мемоарния очерк „Срещи и разговори с Александър Балабанов“, поместен в този брой на списание „Литературна мисъл“, аз говоря покрай другото и за едно писмо, което на времето покойният професор ми изпрати в Париж. Смятам, че това писмо ще представлява интерес за читателя, затова реших да го публикувам. Необходимо е по този повод обаче да дам едно малко обяснение.

Аз публикувам писмото на професор Балабанов такова, каквото е: запазих не само оригиналния му текст, а и пунктуацията, та дори и ударенията (където са дадени). Непроменена оставих и българската транскрипция на някои имена и текстове от гръцки и латински автори, която на места може и да не е много точна. Както поради некомпетентност, тъй и поради уважение към чуждия текст, реших, че не на мене се пада да се вмесвам в една област, в която покойният беше един от най-неоспорваните авторитети у нас.

Ето прочее това писмо:

София, 5 февруари 1952 г.

Скъпи другарю Борис Делчев,

Архилох е цъвтял около 648 г. преди нашата ера. Тая точност се знае от астрономите, понеже Архилох описва едно слънчево затъмнение, което станало в негово време. Цели стихотворения от Архилоха не са останали — ни едно. Само откъслеци като цитати на разни гръцки и римски писатели. А Архилох е наистина прегениален поет. Платон го нарича „софотатос“ — най-гениалният от всички. По темперамент, по дарби, по спонтанност на вдъхновението аз го уприличвам на нашия Ботев — само Ботев в цялата европейска литература може да се сравнява с Архилоха по сила на израза. В книгата си „Любов и поезия“ говоря подробно за него, и то със страст и лично пристрастие към него. Не мога да съм спокоен, даже в лекциите си, когато идеше той по реда си. Стига само това сравнение: „Ето я, моята Необула пристъпва с миртово клонче в ръката; косите ѝ разплетени осеняват гърдите и раменете ѝ и играят. . .“

Сякаш и ние сега след две хиляди години и още шестстотин отгоре я виждаме жива пред нас да иде. . . Не е ли това като Ботевите „там, дето либе хубаво. . .“? Когато написах за Ботев статия на немски като вдъхновител на българската младеж и преведох това и такива работи на немски — „лошия с секира по глава“ и др. под., получих телеграми, особено от Хамбург, в които питаха: „Нима може да има и в наше време такива големи поети?“ Казах го и на международната писателска конференция — струва ми се, и ти беше там.

В едни статии в „Развигор“ някога поисках да видя какво печатат нашите христоматаджии. И се оказа, че във всички до една тоя пасаж за „либето“ е изхвърлен! И написах яростна статия в тогавашния „Вестник на вестниците“ под заглавие „Ботев в ноктите на българските граматици“. Това ставаше хее, да речем, преди повече от 20 години. Само че редакцията на „Вестник на вестниците“ от страх беше изхвърлила точно кои христоматии и от кои автори!. . . Аз ги цитирах поименно със страниците. А тогавашният главен инспектор по литература и български език, ужасен от моите удари, дойде от името на тогавашното министерство на просвещението да ме кандърдисва да не бъда толкова язвителен, че не съм разбрал, защо е изпуснат тоя пасаж и пр. „Разбира се, каза инспекторът — Иван Стефанов се казваше той — такива пасажи, като „там, дето либе хубаво“ и пр. са р а з в р а т н и и не могат да бъдат дадени в ръцете на учениците!. . . Тогава пък отговорих: „Развратна ви е душата.“

Значи, от Архилоха има сааааамо малки откъслеци. От такива именно откъслеци твоят френски преводач е налепил „цяло“ стихотворение от Архилох! Истина, Архилох е бил яростен. Не му дали Необула, понеже баща ѝ Ликамбес не давал дъщеря си на такъв бохем, който прескачал през плетовете и пр. На един „п о е т и р а з б о й н и к“ като

Архилох, който казва сам за себе си: „На копието си намирам печен хляб и вино исмарийско.“ Или: „Едно знам аз отлично: който ме удари еднаж, — да го ударя десет пъти.“ В друг откъслек казва: „Захвърлих в боя щита си и меча си и избягах. Че какво от това? Нали си спасих живота! Щит и меч мога да си купя пак, но живот не мога. . .“

На тоя Архилохов откъслек са подражавали много прочути поети от разни народи и времена. Най-прочуто е Хорациевото подражание.

Хораций е бил кротък човек. Обичал да си хапне и пийне, сам се нарича „Епикури де греге поркус сум“ — „Аз съм прасе от Епикуровото стадо“. Но и той измислюва за себе си, че бил дезертьор, само и само да подражава на Архилоха.

Архилох бил страшно засегнат, че не му дали Необула. И почва да ги напада яростно — всички нейни близки и роднини. Измислюва като достоверни с гениален замах цинични събития за тях, за да ги компрометира. „Ти си — казва в един откъслек — като скална смокиня. Всяка врана може да кацне върху теб — курво презрена“ („по́рне зáхи“ на гръцки). . . Сестрите се самообесили от срам, бащата Ликамбес се побъркал. Но и [като] с побъркания баща Архилох се подиграва така в друг откъслек: „Е, дядо Ликамбе, ти минаваше за почтен човек. А сега къде ти е почтеният ти ум?“

Избягва от родното си място остров Парос и отива на Тасос. И там буен и нападателен. И самият остров не му харесва, сравнява го с „магарешки гръб“ и пр. За своите нападения той изнамерил (взел го от народа) самата стъпка ямб, понеже тя има удара си на втория слог и удря. Михайловски издаде цяла сбирка сатири свои и го нарече просто „ямби“.

А Хорачий, мъдрият поет, в своята „Арс поетика“ казва дословно: „Архѝлохум про́прио ра́биес арма́вит я́мбо“ — „Архилоха собствената му ярост го въоръжи със собствен ямб (собствена, нова стъпка)“.

От Архилоха има и социални и политически „откъслеци“, много интересни. Сравнява държавата в хаотично положение с кораб в бурно море без кормчия и без кормило и пр.

В една схватка бива убит от един противник, Калондас. Силата на Архилоха и след смъртта му била толкова голяма, щото на тоя Калондас („Гарванът“ наричан), никъде не давали убежище, в никой храм. Поради почитта си към Архилоха народите на Гърция отваряли Олимпийските игри с песни от Архилоха. И ето защо, когато „гарванът“ — убиецът му прибягвал в някой храм, за да се спаси от преследването на народа, жрецът на храма го изпъждал с думите: „Ти уби на музите служителя — вън от храма“ — „Музáен терáпонта катéктанесе — éкзити неóн.“

Френският твой преводач е събрал разни откъслеци и изкалъпил „цяло“ стихотворение. И то със съвсем противоречиви мисли и съдържания! А иначе самите откъслеци са преведени хубаво, много хубаво! отлично — вярно и поетично, въобще като оригинали. . .

Но какво дирят тук българите? Преди две хиляди и шестстотин години не ще да е имало нито българи, нито дори французи, нали? От българите Архилох е познавал сигурно само едного: О т е ц Н о й! И то, покрай нашата българановска песен: „Отец Ной беше свят човек. . . но пиеше без мяра“. Знам я още защото на времето си аз бях патронът на българановците. С и г у р н о това е направил френският преводач и мистификатор от у м р а з а к ъ м н а с б ъ л г а р и т е, разчитайки на невежеството на простодушните читатели, вече насъсквани от завист против нас. . .

До тук за Архилох. Сега за Александър Балабанов, когото преди две- три години на 23 февруари пред тебе прегази автомобилът. . .

Страдах от много болести. На 11 март 1951 г. ме катурна удар от преумора. Лежах страшно болен в Александровската болница. Два месеца. И после у дома си още 7 месеца. Тамам станах да се оправя — блъсна ме друга тежка болест: хипертрофия на простатата. Искаха да ме режат, но се отървах чрез скъпи инжекции. Ама дали е сигурно — не знам. Много болеше. Лежах в някогашната Клементинска болница два месеца и преди десетина деня излязох от там с условие да отивам амбулаторно за инжекции. Й о в н е е

бил толкова, тъй праведен, както го хвалят, щом е страдал толкова. Както не съм и аз сигурно, но поне мене няма библия да ме хвали така незаслужено. . .

Ето защо ти пиша това писмо — цялата гюрултия ми е да ми изпълниш една гореща молба: да ми изпратиш едни парижки дамски обуща подарък. И, ако идваш скоро тука, да ми донесеш тоя подарък. Ще ти бъда най-благодарен и тоя жест твой ще го имам като най-мило приятелство от твоя страна.

Аз съм сам и почти на легло, излизам само да отида на болницата или да диря церове, каквито ги нямам тука. Много скъпо струват те.

Имам една племенница, която пише чудно хубави прогресивни разкази в разни списания и вестници, превеждат се и излезе и на съветски език и пр. Отлично превежда и Пол Елюар. Тя ми помага във всичко: мие, пере,мете и пр. Искам да я зарадвам с нещо. С парижко нещо: тя има мечта за едни дамски обуща от Париж — най-фини, най-хубави и пр. Също и една писалка от тъй наречените вечни писалки, „вечно пишещи“, и едно шишенце със специално мастило за тях. Но ето описанието на главния подарък: един чифт, значи, дамски елегантни обуща от фин велур — в среден (не много тъмен) кафяв цвят. С каучукови ходила. Интересно, красиво моделче! Българският номер на обущата е 38 и половина (38 1/2), предполага се, че европейският номер ще бъде или шест и половина (6 1/2) или 7. Точно според дължината на приложената изрезка на самия крак. Обувки номер 7 и половина (7 1/2) са малко големи. Главно — обущата да не са широки: кракът е тесен и дълъг. Тя самата е висока.

Моля ти се, много ти се моля — направи ми тоя подърък!

Тъкмо днес на ъгъла „Сан Стефано“ и „Шипка“ (аз живея сега на улица „Шипка“ 5, трети етаж. Така ми е и адресът. Само на моя адрес може и бива да се дават или пращат лично тия обуща, ако ми ги донесеш или пратиш по някого! Професор Александър Балабанов, улица „Шипка“, 5, III), та, исках да кажа: днес на ъгъла на улица „Шипка“ и „Сан Стефано“ се срещнах и говорих с майка ти и с дъщеричката ти Ема. Много се радвах. Те са отлично. Ема беше много пъргава и мила.

А сега оставам със сърдечни поздрави и ти желая здраве и плодовит творчески живот!

За себе си не мога друго хубаво да кажа: добре съм доста. Димитровската награда получих, когато бях болен на легло от удара от преумора. И сега още ми е доста схванатa дясната ръка, но мога да работя и работя.

Твой предан: (п) Ал. Балабанов

Машината ми е много лоша. Но аз още по-лош. И да е хубава — пак пиша зле. Дали ще разчетеш писмото? Поне за подаръка да можеш да прочетеш. След някой ден ще ти пиша пак!

Балабанов

БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА В СЛОВАКИЯ ПРЕЗ СЛЕДВОЕННОТО ДВАДЕСЕТИЛЕТИЕ (1945—1965)

Ян Кошка[1]

Следвоенните двадесет години представляват период, през който българската литература се приема с твърде голям интерес. Неправилно ще бъде обаче да твърдим, че в Словакия преди двадесет години българската литература е била непозната или пък за нея се е знаело съвсем малко. Словашката литература до голяма степен е подготвена за този нов период благодарение на традицията, създадена от Шафарик и Колар, а в по-ново време разширена и съживена от Ваянски и Захей — този неуморим апостол, станал в края на миналия и началото на сегашния век живата връзка между двете литератури, подготвена благодарение на преводите на българска революционна поезия, направени от Павол Хоров по време на Втората световна война и благодарение на дейността на българските студенти в Братислава и тяхното участие в Словашкото народно въстание.

Традицията на жив интерес към българската литература — традиция, която води началото си от Ваянски (като автор на книгата „София—Плевен") и от Захей като преводач на произведения от Иван Вазов, не замира и през „глухото" време между двете световни войни, макар и в неща като преводаческите фрагменти на поета Владимир Рой и в превода на „Харитининият грях" от Ана Каменова, направен от Йесенска и излязъл през 1938 г.

През мрачните години на фашизма българска поезия — Ботев и Вазов — е превеждана от поета Павол Хоров. Преводите му, особено ония, които излизат тогава в списанията, отговарят на проблемите на тежкото време, за разлика от сюрреалистическия уклон на тогавашната словашка поезия. В списание „Словенске похляди" преди избухването на Словашкото народно въстание през лятото на 1944 г. се появяват Хоровите преводи на Вазовите стихотворения „Топовете" и „Старото гробище над Сливница". В стиховете „От наште удари една велика в Европа днес империя загина" тогавашният читател не е можел да не открие актуалния им подтекст. В издадения след войната сборник свои преводи от онова време Павол Хоров пише: „Това беше слово, близко и разбираемо за всички, които не прекланяха глава пред фашизма и които със същата вяра и изтърпели същите страдания дочакаха неговия край. Всеки, дори случайно срещнатият поет, беше наш брат и неговият стих резонираше в пълно съзвучие с нашите сърца." Показателно е, че редом с руските и съветските, югославските, полските и френските поети в сборника на Хоров са поместени стихове от Ботев, Вазов, Яворов, Смирненски, Багряна, Вапцаров и други, и на тях е отделено особено голямо място. Павол Хоров още през 1941 г. превежда първите пет строфи от „Хаджи Димитър" на Ботев. В този превод — както и в останалите — на първо място стои творческият, а не буквалистичен подход. Створ-

[1] Ян Кошка е научен сътрудник при Института за световна литература и език към Словашката академия на науките в Братислава.

чески преводачески постижения той се опитва да вземе отношение към големите проблеми на своето време. Може би именно затова неговите преводи, особено преводите на Вазовите стихотворения и на Яворовото „На нивата“ и досега принадлежат към най-хубавото, което са създали словашките преводачи на българска поезия.

Активността на многобройната група български студенти в Братислава по време на Втората световна война, участието на най-прогресивните от тях в Словашкото народно въстание, в партизанските отреди, засяга косвено или пряко и литературата. Свидетелство за бойната дружба между словашките и българските партизани е и словашкият превод на цялото стихотворение „Хаджи Димитър“. Преводачите очевидно не са имали на разположение писмения текст на оригинала. Преводът се характеризира с вярно предаване на първообраза, с изключение на препинателните знаци, от което съдим, че е направен по памет. Много от студентите след освобождението от фашизма заживяват в Братислава и се проявяват като съпреводачи, особено през първите няколко години, когато преводаческите кадри са недостатъчни.

Антологията на българския разказ „Златен клас“, която излиза през 1942 г., също така обективно допринася по време на войната да се опознае българската литература. В антологията са поместени преводи на известни разкази от автори като Вазов, Елин Пелин и Йовков.

Словашката преводна литература през 1945 г. съвсем не е неподготвена да се заеме със задачата по-целенасочено да представи българската литература на словашките читатели. Горепосочените факти са подготвили почвата, те подтикват със своите идейни подбуди, със своите високопрогресивни идеали. И досега видният словашки поет Павол Хоров продължава делото, което е започнал с първите си преводи. Двадесет и пет години той превежда българската поезия на словашки език. Хоров издава не само сборника „Случайни срещи“, където помества преводи на доста автори, особено преводи от времето на войната, но и участвува с преводи в изданието на избрани стихове от Вапцаров — „Песни за човека“, а наскоро самостоятелно преведе и издаде избрани стихове на Елисавета Багряна.

Сега Павол Хоров е най-изтъкнатият преводач на българска поезия в Словакия. Ето защо трябва да се коригира информацията на Дана Хронкова, отпечатана в книжка трета на сп. „Литературна мисъл“ от 1965 г. В статията си Хронкова пише: „В Словакия в това отношение българската литература е по-добре. В лицето на Милан Ферко тя има един добър преводач, който направи индивидуален подбор в антологията на българската поезия „Да бъде ден!“ Макар Милан Ферко също така да е добър преводач, той нито е единствен, нито е преводач номер едно. Ако българската поезия в Словакия има добър преводач, преди всичко това е Павол Хоров. Сега той вече не е единственият преводач, единственият добър преводач, което може само да радва приятелите на българската поезия в Словакия. Толкова по-малко можем да твърдим обратното за Ферко, ако искаме да дадем обективна информация, с познаване на действителното положение.

През 1945 г. става възможно словашката преводна литература да продължи започнатото дело, както прави Хоров, да продължи традицията и да реагира на импулсите на новата действителност.

Още същата година литературното списание „Словенске похляди“ помества сбита и сравнително правдива информация за българската антифашистка литература. Информацията е резултат от срещата на поета Павол Бунчак с Георги Цанев на първото славянско следвоенно тържество в братиславския Девин. За пръв път в Словакия се споменава името на убития поет Никола Вапцаров.

През същата година известният писател Петер Карваш предявява искането при подбора на творби от чуждите литератури решаваща да бъде обективната необходимост, а не субективното предразположение. Въпросите за подбора на чуждестранните литератури и на творби от тях стават твърде актуални. Появява се обективна необходимост този подбор да отговаря на цялостната културна ориентация и състояние на литературата. Обек-

тивна необходимост стават и преводите от българската литература. Борбата на славянските народи срещу фашизма и тяхното единство в годините след войната са важен външнополитически фактор и за вътрешната обстановка в нова Чехословакия. Новите исторически условия не само откриват широк хоризонт за съживяване на славянската мисъл, но и извеждат на преден план сходните черти от историята на Словакия и България.

Преводната литература в Словакия след 1945г., от една страна, проявява голям интерес към историческото минало на българския народ, както и към селския роман, а от друга — част от литературната критика настоява за такива произведения, които да помагат за създаване на ново отношение към живота, да дават образа на човека-гражданин от една определена страна, която търпи определен развой.

Макар през първите години след войната по-голяма част от преведените книги да отразяват първата насока — да запознават словашкия читател с миналото на българите, с българския селски роман, те представляват ценен принос за тогавашната словашка литература и култура. Неправилно ще бъде, ако при оценката на този период не вземем предвид конкретното състояние на литературата и само механически приложим днешните критерии.

Първата българска книга, преведена на словашки след Втората световна война, е „Дивата гора“ на Орлин Василев, „голяма приказка за малки и големи“, преведена от Мария Тополска и Томаш Тополски. След нея следват „Жетварят“ от Йордан Йовков в превод на Андрей Върбацки, „Старото време“ от Константин Петканов в превод на двамата Тополски и сборникът български разкази „Златната ябълка“ в превод на Юлия Юрчова и Петър Стайков. Книгите излизат през 1946—1947 година. Тук спада и второто издание на „Харитининият грях“ на Ана Каменова от изтъкнатата словашка преводачка Зора Йесенска.

По времето, когато българската националноосвободителна борба стига своята връхна точка, поколението на Ваянски вижда в лицето на българите „балкански славяни“. В края на миналия и началото на настоящия век това поколение с един наистина значителен брой белетристични преводи запознава тогавашната общественост с живота и миналото на българския народ.

Тази традиция не остава без значение в следвоенния подем на превода, през един период, когато отново оживяват историческите паралели в съдбата на двата народа. Докато в преводите на Захей на Вазовите белетристични творби обаче читателите са намирали образа на интензивния живот и борби на България, който би трябвало да ги подтикне към активно отношение спрямо действителността, то в първите книги, преведени след войната, подобен образ и намерение липсват. Образът на антифашистка нова България се разкрива едва от преводите, направени през следващия период, когато словашката литература приема за своя програма усилието да долови чертите на човека в неговите обществени, социални и класови взаимоотношения. Това не означава обаче, че преводите, възникнали в широката, по-отблизо недиференцирана идейна рамка на славянската мисъл и традиция, не отговарят на прогресивните еволюционни тенденции на словашката литература. Самата мисъл за славянско единство играе прогресивна роля в сформирането на демократичната култура и литература, както и в политическите сфери. Литературата през тези години до голяма степен не си присвоява правото на пряка „будителска“, „агитационна“ функция. Тази задача тя предоставя на журналистиката.

За новата българска действителност и нейното развитие читателят научава непосредствено от периодичния печат. През 1947 г. такива видни словашки писатели, като народния деец на културата Петер Илемницки и Доминик Татарка печатат свои репортажи за близкото минало и настоящето на България. Партийният печат сравнително най-широко информира обществеността за България и за българската литература. Често пъти материалите са давани от българските студенти в Братислава, които имат литературни интереси. Редакторите добре използуват всяка възможност за пропаганда. Например краткото съобщение във вестник „Правда“ от 1 юли 1947 г. излиза под четири изразителни заглавия:

„Ян Колар през 1832 година:
Какви ще бъдем ние славите след сто години?
Братски връзки между СССР, Югославия, Полша, Чехословакия и България.
Българска вечеринка в Братислава!“

В информацията се съобщава за българската вечеринка в Братислава, на която видният артист от Словашкия национален театър Вилиам Заборски е рецитирал стихотворения на Елисавета Багряна и е бил прожектран филм „за развоя на българския народ“.

В списанията се появяват преводи на Павол Хоров на стихове от Багряна („SOS“, „Слънце“, „Утро“, „Светлина“ и др.) и на Ян Поничан — стихове от Христо Ботев и Христо Смирненски.

В атмосферата на онова време преводите от българската художествена литература привличат вниманието със своеобразието на изобразявания живот, с историческото си начало, привличат вниманието като творби от една литература, която се приема дружески и сърдечно. Те откриват на словашката културна общественост малко познати области от българската литература и от живота на българина.

Върху обложката на второто издание на „Харитининият грях“ се казва: „Романът е възхвала на чистата женска красота, вярност и търпеливост. Ние гледаме реалността през призмата на поезията, която от историята на кротката и копнееща моминска душа е изтръгнала полупесен, полуприказка.“ В една от рецензиите за книгата четем: „В романа си писателката рисува един живот, какъвто трудно ще се намери в нова България.“ По повод на почти едновременното излизане на „Жетварят“ от Йовков на чешки и словашки език рецензентът пише: „Жетварят“ симпатично ни представя съвременната българска селска тематика, подсладена леко по славянски“. Критиката приема положително романа на Константин Петканов „Старото време“, защото той „отдръпва завесата от малко познатото досега литературно творчество на братския славянски народ“, като пожелава: „Щяхме да се радваме обаче, ако имахме и превод, който би ни показал образа на нова България и на нейния интензивен живот.“

През 1948 г. излизат стихотвореията на Христо Ботев в превод на Ян Поничан и Христо Митков, книгата „Сребърният ключ“ на Камен Калчев, преведена от Власта Анталичова и Христо Митков и „Село Борово“ от Крум Велков в превод на Юлия Юрчова-Стайкова. Изискванията на критика Бранислав Хом, цитирани по-горе, които изразяват новите потребности на литературата, с тези преводи до известна степен са удовлетворени.

Дана Хронкова пише в статията си за преводите на Ботевата поезия: „Чешкият превод дължи още много на Ботевата поезия, и особено на онези най-рецитирани стихотворения, каквито са „Хаджи Димитър“, „Моята молитва“ и др. Словашкият превод на Ян Поничан постига по-добре Ботев. Може би и поради манталитета на словаците, който е много близък на българския“. Струва ми се, че Дана Хронкова не казва цялата истина. Впрочем, интересува я преди всичко чешкият превод. За словашкия превод тя казва „а“-то, но не казва „б“, така че от нейната формулировка оня, който разчита само на тази информация, може да си създаде измамната представа, че преводът на Поничан е кой знае колко хубав. А той съвсем не е такъв.

В сравнение с Ян Пиларж, който превежда Ботевите стихотворения на чешки, Ян Поничан, превел същите творби на словашки, прави решителна крачка напред и се озовава „от вътрешната страна на крепостната стена“ — да си послужим с метафората на словашкия поет Мирослав Валек. Става дума само за решителна крачка, само за известни предпоставки. Тази крачка предполага и други неща, а най-вече — големия поет. Поничан се озовава „от вътрешната страна на крепостната стена“ може би благодарение на словашкия манталитет, „който е много близък на българския“. Това не означава, че всеки словак под път и над път би могъл да вникне в Ботевата поезия и преди всичко да направи превод, който да има поетичната сила на Ботевия стих. Второто не е успял да направи и Ян Поничан, човек с чист словашки манталитет, „който е много близък на българския“, но — какво да се прави — поет със средни възможности. Зад манталитета, „от вътрешната страна на

крепостната стена", има още нещо — поезията. Не е достатъчно само да заживееш с мислите, с духа на стихотворението, макар затова също да са нужни предпоставки, а трябва да имаш и дарба поетически да твориш.

Стихотворенията „Хаджи Димитър" и „Моята молитва" са наистина пробен камък за преводача на Ботевата поезия. Ян Пиларж е пристъпил към превода на героическата Ботева балада откъм външната страна, интерпретирал е външната, „обясняваща" линия на развитието, предал е повърхностната „логика", направил е сухи, прозаични „коментарии", като остава студен пред интензивността и своеобразното вътрешно лирично развитие на темата в оригинала. Ян Поничан като преводач не се отдалечава кой знае колко от първообраза, но неговото хайдушко подсъзнание, манталитетът му, „много близък на българския", са безпомощни, след като трябва стих след стих да се отказва от съществените атрибути на формата на Ботевата балада. Той е искал да предаде идейно-мисловното богатство на оригинала, но това не може да стане, без да постигне успех при решаване проблемите на формата. Мисълта не може да живее отделно от своята форма, не може да се откъсват една от друга. В превода на художественото произведение пукнатината между неговата познавателна и естетическа функция е непреодолима. В Ботевата балада няма стихове с неестествен словоред, нито апострофи. Слушал съм български деца да пеят познатите стихове. Преводът на Поничан трудно може да се запомни и рецитира. Вместо сбит, ясен стих, в превода неведнъж се сблъскваме с непреодолимо гъмжило от лош словоред, апострофи, деформирани словни обрати. Рецензентите на книгата непосредствено след нейното излизане посочват неразбираемостта на някои стихове. Трябвало е да надникнат в оригинала, за да ги разберат (д-р Ф. Тихи в сп. „Творба", кн. 5 от 1949 г. стр. 80).

Поничан почти навсякъде замества римата с асонанс. Той не се придържа към стила, лексиката, синтактичното и стихотворно разчленяване на оригинала. Поничан не успява да приложи на практика романтичния метод на така наречения „верен" превод, в който метод би трябвало да се включи и необходимостта от „конгениалност". Словашкият превод също така е още голям длъжник на Ботевата поезия.

Неуспехът на Поничановия превод е очевиден още по времето, когато излиза. В навечерието на Ботевата стогодишнина редакторите на списания и вестници не използват този още „пресен" превод, а се ориентират към нови преводи. Словашката преводна литература има пет различни превода на „Хаджи Димитър".

Интересно е да се отбележи, че много преводачи на Ботевата поезия четат и превеждат наопаки куплета с образа на природната динамика, където „гора зашуми, вятър повее". Чешките преводачи Броман, Кожик-Лещов и Пиларж дават явленията в обратен ред, а на туй отгоре последните двама и в различно време. На това място преводът на Поничан е по-приемлив, макар и той да е далеч от чистата образност, отразена в строфата на Ботевия оригинал.

Сравнително най-добре на словашки е преведена оная част от Ботевата поезия, с която поетът най-непосредствено продължава песенната народна традиция. Такова стихотворение, което на словашки звучи добре, без съществени грешки в превода на Поничан, е „На прощаване". Преводачът се сблъсква и с трудности, които произтичат от незнание на езика.

Стихотворението „Моята молитва" е преведено с редуващи се успешни и неуспешни места. Преводачът взема предвид най-вече антирелигиозния и антипопски патос на Ботевата поезия, когато през 1949 г. в статията си „Българският Янко Крал" пише за Ботев: „Не е случайно, че преведох именно Ботев. Това е поезия, която ни е мирогледно близка, към която още през 1920 г. съзнателно бих се обърнал или бих могъл да се обърна, ако ми беше попаднала под ръка." Той се въодушевява от устремния, рязък революционен и социален тон, който е доловил в Ботевите стихотворения. Възхищението на Поничан от смелото Ботево държание пред всякакви господари му помага да преведе добре отделни строфи, макар и не много на брой, благополучно да преодолее всички подводни скали на преводаческата работа и да стигне мечтаното повторно сливане в новия език на разделените съставки на стихотворенията — на „съдържание" и „форма".

По това време Ботев е близък на литературата като борец за обществен прогрес. Цел на Поничановия превод е да сближи читателя с прозорливите мисли на поета, да убеждава и чрез тях читателите в правилността и величието на целта, поставена от партията. Поничан като поет в по-голямата част от творчеството си гледа на поезията като на римувана агитация. По-лошото в случая е това, че някои критици, може би с право, изобщо оспорват поетическия му талант. По-късно в словашката литература не смятат за поезия криво-ляво римуваните уводни статии, тезиси или агитационни сценки.

Ботевата поезия на словашки е белязана с недостатците и грешките от този период. Достатъчно е било да се направи подстрочник, леко да се опоетизира, да се понасили езикът, за да се появи представа за поезия и да се занесе преведеното стихотворение в редакцията. Ботеви стихотворения са излизали без основни формални атрибути, без ритъм и рими. Сякаш идейно изкопаемо от някакви древни времена, когато хората „още тогава“ и „там“ са мечтаели за комунизма.

Твърдо вярвам, че пътят на Ботевата поезия към словашките читатели не свършва през 50-те години. Съвременните читатели наистина са се отнасяли резервирано към такава конюнктура на преводите. Смятам, че сега, когато в поезията се търси именно поезията, струва си да се замислим как да се отстрани несправедливостта спрямо Ботевата поезия в Словакия (а може и другаде) през 50-те години. Всяко време ще намери в истинската поезия на великаните нещо от своята правда — прозорлива мисъл, чиста форма, а и двете.

С произведението на Крум Велков „Село Борово“ словашката преводна литература продължава да попълва празните, непознатите места по картата на българската история. Този превод обаче донася образ, който разширява дотогавашната тематика с обществено важен факт. Един от рецензентите констатира, че дотогава от българската литература са преведени малко неща, „затова приемаме с радост всяка книга, която ни запознава отблизо с живота, хората и културата на България“. Друг рецензент високо цени тематичния принос на превода. След като разказва „съдържанието“ на произведението, той заключава: „И макар въстанието да не е потушено, то живее в спомените и остава живо до окончателното освобождение през 1944 година“. Преводът на художествената проза в този случай допринася твърде действено за запознаване с малко известни факти от българската история, от българската литература.

Критиката компетентно запознава читателя с романа на Крум Велков и помага да се реализира замисълът на издателството — да се вдигне завесата от историческите боеве на българския народ срещу фашизма в първото антифашистко въстание през 1923 г. до победата през септември 1944 г.

Словашката литература също така отразява твърде интензивно антифашистката борба. Тя разполага вече с цяла поредица очерци, разкази, повести и романи с тематика из въоръженото стълкновение на словаците срещу своите и чуждите фашисти в Словашкото народно въстание. Ето откъде иде топлото посрещане на българския антифашистки роман. И Словашкото народно въстание е потушено, но заживява в спомените и остава живо до окончателната победа през 1945 г. Подобни паралели дават на рецензиите отпечатъка на искрен интерес към тази по-малко позната страница от българската история и литература. Словашкото народно въстание е още живо в паметта на поколенията. Словашката литература съсредоточава големи усилия за художественото му отразяване и обхващане. Цяло литературно поколение води художественото си човешко начало от въстанието и от въстанието влиза в литературата. Това е най-жизненото и плодовито поколение в съвременната словашка литература.

През периода от 1948 до 1956 г. преводите на белетристични произведения и на отделно публикувани стихотворения с антифашистка тематика представляват значителна част от преведената българска литература. Друга група представляват преводите от българската литературна класика. И накрая широко е застъпена съвременната строителна, бригадирска и селска тематика. През този период излизат общо 40 заглавия от българската

художествена литература, средно по около 8 книги годишно. (През периода 1945—1948 г. излизат всичко 8 заглавия.)

С постоянното разширяване, диференциране и обогатяване образа на българската литература в Словакия с нови черти, нараства необходимостта от нов превод и издаване на най-значителните Вазови произведения. Ориентацията към класическото наследство в преводната литература отговаря на тогавашната ориентация на словашката литература и култура. Времето поставя въпроса да се отдели зърното от плявата, от литературната традиция да се издигне всичко реалистично, взело страната на прогреса, приковало на позорния стълб експлоататорските класи. Литературната теория и литературната история пък виждат в художествения и критическия реализъм на миналия век изходните позиции към социалистическия реализъм.

Този период запознава читателските маси с редица произведения на българската класика — с белетристиката на Вазов и Елин Пелин, частично с Йордан Йовков и Алеко Константинов, както и с творби на живи автори, които със своето значение и майсторство вече са заели място в съкровищницата на българската литература — най-значителните романи на Георги Караславов и Людмил Стоянов.

Петдесет години след първото издание започват втори живот в нов превод Вазовите произведения „Под игото“, „Немили-недраги“ и разказите в сборника „Българка“. В първия случай редакторите само преработват, осъвременяват превода на Захей на най-прочутия Вазов роман, във втория и третия случай се появяват нови преводи изпод перото на Ян Михалек и Юлия Стайкова.

Нов превод на романа „Под игото“ излиза едва десет години по-късно — през 1960 г. Превеждат го Мария и Томаш Тополски.

Измежду следващите автори най-голяма популярност си спечелва Елин Пелин. Неговите разкази намират добра преводачка в лицето на Юлия Стайкова. И други преводачи се спират на отделни Елин Пелинови разкази, които намираме из вестници и списания. Алеко Константинов със своя „Бай Ганьо“, няма такъв късмет, що се отнася до нивото на превода. Преводачът Павол Ковач-Варга не успява да приобщи сатирата на Алеко Константинов към словашкия език и среда. И днес други и по-надеждни преводачи се опитват да превеждат Алеко. Издателствата са отделили твърде скромно място на Йордан Йовков. След „Жетварят“ е излязла само драмата му „Обикновен човек“.

Преводите от българската класика принадлежат към най-ценното през 50-те години в опознаването на българската литература и в усилията тя да бъде направена близка на читателя. Все още обаче остават много забележителни автори и произведения, недостъпни за словашката културна общественост, които биха могли и би трябвало да обогатят представите за българската литература, създадена от преведените досега творби.

Особено намалена взискателност, временна вкусовщина в подбора и превода и повърхностна конюнктурност се създава в областта на преведените книги с военна, строителна, бригадирска и селско-кооперативна тематика. И тук обаче не всичко е преходно и мъртвородено; срещат се и преводи с по-трайна стойност.

Преведени са множество сполучливи и по-несполучливи книги на Камен Калчев, Георги Караславов, Емил Коралов, „Тютюн“ на Димитър Димов и други. Излизат и неща, които вече не се оценяват като успехи на литературата — някои набързо написани, издадени и преведени книги на Ст. Ц. Даскалов, Кръстьо Белев и други.

По времето, когато биват създадени, за съвсем редни минават наводнилите пазара преводи на проза, написана е елементарна чернобяла техника, от другите литератури, предимно от съветската, както и голяма част от оригиналната словашка белетристика.

В словашката литература около 1956 г. се забелязва ново вътрешно раздвижване. Започва да излиза месечно списание за литература и изкуство — „Млада творба“, където се оформя ново литературно поколение. Предимно чрез лириката то навлиза в центъра на литературната дейност през 60-те години. Отрицанието на предишния етап на литературата не идва с цялостна идейно-художествена програма, както в паралелното чешко спи-

сание „Кветен“ — „изкуство на делника“, а протича предимно в артистичните насоки на формалния експеримент, на „откриването“ на художествения авангардизъм от 20-те и 30-те години на нашия век, на словашкия поетически сюрреализъм, на чешкия и словашкия експресионизъм, сенсуализъм и поетизъм. Младите поети в противовес на шумната, декоративна поезия на най-близките си предшественици искат да се научат, от една страна, „да говорят мълчешком“, а от друга — да изхождат от незваловската и библовска „модерна“, конкретна, „нова“ сетивност.

В литературата се свалят кумирите и манекените на опростеното социалистическореалистично творчество. Пада от пиедестала романът на Франтишек Хечко „Дървеното село“, а заедно с него — и един начин на художествено мислене. Естествено е, че този процес в оригиналната литература се отразява вярно и в подбора на произведенията от чуждите литератури. Появяват се нови задачи. Словашката литература е търсила и търси в традиционните близки литератури, между които и в българската, становища по проблемите, които сама решава творчески, търси отговори на съществените жизнени въпроси, търси специфичното на литературата, неповторимата индивидуалност на писателя, взаимната връзка със съвременния световен литературен процес.

В унисон с тези тенденции са и новите преводи от българската литература. „Млада творба“, също както чешкото списание „Кветен“, програмно помества и представя творчеството на младото поколение от социалистическите страни. В превод на автора на тази статия списанието е поместило няколко подборки из творчеството на Вл. Башев, Любомир Левчев, Дамян Дамянов и други. Павол Хоров системно публикуваше преводите си на стихотворения от Елисавета Багряна. В Словакия с отделни стихотворения са познати и поетите Веселин Ханчев, Блага Димитрова, Димитър Дублев, Георги Джагаров.

Най-широка панорама на съвременната българска поезия дава „Антология на българската поезия от XX век“ („Да бъде ден“) от Милан Ферко, която излиза през 1960 г. Антологията съдържа стихотворения на 52 автори от Димитър Полянов до Любомир Левчев. Съставителската ѝ концепция обаче е вече остаряла, повлияна силно от преодоляното, стеснено разбиране на литературата, навярно защото проектът на тази антология се подготвя още през 50-те години. Трябва да се съжалява, че съставителят е стеснил ъгъла на зрението си само върху работническата и социалистическа поезия. Подзаглавието на книгата — „Антология на българската поезия от XX век“, е задължавало съставителя да направи по-широк подбор! Антологията несъмнено щеше да заслужава още по-голямо внимание, ако на нейните страници бяха намерили място и Вазов, Пенчо Славейков, Яворов, и Дебелянов. Вазов като поет е малко познат на Словакия. Имаме само няколко добри преводи на Павол Хоров из Вазовото огромно поетическо творчество. Пенчо Славейков и Димчо Дебелянов са съвсем непознати. Яворов е представен на словашкия читател само от Хоровия превод на стихотворението „На нивата“. Трябва също да се съжалява, че не е реализиран цялостният проект на антологията, изготвен преди това от Петър Динеков. Осъществяването му предполагаше и нов, съвременен превод на Ботевите стихотворения.

Остарялата съставителска концепция, а може би и недоверието към преводаческата работа на Ферко, която сама по себе си е удивителна — сам превежда всичките петдесет и двама автори, става причина антологията да няма желания отзвук и нейното излизане като че остава встрани от литературния процес. Преводаческите постижения на Ферко не носят творчески отпечатък, на който Дана Хронкова „завижда“ в своята статия за чешките преводи от българската литература и който творчески отпечатък толкова наложително се търси напоследък в преводната литература.

Антологията в този си вид е изпаднала в близост до илюстрацията. Ако се ръководим само от политическата функция на поезията, ще изпаднем в опасността да стесним границите на самата поезия. Това явно личи при някои автори. За една литературна антология винаги е по-уместна литературно-историческата проекция, насочена в дълбочина, а не аспект в ширина. В този случай се рискува времето бързо да заличи актуалността от количествените показатели на сборника.

За да може читателят да си създаде по-ясна представа за българската социалистическа поезия, би трябвало в една антология на българската поезия да има възможност да прочете и Ботев, и Вазов, и Яворов. Зараждането на забележителната поезия на Смирненски, Вапцаров и други не бива да се търси в посредствените стихотворения на Димитър Полянов, а в творчеството на горепосочените поети.

По-малко проблемна е книгата „Песни за човека“ — стихотворения от Вапцаров, подбрани и преведени от Милан Ферко и Павол Хоров. Книгата излезе през 1962 г. и съдържа тридесет Вапцарови стихотворения. Преводите на Ферко са по-описателни и външни, а на Хоров — с по-голяма вътрешна сила, топлота и дълбочина. Някои стихотворения на Вапцаров са излизали в два и три превода на отделни преводачи. Ферко е печатал преводите си на Вапцаров в антологията на българската поезия и в списания. В книгата „Песни за човека“ при този подбор на двамата преводачи предимство имат преводите на Хоров. Преди няколко години и словашкият поет Милан Лайчиак публикува в списания добри преводи на Вапцарови стихотворения.

Вапцаровата поезия от редица години насам се представя добре в Словакия от преводите на споменатите автори. Често тя фигурира в репертоара на изтъкнати рецитатори. За нейната популярност, за обичта, която буди, говори и фактът, че Милан Шутовец, млад словашки литературен критик, изготви своеобразна програма от стихове на Н. Й. Вапцаров под заглавие „Да бъде песен“ за рецитаторския кръжок при Философския факултет в Братислава. Програмата беше изнесена през 1962 г.

Дана Хронкова пише в статията си, че „манталитетът на словаците е много близък на българския“. Нямам никакви възражения срещу това твърдение. Тъй като авторката намира определена разлика в преценката на патетиката и гражданското начало в българската и чешката художествена литература въз основа на различния манталитет на двата народа, едно малко словашко-българско литературно сравнение доста лесно би установило, че такава разлика чисто и просто не съществува, защото „манталитетът на словаците...“ и т. н.

Съвременната словашка литература също не обича патетиката и клетвите за вярност към гражданския патос. Този факт може да бъде обяснен само от литературната история и критика, а не от манталитета.

В Словакия, както е известно, поезията бе „избавена“ от патоса още от сюрреалистите през 40-те години. Те отхвърлят дотогавашните канони на поетическо творчество, освобождават стиха и образната система на лириката. Друг е въпросът, че онова, което отхвърлят, не се уравновесява с техния принос. За тези неща напоследък се водят спорове. В Словакия наскоро се състоя международна научна конференция по проблемите на литературния авангардизъм през XX век. Словашките сюрреалисти се затварят в себе си пред заплахата да служат на фашизма и на официалната католическо-фашистка идеология, но тяхното творчество в резултат на минималната си разбираемост не може в никакъв случай да бъде б о е н другар на своя съвременник. (Другият път към съвременността е лъкатушел през преводната литература. Преводите на Хоров например не са проста репродукция на просто случайно избрани оригинали, между които и от българската реалистична поезия, а творческо преводаческо дело.)

Словашките сюрреалисти обаче, както всички признават, намират много нови импулси за собственото си развитие и за определено обогатяване на изразната скала на лириката. Словашката поезия след 1956 г. съзнателно се обръща към тях.

Освен от собствените си изводи, съвременната словашка лирика, която си остава водещ литературен жанр, както и останалата поезия, се стимулира от новите веения в чешката и другите литератури, които в последно време изживяват паралелни процеси на развитие и борба за художествено пресъздаване на човека от втората половина на нашия век. В тази борба словашката литература, благодарение на общия чехословашки литературен контекст, традиция, опит, контакти с други литератури и т. н. се сближава с чешката литература, въпреки различния, както изглежда, национален манталитет. И проблемите на

превода от другите литератури, между които е и българската, в Чехия и Словакия са си подобни. Много от това, което Дана Хронкова пише по най-важните проблеми, свързани с представянето на съвременната българска литература на чешкия читател, се отнася и за словашко-българските литературни връзки. Нейното гледище се нуждае от разширяване или уточняване на някои места от гледна точка на словашката преводна литература.

Опростените преводи на Ботевата поезия — и чешкият, и словашкият — без оглед на националните манталитети, могат обстойно да се обяснят с литературния схематизъм на 50-те години и с неговия метод на преводаческа работа. Миналата година на чешки език излязоха избрани стихове от П. К. Яворов в превод на поетесата Ярмила Урбанкова. Дана Хронкова счита този превод за „сериозна“ книга, за забележително преводаческо и издателско дело. Няма и съмнение, че Яворов е дълбоко национален български поет. Урбанкова е успяла да превъплъти в чешкия превод съществените качества на Яворовата поезия, нейната притегателна сила и въздействие. Чешката поетеса и преводачка е направила превод, за който може да се каже, както за всяко хубаво поетическо претворяване, че това е поезия, която сам Яворов би създал. ако пишеше на чешки. Подобна мисъл съвсем не ми идва на ум, когато чета чешкия и словашкия превод на най-големия български поет Христо Ботев.

Подобни проблеми в чешката и словашката преводна литература и сходни нужди на литературното развитие се отразяват и в подбора на произведения от други литератури. Чешките и словашки преводи от българската литература често пъти излизат паралелно или с минимално изпреварване на едните или другите. През последните години и в Словакия излязоха книги от Андрей Гуляшки — приключенските му повести, Тонич — из живота на спортистите, повестта на Милчо Радев „По тротоара“ и други. В общата чешко-словашка масова поредица за младежта „Май“ излезе ново издание на „Тютюн“ от Димитър Димов в превод на Мария и Томаш Тополски. От същите двама преводачи е и словашкият превод на романа на Ивайло Петров „Мъртво вълнение“, излязъл миналата година. Романът на Ивайло Петров несъмнено е актуален принос в съвременната словашка преводна литература, защото неговата идейно-художествена проблематика е близка с основната проблематика на съвременната словашка проза. Въпросите на хуманизма, на хуманността се намират може би в центъра на вниманието на съвременния словашки писател.

Стихове от български поети, също както в Чехия, се печатат по страниците на литературните списания и периодичния печат. Освен Багряна, тук би трябвало да спомена Веселин Ханчев, Блага Димитрова, Вътьо Раковски, Валери Петров, Димитър Дублев, Любомир Левчев, Дамян Дамянов и други. В началото на настоящата година в словашкото списание „Ревю на световната литература“ бяха отпечатани 19 стихотворения от Атанас Далчев в превод на автора на тази статия.

Най-издаваните български писатели през двадесетилетието са: Камен Калчев — 8 издания на 5 произведения, Ст. Ц. Даскалов — 5 издания на 5 произведения, Иван Вазов — 5 издания на 4 произведения, Людмил Стоянов — 4 издания на 4 произведения, Орлин Василев, Георги Караславов и Емил Коралов — по 3 издания на 3 произведения, Валери Петров — 3 издания на 2 произведения. Това, разбира се, не говори кои български писатели са най-известни, но все пак е показателно — вижда се, че ние, словаците, сме все още длъжници на българската литература, особено на класиката.

Трябва да отбележим, че през това двадесетилетие в словашкия печат са излезли 260 статии и рецензии за български писатели, за българската литература и словашко-българските литературни връзки.

Краят на 50-те и 60-те години са етап на развитие, който не е приключен. Рано е да се правят големи обобщения. Словашката литература страстно търси и асимилира всичко свежо, оригинално и талантливо от близките литератури. Българската литература е имала, има и сега много и различни поети и белетристи. Тя принадлежи към онези литератури, които привличат с яркия си зрял реализъм, с трезвата си критична позиция спрямо поклонниците на литературната мода.

Трябва да се добави и още нещо. Дългият списък на преведените книги от българската художествена литература след Втората световна война, в който фигурират 82 издадени заглавия, започва и свършва с преводите на Мария и Томаш Тополски. В Словакия двамата превеждат най-дълго време и най-системно българска проза, както поетът Павол Хоров — българска поезия. Мария Тополска същевременно е направила и безброй подстрочници на български стихотворения (Хоров е реализирал най-голям брой от тях). Мария Тополска, Томаш Тополски, Павол Хоров, Юлия Стайкова и други литературни работници въплъщават и определена основна насока в превеждането на българската поезия на словашки — от годините през войната до днес. В зависимост от нуждите на литературата, конкретно предявявани от издателствата и списанията, те откриват в една вътрешно близка, млада и същевременно богата литература произведения, които дават на словашките читатели не само естетическа наслада, но и разностранни познания за България, за нейната земя, за подобната историческа съдба в миналото и сходния път към бъдещето.

Малката словашка литература може би е на първо място в света със своите 82 издадени заглавия от българската художествена литература през двадесетилетието, ако вземем предвид големината на отделните народи. До това заключение стигаме и от данните, публикувани в „Българската художествена литература на чужди езици“. При положение, че словашката литература е слабо позната по света, България с досега издадените около двадесет превода от нея и с единадесетте заглавия, влезли в плана на издателство „Народна култура“ за тази и идната година, без съмнение ще заеме едно от първите места в света по броя на издадени преводи от словашката белетристика. Това наистина е един радостен факт.

ПРОЩАВАНЕ С ЕРМИЛОВ

Лазар Цветков

И по отношение на посмъртното признание литературоведът е по-зле от писателя. Никога особено яка, а без „марката“ на авторитета — съвсем изтъняла, нишката с публиката се къса. Появяват се нови идеи, нови оценки, нови светила. И тепърва делото, в което е осъществено най-скъпоценното от личността, ще се оспорва, и тепърва зрънцата истини добити с не по-малко труд и талант, ще минават през сита и през лупи. Потомците не са снизходителни, историята рядко е великодушна. И ако все пак трябва да прояви щедрост, и ако все пак трябва да бръкне в скъпернические резерв на милост и благодушие, то и тук писателят ще бъде предпочетен като невръстно чедо на природата, като птичка божия. Критикът, литературоведът винаги е пълнолетен и отговаря за деянията си по най-суровите параграфи на естетическото законодателство.

Ето какво ни задължава внимателно да се вглждаме в творчеството на всеки талантлив критик с цялата отговорност на неговата главоболна професия, с цялата сериозност на нашите непосредствеси задачи. А когато този критик е от ранга на В. В. Ермилов, налагат се и поуки. Не само защото делото му, прекъснато от преждевременна смърт, няма да стигне далечините, към които се бе устремило. Не само защото завършекът изисква равносметка, а научният принос — признание. По-скоро скръбният повод развързва възел от мисли и преживявания. Не всяко завършено творческо дело е в състояние да ги породи. А това, струва ми се, е най-добрата атестация и за живия, и за умрелия.

През тридесетте години, когато комсомолският литератор застана на боеви пост в съветските ежедневници, художественият критерий се налагаше като основно изискване на социалистическата литература. Появяваха се творби, които обществено ги наложиха. Но в теоретическата мисъл продължаваше инерцията на социологичните формули, на левичарската догматика, на назидателните поучения.

Ермилов взе и от едното, и другото. Емоционално той беше с изкуството, „служебно“ — с теорията. Гъвкъв и повратлив ум, нему нищо не е струвало да нагажда сетивата си към господствуващите възгледи в явно изоставащото литературознание, натура ярка и темпераментна, той лесно им е вдъхвал страст, живот, логика. Неговото красноречие, разгаряно от вътрешния пламък на априорните идеи, неговият патос, извиращ от дълбините на фанатични чувства, бяха в състояние да влеят някаква живина в общоприетите схеми, да им придадат теоретическа тежест и практическа примамливост. Сякаш техните скърцащи стави изпускаха фосфорен блясък, когато той се докоснеше до тях с генератора на абсолютните истини, сякаш в очните им кухини пламваха лампички при всеки изблик на полемическа страст. В такива моменти на индуциран ентусиазъм на читателя се струваха естествени, достъпни и някак трогателно-умилителни най-явни отклонения от жизнената правда, от здравия човешки разум. Тогава нищо противоестествено не можеше да се забележи и в прословутата безконфликтност, и в „идеалния герой“, и в противоречието между мироглед и метод, и дори в пресиленото осъвременяване на класиката. Като че така е тряб-

вало да бъде: „автоматически“ завоевания на изкуството с икономическия напредък на социализма, непрекъснати успехи на критиката, постоянно усъвършенствуване на художествените форми. Като че участта на великите писатели на руската земя е била вечно да се мятат в противоречията на своя мироглед, вечно да грешат и вечно да се каят; като че задължение на техните „прогледнали“ потомци е да ги спасяват от задънените улици, да им прощават заблужденията и да ги насърчават за малкото им идейни сполуки. „Да имаха нашия акъл с тяхното майсторство. . .“

Но и тази небезопасна операция издържаше широкият гръб на типичните реалисти. А по-своеобразните, по-неуловимите гении? Тяхната амнистия трябваше да дойде с поветрието на по-добри времена, с по-голям пиетет към личността им, с по-тънка работа над произведенията им.

И добрите времена, и пиететът дойдоха, но, бронирана в доспехите на фактологията, филологическата наука едва им открехна железните си порти. Почти винаги далечна на живия литературен процес, тя не си беше изработила навика на общуване с живи литературни феномени. Друг е въпросът дали беше стимулирана за това.

Тъкмо тук повратливият дар на Ермилов изигра неоценима роля. Неговият вълчи нюх към съвременността, трениран и шлифован в литературните борби на няколко десетилетия, безпогрешно му подсказваше модуса на зелената светлина. Контактът със съветската литература никога не е бил нарушаван, заниманията с руската класическа — никога не са били прекъсвани. Най-подвижен сред учените и най-учен сред публицистите той тутакси отгатваше по измененията в обществената атмосфера на кого от великите недооценени е дошел редът. Непознаващ противоречие между личен вкус и обществени потребности, той винаги е знаел какво може да мине веднага, „а прима виста“, какво да се приспособи към времето, какво да се приведе в „смилаем вид“. В това отношение той имаше неоценимо предимство: като оперативен критик той се беше научил да работи с художествения текст, чрез него да се домогва до констатации и обобщения, чрез него да прокарва възгледите си. И тъй като върху му не тегнеше баластът на камерния академизъм, и тъй като винаги свежите му възприятия не са били похабявани нито от социологични, нито от формалистични увлечения, той можеше да вземе под закрила всички нуждаещи се от реабилитация.

Реабилитация? Реабилитация за Гогол, Достоевски, Чехов? Не е ли по-правилно ние да се реабилитираме пред тях — за неразбирането им, за недооценката им? Сега тези въпроси терзаят съвестта на мнозина, но беше време, когато Ермилов трябваше да вложи много настойчивост и обич в своята спасителна мисия, когато догматизмът трябваше да се руши със средствата, които сам беше създал.

С това се обяснява колебливостта на неговите тези. Промените в тях наистина са много и те надхвърлят границите на честните заблуждения в търсенето на истината. Вярно е и това, че „умният противоречи на себе си“, ала пък толкова често да си противоречи. Затова някои направо виждат в това недобросъвестност. „Как е възможно Ермилов преди двайсет години да твърди едно, а сега противоположното.“ И те биха били прави, ако не се касаеше за една сложна и по своему драматична съдба. Защото в тази съдба се кръстосваха мъчнотиите на една изграждаща се литературна наука с трудностите на едно обществено строителство, защото в тази съдба се осъществяваше преходът на две литератури, на два начина на мислене, на два подхода към действителността.

Ето защо, без да умаловажаваме личната вина на критика, би било несправедливо да откъсваме тезите му от времето, в което са създавани, от господствуващите възгледи, на които е трябвало да се подчинят, от конкретните задачи, които е трябвало да изпълняват. Не всичко от това време принадлежи на култа, и не всеки, който втренчено се е вслушвал в туптежа на сърцето му е бил нагаждач. Тъкмо тук е сложността на проблема за Ермиловите тези: те по своему догматически фиксирваха историческия момент, но и догматически следваха неговите изменения, неговия прогрес. Затова в тях имаше конюнктурни наноси, но и разковничета на живо развитие. От първите произтичаше онова, от

което впоследствие сам Ермилов се отричаше, от вторите — онова, което има стойност и днес.

А общият баланс бе положителен. В съветското литературознание, наброяващо няколко десетки подготвени учени с дългогодишен стаж, и досега няма втори Ермилов с такъв широк кръг от автори и проблеми, с толкова изживявания от една велика литература. Независимо от подбуди и средства, сами по себе си поучителни, независимо от лаври и хули, постлали пътя на живия, Ермилов изгради дело, чието значение и полезност тепърва ще се оценява.

Не ще съмнение, че по вече трасирания и упорито отстояван път потегля ново поколение литературоведи — несковавано от предразсъдъци, неробуващо на догми. В лицето на Марк Шчеглов то даде първата заявка за преодоляването на лошото и доразвиване хубавото у Ермилов. Това е естествено. Това е и радващо.

Но пионерът си остава пионер. По-добри идват, но дали така цялостни, така хомогенни. Ермилов представляваше цял етап в съветското литературознание в един изключително труден методологически момент. То трябваше да обедини социалния и художествения анализ, то трябваше да навлезе в своеобразието на литературните явления, то трябваше да завоюва реално място в общественото съзнание. И Ермилов представи този етап пълноценно, ярко, темпераментно. За ролята, отредена му от литературната наука, той беше призван, той беше подготвен, той беше незаменим. И в дръзкия си замах на първооткривател, и в яростта си на полемист, и в радостите си на обикновен читател Ермилов отразяваше една сложна епоха на отрицание и съзидание, цапаше ръце в черната ѝ работа, ръкопляскаше на нейните резултати. Нещо повече: той я направи живец на своята не по-малко трудна, сложна и неблагодарна професия. И затова както в ония ренесансовски времена на монолитните индивиди Ермилов остави завършеното дело на една осъществена личност — без да развие докрай способностите си; без да реализира всичките си замисли. Ще направят ли това идващите?

А имаше и друго. Не само списъкът на „помилваните“ се увеличаваше след всяка юбилейна дата. И не само издателски бройки потвърждаваха академическия растеж. Ермилов притежаваше мъжеството на учения открито да признава грешките си. Той притежаваше и свойството на истинския талант — да ги поправя, да върви напред. Вторите издания на неговите книги подобряваха общите тези, изчистваха ги от конюнктурните компромиси, намаляваха умозрителната фразеология. Конкретният идейно-художествен анализ заемаше преобладаващо място. Той се усъвършенствуваше с уточняването на критериите, с повишаването на изискванията. Като на дъно на размътена чаша от него се утаяваха „люспите“ — оставаше зърното — христоматиен образец за литературоведчески анализ. С годините страстите не отслабваха, но притъпяваха остротата на личната заинтересованост и върху тяхната тлееща жар се избистряха мислите на критика, все по-далечни на извънлитературните съображения, все по-близки до личните изживявания. И в областта на литературната история действуваше общата закономерност на изкуството: с откъсването си от конкретния повод творбата заживяваше животът на вечното и непреходното.

Лошото беше обаче в това, че „голямото се вижда от разстояние“, а ние виждахме Ермилов твърде отблизо. Виждахме го със самоувереността му, с грешките му, с компромисите му. Личност ярка и самобитна, той сам не пречеше да го виждаме. Дори позираше. Но едва след неговата смърт, когато делото се откъсна от личността, за да добие свое постоянно измерение, се откри и вторият план — по-малко видимият, но по-значимият. Ежбите, дребнавите страсти засенчваха почти непознатия лик на един роден, на един потомствен, на един системно изграждан литератор. Като че злобата на деня поглъщаше цялото му същество с принудата на някакъв пожизнен данък, като че на публична стъгда протичаше целият му живот и само сподвижническия педантизъм, с който се регистрираше всеки щрих на художествените творци, можеше да ни подскаже доколко обичта му към литературата е била трайна, неизтощима. Времето полира острите

ъгли и дори очилата, кръгли и издути като очи на нощни птици, почват да ни напомнят интелигентите разночинци от началото на века.

В Ермилов действително имаше нещо разночинско. Разбира се, без страдалчески аскетизъм, без героика, но той действително се мъчеше да служи на обществото именно като литератор. Не друг, а критерият за обществена полезност го караше да гледа на своята професия не като на чиновническа повинност, а като на изкуство — с всичките изисквания, които поражда това високо понятие. Затова не е случаен интересът му към художествения организъм на произведенията, към живата мисъл на техните автори. Документи, биографични данни, чернови варианти — винаги са му били помощно скеле за проникване в идеи, образи, характери. За него любимите произведения бяха живи същества и той умееше да им се любува като на собствени чеда, и умееше да ги анализира, сякаш сам ги беше написал. И ако неговите коментари, по начало изключително проницателни и оригинални, избиваха понякога в обстоятелственост, и ако понякога се присъчиняваха мисли встрани от авторовата логика, то и това е било от увлечение по голямото, по важното, по същностното. Нищо от една гениална творба не може да бъде случайно! Едно многоточие, една инверсия, една граматична грешка — те имат своя дълбок смисъл, свои причини. И като древен мандарин от китайска приказка Ермилов ни развеждаше из своите многобройни владения през стълби и лабиринти, през парадни входове и тайни вратички, за да ни покаже всяка скъпоценност, от която сам се е бил наслаждавал. Понякога това малко отегчаваше. И най-хубавите неща дотягат, щом не се спази дозировката. Но и тогава пак личеше стремежът да се приобщи читателят към една естетическа съкровищница, да му се помогне да я овладее над своето любителско равнище, да му се даде ключ и към други ценности. И ако е вярна мисълта на Матю Арнолд, че критикът може да смята задачата си за изпълнена само тогава, когато поне с десет процента е допринесъл към разбирането на автора, то Ермилов далеч е преизпълнявал тази норма.

Разбира се, може да се спори за правотата на Ермилов. Той се осланяше повече на своите вътрешни убеждения, на интуицията си, на сетивния си опит, обуздавани само от идеологическото кредо на вярващ марксист. От темпераментния трудно е да се чака мярка и хладнокръвие. Дали поради липса на време, дали поради нежелание, но Ермилов не обичаше да търси истината по песъчинки, по зрънца и трохички. Той я търсеше на златни отломъци, като първите завоеватели на Елдорадо, дошли сред пустините на Запада. И то каква истина? Не истината на архивния факт, не прашния документ, което някои учени смятат за единствено сериозно занятие, а истината за авторовата психология, истината за произведението, истината за образа — истината за ония трансцендентни феномени, за които няма измерителни уреди. В идеалния случай тези две истини се съчетават и допълват, но кой е този идеален литературовед, който ги е съчетал и допълнил?

Ермилов е бил прав да върви по своя път не само вследствие на вътрешните си предразположения. Линията, която той застъпваше, винаги е имала по-малко привърженици и традиции и винаги е заслужавала по-топло насърчение. Ермилов беше вдъхновен импровизатор с хубавото и лошото на своята импровизаторска дарба. И ако някога истината му се е изплъзвала с блясъка на фалшиво злато, и ако неизбежната доза дилетантизъм се е обръщала рязко против добрите му намерения — то на пръсти се броят провалите на вкуса, на естетическото чувство или художественото възприятие. Нещо повече. Колкото и да е парадоксално, Ермилов е търпял неуспехи не по причина на техния недостиг, а поради техните излишества, награждавайки с тях произведения, на които са им липсвали. („Знакомьтесь, Балуев".)

Може би на това най-вече се дължи успехът на Ермилов, колкото и резерви да имат някои към този успех. Как се случи така, че именно „непостоянният", „не винаги компетентният", „рязко субективният" критик притежава по-голямо обаяние в писанията си от мнозина други постоянни, знаещи, обективни, защо тезите му се преодоляват, но доказателствата им се следят с увлечение, защо възгледите му се менят, но будят интерес дори със своята колебливост и преходност. Види се, правотата не е само вярност към фактите

и не винаги формално-логичните построения са тези, които убеждават. И в днешно време на усилени дискусии за критиката, опитът на Ермилов не може да не бъде взет под внимание.

Чрез него не е зле да преразгледаме някои стари понятия и представи. По някаква аналогия с точните науки и знанията в литературознанието като че се фетишизират до степен на библиографическа осведоменост. Спомням си почти момчешкото смущение на един изтъкнат професор, когато в нужния момент беше забравил рождената дата на едно стихотворение. Разбира се, неговите изключителни познания му дадоха възможност стократно да се реваншира впоследствие, но с малко повече „философско пренебрежение" той трябваше да си спести недостойната пигментация и изострянето на гастрита. „Видите ли, за датата ще направя справка", би могъл спокойно да каже, ако държеше повече на съдържанието, отколкото на професионалната норма, доведена до абсолют. Но сигурно, ако той беше забравил смисъла на стихотворение, нямаше да се изчерви пред укорите на княгиня Марья Алексеевна.

Знания Ермилов наистина е нямал като онези, които са проучвали с години даден автор. Ако при това те умеят и да пишат добре, ще се получи нещо като книгите на Леонид Гросман за Достоевски — и дълбоко изследване, и прекрасно четиво. Но постижимо ли е за един човешки живот детайлното проучване и на Пушкин, и на Гогол, и на Достоевски, и на Толстой. . . И на електронната машина ѝ се помага с добре съставен код от знаци, какво остава за човешката памет. Струва ли си да я товарим като оня, който лягал и ставал с писмата на Пушкин или като други, чието хоби било ровенето в черновите на Толстой. При всичкото несъответствие на този род занятия с динамическата наситеност на века те наистина будят уважение, но и толкова. . .

Ермилов е избрал другия път, по-целесъобразен за неговия профил и, струва ми се, по-рационален. Не наизустяването на данни и факти, а емоционално-синтетичното познание на авторите и произведенията. Те се изследват и изживяват едновременно, четенето за удоволствие и четенето за разбиране се съчетават в единно възприятие, в цялостен комплекс. По този начин се изработва концепция, която като програмата на електронната машина съкращава междинните варианти и стъпала и като мощен електромагнит „прилепва" около себе си вече пресетите факти. Ето защо цената на буквалната осведоменост намалява със засилената способност към анализ и обобщение. Мощната и проницателна мисъл има и това предимство пред хилавата емпирика, че сама си намира каквото ѝ е нужно, и сама се справя с възникналите мъчнотии. Във всеки случай книгите на Ермилов, без да замайват с фактически материал, далеч не остават впечатление на слаба ерудираност.

Нещо повече. Фактите изсушават. Трупането на факти прави ленива мисълта, отслабва съпротивителната ѝ сила. Претъпканата с факти глава става пробит чувал: пуска и житото и триците. Един мъдрец беше казал, че от многото четене се затлъстява по същия начин както от обилното хранене. Може би и това е имал предвид библейският Еклезиаст с афоризма си: „в многото знания има и много скръб". Разбира се, никой няма за цел да прославя невежеството, камо ли пък да го препоръчва на човек на науката, който винаги трябва да знае много. Става въпрос за мярката, за хигиената на ума. Тъкмо защото Ермилов не робуваше на знанията, а ги подчиняваше, той можа да запази сетивата си възприемчиви, сърцето си — чувствително, главата — свежа. Неговите анализи имат донякъде достойнствата на Толстоевата проза: в тях като че за първи път се откриват произведения, сякаш за първи път се прочитат с удивени детски очи. В най-добрите си работи Ермилов можа да осъществи духовната връзка между писател и читател, както писателите са я осъществявали със своите герои. Нали често се случва позната музикална пиеса „изненадващо", „неочаквано" да зазвучи в изпълнението на талантлив изпълнител. Какво да говорим за класическите произведения на литературата, четени в детски читанки, разлиствани в христоматии, изучавани в клас, препрочитани във всяка възраст. . . При всичките им непостижими достойнства не свикваме ли с тях като с вещите на собствената си стая, като с чуден, но всекидневно съзерцаван пейзаж. . . Именно от един Ермилов имахме

нужда след толкова издания на Гогол, след толкова постановки на Чехов. На неговия непохабен поглед ние дължим това основно запознаване с руските класици в период на умствена зрялост и емоционална устойчивост, попълването на пропуските, възстановяването на забравеното. . . Също като на стари години ние се връщаме в местата на своята младост, развеждани от вещ пътеводител. За пейката, където пръв път сме целунали момиче, от него нямаме нужда, но колко много са забележителностите, които разсеяната младост е пропуснала. И ако Ермилов притежаваше подготовката на академически авгур, Виргилий ли щеше да бъде или можеше да заприлича на онези „чичеронета“ по светите библейски места, които наведнъж изричат всичко заучено.

Пак във връзка със сериозната научност е и негласното недоволство от Ермиловия стил, неизказвано само от приличие и боязън. Той имаше „неблагоразумието“ да твори по време, когато строгостта на терминологията беше издигната в непререкаемо правило, когато незаличеното вътрешно вълнение беше толкова лош тон, колкото и парадоксалната мисъл. До насърчение на трафарета не се беше стигнало, но сухата и точна яснота винаги се е предпочитала пред ефекта, яркостта, пъстроцветието. Ермилов явно нарушаваше етикета. Намираха го велеречив, маниерен, реторичен, дори бъбрив. И той наистина не щадеше думите, стремеше се да пише красиво. Кога сполучваше, кога не, но той явно застрашаваше скъпо платения уют на кротките изследователи, които за своите съобщения и открития нямаха нужда нито от толкова много думи, нито от стилистически хитрости. Като някогашните аристократи, не разрешаващи на простолюдието купешки приказки, те биха го наказали и него разночинеца, ако обществените трусове не бяха разменили местата им. Сега им оставаше само да се борят за узаконяване на собствената си невзрачност чрез нивелиране на индивидуалните стилове, а Ермилов разчистваше с яркото си перо пътя на търсещите, своеобразните, самобитните.

Нещо повече. Артистичната изява на Ермилов беше един от симптомите за разкрепостяване в критиката. Много преди да бъде признато правото на индивидуален критически почерк, Ермилов отстояваше своите възгледи и виждания със собствен — не винаги добър, но всякога неповторим изказ. Още първите му критически опити, ненадраснали младежките заблуди на епохата, носеха искрата на творческа самобитност — рядка за неговите връстници и почти съвсем нехарактерна за по-старите му колеги. Впоследствие тази самобитност се оформи в стил, по който винаги можеше да се отличи авторът в хора на многобройната критична армия. Приятен или неприятен, добър или лош, Ермилов си беше Ермилов и тук той не направи никакви компромиси. Без да защищава публично жанровата и стиловата свобода в критиката, на практика Ермилов я защищаваше с творчеството си, налагаше я с авторитета на общественото си признание. За закрепването на „рефлекса“ имаше значение и плодовитостта му. В падналата бастилия на рутинерската псевдонаука има много негови снаряди. Не че процесът на разкрепостяване в критиката можеше да се спре, каквито и да бяха задържащите фактори, колкото и да бяха рисковете за неговите авангардисти. Но не ще съмнение, че заедно с блудните чеда на „Алма матер“ Ермилов най-активно съдействуваше за ускоряването му. Без да бъде формален еталон, установяващият се стандарт на качествено писане имаше законодателни последствия. И противници и поддръжници трябваше да се съобразяват с равнището на Ермилов, и противници и поддръжници трябваше да надрастват това равнище. По такъв начин се стимулираше общият напредък на литературознанието, качественият му растеж. Разбира се, Ермилов не разреши вечния спор между академици и есеисти, той едва ли трябва да бъде разрешен! Но творчеството му даде сериозен аванс на живата реч пред логически сухата, на образната мисъл пред хладно-обективистичната. В момент, когато критиката и литературознанието се подготвят за нов методологически скок, ние не можем да не държим сметка и за това.

Не ще и дума: закъснялата еманципация на критиката носи всички беди на ускореното развитие и не е застрахована от минусите на личния произвол. След време всяка свобода може да се превърне в слободия. Камо ли трудно извоюваната и постоянно застра-

шаваната. И понякога с безапелационността на някои свои възгледи, с категоричността на своите оценки Ермилов даваше основание за тревога. В края на краищата „диктатурата на по-доброто“ си е пак диктатура. Може би се лъжа, но искам да вярвам, че авторитетът на Гогол или Достоевски ни задължават с по-сериозно отношение към „Преписката с приятелите. . .“ или към „теократичните“ възгледи на Достоевски. И грубо, и недостойно е да се нарече „Братя Карамазови“ — „църковнически роман“.[1] Лишено от всякаква логика е да се отричат „Бесове“, поради отсъствието на темата, „която дава главната жизнена сила на творчеството на писателя: страданията на отритнатите хора“ .[2] А колко много тенденциозни тълкувания са посети и в „Гений Гоголя“ и в „Ф. М. Достоевский“ и в „Творчество Чехова“. „На борците е нужна повече отстъпчивост“ — съветвал Еразъм Ротердамски, а на Ермилов липсваше отстъпчивостта дори на проповедника. В някои случаи той си позволяваше да съди от високо авторите, прерогатива, недопустима и за най-големия критически талант. Тежки обвинения се стоварваха като железа върху Гогол и Достоевски, Чехов и Толстой. Той обичаше своите патенти със заслепението на изобретател, чуждото мнение допускаше само като част от своето, своето натрапваше като единствено. Във всичко влагаше себе си, чрез всичко постигаше себе си. И докато в това се проявяваше само капризът на творческо честолюбие, то беше обяснимо, ако не извинително, но когато то се изливаше в прокурорски монолог от якобински трибунал, то представляваше опасност и за критика, и за литература, и за общество.

За щастие Ермилов притежаваше стихиен коректив: авторът, произведението. Тяхното своеобразие, тяхната тайна, тяхната неповторимост бяха закон за онзи, който сам се стремеше да бъде своеобразен и неповторим. От тях той извличаше и литературоведческия подход, и тематичната насока за следване. Не е случайна замяната на хронологията на фактите с хронологията на замислите и художествените идеи, осъществявана дори в ущърб на композиционната прегледност; не е случайно оглавяването на периодите в творчеството на писателя със заглавията на най-представителните творби. Ермилов наистина се мъчеше да проникне в творческия свят на художника, колкото се може по-плътно, да проследи хода на мислите му, колкото се може по-отблизо. Осветяването на писателския профил е трябвало да става отвътре, а не отвън. Такъв начин на работа естествено не имунизира срещу натрапчивата тенденциозност, но смекчава нейните ексцесии, „очовечава“ изводите, създава условия за контратези, за контратенденции.

И тази страна на Ермиловото творчество има значение за днес. Обърнете внимание на този факт. В стил и език Ермилов се повтаряше, но в жанровия си подход — никога. Всичките му книги, независимо от качествата им, са написани различно. Книгата за Чехов е най-традиционна — критико-биографичен очерк. Чехов последен зае мястото си в редицата титани на руската и световна литература главно поради измамната лекота на своето ранно творчество, поради новаторските черти на своята зряла белетристика и драматургия. И Ермилов трябваше конкретно да проследи израстването на гениалния писател от битовия хуморист. Той трябваше да провери чрез документиран анализ шумното посмъртно признание на Чеховите пиеси. Защо? Как?

От страна на фактическия материал Гогол беше превъзходно изучен. Много кандидатски и докторски надбавки даде очевидното противоречие между критическия реализъм на неговото творчество и религиозните му възгледи. Какво критикуваше, кого бичуваше — и това се знаеше. Цял щаб от карикатуристи, четци и постановчици завеждаха Гогол в семейния кът и на най-непосветените. На две-три години излизаше събрание на съчиненията му, шест малки томчета — не толкова много, за да не ги изчетеш от кора до кора.

Да, Гогол беше познат, ясен, изучен. Оценките за него бяха твърди и непоклатими като живота на старовремските му помещици. Какво удобство за гимназиалните учители. Но тъкмо това трябваше да сепне лековерните. Толкова ли е ясен Гогол, толкова ли е

---

[1] В. Ермилов, Ф. М. Достоевский. М., 1956, стр. 239.
[2] Пак там, стр. 210.

познат. „Не вярвайте на очите си, когато те виждат все едно и също нещо“ — предупреждаваше Монтен.

И Ермилов предприе ревизия върху знанията ни за Гогол под флага на презумпцията за нов и неизвестен автор. Като онези златотърсачи, които след години пак се връщат към първите си разкопки, тъй и Ермилов ни върна към творби, които всички знаехме, които всички обичахме. И се оказа, че Гогол наистина е хуморист и сатирик, но оттенъците на неговата сатира варират в диапазона на Леонардовата палитра; оказа се, че той е не само битописател, но и поет, не само син на Украйна, но и син на Русия и цялото човечество, не само съзерцател, но и ясновидец; оказа се, че той може да бъде всичко това едновременно — да го скрие в своята невинна усмивка, да го спотаи в своята неуловима печал.

И това може би не беше целият Гогол. Руските символисти от началото на века по-добре разбираха неговата ирационална мощ, по-силно чувствуваха духовния му трагизъм. Ермилов ги сведе до някакъв рационален логаритъм на просто житейско уравнение: „Художникът угасва у Гогол. Това означавало и угасване на неговия живот. . . Разбрал след изнурителни усилия, че не може да помогне на отечеството си да намери път напред — че не може да пише, — той дошъл до извода, че не може да живее“.[1]

Да, твърде праволинейно е прочел Ермилов творчеството и съдбата на Гогол поне в техния заключителен етап. И все пак това беше значително повече от безотговорните брътвежи на „месианците“ отпреди Първата световна война и несравнимо „по-гоголевско“ от някои съвременни регистратори на Гоголевото творчество с техните обидно-ясни постулати. От една тайна Гогол мина в друга. Като ония гигантски звезди, които изненадват астрономите с ненадейната си поява и изчезват въпреки предписанията им. Но това е тайна — вече разгадаема след книгите на Г. А. Гуковский [2] и В. В. Ермилов. Това е тайна, достъпна за литературоведчески анализ. И ако занапред поне малко престанем да се доверяваме на измамната очевидност на художествените факти, Ермилов е постигнал и по-далечна цел.

Същото не може да се каже обаче за книгата му „Ф. М. Достоевский“ (М., 1956). Никога Ермиловата предубеденост не се е изливала с толкова патос и категоричност. От една страна, схемата: реализъм—антиреализъм, прогресивни—реакционни възгледи, социално—антисоциално, художествено—нехудожествено: сякаш някаква граматическа подборка за антоними, доведена до екстремизъм. От тази схема излиза, че най-прогресивното произведение е „Бедни хора“[3], а най-упадъчното — „Легендата за великия инквизитор“[4]. От друга страна, на Достоевски се натрапват възгледи, които, или не е изповядвал или е изповядвал отчасти, или, както често се е случвало с този метежен дух, просто експериментирал е с тях. На своя ред инкриминирани авторови възгледи се натрапват на героите. Защо Ставрогин трябва да бъде идеен рупор на Достоевски? (стр. 216). И изобщо разсъждавал ли е великият руски писател за „положителността“ на Д. Карамазов (стр. 255)? И откъде на къде Иван Карамазов да е носител на аморализма? (стр. 256). Колкото повече се усложнява идейно-художествената проблематика, толкова повече стават въпросите, на които критикът дава явно незадоволителен отговор. Писателят се лишава от неговото покровителство, героите — от разбиране и съчувствие. С всеки от тях Ермилов спори с превъзходството на баща към невръстно дете, срещу всички заедно произнася един безкраен монолог в защита на принципи, в които изобщо не се съмняваме. Като на бракоразводен процес, където всеки знае своето и не слуша другия, и тук писател, герои, критик се разминават, без да са се изслушали, без да са се разбрали. Не че Ермилов е загубил проницателността си, не че е угаснал темпераментът му. Може би и усетът за идейните течения на следреформена Русия да се е изострил: идеологическата активност на великия

---

[1] В. Ермилов, Гений Гоголя. М., 1959, стр. 404.
[2] Г. А. Гуковский, Реализм Гоголя. М.-Л., 1959.
[3] В. Ермилов, Ф. М. Достоевский. М., 1956, стр. 51.
[4] Пак там, стр. 269—271.

руски писател задължава с не по-малка активност на ум и мироглед. Но Ермилов не е вляз-зъл в полифоничния свят на Достоевски, не е проникнал в неговото изключително своеобразие. От Достоевски той иска същото, каквото иска от Гогол и Чехов, към него той прилага общият аршин за цялата руска класика. Дори с повече претенции, защото Достоевски е имал неблагоразумието да бъде премного идеологичен, премного мислителен, а по-лесно се спори с идеи, отколкото с образи. Когато ключът е загубен, разбива се вратата, но това още не значи, че ще си приет като свой. С Кант и Шопенхауер ще отегчиш хубавицата, но няма да спечелиш сърцето ѝ. Напразни са качествата, приложени не на място. Както в случая с Ермиловата книга те могат да стигнат за постановка на въпроса, те могат да тласнат интереса към един недооценен гений, но не и повече. . . Неуспехът на Ермилов още веднъж трябваше да повдигне проблема за диференцирания подход към литературно-историческите явления, за вникване в творческата специфика на отделния писател.

Разбира се, всичко това става очевидно след появата на „Проблемы поэтики Достоевского" на М. Бахтин, труд с огромно методологическо значение, но и тогава относителният неуспех на В. В. Ермилов можеше да се установи поне по достиженията на Леонид Гросман. И с още по-голяма решителност трябваше да се наблегне на необходимостта от строго диференциран подход към литературните явления като предварително условие за работа с тях. В обстановката на първото следкултовско размразяване това не стана. Ако не стане и днес — ще бъде непростително.

Някога Матю Арнолд е мечтаел за писател „алтер-его", за свой идеен двойник, за изпълнител на своята естетическа програма. Това напомня тъжната народна пословица: „младите да знаеха, а старите да можеха", но понякога се случва такова „прилепване" на духовете, когато единомислещите осъществяват нашите „литературни мечтания". Това е Лев Толстой за Ермилов. Без религиозния маразъм на Гогол, без реакционната истерия на Достоевски, а с художествената пластика на първия и с богоборчеството на втория — един художник, чиято гениалност се е осъществила в зрими, земни човешки форми, един художник — съчетание на най-доброто от една велика литература. Това може и да е спорно, но то е законен извод от Ермиловото творчество. Само при Толстой Ермилов не чувствува недоволство от каквото и да било. Нетърпим към „Преписката. . ." на Гогол, суров към възгледите на Достоевски, резервиран дори към мисловността на атеиста А. П. Чехов, тук[1] той е готов изобщо да опрости греховете на Толстой-мислителя (стр. 76), на Толстой-проповедника (стр. 502), на Толстой-естета (стр. 282).

Няма що: критикът е намерил себе си в писателя и писателя в себе си. И там, където Толстой е най-вече Толстой — „Война и мир" — там Ермилов е най-вече Ермилов. Неговият разбор на гениалната епопея може да се причисли към най-хубавите страници на руската и съветска критика.

От една страна качествената равносметка на всичко написано за „Война и мир" досега поставя в стройна система реалния принос на критическата мисъл и в представата ни за Толстой, и в науката за Толстой. Знаем как се борави с т. н. „литература по въпроса" — безразборно, безпринципно — само от уважение към направеното досега или от своего рода академически снобизъм. За Ермилов цитатите са опорни точки на една не по-малко дълбока и проницателна работа на мисълта. Затова те са станали част от автора, част от читателя, част от самия Толстой (стр. 25, стр. 58, стр. 137, стр. 141, стр. 150). По такъв начин и погрешните възгледи върху „Война и мир" намират своето принципно, може да се каже, толстоевско, възражение (стр. 61, стр. 75, стр. 165).

От друга страна — тук Ермилов действително е съумял да влезе в света на Толстой. Дори някак си по домашному, по халат. Във „Война и мир" той е видял не само поставени, не само изстрадани, не само промисляни, но и разрешени въпроси, върху които не малко се е блъскал в заниманията си с руската литература. И проблемът за ролята на личността в литературния процес, и проблемът за народа като главна историческа сила, и проблемът

---

[1] В. Ермилов. Толстой-романист. М. 1965, стр. 3—590.

за излишния човек, и проблема за критико-реалистичното изобличение на действителността, и проблемът за класовото разслоение на обществото — там, където Толстой е бил етап в художествената мисъл на XIX в. Ермилов е съумял блестящо да формулира откритите от Толстой вечни закони на човешката личност: общото и личното, взаимното разбиране, егоизмът и общественото благо и т. н. Нещо повече: той дълбоко е видял с какво Толстой е изпреварил времето си, с какво е наш съвременник. Самата мисъл, че „художественият идеал във „Война и мир" ни се представя като земен, тържествуващ, достижим за човечеството"[1] е радостно откритие за човека, който десетилетия е отстоявал положителния патос на съветската литература. За него няма нищо по-поучително от факта на „страстното издигане в литературата на различни идеали — художествени проекти на човека, проекти, които по различен начин. . . отговарят на въпроса „какво да се прави",[2] нищо по-привлекателно от възможността да се изследват тези идеали, да се обогати с тях съзнанието на съвременния човек. Ермилов разбира, че във века на големите социални движения ролята на отделната човешка личност не спада, а нараства с повишеното самосъзнание, с интензивния вътрешен живот, с конструктивните задачи на бъдещето. В романа на Толстой Ермилов е видял преди всичко дълбоката тревога за човека, за неговите възможности, за пътищата на неговото развитие, за щастието му тук на земята. Колко многообразни, колко неизчерпаеми са и най-обикновените хора, колко сили са заложени в тях — истинските съзидатели на историята. Всеки от героите на Толстой идва със своята тема, със своята свръхзадача: Петя — с музиката на братското единение, Наташа — с несъкрушимата енергия на любовта и живота, Андрей Болконски — с душевното просветление на аристократа, Пиер Безухов — със зигзагите на неговата търсеща мисъл. „В невъзможността за Наташа да дочака княз Андрей ние възприемаме у Ермилов преди всичко пълнотата, единствеността, незаменимостта на всяка от минутите. . . Дори в Соня критикът не е оставил без внимание кратките минути на душевно озарение, когато тя сякаш престава да прилича на себе си. . ."[3]

Най-накрая във „Война и мир" Ермилов е намерил нещо много свое, съкровено. Сред литературоведите той винаги се е отделял с особена любознателност към човека, с особена чувствителност към неговата „частна" съдба. В обстановката на едва ли не канонизирана социологизация в почти всички хуманитарни науки изключителна придобивка на неговия литературоведчески метод беше принципът на характерологичната дедукция. Той не отстъпваше от правилото да извежда големите социални и философски въпроси на произведението от анализа на конкретния персонаж, от отношенията му с другите персонажи, от личната му участ. Когато повечето се мъчеха да изследват „човешката конструкция" като някаква формална даденост, просто защото „без това пък не може", Ермилов се обръщаше към човека направо, без заобикалки, като човек с човек. Може би беседата с рожби на писателско въображение и да е наивна от гледище на сериозната наука. Само насаме сме се ловили в разговор с Хамлет или Разколников. Но Ермилов не спазваше етикета, не се плашеше от смешно положение. Той беседваше — с автор, с герой, с идеи. Това се превърна в постоянна творческа практика, в индивидуален метод. Досега обаче за неговото последователно прилагане винаги е имало спънки. И обективни, и субективни. Че на какво равнище може да се спори с гоголевските дегенерати и как да разговаряш с герои, идеите на които си предварително осъдил. Човешка мисъл от Манилов, Собакевич или Плюшкин няма да чуеш, а Зосима и Иван Карамазов са мисловни антиподи. Друго е „Война и мир". Сякаш сам Толстой е поканил съвременници и потомци на разговор по вечните въпроси на човечеството. Сякаш всички заедно трябва да решават своята, обществената, народната съдба. И никога беседата на Ермилов не се е изливала с толкова свобода, лекота и артистичност. Понякога дори имаш чувството за физическо присъствие на Толстоевите герои —

---

[1] В. Ермилов. Толстой — романист. М., 1965, стр. 14.
[2] Пак там, стр. 14, 15.
[3] Я. Билинкис, Толстой, прочитанный сегодня. . . „Литер. газета", бр.5, 11. I. 1966, стр. 3.

изключителна рядкост за критическа книга. Сякаш Пиер, Андрей, Николай Ростов са наши съвременници, радвани от същите радости, мъчени от същите проблеми. Призивът на яснополянския мъдрец за братство и единение на хората, получил бойно кръщение под хладните звезди на Аустерлиц и проверката на две световни войни от нашето столетие, е сплотил всички ни в борба срещу злото, неправдата, тиранията. И когато в магнитното поле на някакъв телепатичен контакт между автор и герои бива привлечен и читателят, когато цялата природа повдига глас за естествените права на човека, тогава ние разбираме доколко човечеството е неделимо, доколко всички сме поданици на великата империя на духа.

И досега е имало отделни преценки за „Война и мир“ по-добри от Ермиловите,[1] сигурно ще се родят и по-добри. Такъв е животът. Но това „безостатъчно“ преработване на художествения материал, онова сливане на писателска и критическа мисъл, тази неръждаема сплав между обективен анализ и артистична изява — не се раждат всеки ден. Кой знае, може би това са звездните мигове за критика-творец. Може би те зреят с годините жизнен опит и професионална мъдрост, може би те се подготвят в ганглиите на мозъчни лаборатории с интензивно преживяване на изкуството, с аналитична работа върху неговите тайни. Но веднъж дойдат ли, критикът е способен да изкупи и своите грехове, и греховете на своите събратя. В такива минути на емоционален подем, когато на свой ред изживяваш произведението като лична съдба, когато сетивата са в плен на критическата мисъл, а умът—само неин помощник, естествено е да умаловажиш инак очевидните слабости на критика. Просто не забелязваш прескачането от една тема на друга (стр. 211—250), дългите публицистични интермедии (стр. 41—42), невъздържаните реплики (стр. 97). Не забелязваш как те унася идеализацията на Наташа Ростова (стр. 256—272), не забелязваш как те сграбчва явно предубедената теза за Андрей Болконски (стр. 263—267). Едва впоследствие, „на хладна глава“ започваш да се питаш дали при всичкото си обаяние и привлекателност Наташа Ростова е такъв еталон и за жизненост, и за човечност, и за женственост! . . Започваш да се замисляш дали в егоизма на княз Андрей има толкова разсъдливост и умисъл, каквито му приписва Ермилов. А може би това е параван на сдържано човеколюбие. Във всеки случай опитът да се прехвърли цялата Наташина вина върху княз Андрей, от каквито и подбуди да е извикан, не ще да е толкова благороден. Това е сигнал за изтощението на критическата мисъл, за умора на чувството. Вече към края на изследването спада енергията на словото, започват повторенията, паузите. . . Началната инерция стига само за заключителния етап: изводите за „Война и мир“ достойно увенчават анализа.

Разбира се, с това успехите на Ермилов далеч не се изчерпват. Студията му за „Ана Каренина“ е сериозен опит да се вникне в диалектиката на сложен художествен организъм, да се огледа всестранно в зависимостта му от променящата се обществена действителност и духовна надстройка. За пръв път „адвокатската защита“ на Ана е изнесена с толкова вещина, за пръв път духовният път на Левин е проследен с цялата сериозност и отговорност на ролята му в романа. Пледоарията срещу Каренин, Вронски и светското общество прераства в обвинителен акт срещу „безлюбовната“ действителност на 60-те години. Разкрит е дълбокият идеен смисъл на Толстоевата художествена техника.

Дори в сравнително по-слабата студия за „Възкресение“ критикът е съумял да обоснове „чудачеството“ на Нехлюдов, да проникне в реалния смисъл на неговото душевно преустройство. В съдбата на Маслова е доловил предусещането на надигащия се революционен протест у бедствуващите човешки маси. Ние сме съгласни, че „на Ермилов се е удало да покаже в каква степен са били достъпни на Толстой много от онези „възли“ от

---

[1] Вж. Я. Билинкис. О творчестве Толстого, „Советский писатель“, Л., 1959.
Вж. В. Шкловский, Заметки о прозе русских классиков, М., 1955
Вж. В. Вересаев, Соч. т. 2, М., 1947.
Вж. С. Бочаров, Роман Л. Толстого „Война и мир“, М., 1963.
Я. Билинкис. Толстой прочитанный сегодня, бр. 5, 1966, стр. 3.

вътрешния живот на човека, с които е заета днес литературата". Към тях спада и теоретическата разработка на „непосредствено социалния роман", и на новия герой, и на сюжета-пътешествие, и за закономерността на философски и публицистични отклонения от художествения контекст.

Всичко това е така. Ала и в пледоарията на „Ана Каренина" и в обвинителния памфлет за „Възкресение" няма я тази слятост с героите и авторовите идеи, няма го размаха на обобщенията, няма я и артистичната свобода от студията за „Война и мир". Може би те още не са били отлежали в съзнанието на твореца? Може би е трябвало по-дълбоко да навлезе в конфликтите на по-сложен обществен организъм? Не бива да се забравя, че за Ермилов критиката не беше отчет за изработеното, нито пък механичен отклик на прочетеното. За него тя беше творческо горение. И като всеки талантлив човек той сам растеше в творчеството си и „съзряваше" за темите си. Тъкмо това прибавя към болката от неговата ненавременна загуба и тежестта на новите задачи, които той няма да може да изпълни.

ПОЗИЦИЯТА И ТАЛАНТЪТ НА КРИТИКА[1]

„Съвременни литературни въпроси“ е новата книга на Стоян Каролев.

Нова теоретико-критическа книга в нашата книжовност не е често явление, за да остане незабелязана.

Стоян Каролев е един от най-зрелите, проникновени и искрени представители на средното поколение литературни теоретици и критици марксисти. Той притежава рядък талант: да откликва на най-острите съвременни проблеми, да има ясна позиция и при това да е лишен от злобна придирчивост и тесногръдие. Това е добър и нравствен критически талант с голяма ерудиция и вярна принципност.

Винаги ми е изглеждала неубедителна подредбата на художници или учени по възраст. В характеристиката „млад творец“ или „млад критик“ често се е влагала не само доброжелателност, но и снизходително пренебрежение — пък дори „младият“ вече да приближава „на попрището жизнено средата“. Позоваването на напреднала възраст също не ни дава много. Минали заслуги и натрупан опит са достойни за уважение. Обаче често тези ценности се засенчват от себичността на възрастта, от консерватизма, страха от новото. И това неведнъж е довеждало до „субективна честност, обективна реакционност“ (в най-добрия случай), до изоставане от потребностите на епохата. И младостта, и зрелостта са еквивалентни, стига да могат да се мерят с дръзновен талант и висока ценностна продуктивност. Старият Гьоте имаше много по-млад талант от редица голобради Екерманновци. Доказателство е втората част на „Фауст“. Всеки истински талант е млад, тъй като всяко творчество предполага оригинално създаване на неконвенционални, принципиално нови ценности, за които не съществува предварителен алгоритъм. Това общо правило е властно и над художника, и над критика.

Разбира се, неведнъж мисловните лутания и теоретическата безпринципност са търсели оправдание било в „новациите“ на недоучени и недоразбрани външни теоретически веяния, било пък в догматически сковаващата традиционност на познати схеми. Изцяло положителният антидогматически патос почва да намалява притегателната си сила, когато личните дертове искат да се прикриват зад престари субективистично-психологически конструкции или пък зад лошо, безкритично разбрани постулати на „новата критика“. Не по-малко мрачно впечатление оставят реверансите към методи и маниери, отречени исторически, но за съжаление имащи съвременни прояви, когато теоретическият спор се осъществява по принципа „ад хоминем“. Маркс искаше мислителят да не се съобразява „нито с папата, нито с полицията“, т. е. искаше той да служи единствено на истината. А истината винаги е социално ангажирана, тя не може да не служи на прогресивната, революционната класа. По самия си дух марксизмът не търпи политиканствуване, лично пристрастие, користно отношение към търсенията на истината. И затова никой няма право да смята, че единствен носи в джоба си марксистко-ленинската истина и собственото си неправомерно самочувствие да превръща в критерий, в лично обвинение или даже в политическо оскръбление на неугодния по дух и начин на мислене опонент. Това се каза ясно и от най-високо партийно място. Ето защо повече от всякога е необходима действителна марксистко-ленинска принципност, действителна, а не скривана зад кресливи фрази мнима антидогматическа страст, за да се очисти пътят към истината от наслоенията на субективизма.

Едно от най-ценните качества на новата книга на Каролев е наличието на такава принципност, на такава страст, съчетани с другарско и заинтересувано — в най-високия смисъл на тази дума — отношение към онния, които са обект на критически размисъл.

---

[1] Стоян Каролев, Съвременни литературни въпроси, изд. Български писател, 1966.

Книгата включва четири обширни студии: „Критически размишления за критиката“, „Цели и средства в поезията“, „Емилиян Станев“ и „Талант и творчество“. Четири изследвания, които засягат остро дискусионни, сложни теоретически въпроси.

Всяка една от споменатите работи е известна на читателя и преди излизането на книгата, но едва сега те зазвучават в една полифонична цялост. Обединява ги личността на критика, неговата единна позиция.

Първият очерк е не само една полемика с определени възгледи на няколко темпераментни критици, но и опит за определение на природата на литературната критика, за разграничаване на нейните жанрове, за характеристика на такъв критически жанр като литературнокритическия психологически портрет. От няколко години по страниците на списанията остро се постави дилемата: критиката е или наука, или изкуство. Тази недиалектична постановка на въпроса намери илюзорно оправдание в бунта срещу изсушеното, лишено от проникновение в „святая святих“ на изкуството литературно доктринерство. И не само литературно. В продължение на години в естетиката и теорията на отделните изкуства намери място стил на мислене, при който решаваща роля играят няколко не трудни за заучаване общи постулати, които се спрягат с нужда и без нужда по всички поводи и при всички случаи, а бедното изкуство служи само за произволен набор от примери или пък за подопитно морско свинче, върху което изпитват острията си поразителната неосведоменост, теоретическата бедност или художественият далтонизъм. Даже велики и безспорно научни концепции, каквато е ленинската теория на отражението, не бяха пощадени от патоса на опростителството. Намериха се индиферентни към изкуството хора, които найнапред сведоха теорията на отражението до степента на пасивна, подражателна концепция (напр. стихът „гора зашуми, вятър повее“ отразявал. . . движението на въздушните пластове, а „Ако можеха да говорят“ ва Йовков. . . преживяванията на пръчове, вълчици, кобили и пр.), а след това издигнаха формулата: „творчеството е равно на отражение“, като под това в най-добрия случай се подразбираха комбинативните способности на твореца.

Тази вулгаризация не може да не предизвика законен протест. Но защо тя трябва да подкопава нашето уважение към научните методи за изследване на изкуството? Какво общо впрочем има тя с науката? Нима не е възможна и ситуация, при която красиви думи удавят последните проблясъци на една научно дисциплинирана и търсеща истината мисъл? Аз зная критици, които пишат дълги съчинения, изпълнени с лъжовна патетика и кухи образни фигури и които едва ли достатъчно сами си представляват какво собствено искат да докажат. Вторият случай едва ли е по-добър от първия и най-малкото бездарността и вулгаризацията могат да са доказателство за неверността на една теза.

Все пак ако привържениците на „критиката-изкуство“ бяха съсредоточили своя огън срещу догматическата вулгаризация на марксистката литературна критика от миналото или настоящето, бих по човешки разбрал и техните крайности, и техните увлечения. Но те избраха неподходящи опоненти, като в подходящите случаи вместо критическа ярост понякога изявяваха предпочитания към реверансите. Такива предпочитания като правило нямат теоретически причини.

Но може би затова пък някои в други случаи прекомерно ревниви в своята „бдителност“ автори, които бяха склонни даже в мисълта на Ленин: „Съзнанието не само отразява, но и създава света“ да видят субективен идеализъм и всякакви „отстъпления“, изведнъж си направиха оглушки, когато беше прокламирано отричането на обективно-научния характер на литературната критика, когато за най-висш образец на критика бе обявена оная, посветена на едно несъществуващо произведение, когато за принцип на критическото виждане бе изтъкната не истината за твореца и творбата, а допълнената от „себеизявения“ портрет на критика тяхна „деформация“. Даже англо-американската школа на „новата критика“, една от най-субективистичните литературни школи днес, не е в състояние да отрече на критиката научната обективност, макар и в много стеснен и орязан вид.

Ст. Каролев вярно посочва грешките на опонентите си, но никъде не води полемика „ад хоминем“. Той високо цени таланта на ония, които според него грешат и никога не избягва да посочи техните критически сполуки. Това е много важно преимущество на Каролев не само като критик, но и като възпитател. Защото не позицията на безпогрешен ментор, който от висотата на своя Олимп раздава милости и гръмотевици, а именно позицията на равния, който покорява с научната си доказателност и с грижата за другаря е най-добрата позиция. Може би в името на тази висока позиция Каролев се отказва да търси и теоретическата „родословна“ на субективистическите люшкания, и причините на странното примирение между ненужно нетърпимата в други случаи доктринерска критика и „новаците“ на психологистичните дирения. Но

в известни моменти се оголва общата основа между тях — суективното и субективистическото пристрастие, което е при всички случаи в конфликт с истината. Каролев прилага една прекрасна марксистка максима — той води борба срещу невярната концепция, а не срещу хората, които са нейни носители. Нещо повече, той защищава таланта на тези хора от собствените им заблуди. Никаква идеологическа борба, никакъв идеен спор не могат да бъдат сериозни, ако не обединяват безкомпромисността срещу неистината с грижата за завоюване на повече и по-значителни таланти в „партията" на научната истина.

Литературната критика е невъзможна без познаване и използуване на обективните закони, по които се създава, въздействува и исторически съществува художествената творба. Даже такива авторитетни буржоазни теоретици като Уелек и Уорен, които са доста критично настроени спрямо марксизма, използуват марксистката терминология за диалектическия процес на взаимовръзка между теория и практика, когато изтъкват, че „литературната теория не може да се разглежда без критиката или историята, или критиката — без теорията и историята, или историята — без теорията и критиката".[1] Очевидно това е „общо място" даже за сериозното буржоазно литературознание и е повече от странно, че вместо да пазим и обогатяваме марксическата теза, която е принудила към признание буржоазните професори, ние я подлагаме на съмнение.

Струва ми се, че спорът за характера на литературната критика е по същество спор за характера на художествените закони, по които се осъществява литературата. Още от времето на Гьоте е известно, че изкуството се корени в „особеното", че то е органична сплав на общо и единично, на повторимост и неповторимост. Ако е вярно, че изкуството е висша форма на една действително свободна практически-преобразуваща, емоционално-познавателна човешка дейност, то не е случайно, че и литературата е средоточие на много социални и природни отношения и влияния. Ето защо литературната критика, която пряко се допира до таинствата на създаването и въздействието на художествената творба, е невъзможна без използуването и интерпретацията на законите на творчеството и възприемането, на индивидуалното и историческото преосмисляне на художествените ценности, невъзможна е без познаването на структурата и битието на творбата, без светогледните и стилистическите взаимозависимости на школи, течения и епохи, без точните съвременни методи на проверка и изчисление на информационната и семиотическа ценност на художествения образ, без отчитане на структурата на възприемащото съзнание, без. . . Тези „без" могат да се продължат до трудно представими граници. Няма критика по „наитие свыше", съзнанието на критика никога не е „табула раза", той винаги тръгва от определени, отнапред известни му понятия, от позиции, които могат да бъдат верни, лъжливи или противоречиви, но които винаги са подвластни на научните критерии.

Поставя ли всичко това в сянка неповторимата личност и изява на критика? Отрича ли неговата психологическа проникновеност? Лишава ли го от възможността да извайва образи, които да са конгениални на анализираните? Не. Това е и въпрос на темперамент, и въпрос на изложение, на литературен талант. Аз съм склонен да приема повече от това, което Ст. Каролев е изтъкнал в своята студия. На стр. 9 той отрича правото на литературно-психологическия портрет да бъде „типизиращо-обобщаващ". Защо? Нима например Хайне в своите литературно-критически анализи на романтическата школа не създаде образи с такова трайно и дълбоко художествено значение, че днес те са по-ценни от това, което ни е оставила тогавашната художествена литература? Образността, в това число и художествената образност не е чужда и на логико-дискурсивното изложение. Казват, че Платон бил велик поет, но той не е писал художествени творби, а философски изследвания. Цялата му философия може да бъде представена чрез забележителния образ на обитателите на пещерата. Това не е само тропна образност. Едва ли е такава и образната връзка на джагернаутовата колесница със същността на капитализма, която така вълнуващо е използувана в „Капитала". Още повече не може да се анализира образното мислене дълбоко и талантливо, без да повлияе то на критическото изложение. А всяка анализирана образна структура, всеки изследван творчески акт в нещо най-съкровено са единствени, неповторими. И да се свържат общите исторически закони с тази неповторима, единствена ценност — това изисква както безупречна научна подготовка, така и високо литературно изкуство. Хирургът знае стриктно биологическите закономерности, на които се подчинява човешкият организъм, но не само от това, а и от индивидуалното майсторство, от много други фактори, свързани както със субекта на хирурга, така и със структурата и субекта на оперирания, зависи

---

[1] R. Wellek and Austin Waren, Theory of Literature, цит. по сърбо-хърватския превод на книгата, изд. Nolit, Beograd, 1965, стр. 54.

дали болният ще оздравее. И критикът е своеобразен хирург, чийто нож се плъзга по свръхчувствителните нерви на твореца, по ажурната структура на творбата, по съкровената интимност на естетическия вкус. Нека ми бъде позволено да приключа аналогията със сравнението: критиката е наука, то критикът може да бъде и художник, така както медицината е наука, но хирургът може да бъде причастен към изкуството (този последният термин получава в случая онова широко значение, което са му приписвали още Платон и Аристотел).

Стоян Каролев демонстрира справедливостта си за критиката в своите литературно-критически анализи на творчеството на редица поети и на двама от най-значителните ни прозаици — Емилиян Станев и Йордан Радичков. В този смисъл студията му за критиката има програмно значение и за него самия. Той нагледно осъществява неразделимостта на научната точност с психологическото проникновение.

Веднага искам да отбележа, че Каролев широко и успешно прилага структурно-сравнителния метод. Така в студията „Цели и средства в поезията" той обсъжда един много съществен теоретичен въпрос, като се опира върху художественото движение на значителна част от съвременната ни поезия. Обстойно и на места даже твърде многостранно се анализират образните „атоми" на поетическата реч. Не като преднамерана, а като логически неизбежна изпъква мисълта за диалектиката между „част" и „цяло" в поетическата структура, за обусловеността на „елемента" от „целостността", която от своя страна пък се предизвиква или коригира от функцията, от целта на поетическата творба. Майсторството на поета в тази връзка губи своята формална самоцелност, то, според Каролев „се състои именно в това — да намира подходящи средства за изразяване на душевните вълнения, за осъществяване на основната идея, на веригата от цели, които възникват в творческия процес" (стр. 116). И още веднъж, като обобщение на извършеното изследване, авторът изявява кредото си относно природата на литературната критика: „Работата на критика. . . е да вниква в творческия процес, в идейно-емоционалното движение, да преценява доколко формата съответствува на съдържанието и доколко средствата отговарят на поетическите цели, да търси и разкрива мотивировката на всеки момент от поетическото изображение. В това се състои майсторството на литературно-критическия анализ" (пак там).

Вторият раздел от книгата е посветен на два литературни портрета на прозаици. Трудно е да се преразкаже мисловното богатство на очерка за Емилиян Станев. Аз поне не познавам по-класически ясно и убедително изследване върху творческите мотиви на този наш най-голям съвременен разказвач и особено върху „Иван Кондарев". Структурният анализ на образите е съпроводен от влюбена проникновеност на критика във всеки детайл, във всяко движение на мисълта на обичния автор. Каролев ни разбулва „чудото", винаги изненадващо, на Емилиян Станев, неговото непресъхващо творческо обновяване. И всичко това се извайва върху фона на големите литературни влияния. Най-интересна — и най-показателна за творческото углъбяване на Каролев — ми се стори заключителната глава с интригуващото заглавие „Достоевски или Толстой?". Както в предишния раздел — „Изображение-изследване", така и тук Каролев ни разкрива вярно и оригинално историческите и съвременните закони на литературното влияние като важна предпоставка за художественото развитие, не противоречаща на неповторимата оригиналност на твореца. Без да прилага теоретически щампи, Каролев тънко и развълнувано проследява пътя на художественото познаване у един голям творец, който достойно издига българското художествено слово до световни висини.

„Талант и творчество" е литературен портрет на лъкатушния, противоречив, но възходящ път на Йордан Радичков, Каролев грижовно проследява развитието му, сравнява различните му маниери да изгражда лирически ясни или символно-многозначни образи, аморфно-асоциативни или сюжетно-целеустремени („Горещо пладне") композиционни структури. Навсякъде любовно са изтъкнати художествените открития и находки на Радичков, многообразните възможности на неговия талант. „Талантът на Радичков — пише Каролев — е колкото своеобразен, толкова и богат — по-богат, отколкото се струва на някои. Много по-богат от едни или други модни навеи, на които Радичков е склонен да се поддава" (стр. 253). Ето я пак познатата позиция — в защита на таланта, срещу неверните насоки, които го отклоняват от пътя на истината. Никакви критически ругатни, никакво „подвеждане под" различни изми. Може би не би било излишно да се проследят корените на модните навеи, за които стана дума. Да се припомнят някои ярки признаци на „литературата на потока на съзнанието". Каролев отбелязва на едно място близостта на Радичков към биологичното за сметка на социалната характеристика на героите. Близо преди четиридесет години Ричард Олдингтън беше писал, че методът на Джойс крие повече опасности за таланта и за изкуството, отколкото цял параход

дадаисти. Би било много печално, ако по-нататъшното развитие на Радичков потвърди тази истина. И затова ние разбираме горещата развълнуваност на критика. Той обича своя автор и води дълбоко заинтересувана борба за бъдещето му. Затова си и позволява да предлага дори конкретни доработки на отделни творби. Всичко това се прави умно, обичливо, искрено. Талантът е рядкост и трябва да се пази, беше писал Ленин в редакцията на „Правда“ по повод на Демян Бедни. Каролев се ръководи от тази Ленинова максима, без да забравя и отговорността на художника. Не могат да не се приветствуват справедливите думи относно познаването на таланта: „Задължението да опознава този талант се пада преди всичко на самия му притежател. Да го опознава и да овладява различните му „стихии“ — лирична, хумористична, асоциативно-философска и пр. Да не позволява никоя от тях да потиска останалите, нито да буйствува своеволно, без оглед на замисъл и жанр. Да се стреми към монолитност на изображението, към единствената за всяка творба художествена мярка. Избистрен замисъл, единство на изображението, художествена мярка — ето според мен целите, които по-задълбочено трябва да привличат вниманието на талантливия белетрист“ (стр. 253).

Това са редове, писани през 1963 г., но те нищо не са загубили от мъдрата си, проникновена правдивост. Това е може би най-верният „диагноз“ на поетиката на Радичков. Каролев умно, талантливо отстоява поетиката на реализма, която оплодотворява възможностите на писателя — срещу привнесените върху наша литературна почва чуждоземни цветя, срещу методи и маниери на образно претворяване, които стесняват възможностите за правдиво и неповторимо отражение на съвременния ни живот.

Книгата на Стоян Каролев е боева, злободневка, и заедно с това, умна, талантлива, теоретически задълбочена и по марксистко-ленински принципна книга, която влага приноса си в развитието на нашата естетическа и литературно-критическа мисъл.

Кръстьо Горанов

ПРЕДИМСТВАТА НА СЪВРЕМЕННИЯ КОНКРЕТНО-ИСТОРИЧЕСКИ АНАЛИЗ

Книгата на Атанас Натев „Съвременна западна драматургия“ се появява след редица публикации на същия автор върху теорията на изкуството и някои проблеми на новата българска драматургия. Това обстоятелство дава предварително възможност за едно съчетаване на общоестетическите аспекти на въпросите с по-конкретната и актуална целенасоченост на анализа. И трябва да подчертая, че тази особеност проличава ясно в новата книга на Ат. Натев. Тук авторът е съумял да разгледа различните творби и автори с внимателно вникване в характерните черти, в основните тенденции и насоки на развитие. Във връзка със съвременната западна драматургия авторът е бил изправен пред специфична трудност: това, че материята, която разглежда, е недостатъчно проучена у нас и е известна само отчасти на по-широката публика, та дори и на специалистите. Това определя и една нова задача пред Натев: нека я наречем културно-просветна, когато той е задължен наред с анализа да проследява доста подробно и съдържанието на отделните пиеси, да преразказва отделни епизоди, действия и т. н. При друго равнище на познаване на този материал, подобни отклонения биха изглеждали излишни и ненужни допълнения към естетиката на едно ново явление в съвременната драматургия. Но авторът е бил наясно, че е задължен сам да проправя път, да се явява в определена степен и популяризатор на недостатъчно известни явления.

Защо подчертавам още в началото този момент от книгата? Причините са две. Първо, това е неотменен факт, той говори за реалистичния подход на автора, който преди да премине към по-сложните естетически дилеми, „организира“ курс и по „основните дисциплини.“ И второ, успех за автора е, че е преминал успешно препятствието, което сам си създава, че разкрива същевременно и редица важни страни на модерната драма, осветлява я от марксически позиции.

В книгата „Съвременна западна драматургия“ проличава ерудицията на автора, задълбоченото познаване на материала, съчетано със солидна общоестетическа култура. Ат. Натев се е справил с обширна специална литература, съумял е

да извлече от нея онова, което му е необходимо. Той смело излага и нови позиции, оспорва вече приети на Запад мнения, изказва свои концепции, които се отличават с изобретателна убедителност. Езикът му е интелектуално богат, пъстър, вътрешно раздвижен, с явно предпочитание към по-шумната артистичност. В отделни моменти дори ние попадаме в средище на красноречието, на стремежа към бляскава и ярка фраза. Авторът се стреми освен към научна изчерпателност и към забележим ефект, към занимателност, към поголяма гъвкавост в речта, които помагат за установяване на по-непосредствен контакт с читателя. Същевременно обаче това пречи понякога на сгъстения изказ на мисълта, доведена до сентенция, ражда в отделни моменти чувство и за известно многословие, за опиване от дарованието да си майстор на ефектното слово. В това отношение ще си позволя да отправя забележка към автора, който би могъл да излага интересните си съображения с по-голяма лаконичност, отговаряща на равнището на неговата теоретическа мисъл.

Що се отнася по същество до книгата, отново ще подчертая, нейното значение е в разкриването на основните проблеми и тенденции в западната драматургия. И още това — Ат. Натев не бяга от парливите въпроси, не се ограничава с общи формулировки, които вече са установени. Той иска отново да открие истината за себе си, да види различните противоречия, естетически и социални, да се предпази от лепене на етикети и от леки преценки.

В книгата се подлага на анализ и преценка състоянието на съвременната западна драматургия във връзка със сложните и противоречиви процеси на развитие на капиталистическото общество. Авторът подчертава момента на изостряне на антагонистичните противоречия, засилената борба на интереси и предпочитания, различните симптоми на крайните форми на буржоазното отчуждение. С пълно право Ат. Натев подчертава, че западната драматургия е своеобразен сеизмограф на това състояние на обществото и на индивида. И което е особено характерно, тук се изтъква изменената роля на индивидуалното начало, което се противопоставя на колективния социален принцип и търси нови опорни точки. Това разделяне на личността от родовото човешко начало, от своята естествена среда и същностно поле за проявление, става причина за дълбоки промени в самата сърцевина на драмата. Тук индивидът се затваря все повече в себе си, започва да отразява ограничения си личен опит, в разрез с изискванията на големите социални тенденции на века; изникват теории за аполитичността, на вечната трагедия на човека и обществото, а търсенето на изход все повече се заменя от едно успокоение, примирение в дадената ситуация. Ъгълът на зрение се изменя, детайлът придобива неоправдано повишена функция и заслонява общия контур на явлението. „Днешната западна драматургия — пише Ат. Натев — не е наблюдател, нито пък е лечител на тамошната нравствено-политическа криза, а е нейна рожба. Тъкмо затова тя отразява процеса на човешкото самоотчуждение не само достоверно, но и така непосредствено, с такива тънкости, както надали някоя друга литературна школа би сторила това впоследствие.“ Същевременно авторът подчертава, че съвременните представители на западната драма са достатъчно зорки художници, за да им избегнат характерните черти на обществото и средата, в която живеят. Те въпреки всичко „не могат да се отклонят задълго от социалната тема, не съумяват да проветрят творбите си от политическия дъх на епохата дори когато са и чрез личната си биография обвързани с перверзни влечения и постъпки. Нашият принципиален вододел с тях започва от друго: докато те възприемат и чувствуват всестранната политизация на човека в днешната епоха като най-тежкото му историческо бреме, като негово непредотвратимо нещастие, марксизмът смята тъкмо политическото съзнание за един от най-сериозните шансове на съвременника“.

Както виждаме, Ат. Натев се мъчи да разкрие облика на западната драматургия с един деликатен подход, който разглежда художествените явления като живи, сложни факти на нова действителност. И още нещо, Ат. Натев се стреми да покаже постепенното количествено натрупване на пластовете на индивидуализма, които довеждат до своите най-крайни проявления като драматургията на Йонеско и др. Своя анализ авторът започва с творчеството на Жан Жироду. Той се спира върху пиесите „Троянската война няма да се състои“, „Лудата от Шайо“, „Електра“, „Зигфрид“ и др. С конкретен анализ на съдържанието и проблемите на отделните пиеси авторът подчертава противоречието, което се е загнездило в художника и което той се опитва да разреши: това е стремежа към умиротворяването на хората, и като междукласов и като междудържавен въпрос, и от друга страна — практическата невъзможност за неговото осъществяване. Човекът Жан Жироду подхранва в себе си илюзии на един сравнително по-ранен етап от развитието на западната цивилизация. Художникът обаче показва колко са невъзможни тези илюзорни идеи, макар и добронамерени в своя израз. Той възразява срещу формите на обезличаването,

на скъсването на „сензитивните връзки с живота.“ Той разглежда и въпроса за „раздвоимата същност“ на личността, за трагическото противоречие на нейните разнолики прояви. Тук моралът, както изтъква Натев, не е една приета даденост, на която индивидът е длъжен да се подчини безпрекословно, а той трябва да се създава съгласно вътрешните потребности на човека, като израз на неговата вътрешна свобода. В този момент също се разкрива нравствената реакция на един честен творец, противопоставил се на законите на капиталистическото стоково общество, на неговите форми на насилие, на държавния му институт за потискане и т. н. Във връзка с Жироду Ат. Натев подчертава и неговия принос в обновяване на драматургичната техника, в нарушаването на сценичната илюзия, в органичното преплитане на парадокса и аналогичния елемент с всекидневното, та дори и баналното. Съвсем ясно е, че драматургията на Жан Жироду крие в себе си редица от по-сетнешните въпроси на драматургическото развитие, тя ги предусеща, съдържа в себе си.

Според Ат. Натев Андри дьо Монтерлан по определено търси изхода от конкретната обществена ситуация, макар и да свързва този изход с повече компромисност и в последна сметка с приближаване до една твърде илюзорна представа. При Монтерлан много по-силно е чувството за тоталната сила на абсолютното начало в живота на хората, което в края на краищата си казва думата. В този смисъл е и пиететът на автора към „нравствено силните герои“. Много съществена за обяснението на този писател е следната характеристика в книгата: „Анри дьо Монтерлан — този „домашен автор“ на Комеди Франсез — се мъчи да съчетае всевластието на „злото начало“ в обществото, което наблюдава, с вярата в съпротивителната енергия на човека.“ От особено значение е идеята, че и самият насилник е „инструмент на упражняваното от него насилие“, че неотменният закон за автономните сили в капиталистическото общество, за изгубването на контрола се налага и тук.

Що се отнася до драматургическото творчество на Жан Кокто, ще трябва да се отбележи видимото уважение и предпочитание на автора към това дело. Натев изтъква новата драматургическа техника, изтънчения интелектуализъм, изящния диалог, съвършеното изграждане на монолога например в „Човешки глас“, където диалогът се транформира в монолог с помощта на използуването на новите технически средства. Но най-характерното според Ат. Натев — и това вече се отнася до общия процес на развитие на модерната драма — е отказа на автора от каквито и да било илюзии или романтични нотки на нравствения бунт. Тук по-скоро се забелязват симптомите на едно обезверяване от духовните ценности на даденото общество, едни по-трайни моменти на вътрешно натрупване на елементите на отчаянието. Според автора тук с пълно право можем да говорим за „първия екзистенциалист“ в новата френска драматургия, по-точно тук се усеща веянието на този нов климат. „Някакво мъгливо предусещане за обреченността на човека, за господството над него на „системата от инстанции“, за дълбоката му душевна криза. . .“ „Както за Жироду романтичният протест срещу направляваната нравственост не бе толкова лично предпочитание, колкото писателска повеля, както католическият питомец Монтерлан трябваше да залови короноваиият от църквата крал Феранте в неверие, тъй и за Кокто стана неотвратима съдба лутането между вярата в преобразуващата мисия на човека и прозрението, че злото е загнездено по начало в човешката същност.“ Струва ми се, че анализът на Натев помага по-ясно да се види в Кокто образ на един интелектуалец, който е потънал не само в ядовита и тънка ироничност, но и в една грижа за по-дълбоките социални, духовни и психологически дилеми на съвременността.

Съвсем логично Натев по-нататък преминава към анализа на драматургията на Сартър и Камю. Той ги разглежда в диалектическа връзка един с друг, като търси и тяхното място в естественото развитие на модерната френска драматургия. В разглеждането на творчеството на Сартър се утвърждава позитивният възглед, че неговата драматургия не бива да се схваща като еквивалент на философските екзистенциалистки теории, че тук се срещаме с една жива материя, която си има собствените творчески противоречия и закономерности, че тук има една по-друга „логика на човешките страсти“. Вярно е, че Сартър започва своя драматургически експеримент с проблема за „свободния избор на решението на несвободния в реалното си поведение човек“. В живото проверяване на този тезис обаче драматургът, както изтъква Натев, достига до извода: че „човек притежава по начало повече свобода, отколкото смята, че притежава“. Целият въпрос следователно е до това — как ще се използува тази възможност, как ще се реализира тази свобода, какви реални активни форми ще намери тя в осъществяването на индивида. Оттук дълбоко действеният характер на тази философска драма, нейната вътрешна диалектика, нейното разкъсване между двете начала — колектива, общността и дилемите на модерния индивид. Не е случайно, че Натев съсредоточава вниманието си

върху пиесата „Дяволът и добрия бог“. Тази пиеса наистина особено ярко демонстрира силните и слабите страни в творческия подход, в естетиката на твореца. И това е съсредоточено в трагедията на Гьоц, който трябва да премине пътя от абстрактната индивидуалистична нагласа до сравнително плътното приближаване към народа и неговата активна революционна борба срещу света на експлоататорите. Тъкмо тук Сартър поставя въпроса — с какво се обогатява личността при това заангажиране с интересите на общесвото и губи ли нещо от себе си. Въпреки че накрая прозвучава отново темата за самотата на съвременния интелектуалец, ние не можем да не отчетем явно прогресивната и демократична тенденция. Не от по-малко значение е и въпросът за съдбата на Хайнрих, който е изправен от самата реална действителност пред алтернативата: да стане „предател в полза на несправедливостта или съучастник в унищожаването на ценностите, с които го обвързва клетва“. За разлика от някои други раздели, в анализа на Сартъровата драматургия Натев е по-синтетичен, обръща повече внимание на общия принцип, на теоретическата основа. Той съвсем логично стига до извода за решаващото значение в тази драма на въпроса за субективната отговорност както и за опасността от това, че за Сартър е по-важно „не какво решава героят му, а как го решава — дали под напора на своя страх, или опълчвайки се срещу него“. Тук обаче трябва да се има предвид и обстоятелството, че самият Сартър в различните пиеси дава различна трактовка на този въпрос, като в редица случаи поставя — така или иначе и проблема за целесъобразността на постъпката.

Най-точната характеристика на Албер Камю в книгата се дава чрез цитат от самия писател: „Свободният, съзнаващ своята отговорност човек трябва непрекъснато да се възпротивява на абсурдността като нов Сизиф, който все отново и отново търкаля нагоре към недостижимия връх камъка, въплъщаващ покоряването на света; Сизиф, който няма да се предаде в перманентната, непрекъсната борба срещу неотстранимата абсурдност“. Тук ние съзираме всичките последствия в съзнанието на художника от отчуждението в буржоазния свят, раждането на един песимистичен възглед за настоящето и бъдещето на човека. Друг е въпросът какви са нравствените реакции при подобно състояние, какви са обясненията, каква роля се придава на страха, на чувството за виновност, на обвързаността ни към вещите и т. н. Същевременно чрез конкретен анализ на пиесата „Обсадно положение“ Натев показва, че Камю често пъти сам оспорва себе си и разкрива много повече опорни точки в човешката дейност, в съзиданието, което се противопоставя на стихиите на разпадането на „социалния микрокосмос“. Ат. Натев не се стреми да осъди художника, да го отрече безапелационно, той иска да погледне на него „отвътре“, да прозре в раздвоената му същност, която е сложно преплитане на реакционни и прогресивни тенденции. Натев набляга особено и на това, че тази драматургия е драматургия на проблемите на съвременния човек, попаднал в общество на крайно разгръщане на силите на потисничеството, терора и пълното човешко обезличаване. Тъкмо затова неговото проблемно отношение („Калигула“) идва да ни подскаже за нравствената му и духовна творческа издръжливост.

Сравнително повече страници авторът е отделил на Жан Ануи. В тях той подробно се спира на различните пиеси на Ануи, като анализира фабулата и проблемите, които носят те. Това помага за обогатяване и задълбочаване на представата за драматурга. В същото време, като имам предвид мястото, което е отделено на другите не по-малко значими художници, струва ми се, че Натев се е поувлякал. И тук не става дума толкова до проблемното насищане на анализа, за обогатяването на картината на дълбокото вътрешно движение, което се осъществява в днешната модерна драма, а и за друго. За това, че авторът е можел да се ограничи в преразказа на съдържанието, да си наложи повече самодисциплина и да избере онези моменти, които наистина помагат на действеното разглеждане на съответното творчество. Още повече, че Ануи така или иначе, въпреки своята безспорна плодовитост, до голяма степен повтаря (макар и с всички белези на оригиналността) състояния, мотиви и най-вече проблеми, които другаде при други писатели получават по-заострена форма на концептуален изказ. Без да ще авторът на книгата изтъква до голяма степен вече доказани неща, които уплътнява с разкриването на един по-друг творчески натюрел и свят. Разбира се, с това съвсем не искам да подценя мисълта на Натев за реалистичното начало в Ануи, за неговия стремеж да поддържа на нова степен традициите на критическия реализъм, за линията на романтизма, която пронизва тази тъкан и т. н. За темата на субективна отговорност, за подчертаната истина по повод на Ануи — че е необходимо да се разруши системата на потисничеството, защото с премахването на конкретния тиранин нещата няма да се изменят („Креон“) за подчертаната сила на естествените влечения на индивида и тяхната неотменна творческа изява („Жана или чучулигата“). Тук вече се намесва проблематиката и на

„Пътник без багаж“, и на „Еуридика“, и на „Среща в Санлис“ и т. н., които можеха да бъдат привлечени по-пестеливо към основната тема за ролята на една драматургия в сложен и органичен съвременен процес.

Твърде логически и последователно е построен разделът за английската драматургия, макар че авторът е направил съвсем строг подбор на отделните драматурзи. Но с оглед на разглеждането на една естетика на индивидуализма и разрушаването на старите утвърдени понятия и ценности, с оглед на опитите за създаването на нови критерии, опряни на по-широка обществена подкрепа, считам, че подобен избор не е без основания. Напълно е точен авторът, когато определя линията, която се представлява от Елиот като „реакционна идейно-естетическа насока в съвременната западноевропейска драматургия“. Като проследява позициите на писателя в редица негови произведения, Ат. Натев стига до убеждението, че етичната проблематика се разтваря в призива за примирение със съществуващите нрави. Показвайки несправедливостите в съвременното му общество, крушението на нравствените норми, Елиот утвърждава тяхната непроменяемост. Сиреч, единственият изход тук е в „намирането на ценности извън „този“ свят, в извисяването до „скрития смисъл“, до „трансцендентното“. Натев цитира думите на героинята на „Семеен празник“ Агата: „Какво е грях и какво опрощение, остава в този свят неразбираемо; разрешението лежи в друг свят.“ Авторът се спира подробно и на пиесата „Убийство в катедралата“, за да докаже отново реакционната насока в драматургията на Елиот.

Следвайки логиката на конкретното социално-обществено развитие в съвременния свят, Ат. Натев подчертава елементите, признаците на изживяването, скъсването с концепцията на Елиот в английската драматургия. В това отношение той дава пример с Кръстъфър Фрай, който вече се стреми да намери решение на конфликтите си в съществуващото, а не в илюзорни светове и представи и който признава, че „нравственото умиротворение между хората е невъзможно, преди да се възобнови с всичката суровост на борбата и възмездието справедливостта, поругана от бичовете на надзирателите“. Що се отнася до преценката на лиричното начало в драматургията на Фрай, ще отбележа че Натев е строг съдник. Той признава елемента „лирично“ само когато то е органически втъкано в драматургическата тъкан. Иначе той го обяснява единствено със слабости в творческия метод, като не иска да види полезните усилия в тази насока, които обогатиха съвременната драма с интимна непосредственост, с вътрешна съкровеност, поетическа сгъстеност. Разбира се, естественият път е органичното преливане, но в днешната драматургия често пъти процесите се изживяват, проявяват се в завършения си вид, без това да им пречи да бъдат пълноценни прояви на едно драматургично творческо кредо. По отношение на Джон Осбърн справедливо е акцентувано на правдивостта в неговите драми, на съзнателното огрубяване и невъздържаност. Подчертана е и основната слабост на този бунт, който няма солидна социална перспектива, макар и да разкрива реални тенденции на капиталистическото общество с фалшивите етикети и мъртви ценности, превръщащи творчеството в тление. При героите на Осбърн, които са бунтари по своята природа, ние присъствуваме на странен парадокс — те са „революционери без революция“. Уескър е разгледан с оглед на неговата близост до пролетарските маси и търсенето на един по-положителен отговор на проблемите на английското общество, съзвучен с големите социални истини на епохата. „Главната тема на Уескър — пише Натев — е утежняването на човешкото самоотчуждение поради липсата на съзнание, адекватно на социалното положение, в което се намира индивидът“. Драматургията на Харолд Пинтър за съжаление е скицирана съвсем стенографски, поради което авторът е нямал възможност да разкрие задълбочено същността и характера на тази нова, вече „абстрактна драматургия“.

Прегледът на американската драматургия не е пълен. Необходимо бе едно по-обстойно разглеждане на делото на О'Ниил при поставянето на модерната проблематика, свързана с изострен психологизъм, болезнена чувствителност, комплекси и т. н. От друга страна, необяснимо е защо почти е отпаднал от погледа такъв драматург като Милър, който е радикален рушител на „американската мечта“, илюзии, за които говори Натев. Освен това тази драматургия е израз на активна социална насоченост, която стига до определени и категорични отговори, тук се правят успешни опити за създаването на пълноценна съвременна трагедия и т. н. В замяна на тези пропуски Натев се е ограничил с Тенеси Уйлямс, в подробен анализ (и преразказ) на неговите творби, и до голяма степен на Е. Олби. Като изтъква различните крайности на една патопсихология, на различните сексуални комплекси в героите на Уйлямс, авторът подчертава и дълбоко реалистичния момент — разкриването на трагическата противоречивост на човешката потребност от илюзии в една действителност, която им е изцяло враждебна. При Е. Олби

срещаме според Натев по-друг подход към действителността, който е чужд дори и на помена от съчувствие, който е безцеремонен към мъртвата материя, с която борави. В този смисъл наред с явните признаци на един скептичен възглед тук прозира и реалистичното начало.

Не ми е известно защо Ат. Натев не се спира върху съвременната немска драматургия, която има такива представители като Дюренмат, Фриш, Вайс. Без проникновеното в техния светоглед, без разкриването на творческите им концепции, без анализа на техните драматургически експерименти, картината на модерната драматургия остава действително непълна. Вместо това Натев се спира по-подробно на антидрамата и на нейните трима представители — Йонеско, Бекет и Жьоне. Тук отново изниква въпросът — защо не е отделено подобаващо място на „ангажирания авангард", който търси действително разрешение на проблемите на модерната драма, дава позитивен отговор на много остри съвременни въпроси. Разкриването на творческите позиции на тези драматурзи би помогнало не само за обогатяването на общата картина, но и за изясняването на една основна тенденция, която си пробива път в съвременната западна драматургия. По отношение на Йонеско Натев е безапелационен. Той счита, че „неговият новаторски патос се заключава в намерението му да провокира приемствената ни потребност от драматичен театър", че тук „баналното е прикритие на хаоса от случайности, на необикновеното и необяснимото, в които се кореняло „битието". Докато творци като Кафка, според Натев, намират начин да реагират, да се противопоставят срещу стихията на отчуждението, Йонеско е спокоен наблюдател, който не търси никакъв изход, а играе роля на човек, „преситен от идеологии". Йонеско се бори активно срещу осъзнаването на позитивните задачи, срещу търсенето на какъвто и да е било смисъл в живота.

От друга страна, Натев е особено толерантен към Самуел Бекет. По повод на „Чакане на Годо" той изтъква, че „Бекет е крайно човечен". Авторът подчертава и друго, че в Бекет живее неверие в силите на човека. Но това неверие в човешката преобразователна сила, според автора, не е израз на пълно примирение, на неприкрит цинизъм, както у Йонеско. Тук всъщност се разкрива една „реална безизходица", едно наложено бездействие, които намаляват възможността от активни форми на поведение. В същото време Бекет дава на човека една надежда, едно упование, той не отрича значението на опитите за действие. За да докаже това Натев се спира на пиесите „Чакане на Годо", „Краят на играта", „Последната магнетофонна лента", „Жарава под пепел", „Щастливи дни" и т. н.

В съпоставянето на двамата драматурзи — Йонеско и Бекет — според мене, Ат. Натев премного се е доверил на свои лични симпатии. По отношение на Йонеско той търси непременно „отегчаващи вината обстоятелства", като ги привежда дори и за „Носорозите", а при Бекет се стреми всичко да оправдае с абстрактното начало в антидрамата, с възможността за повече интепретации, противоположни по своя характер. Но тъкмо тук му е мястото да се подчертае, че тази многозначност на съвременната западна драматургия и най-вече на антидрамата не е патент за Бекет, тя се отнася и до Йонеско. Факт е, че „Носорозите" също предсставят различни възможности за намеса на театъра. Тук бих дал примери и със „Смъртта на краля" и със „Столовете" и с други пиеси. Ако ние се съгласим, че във финала на „Столовете" зее „черното нищо", защо трябва непременно да извлечем като поука от „Чакане на Годо" надеждата. Тук отново изниква въпросът: що за надежда е това и дали зад нея не се крие отново това „черно нищо"? И после има нещо друго — ако при другите автори Натев уточнява все пак съдържанието на понятието „надежда", защо сега му придава такъв символичен позитивен смисъл? Твърде формална в случая е и аналогията с Чехов, при когото „имагинерния" град Москва влиза в едно съвсем друго единство и драматургическа система. Що се отнася до режисьорските интервенции—те, повтарям, с еднакъв успех могат да се осъществят и при Йонеско и при Бекет. Така например при Йонеско би могло да се акцентува на сатиричното начало, на отхвърлянето на жалките одежди на баналното, на злъчния кикот по повод на окарикатурените форми на буржоазното съществувание. Но това вече ще бъдат режисьорски инвенции, намеси, спор с основни творчески концепции и на Йонеско и на Бекет в името на определени позитивни цели. Ето защо аз считам, че границата на абсурдния театър не бива да преминава между Йонеско и Бекет, а между типичните й представители и онези творци, които като Артур Адамов провъзгласиха верността си към „ангажирания авангард".

В заключение искам да подчертая отново положителния факт с появяването на „Съвременна западна драматургия". И още това, че авторът се стреми да приложи „конкретен анализ", „конкретен исторически подход", който, изтъквайки противоречията и реакционните черти не пренебрегва положителното, „ценните придобивки".

Чавдар Добрев

НОВА КНИГА ЗА ХРИСТО БОТЕВ[1]

През последните месеци нашето ботевознание се обогати с още един ценен влог — книгата на Ст. Таринска „Прозата на Христо Ботев“. Не голяма по обем, тази нова книга за великия син на народа ни е резултат на продължителна, системна, задълбочена научноизследователска работа. Неин предмет е сравнително малко проучената досега проза на Ботев — статиите му, очерците и фейлетоните. Авторката е събрала голям исторически и литературен материал и е изградила изследване, отличаващо се с цялостна стройна композиция, вътрешна логичност и последователност, задълбочено проникване и анализ. С научната прецизност, точност и аналитичност на талантлив литературен историк Таринска трупа наблюдения и факти, проследява пътя на публициста и фейлетониста, очертава все по-плътно атмосферата на времето, вниква все по-дълбоко в особеностите и неповторимостта на литературния процес.

Интересен именно от литературноисторическо гледище е разностранният, много конкретен анализ, който тя прави на разглежданите произведения — статии, очерци и фейлетони. Методът на раздробяване, на детайлен литературноисторически анализ е приложен особено последователно в най-обширната глава на изследването — „Майстор на фейлетона“. Авторката търси източниците, използувани при написването на всеки фейлетон, послужили като материал и като повод на фейлетониста. Проучвайки с литературно-историческа вглъбеност „предисторията“ на творбата, т. е. повода за възникването ѝ, изворите, прототиповете, Таринска се добира до интересни наблюдения, неусетно и леко навлиза в нейната атмосфера. Авторката спори с Ал. Бурмов за времето, по което е написан фейлетонът „Долапът“, без да се увлича в самоцелно натрупване на факти, в самоцелен историцизъм. „Доводите на Ал. Бурмов на пръв поглед са напълно правдоподобни и убедителни, пише тя, но ако проследим внимателно съдържанието на произведението и се обърнем към действителните факти, легнали в неговата основа, ще видим, че твърдението му е невярно. Ще се спрем по-широко на този въпрос не само за да уточним времето на създаването на фейлетона, а защото това до голяма степен е и въпрос за принципите, по които Ботев гради фейлетонната творба.“ (стр. 106). Таринска непрекъснато търси „принципите“, основните проблеми. Конкретният анализ на „Долапът“ довежда до принципни изводи и обобщения за раждането и разгръщането на фейлетонната тема, за умението на Ботев „да остава верен на действителния факт и едновременно да си осигурява достатъчно разстояние, за да организира материала си така, че да зазвучи голямата обществена тема“. Чрез анализа се стига до отговора на въпроса — как фейлетонистът вгражда действителния факт в общата тъкан на произведението? За Ботев „конкретно-злободневното не е илюстрация на идеята, а израз на идеята, затова му е необходимо в неговото единство между частното и общото — така както се проявява в самата действителност“.

При разглеждането на фейлетона „Тая нощ сънувах. . .“ Таринска отново търси п р и н ц и п а, върху който се гради сатиричното разобличение, открива пресичането на малката и голямата тема на фейлетона, завръзката на сюжетното развитие. И стига до обобщението: „Едно постоянно преливане, постоянен преход от малката към голямата тема на творбата, едно непрекъснато редуване на баснено-алегоричното с реално-правдоподобното и всичко това чрез неочаквани преходи, при това плавни, „логични“ в своята алогичност, външно приемливи — върху тези принципи Ботев изгражда фейлетонния разказ.“ (стр. 120) Анализът на „Тая нощ сънувах. . .“ дава материал на авторката да разкрие умението на Ботев да фабулира, да създава с лекота и непринуденост фейлетонен сюжет — занимамлив и дълбоко съдържателен, „наситен с голямо разнообразие от мотиви и едновременно монолитен и целенасочен“, да изгражда сюжетното развитие върху конкретни злободневни факти и заедно с това да го проектира върху големите, основните въпроси на времето, като му придава и ярка политическа насоченост.

Умението на Таринска чрез конкретен анализ да прониква в стиловата характеристика на творбата изпъква особено ярко при съпоставката, която тя прави между Ботевия фейлетон „Хайде на изложбата“ и фейлетона от „Знаеш ли ти кои сме?“, посветен на Виенската изложба. Композиционното изграждане на „Хайде на изложбата“, според нея, се превръща в едно от основните средства за внушаване на идеята. „Чрез формално-композиционни похвати, пише тя, писателят постига обобщението, насочва към основния извод, уплътнява и обогатява подтекста, вторият план на произведението“ (стр. 145). Фейлетонът се състои от шест, обособени и

---

[1] С т е ф а н а Т а р и н с к а, Прозата на Христо Ботев“, изд. Наука и изкуство, С., 1966 г.

по съдържание, и по оформление, и интонационно части, които същевременно са и здраво свързани помежду си, и в тази връзка се състои дълбокият смисъл на творбата, силата на нейното въздействие. Писателят съзнателно търси тази насеченост на цялото и съзнателно я преодолява. Единството, хармонията се постигат на основата на противоречиви елементи, чрез външни композиционни средства. „Този композиционен похват, пише Таринска, придава известно впечатление за ритмично повторение, характерно за стиховата организация на речта, така че самостоятелните единици изведнъж зазвучават в редици на стройно цяло. Вътре в ритмичното повторение на отделните моменти забелязваме движение: липсва буквално повторение, без това да наруши създаденото вече впечатление за ритъм“ (стр. 147). По-нататък авторката се добира до интересни наблюдения за интонационното движение и развитие на Ботевата творба, за ролята на интонацията като градивен елемент в композиционната постройка, за преливането на интонационните тонове, за мелодията на цялостното развитие на темата.

Анализът на Ботевата публицистика също поражда много проблеми. От разглеждането на художествената образност в статиите на поета-революционер, на начина на разработване на темата, на тематичното богатство и преливане, Таринска стига до изводи за жанровата и стилова определеност и характеристика на различните публицистични форми. Ярки образци в това отношение са страниците, посветени на „Смешен плач“, „Наместо програма“, „Народът вчера, днес и утре“... Жив интерес будят нейните наблюдения за единството между публицистичната идея, чувство и образ, за сливането на емоцията с мисълта, за превръщането на публицистичната идея в емоция чрез вътрешния ритъм на речта, за особения синтактичен строй. Ритъмът в прозата на поета е израз на емоционално движение, сродно с емоционалното движение в стиха. Вътрешният ритъм и образността са подчинени на публицистичния стил, който е наситен с понятия-образи, идеи-образи, емоции-образи... Безспорно плодотворно е сравнението между публицистичния стил на Ботев и стила на Херцен.

От всичко казано дотук можем да направим извода, че Таринска не само умее да вниква в литературните факти, но умее също така от анализа на факта да стигне до основни принципи, до широки обобщения. Съчетанието на литературноисторическия подход с теоретически поглед и дълбочина при разработването на проблемите е най-ценното качество на книгата „Прозата на Христо Ботев“.

Когато се дава обща оценка на разглежданата книга не може да не се изтъкне нейният монографичен характер. Таринска се стреми да изгради своя цялостна концепция за Ботевата проза и особено за нейните жанрови и стилови особености. Правилно тя отделя най-голямо внимание на фейлетонния жанр. Известно е, че за фейлетона като жанр съществуват коренно противоположни схващания. Писатели и теоретици отговарят най-противоречиво на въпроса що е фейлетон, каква е същността и какви са границите на фейлетонния жанр. Трудността идва от обстоятелството, че фейлетонният жанр е „междинен“ — отделянето на фейлетона от статията, от една страна, и на фейлетона от разказа, от друга, в много случаи е трудно. Фейлетонът като жанр се намира на границата между публицистиката и художествената литература. Въз основа на тази особеност на жанра Таринска приема определението „художествено - публицистичен жанр“. Това най-общо определение крие опасности за известно еклектично обединяване на художественото и публицистичното. Таринска често говори за „художественопублицистична форма“, за „обединяване на публицистичното и художественото начало“ в „публицистичната сатира“, за „художествено-публицистично слово“... Според нея за същността на художественопублицистичната творба е характерно равновесието между публицистичното и художественото начало. Самото търсене на „равновесие“ между толкова различни компоненти крие опасност за тяхното механическо, еклектично комбиниране. Не е убедително твърдението на Таринска, че главната жанрова особеност на Ботевия фейлетон се намира именно в това „равновесие“. „Равновесието между публицистичния и художествен елемент, пише тя, в изграждането на творбата е главната жанрова особеност на Ботевия фейлетон. При него не може да се поставя въпросът за превес на публициста или художника (разбира се, в позволените от същината на жанра граници), за преобладаване на публицистични или художествени средства при осъществяването на замисъла. Ако има нещо еднакво, което да придава известна външна монотонност при оригиналното осъществяване на всяка една от творбите му, това е неизменното равно участие на публициста и художника в изграждането на фейлетона...“ (стр. 217).

Оставянето на фейлетона, тъй да се каже, на ничия земя, т. е. определянето му като художествено-публицистичен жанр, при който се търси равновесие между художествено и публицистично не дава достатъчно възможности за разкриване на неговото жанрово своеобразие и специфика. Почти същите изисквания Таринска

отправя и към очерка. За „Примери от турско правосъдие“ тя изтъква, че Ботев не е съумял да постигне навсякъде „необходимото равновесие между публицистичните и художествените елементи“, което внася неравномерност“ „накърнява единната публицистично-художествена тъкан на произведението“ (стр. 87).

Струва ми се, че съотношението между публицистично и художествено ще намери своето точно място и определение, ако предварително се реши един по-общ и основен въпрос: къде ще поставим фейлетона — художествен жанр ли е той по начало, по принцип, публицистичен ли е или неутрален, междинен, — нито публицистичен, нито художествен. В повечето случаи Таринска го характеризира като междинен „художествено-публицистичен жанр“. При характеристиката обаче на „О, tempora! O, mores!. . .“ тя отнася фейлетона към публицистичните жанрове. „В Ботевото творчество, четем в книгата, границата между фейлетона и статията като публицистични жанрове е съвсем определена. . .“ (стр. 153). Въпреки тази обща декларация за „фейлетона и статията като публицистични жанрове“ при конкретния анализ както на „О, tempora! O, mores!. . .“, така и на другите Ботеви фейлетони, Таринска отделя значително внимание на образната система, на словесния образ и т. н., като подчертава принципната разлика между публицистичния и фейлетонния образ. Конкретният анализ както на „О, tempora! O, mores!. . .“, така и на други Ботеви фейлетони, би могъл да доведе Таринска до други изводи при най-общото определение на мястото на фейлетонния жанр. Очевидно не случайно в „О, tempora! O, mores!. . .“ — най-публицистичният Ботев фейлетон, според характеристиката на Таринска, образът „се превръща в неотменим елемент на цялостното осъществяване на творбата“ (стр. 163).

Струва ми се, че книгата би спечелила, ако авторката бе разгледала по-обстойно фейлетонния образ у Ботева като художествен образ. Богатството и своеобразието на Ботевата художествена образна система, както в „О, tempora! O, mores!. . .“, така и в „Послание от небето“, и особено в „Политическа зима“ не са разкрити пълно и изчерпателно. По моето дълбоко убеждение, въпреки своето своеобразно „междинно“ положение фейлетонният жанр при последна сметка е художествен жанр. Действително своеобразен художествен жанр, който плътно се приближава до публицистичните жанрове. Негова основна особеност, основна характерна черта е публицистичната наситеност на образи, мисъл, стил. . . Но публицистичността е особеност на своеобразен художествен жанр, който се характеризира със своеобразно художествено-образно виждане и претворяване на жизнения материал. Без художествен образ или без образна мисъл няма фейлетон. Действително във фейлетона публицистичното като характерна особеност се слива с художественото като същностно явление в единна сплав, в органическо цяло, за да се получи своеобразната фейлетонна художествена мяра. Това, което поразява в Ботевия фейлетон и което Таринска разкрива задълбочено и правдиво, е неговата монолитност — между публицистично и художествено, между идея и образ, между замисъл и осъществление, между мисъл и художествено слово. Постигнал основното изискване — безпогрешното спазване на фейлетонната художествена мяра, Ботев усъвършенствува и детайлите на фейлетонното майсторство.

Ценна страна в книгата на Таринска и в нейния изследователски метод е непрекъснатият й стремеж към обективност, точност, яснота на мисълта, теоретична избистреност на тезите и постановките. Дълбоко вярна и правдива е оценката, която авторката дава на „Това ви чака“ — единствената белетристична творба на Ботев, съвсем незаслужено подценявана и отричана от някои автори. Похвален е нейният стремеж да очертае точното място на прозаика Ботев в развитието на нашата литература и публицистика. Нещо повече, Таринска надхвърля тази задача, докосва се до проблема за мястото на изключителната Ботева личност, като „граница на две епохи“, за изумителните висоти, до които стига творецът и за неизбежната му дълбока органическа връзка с времето, чиято рожба е неговото светоусещане, неговото художествено съзнание. „В неговия гений — пише Таринска, се е отразило и изостаналото в своето развитие художествено съзнание на народа ни, отразяващо изостаналостта на цялостния ни обществен и икономически живот. Разбира се, изостаналостта на художественото възприемане и възпроизвеждане на света, при наличието на пълноценно дарование, се проявява в пълноценни художествени творби, макар и изградени върху едни по-примитивни, но не с по-малки възможности за въздействие естетически принципи. . .“ (стр. 224—225).

Правдиво и убедително Таринска очертава мястото на Ботев и мястото на Каравелов в развитието на публицистката ни през Възраждането, мястото им като създатели и крупни майстори на фейлетона в нашата литература. В цялостното си изложение тя развива и доказва тезата, поставена още в началото на книгата, че Ботев надраства Каравелов и в идейно отношение, и като творец, но го надраства

като негов ученик (стр. 15). В нейната мисъл, обаче че „именно Ботев е писателят, който извоюва мястото на фейлетона в развитието на нашата художествена литература, проличава известно подценяване на Каравеловото дело като фейлетонист.

Книгата „Прозата на Христо Ботев" не е лишена от слабости. Възражения будят както някои страни от общата концепция за фейлетона, така и някои единични тези и възгледи. Забелязва се в нея и известна неравност; отделни страници са написани по-сухо и монотонно, докато други се отличават със своя дълбок, интересен анализ и вдъхновение.

Като цяло трудът на Ст. Таринска е ценен принос, радостно явление в нашата литературна наука.

Цвета Унджиева

SOMMAIRE

Dmitri F. Markov (Moscou) — L'humanisme de l'artiste et la Révolution. Considérations sur l'oeuvre d'Emilian Stanev après le 9 Septembre 1944 3
Efrem Karanfilov — L'autre image de l'écrivain satirique (G. P. Stamatov) 14
Ivan Paunovski — Les trois conseillers titulaires (le „Double" de Dostoïevsky) 28
Eléna Dimitrova — Le vers de N. Liliev 50
Iskra Panova — Le peintre du monde visible. Notes sur le style de Vazov, Eline Péline et Y. Yovkov 72
Ghéorghi M. Grigorov — La poésie de Nic. Vas. Rakitine 95

Souvenirs

Boris Deltchev — Rencontres et conversations avec Alexandre Balabanov 110

La littérature bulgare à l'etranger

Jan Koška — La littérature bulgare en Slovaquie durant les vingt ans d'après guerre (1945—1965) 132

A travers la vie littéraire à l'etranger

Lazar Tzvetkov — Adieu à V. Ermilov 143

REVUE

Krestiou Goranov — La position et le talent du critique 155
Tchavdar Dobrev — Les avantages de l'analyse historique concrète contemporaine 159
Tzvéta Oundjiéva — Un nouvel ouvrage sur Christo Botev 165

СЪДЪРЖАНИЕ

на 10-та годишнина — 1966 г. на „Литературна мисъл“

УВОДНИ:

Девети конгрес на Българската комунистическа партия

Божков Стойко — С поглед към перспективите, V, 3.

СТАТИИ:

Ангелов Валентин — Битието на художествения образ, IV, 73.
Арнаудов Михаил — Ларошфуко, I, 110.
Георгиев Никола — Нови насоки на неисторизма в съвременното буржоазно литературознание. Критическа оценка с оглед творчеството на П. К. Яворов, V, 113.
Григоров Георги М. — Поезията на Ник. Вас. Ракитин, VI, 95.
Димитрова Елена — Стихът на Лилиев, VI, 50.
Жечев Тончо — За национална самобитност в литературното развитие, III, 16.
Зарев Пантелей — Димчо Дебелянов, IV, 3.
Каранфилов Ефрем — Трагедията на Стефан Цвайг, I, 38; Другият образ на сатирика, VI, 14.
Каролев Стоян —Емилиян Станев, I, 3.
Конев Илия —Към характристиката на българо-хърватските литературни и културни взаимоотношения, II, 96.
Куюмджиев Кръстьо — Кирил Христов през 90-те години, IV, 39.
Ликова Розалия — Нови моменти в съвременната белетристика, I, 55.
Марков, Дмитрий Ф. (Москва) — Хуманизмът на художника и революцията. За творчеството на Емилиян Станев след 9. IX. 1944 г. VI. 3.
Машински Семьон (Москва) — Естетическите завети на Лев Толстой, III, 66.
Мечев Константин — Похвалното слово за Киприян от Григорий Цамблак, II, 121.
Минкова Лиляна — Любен Каравелов и украинският фолклор и фолклористика I, 84.
Панова Искра — „Музиката на цялото“. Бележки върху стила на Вазов, Елин Пелин и Йовков, V, 76; Художникът на видимия свят, VI, 72.
Паси Исак — Талантът и времето. Томас Ман: „Доктор Фаустус“, III, 39.
Пауновски Иван — Тримата титулярни съветници („Двойник“ на Достоевски),VI, 28.
Уиджиева Цвета — Изграждането на Каравелов като белетрист, IV, 97.

90 години от Априлското въстание

Димов Георги — Художествена летопис на Априлската епопея, III, 3.

100 години от рождението на П. П. Славейков

Баева Соня — Пенчо Славейков в семейна среда, II, 54.
Захариева Ирина — Пенчо Славейков — популяризатор на руската литература в списание „Библиотека „Свети Климент“, II, 49.
Константинов Георги — Баща ми в мен, II, 3.
Михайлова Стоянка — Пенчо Славейков за руските писатели и руската литература, II, 41.
Стефанов Любомир — Някои страни от творческия акт и психологията на Пенчо Славейков, II, 24.
Тодоров Ангел — Литературна среда и творчески образи, II, 33.

100 години от рождението на д-р К. Кръстев

Георгиев Любен — Из дейността на д-р К. Кръстев, II, 66.

1050 години от смъртта на Климент Охридски

Георгиев Емил — Писателят Климент Охридски, V, 137.

Литературни анализи

Цонев Светозар — Раждането на поета. „Майце си" от Христо Ботев, III, 85.

Първи международен конгрес по балканистика

Бихику К. (Албания) — Из историята на албанската литература, V, 32.
Вулетич В. (Югославия) — Светозар Маркович и Христо Ботев, V, 67.
Дима А. (Румъния) — Румънската литература в своето развитие, V, 53.
Димарас С. (Гърция) — Въпроси на гръцката литература, V, 46.
Димов Георги (България) — Българската литературна наука и проблема за сравнително-историческото изучаване на балканските литератури, V, 40.
Конев Илия — Въпроси и проблеми на сравнителното изучаване на балканските литератури, V, 15.
Мирамбел А. (Франция) — Развитието на литературите от Югоизточна Европа от края на XVIII век до наши дни и връзките им с другите литератури. Общи положения и методология, V, 27.
Сиявушгил С. Е. (Турция) — Основи на една сравнителна литература на балканските страни, V, 65.

Спомени

Делчев Борис — Срещи и разговори с Николай Хрелков, I, 126; Срещи и разовори с Александър Балабанов, VI, 110.

Из литературния живот в чужбина

Смоховска-Петрова Ванда — XV конгрес на полските писатели, I, 141; Разговори около полския роман, III, 95.
Хаджикосев Симеон — Френската естетика и проблемата за сближението на науката с изкуството, IV, 149.
Хилшер Еберхард — Творчеството на Манфред Билер, I, 143.
Цветков Лазар — Прощаване с Ермилов, VI, 143.

Българската литература в чужбина

Кошка Ян — Българската литература в Словакия през следвоенното двадесетилетие (1945—1965), VI, 132.

Творческа анкета

Акад. Арнаудов Михаил — Към биографията на Кирил Христов, IV, 115.

НАУЧНИ СЪОБЩЕНИЯ И ДОКУМЕНТИ

Йорданов Христо — Неизвестни писма на Антон Страшимиров до Вера Балабанова, V, 166.
Капитанов Христо — Руски революционери-демократи — емигранти в Румъния и приятелството им с Христо Ботев, I, 49.
Константинова Елка — Писма на Георги Райчев до Николай Лилиев, I, 158; Неизвестни писма на Димчо Дебелянов до Николай Лилиев, III, 98.
Минев Димо — Елин Пелин и Йордан Йовков. Литературни отношения и влияния V, 147.
Стайчева Емилия — Рикарда Хух и България, III, 112.

ПРЕГЛЕД

Братоев Петър — Пуките на миналото, V, 186.
Василев Йордан — Погледи към миналото и бъдещето, III, 127.
Георгиев Любомир — „Панорама на българската литература", IV, 154.
Горанов Кръстьо — Позицията и талантът на критика, VI, 155.
Данчев Георги — Принос в проучването на дамаскинската книжнина, II, 152.
Добрев Чавдар — Критерият на младостта, I, 167; Предимствата на съвременния конкретно-исторически анализ, VI, 159.

Игов Светозар — Критиката на Иван Мешеков, III, 133.
Йорданов Христо — Благородното слово на Бешков, V, 181.
Капитанов Христо — Нов труд за историята на българския периодичен печат, II, 149.
Константинова Елка — Книга за някои български поети, II, 147.
Леков Дочо — „Българската литературна критика през Възраждането“, I, 163.
Пауновски Иван — Горки не е чужденец, I, 172.
Русев Любен — Психология на литературното творчество от Михаил Арнаудов, III, 120.
Уинджиева Цвета — Нова книга за Христо Ботев, VI, 165.
Цветков Лазар — Възвръщане към Валтер Скот, III, 136.

Хроника

Й. Хр. — „Вопросы литературы“ приканва към творчески разговор, I, 177.
* * * — Из отчетния доклад на Института за литература за работата му през 1965 година, I, 178.
* * * — Защитени кандидатски дисертации: Георги Марков „Поезията на Димчо Дебелянов“, Атанас Славов „Функции на ритъма в художествената стихова реч“; Научен сборник за Климент Охридски: Ганка Найденова „Роматическият образ — символ на твореца“, V, 194—195.
* * * — Книгопис, I, 183.
* * * — Бележка на редакцията, I, 184.

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 — 4 лв.

Поръчка № 554 Формат $^{21}/_{100/16}$ Дадена за печат на 28. XI. 1966 г.
Тираж 3.700 Печатни коли 10,75

Набрана и отпечатана в печатницата на БАН, София, кв. Гео Милев, ул. 36