

4

ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ЧЕТИРИНАДЕСЕТА

МИСЪЛ • 1970

ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ЧЕТИРИНАДЕСЕТА

МИСЪЛ • 1970

СЪДЪРЖАНИЕ

120 години от рождението на Иван Вазов

Георги Цанев — Иван Вазов в развитието на българската литература	3
Мартин Наг — Стил и структура на „Под игото“ от Иван Вазов или как е „стъкмен“ романът „Под игото“	17
Елевтерия Факлиева — Немските издания на романа „Под игото“	29

*

Пантелей Зарев — Христо Смирненски — творчески път	42
Борис Делчев — Среци и разговори със Светослав Минков	67
Симеон Хаджикосев — Проблеми на символистичната поетика и сравнително типологичен анализ на българския и на чешкия символизъм	83

*

Атанас Далчев — Мисли и наблюдения	106
------------------------------------	-----

Георги Цанев на 75 години

Тончо Жечев — Георги Цанев	114
Илия Конев — Втори международен конгрес по балканистика	120

Литературата в училище

Петър Братоев — Литературата като учебен предмет	127
--	-----

ПРЕГЛЕД

Светозар Цонев — Критика и критическо мислене	135
Георги Гетов — Страници от една критическа биография	139
Кирил Топалов — Проблеми на възрожденската белетристика	141

Хроника

* * * — Първа научна сесия за Чудомир	146
* * * — Тържествена научна сесия за Елин Пелин	147

СОДЕРЖАНИЕ

120 лет со дня рождения Ивана Вазова

Георги Цанев — Иван Вазов и развитие болгарской литературы	3
Мартин Наг — Стиль и структура романа „Под игом“ Ивана Вазова или как „сделан“ роман „Под игом“	17
Елевтерия Факлиева — Немецкие издания романа „Под игом“	29

*

Пантелей Зарев — Творческий путь Христо Смирненского	42
Борис Делчев — Встречи и беседы со Светославом Минковым	67
Симеон Хаджикосев — Проблемы символистской поэтики и сравнительно-типологический анализ болгарского и чешского символизма	83

*

Атанас Далчев — Мысли и наблюдения	106
------------------------------------	-----

75-летие Георгия Цанева

Тончо Жечев — Георги Цанев	11
----------------------------	----

*

Илия Конев — Второй международный съезд балканистов	120
---	-----

Литература в школе

Петр Братоев — Литература как учебный предмет	127
---	-----

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ

Светозар Цонев — Критика и критическое мышление	135
Георги Гетов — Страницы одной критической биографии	139
Кирил Топалов — Проблемы возрожденской беллетристики	141

Хроника

* * * — Первая научная сессия, посвященная творчеству Чудомира	146
* * * — Торжественная научная сессия об Елине Пелине	147

Редакционен комитет

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

АТАНАС НАТЕВ, ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ,
ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ТОДОР ПАВЛОВ, ХРИСТО ЙОРДАНОВ

ИВАН ВАЗОВ В РАЗВИТИЕТО НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Георги Цанев

Иван Вазов е име на такъв висок връх в релефа на българската литература, че отдето и да я погледнем, ще видим неговия огромен ръст, непотулен от времето. Неговото художествено дело демонстрира с ярка нагледност едно основно — на пръв поглед парадоксално — положение: че истинската, голямата поезия е толкова по-трайна, толкова по-дълговечна, колкото е по-съвременна, т. е. колкото по-тясно е свързан нейният автор със своето време. Творчеството на Иван Вазов е отражение на една отдавна преминала епоха, а неговият глас и днес звучи ясно и мощно. То ни става все по-близко. Очевидно то носи в себе си някаква неизчерпаема естетическа енергия, която сякаш расте с течение на годините. Изворът на тая самозапалваща се енергия лежи в дълбоката връзка на поета с неговото време, с основните тежнения на епохата, в която живее.

Като се започне с първите му произведения и се свърши с последните му песни, много пъти — било на самостоятелно място, било между другото — в творчеството на Вазов се решава една важна проблема, която страстно вълнува всеки истински творец: проблемата за ролята на писателя, за неговата обществена, нравствена и патриотична мисия, за неговия дълг към народа. Тя занимава Вазов в литературните му статии, тя съставя съдържанието на редица негови стихотворения, тя лежи скрита в основата на цялото му творчество.

Още в ранните години на своята творческа дейност под въздействието на революционната атмосфера в навечерието на Априлското въстание, под влиянието на нашата предосвободенска прогресивна литература, на някои прогресивни европейски писатели и особено на руската реалистична и демократична литература авторът на „Пряпорец и гусла“ разреши тая важна проблема, като направи от делото на народа свое лично дело.

Иван Вазов продължи при нова обстановка в освободена България най-хубавите реалистични и демократични традиции на възрожденската литература, наследи и общественния идеализъм на дейците от националноосвободителните борби. Той премина междата от робска към свободна България, озарен от първата слава на признат поет, възпял и възпяващ исторически събития от национален мащаб. Със своето творчество, добило широк размах след 1878 г., той зае централно място в литературния и изобщо в културния живот на страната. В която и посока да тръгнем при изучаването на първото и второто литературно десетилетие след Освобождението, ще се срещнем със значителни художествени дела, означени с неговото име.

Българската литература през първите години на новия живот е под въздействието на най-голямото събитие — Освобождението — и на близкия спомен за национално-революционните борби на народа. Чувствителен сеизмограф на

всички вълнения на народната душа, Вазов пръв долавя нейните трептения, извикани и от двете тия явления. Първата следосвобожденска книга — стихосбирката му „Избавление“ (1878), — излязла още през войната, изразява чувствата на радост от освобождението и на благодарност към освободителя. Преживяванията на хората от народа при великото събитие виждаме и в края на „Грамада“. Вазов става тълкувател на онова, което е вълнувало целия български народ, видял осъществяването на своята вековна мечта, за която народният поет говори още в 1876 г. в стихотворението си „Русия!“.

Чувството на любов към руския народ — траен мотив в българската литература още преди Освобождението — продължава да раздвижва стиховете и прозата на редица български писатели през 80-те и 90-те години и по-нататък. Но особено последователен и вдъхновен негов изразител е Вазов („Немили-недраги“, „Чичовци“, „Под игото“ и много други). То е свързано с основното чувство в неговото творчество — любовта към родината, патриотизма, който е най-характерното, определящото идейно-емоционално съдържание на българската литература през 80-те години, най-пълноводната струя в нея — линията на най-вълнуващите творби, на най-високите художествени постижения. Тая линия обхваща всички ония произведения, в които се възпяват с възторг борци и се възсътдават с по-голяма или по-малка епическа широта събития от национално-революционното движение на нашия народ. Тя върви успоредно с друга, чийто обект на наблюдение и изображение е съвременността. И ако произведенията от първата линия възкресяват светли моменти от близкото минало с неговите героични личности, литературата от втората линия изразява подчертано критично отношение към съвременните хора — към техния обществен и личен морал. Това е линията на критическия реализъм.

И на двете тия главни линии най-ярък и най-крупен представител още през 80-те години е Иван Вазов. С огромяната си многостранна дейност — и обществена, и културна, — с литературното си творчество, което обхваща всички жанрове и художествени форми, той израства високо над всички. В неговото творчество винаги е звучал гласът на времето — или поне авторът се е стремил искрено към това. Но през 80-те години тоя глас е най-чист и най-верен отъек на гласа на народа. Творчеството на Вазов тогава най-пълно изразява закономерностите на литературния процес и дава указание, сочи посоките за развитието на литературата. Неговият път в тоя период е магистралата, в която се вливат, за да допълнят картината и внесат известно разнообразие в литературния живот, пътищата на ония, които работят заедно с него или започват тогава творческата си дейност.

В литературното дело на Вазов е най-ясно, че тия две линии се развиват почти едновременно, дори са зависими една от друга, обосновават се една друга, допълват се взаимно при изображение на действителността. Дори едно от основанията си критическия реализъм намира в съпоставянето на патриотичния патос, присъщ на предосвобожденските дейци, и карикеристичните егоистични стремежи на ония, които след Освобождението изграждат буржоазното общество. И това е една от чертите на националното своеобразие на българския критически реализъм. И двете заедно образуват широкото направление на реализма в българската литература, само че реализмът в едната линия съдържа революционна романтика, примесен е с моменти на романтизъм, а в другата линия тече струята на критическия реализъм.

Твърде рано, още в зората на свободния живот, когато е завладян от патриотична радост, Вазов вижда, че формиращото се ново общество е изпълнено с редица недъзи. Продължител на демократичните традиции на предосвобожденските дейци, той не е доволен от съществени страни в уредбата на нова България и най-вече от меркантилния морал на ония, които стоят по високите стъпала на

обществото. Идеалите на предосвободенските борци не са осъществени, дори са забравени. Обществото тъне в идейна пустота. Още в 1880 г. Вазов изповядва, че напразно търси „идеала“ — вместо него вред налита на „пошлости“ и чува само звука на парите („Поет и вдъхновение“). Жаждата за пари е заменила всички красиви стремежи.

Вазов, който в 1876 г. във „Векът!“ изобличаваше западноевропейския капитализъм, през 80-те години разшири терена на критическия реализъм при условията на българската буржоазна държава и насочи решително българската литература в неговата линия. Тук не бива да се мислят само произведенията със сатиричен и хумористичен характер, а и всички ония творения на художественото слово, в които е направен известен социален разрез на обществото, в които е обрисувана действителността с нейните обществени проблеми, а човекът — с неговите отношения в личния, семейния, обществен живот и в неговата зависимост от социалната среда. Новите обществени отношения, усложненият живот, изникналите в него проблеми поставят различни задачи на писателя, който търси съответни форми за тяхното художествено разрешение. Разноликата действителност обуславя развитието на различни литературни жанрове. За нейното отражение, особено за отклик на въпросите на всекидневието, се използват най-вече такива жанрове, в които веднага може да се реагира на жизнените явления. Това са стихотворенията, изпълнени с горчиви размисли, с язвителна ирония, с изобличителен хумор. Стихотворения, в които се осмиват или жигосват актуални обществено-политически и социални явления. И Вазов пише такава актуална публицистична поезия. Това са сатирата, епиграмата, баснята, разказът, очеркът, фейлетонът. Те стигат до читателя не само чрез месечните списания но и чрез вестниците.

Във в. „Народний глас“, в списанията „Наука“, „Зора“ и др., а и в отделните си книги Иван Вазов отправя най-първите стрели срещу меркантилния дух на тогавашното общество, срещу жаждата за пари, срещу липсата на светли чувства и идеали, които са заменени с „разчетът“, т. е. сметката („Пустота“, 1881). Парите определят мястото на човека в обществото, а не личното му достойнство. Идеята за силата на парите, за отрицателната роля, която те играят в отношенията между хората — развита предимно в критично-хумористичен и някъде в саркастичен стил у П. Р. Славейков още преди Освобождението, — у Вазов е третирана най-често в остро сатиричен тон с открито изразен гняв и възмущение. Със стихотворения като „На детето“ и „Зимна песен“ (1880), „Поет и вдъхновение“ и „Смущение“ (1881), с разкази като „Нов свят и нови люде“ (1883, по-късно заглавие „Кандидат за хамама“), „Искров и Райна“, „Епоха — кърмачка на велики хора“ (писани през 1888) и др. народният поет с изобличителен и критичен пагос сочи отрицателното в много области на обществения живот.

Иван Вазов насели българската литература с множество сатирични, хумористични и изобщо отрицателни образи: безличния кариерист („Средство да нямаш врагове“), фалшивия патриот („Румелийско цвете“, „Патриотизъм“ и др.), различни представители на морално и обществено развратената буржоазна интелигенция — адвокати, доктори, висши администратори и др. (двата тома разкази „Драски и шарки“, 1893, 1895). Кариеризмът, търговският характер на брака, политическият терор и други пороци, свързани с буржоазната обществена система, са предмет на изобличение в много от повествователните му произведения (сборниците „Драски и шарки“, „Пъстър свят“, „Видено и чуто“). Вазов откри и показва покварения и нещастен образ на службогонца (комедията „Службогонци“ и редица разкази) — един нов образ, който се оказва твърде жилав, безсмъртен.

Със „Службогонци“ (1903) Вазов стана автор на първата типична критическо-реалистична комедия. Той е съзателят и на късия реалистичен разказ у нас

широко използван от него за изобличение на най-различни тъмни страни от действителността — един жанр, много удобен за незабавен критичен отзив на актуални явления и събития. Пък и не само за критика, а просто за предаване на мимолетни впечатления и вълнения от най-разнообразен характер — интимни, радостни, печални и пр. На Вазов дължим първия исторически роман със сериозни художествени качества — „Светослав Тертер“ (1907). Той се опита да създаде и социален роман, за какъвто смята „Казаларската царица“ (1903). Той не успя в това си намерение. Но в тоя роман, както и в „Нова земя“ (1896) — най-силните и най-правдивите страници са ония, дето се разкрива с метода на критическия реализъм развратът на буржоазната интелигенция, покровителствувана от най-високо място — от министрите („Казаларската царица“), — и се рисуват в широко повествование образите на първите хищници предприемачи и други натрупвачи на пари („Нова земя“).

В „Нова земя“ Вазов показва с рязко изобличителни черти изборната демагогия на политическите дейци. Тая тема той пръв въвежда в българската литература още през 80-те години с разказите „Кандидат за хамама“ и „Искров и Райна“. Неговото творчество, проникнато от демократически и критически патос, отразява за пръв път и друг важен момент от общественно-политическия живот — отношението към монархизма. В публицистиката и в поезията му през 80-те и 90-те години, а също така и в някои произведения от по-късно време се забелязва явна антимонархическа тенденция. Че на предосвободенската поезия — разбира се, революционната — е присъща такава тенденция, това е съвсем естествено. Но тя се явява у поетите и след Освобождението, когато свободната българска държава приема формата на монархия. И то още в първите години. Силно впечатление на времето си са направили острите статии на Вазов против диктатурата на Батенберг, който в 1881 г. суспендира Конституцията. „Първото самостоятелно дело“ на тоя „тъмен поручик“, на тоя „пришелец“ — се изтъква в статиите — „беше едно клетвопрестъпление и първий пример — една подлост.“ Но, заявява гневно поетът, народът не е стадо от същества за впрягане — народът „иска свобода, а не княз!“ Против Батенберг той използва и словото на поезията: в стихотворението „Превратът“ го изобличава в развратен живот, а в друго сатирично стихотворение — „Ремлинген“, писано по-рано — разкрива престъпленията на неговия „побеснял“ министър на вътрешните работи. Да си спомним тук и оная тирада в „Левски“, дето се говори за реакционната роля на монархизма изобщо и на тиранските управления, които са убивали всяка истина, всяка прогресивна проява:

Царете, тълпата, мръсните тирани
да могат задуши гордото съзнание,
гласът, който вика, мисълта, що грей,
истината вечна, що вечно живей,
измислиха всякой по една секира
да уморят всичко, дето не умира...

Своя демократизъм и антимонархическа тенденция поетът проявява ясно и в стихотворението „Новото гробище над Сливница“, дето подчертава, че българските войници не са се били за трон, а за отечеството си. Тоя демократизъм е така ярко изразен у Вазов, че когато в 1888 г. го посочва в критическа статия и д-р Кръстев, стамболовисткият в. „Свобода“ се нахвърля срещу поета, че в сборката си „Сливница“ не искал „поне думица да спомене за главнокомандувания“ княз Александър. На това обвинение Вазов отговаря със стихотворението „Не, корони ази не възпявам“, останало в ръкопис и обнародвано едва в 1955 г. Антимонархическото настроение е още по-подчергано изразено в стихотворенията „4-та годишнина на Сливница“ и „Към свободата“. Особено категорично е отрицателното отношение към царете във „Философия на съзвучията“:

Думат, че сам господ царят цар помазва.
Кой знай. . . По е вярно, царят че света помазва.
Разбойникът с корона — крал.
Без нея — просто крал.

Вазов никъде не се е изказвал принципно против монархическия институт, нито е проповядвал република. Но във всички тия творби — а към тях биха могли да се прибавят и други — той говори така рязко против царете, така възторжено възпява свободата, пред която бледнеели короните и която раждала Дантоните, „що бутат тронове“, — че у читателя се подравя доверието и в самия институт. Такова е обективното въздействие. Ярък пример за подобно въздействие е пиесата „Към пропаст“, в която се разкрива антинародната същност на абсолютизма на монарха. Макар да е изваден на сцената някогашният български цар Иван Александър, драмата се схваща като косвена критика на личния режим на Фердинанд, както свидетелствуват Георги Бакалов и П. К. Яворов. След представлението на „Към пропаст“ (1907) Яворов в рецензията си пише: „Г-н Вазов, винаги проникнат от искрен, но повишен до сантименталност патриотизъм, в ужас от настоящето, търси аналогия сред миналото. Чрез подробна историческа картина, каквато е в същност „Към пропаст“, той иска да изправи предупредително огледало срещу текущата действителност.“ Текущата действителност — това е безспорно Фердинанд с всички ония, чрез които той е управлявал. Още по-категорично е свидетелството на Георги Бакалов. Той направо заявява: „Към пропаст“ бе Вазовата критика на държавното управление. Иван Александър бе лошият монарх, какъвто не трябва да бъде. Всеки се огледа на Фердинанда.“

Антимонархическата тенденция става характерна за българската литература. След Вазов ще я намерим в статии, писма или художествени произведения у К. Величков, Стоян Михайловски, Мих. Георгиев, Пенчо Славейков, Алеко Константинов, А. Страшимиров и др.

Вазов и Михайловски имат големи заслуги за развитието на сатиричния жанр, който достига богато разнообразие през следното десетилетие, но първите сериозни успехи на това развитие са от 80-те години. П. Р. Славейков създаде у нас стихотворния хумористичен вид, като си служеше и с епиграмата — най-късия и ударен сатиричен жанр. Той е и първият наш баснописец. След Освобождението Вазов разшири и умножи видовете на хумора и сатирата. Той също така използва твърде много епиграмата. Той е автор и на първия сериозен опит за сатирична поема — макар и със съвсем елементарна фабула — „Кихавицата на Салюста“ (1884), картина на порочни литературни нрави. Създател е и на битова хумористична поема — „Моята съседка Гмитра“ (1881).

Творчеството на Вазов — погледнато във всичките му жанрове и в цялото му развитие — издава една характерна черта: критическото начало в него е свързано с другото начало — утвърждаващото. Разочарован от новия живот след Освобождението, което не е осъществило демократичните и прогресивните мечти на някогашните революционни дейци, поетът се обръща към близкото минало. В революционните борци и във възрожденските дейци изобщо той вижда ония, които може — като светъл пример за подражание — да противопостави на търгуващите с патриотизма и покварените бюрократи, на хората от новото време, чужди на народните идеали. Борбите за свобода, независимост и социална правда, безкористната и беззаветна любов към родината, готовността да се жертваш за нея той изправя срещу нечистите сделки и стремежите за задоволяване на личните материални интереси. За Вазов двете епохи, предосвободенската и следосвободенската, са противоположни по идейно съдържание и по нравствения лик на хората. „Тогава беше времето на самопожертвуванията, защото из великите страдания изникват великите героизми, както днес е епохата на дреб-

ните характери“ — пише Вазов през 1883 г. в „Немили-недраги“. А след него в предисловието на „Записки по българските въстания“ Зах. Стоянов заявява: „Ние имаме герои, наша национална гордост, като Любен Каравелов, Левски, Хаджи Димитър, Караджата, Ботев, Бенковски, Волов, Каблешков и много други.“ Новата епоха авторът характеризира с едно остро изречение: „Днес не е епоха за патриотизъм, а за гечинмек“ (печелене на средства). Това противопоставяне ще срещнем после и в писанията на тогавашни общественици и критици.

Срещу „дребните характери“ Иван Вазов възвеличава в патетичен стил героите на националноосвободителното движение в добиите широка известност лирико-епически стихотворения от цикъла „Епопея на забравените“ (1881—1884). В тях е получил блестящ израз един от основните мотиви в неговата лирика: възторг от дейците на нашето националнореволюционно движение. Изобразени и възпети са герои и събития заедно с общата атмосфера от онова време. При обрисовката на героите авторът търси и подчертава патриотичното и героичното, отношението към народа и родината. В художествения метод тук — реалистичен в основата — влизат черти на прогресивен романтизъм. В „Епопея на забравените“ Вазов се издига до истинското демократично гледище на нашите предосвобожденски революционни дейци. Известна романтика, родена от общия героичен дух на времето, съединена с едно строго реалистично изображение на живота, виждаме и в „Немили-недраги“. Едно от най-хубавите произведения на Вазов, в което грубата действителност, обрисувана с такава реалистична пластичност, не може да убие героичния патос и романтичните мечти на хъшовете. Произведение, в което идеалът тържествува така бляскаво над всички пречки от материален характер. „Немили-недраги“ е четвъртото съчинение в проза на Вазов (след „Неотдавна“, „Митрофан“ и „Хаджи Ахил“) — и той се представя вече като зрял белетрист. Преход от хумористичния рисунък към намеци за големите идеи на времето е повестта „Чичовци“, след която отново, както в „Епопеята“, се идва към изображение на върховния момент — Априлското въстание — 1876 г. Подготовката на тоя момент, особено висок и героичен, е предадена в прекрасни художествени картини от народния бит, поетично обрисувани сцени на патриотичния подем, изключително ярки, пластични изображения на човешки характери в „Под игото“ (1889—1890) — роман, извънредно богат по своето идейно-емоционално и образно съдържание. Периодът от Освобождението до края на 80-те години, в който най-светлото вдъхновение на литературата са националноосвободителните борби, не би могъл да намери по-хубав завършек от това произведение — истинското начало на българския роман и същевременно негов връх, който задължава в много отношения нашата романистика. Наистина и преди него има опити за роман, но това са опити дилетантски, без художествени достойнства. Първият истински художествен роман у нас си остава „Под игото“, с който се ражда нов жанр в българската литература.

Предала с голямо изкуство на новите поколения героичния образ на една минала възходяща епоха и нейните велики завети, българската художествена проза в тия Вазови произведения достига своята зрелост. Нейният път е изравнен — на бъдещите белетристи остава да развиват по-нататък естетическите достижения и да се издигат до нови върхове.

В „Немили-недраги“, „Епопея на забравените“ и „Под игото“ — чрез ярките изображения на бита и на героичните дела, чрез светлите образи на предосвобожденските революционери и демократични дейци — авторът посочва оня идеал, от висотата на който присъжда в други произведения новото време. Тоя идеал е, който му диктува жестоко изобличителните думи, с които завършва повестта „Немили-недраги“: „Бедни, бедни Македонски! Защо не умря при Гредетин?..“ Така Иван Вазов успешно свързва критическия патос с утвърждаващия възторг. Творчески принцип, който той се стремеше да осъществява в цялото си художе-

ствено дело и който представя един особено плодотворен завет. И тук трябва да се наблегне особено на факта, че обвинението, критиката чрез художествено слово Вазов води от високата прогресивна трибуна на народа, като има пред вид неговите интереси, неговото щастие, неговото бъдеще. Той преценява отделния човек по отношението му към народа. И макар критическият реализъм да получи широко развитие още през първото десетилетие след Освобождението, няма никакво съмнение, че между произведенията, пресъздаващи националноосвободителните борби и техните герои, са най-ярките и трайни, най-крупните художествени творби в нашата литература от онова време. Те и определят истинското величие и сила на Вазов като художник на словото и като национален поет. Вземем ли „Левски“, първото стихотворение от цикъла „Епопея на забравените“, писано в началото на 80-те години, от една страна, и, от друга, „Под игото“, излязло в края на същото десетилетие, ние ще получим рамката, която обхваща най-значителните произведения с подчертан национален характер и патриотичен патос, създадени в ония години и неповехнали с течение на времето, безмилостно към всичко посредствено в изкуството. Те са израз не само на демократичния дух на българската литература, а и на нейната дълбоко народностна същност. Две качества, които ѝ придаде преди всичко и най-вече авторът на „Епопея на забравените“. Но ако тия високи качества тук излизат открито, в другия основен дял на тогавашното художествено творчество — критическо-реалистичния — те лежат в подтекста, изразени са косвено, чрез отрицание на противоположното, чрез естетическия идеал, който се крие зад тях и в името на който се произнася присъдата.

Вазов разширява периметъра на поезията и на прозата както в жанрово, така и в тематично отношение. Създал няколко лирически стихосбирки, той потърси по-обемни стихотворни форми и в продължение само на пет години (1879—1884) излизат с неговото име девет лирико-епически поеми, идейно-тематически свързани с основните тенденции на останалото му творчество. Най-значителни от тях са „Грамада“, в основата на която е вложена дълбоко демократична идея — моралната победа на народа над потисника; „Загорка“, която рисува отпора на българина против робството, и „В царството на самодивите“ — смесица от реалистични наблюдения и фантастични приумици, израз на лични настроения и критични бележки за известни явления в обществото.

Патриотичното чувство на поета го води към възпяване на всичко, което е свързано с народа — историческото минало, езика, природата. В 1883 г. той написва ненадминатата и до днес поетична възхвала на нашия език („Българският език“). В нашата предосвободенска литература на природата се отделя незначително място. Тя влиза в художествените произведения само като декор, като обстановка, като скица и тук-там като момент със самостоятелно значение. Тя не е траен обект на художествено творчество. Вазов направи от природата самостоятелен и постоянен предмет на поезия. Не става въпрос за присъствието ѝ като компонент в художествената творба — касае се, нека повторим, за природата като самостоятелен обект на изображение в отделна чисто художествена творба или пътепис. С много стихотворения в сбирките си „Гусла“ (1881), „Поля и гори“ (1884) и с художествените си пътеписи „Един кът от Стара планина“ (1882), „Великата Рилска пустиня“ и „В недрата на Родопите“ (1904) той утвърждава темата за природата в българската литература. Природата у него е не само свързана с борбите на народа, но става обект и на чисто естетическо съзерцание, на размисли от философски характер. Пред нея авторът застава като възторжен поет, който е пленен от нейните хубости, и в същото време като патриот, чийто възторг се повишава от факта, че тая природа е българска. След него пътеписът се развива бързо и израства като обикнат жанр у нас.

Вазов се бори за разширяване погледа на писателя, за нови теми в литературата — и за нови жанрове. Неговото творчество през 80-те години определя пътя

на редица автори — даровити и посредствени. Разбира се, обществената действителност е, която в същност обуславя развитието на литературата. Но големият талант — какъвто именно е Вазов — служи за пример на останалите писатели, от неговото творчество се извлича мярката за оценка на художествените произведения, то дава лице на литературата.

Още в средата на 80-те години той подхваща една тема, станала особено характерна за по-късните му разкази: темата за нравствените добродетели на човека от народа — обикновения човек, новия положителен герой в неговото творчество. Рисувайки войната, той вижда героизма в най-невзрачния войник („Вълко на война“), ужасите на войната и хуманизма на българската селянка, показани с такава художествена убедителност в „Стойанчо из Ветрен“ (озаглавен после „Иде ли?“) — разказ, който (заедно с „Вълко на война“) слага истинското начало на късия разказ в българската литература. В нравствените сили на народа, в неговия труд Вазов намира ония положителни ценности, които противопоставя на общата поквара сред богатите, управниците, ръководните среди, на тяхната идейна и нравствена пустота, на егоизма и жаждата за злато, на социалните пороци изобщо. И ги противопоставя с художествени възплъщения в своята проза, с лирически възторг от тях в стиховете си. Той се възхищава от патриотизма на обикновения човек от народа („Башата на доброволците“), от героизма на българския войник („Само ти, солдатино чудесни“), от родолюбивите и хуманистични чувства на българската жена („Една българка“), от издръжливостта, с която преодолява жизнените несгоди българинът („Ново преселение“), и т. н. В противовес на отвращаващите го уроди белетристът рисува образа на „тъмния“, никому неизвестния, крайно беден човек, който се отказва от стражарската си служба, защото не може — не иска! — да бие невинни хора. Така, воден от своето хуманно и честно сърце, обикновеният човек от народа извършва истински подвиг, като обрича и себе си, и цялото си семейство на глад, но запазва чиста своята човешка и гражданска съвест.

Вазов обрисова с гъсти багри селския живот в картина, която има значение на обвинение и протест против богатите и властниците („Елате ни вижте!“). И разруши легендата за патриархалната щастлива и радостна идилия на селото. Но за дъно с това той възпява трудещия се селянин, тоя „мълчалив герой“, който храни света със своята пот. Поетът се отнася към него с дълбоко чувство на уважение и почит. Стихотворения като „Да работим!“, „Трудът“, „Нивата“, „Пред гумното“ и др. представят прослава на труда и преди всичко прослава на селския труд. Всички тия и още толкова много моменти в неговото творчество, които засягат българската природа, минало, език и др., предпазват творчеството му от всякакъв песимизъм и го правят оптимистично и жизнеутвърждаващо.

Във връзка с прославата на труда бих искал да припомня и друг един момент, твърде характерен за Вазов като народен поет. Той възпя героизма на българския войник във всички войни, в които е участвувал нашият народ — от Сръбско-българската до Първата световна война. И вложи много патриотичен жар в своите песни. Затова и толкова по-горчиво разочарование изпита той при националната катастрофа през 1918 г. Тогава именно в края на последната си сбирка „Не ще загине!“ (1919), с която целеше да вдъхне бодрост и вяра на народа в бъдещето, той помести повторно стихотворението „Да работим!“, писано още в 1899 и печатано през 1900 г. Той искаше отново да посочи на народа най-сигурното, най-вярното оръжие за щастлив живот и напредък, оръжие, което никога не лъже. Срещу войната Вазов издигна принципа на творческия труд. Цял живот той беше подчертавал великата роля на труда — подчертава я и в края на живота си, като я противопоставя на разрушителните сили на войните, които доведоха България до катастрофа. Това е един от последните негови завети, напълно съзвучен с нашето време.

И показателно е, че подчертавайки голямото значение на труда, Вазов създава ясно, че живее в едно общество, дето ония, които най-много се трудят, прекарват „дни окаяни“, в бедност и „оскудия“ („Елате ни вижте!“). Независимо от това обаче трудът си остава основен творчески фактор. И възхвалата на „ръцете здрави, що работят“, възхищението от „труда свещен и честен“, отвращението от мързела, наречен „мръсен блуд с живота и с умът“ — всичко това са положителни, прогресивни елементи в поезията на Вазов, които действуват възпитателно и днес. Днес именно песните му за труда придобиват истинския си смисъл и въздействие.

Към труда поетът прибавя и цяла редица други „светли начала“ — „напредък, братство, правда, чест, свобода“, — в които вярва и с които иска да преодолее всяко отчаяние („Не се отчайвай“), „Здравите основи“ на „благодотворния“ напредък са новите „лозинки“: „дълг, чест, милост, труд“ („Скромни идеали“). Всички тия „лозинки“ говорят за демократизъм и прогресивност. Поетът поддържа у младежта будни стремежите напред, подкрепя копнежите по справедливост, засилва импулсите за поход против неправди и насилия и вярва, че ще израснат борци „безкористни и верни на народа“ („Чест, правда, свобода“). Като изобличава отрицателните прояви, поетът запазва винаги настроението си на оптимист.

Поет демократ и хуманист, Вазов не само дава израз на своето възмущение от егоистичния търговски морал и антинародно поведение на господстващите силни и богати — срещу техните кариеристични и себични стремежи той издига великите общочовешки идеали за прогрес, за справедливост, за свобода. Той вярва, че една велика идея може дълго време да се губи, да блуждае, но най-после се налага, завладява света и прави „мирови преврати“ („Великата мисъл“). Той е убеден, че човешкият напредък, макар да среща много спънки в своя път, въпреки всичко не спира своя ход и води света „към правда и към светлина“ („Керванът“). С рядка смелост той изобличи папския Ватикан в реакционност и се поклони на всепобеждаващия прогрес. Вярва в това, че прогресивните идеи са непобедими, е същността и на една от най-известните творби на поета — „Не се гаси туй, що не гасне“. Всички художествени средства в стихотворението говорят за неспирния борчески устрем, за непрестанната борба против тиранията, всички образи внушават неотразимо идеята за неугасимия стремеж на човечеството към светлина, за несломимия прогресивен ход на историята. Тук Вазов е истински прогресивен поет — поет на човешката свободна и борческа мисъл. Ето защо българските комунисти и борците против фашизма у нас неведнъж са изразявали с това стихотворение своята увереност в победата. „Не се гаси туй, що не гасне“ — подобно на „Караджата“ от „Епопея на забравените“ — е една от ония лирически работи на Вазов, които илюстрират най-нагледно приемствеността между него и поетите социалистически реалисти. Проблемата за безсмъртието на бореца и на неговите идеи, които ще бъдат подхванати от други борци, е тяхна обща проблема — въпреки исторически различното съдържание на произведенията. У народния поет и у първия представител на социалистическия реализъм у нас тя е изразена дори в близки образи. Така на Вазовата строфа:

И ако слънцето изчезне
от тия небеса приветни,
то някой в ада ще да влезне
главня да вземе да ни светне!

— съответствува у Смирненски:

И ако слънцето угасне в боевете —
то моето сърце кат слънце ще им свети
през бурната тъма...

Искрен поклонник на свободата, Вазов я възпява с пламенен възторг. В тържествено звучащи стихове, които подчертават сякаш особено силно с дактилните ритми основното чувство и смелите мисли, той я рисува като вдъхновителка на ония, които се борят против всяко робство.

В стихотворенията си с граждански и социални мотиви Вазов застава на особено високи прогресивни позиции. Стихотворения като „Поет и вдъхновение“, „Елате ни вижте!“, „Песен на фъртуната“ и мн. др. са художествени документи за несправедливостта на стария буржоазен обществен строй, над който поетът произнася своята присъда чрез остри изобличения. Стихотворения като „Не се гаси туй, що не гасне“, „Към свободата“, „Във Ватикан“ и др. пък са истинско вдъхновение на борците за нов свят. В тоя смисъл те са били в услуга на борбата за социализъм, макар сам авторът да е негов противник. Показателно е, че и самият поет цени твърде високо стихотворенията си с общочовешки мотиви. Той е на мнение, че в сбирката „Под нашето небе“ е „вложил най-хубавите, най-хуманните си песни“.

Тук, струва ми се, е уместно да се спрем на борбата, която някои водеха против Вазов, обвинявайки го, че бил ограничен в тясно националното и чужд на общочовешкото. Тая борба е свързана с въпроса за мястото, ролята и значението на Вазов в развитието на българската литература. Най-упорито против народния поет се бореше Пенчо Славейков, който пръв започна атаките. Предизвиканият поет отговаряше, като критикуваше остро индивидуалистическите и естетски увлечения на Славейков. Като оставим за сметка на тогавашната литературна атмосфера пристрастията, трябва да кажем, че в разпрата между двамата поети има сериозни принципи естетически положения, които ги разделят.

Вярно е, че основният патос у автора на „Под игото“ има своя извор в националния живот, съдба и идеали на българина. Но принципно положение е, че който може да възсъздаде истински художествено националното — с това вече той възсъздава в по-голяма или по-малка степен един конкретен аспект на общочовешкото. Общочовешкото в изкуството се облича винаги в национална форма. Освен това видяхме, че името на Вазов носят голям брой стихотворения, чийто обществен ефект е твърде голям.

Разбира се, това не е всичко, с което една национална литература може и трябва да се свърже с общочовешките проблеми. Истината на историческото развитие изисква да признаем, че художественото мислене у двамата поети беше различно. Вазов мислеше още с художествените категории на предосвободенската епоха, при което център е народът и всичко се свързва с него. Пенчо Славейков — за когото народният живот също така е обект на художествено изображение и народът — сила, която „трупва с векове за дело планини градиво“ — слага особен акцент върху личния вътрешен свят на героите — търси в тях човешкото, нравствената същност, духовните копнежи. Тоя специален интерес към психологичното и етичното у българина и у човека изобщо е новото, което внася Пенчо Славейков в българската литература. Това обаче нито отрича, нито дори омаловажава художественото дело на Вазов, който още през 80-те и 90-те години беше най-високият връх в българската литература (връх, който напразно Кръстев и Славейков се мъчеха да сринат). Тук имаме два момента от развитието на нашата литература, които не си противоречат, а са продължение един на друг — всеки със свой внос от естетически ценности. Два етапа от развитието на едно и също направление — реализмът.

Макар основно чувство в лириката на Вазов да е патриотизмът, тя се отличава с голямо разнообразие на мотивите. Между тях има и нови, за пръв път внесени от него в българската поезия, която той обогати извънредно много с образи, идеи и настроения. Той разработи всички жанрове. Неговото поетично творче-

ство обхваща толкова много лирически видове. От тихата задушевна песен до възторжената патетична ода, от реалистичната, емоционално обогатена картинка до трогателната балада с епични елементи, от кратката епиграма до многостранната сатира — той използва всички възможности на поетическите видове — според нуждата, според темата, според съдържанието. Той трябваше — след П. Р. Славейков и Хр. Ботев — да намери поетичен израз за толкова нови чувства и настроения, трябваше да се отзове на толкова много явления в живота, да открие средства за изображение на толкова нови страни от действителността. При това той беше от ония художници на словото, които не си позволяваха да жертвуват нищо от идейно-емоционалното съдържание зарад красивия израз. Той търсеше единство между тях. Като поет той беше служител на живота и на красотата в живота, а не на някаква красота абстрактна, откъсната от действителността. И нищо чудно, че стихът на тия, които дойдоха след него, достигна повисоки съвършенства. Неговото дело обаче си запазва своето огромно значение. Каквито и слабости да се открият в това дело — а то ги има, — той внесе много нещо ново в българското стихотворно изкуство — и в неговото идейно-емоционално съдържание, и в неговата поетика. Наследил от П. Р. Славейков, Л. Каравелов и Хр. Ботев ония творчески и демократични традиции, които неговият талант, миросглед, обществено и литературно възпитание са му позволили да възприеме, той дълго време, през 80-те и отчасти през 90-те години, дава основния тон на българската литература, за да стане учител на мнозина от ония, които идат след него. Той свързва реалистичните и демократични традиции на предосвободенската литература с прогресивните тенденции на литературата ни след Освобождението.

Богатството на жизнените впечатления, от които прави художествено произведение (в стихове или проза), е основата на всичко онова, което Вазов постига в областта на художествената форма. Близостта до народния живот означава за него винаги близост и до извора на творческото вдъхновение. Народностният характер на неговото творчество се определя от всички елементи на съдържанието и формата. За изграждането на своите поетични образи (образи в поетичния стил и образи на лица) той черпи материал от дълбоките рудници на народната реч. Заедно с П. Р. Славейков и Христо Ботев той е един от строителите на българския литературен език.

Въпреки мнението на Кръстев и на някои от модерните той има огромни заслуги за обогатяването на художествената форма. Преди всичко в лириката му ще срещнем най-различни строфични постройки — от двустишието до сонетната форма. Особено богата и разнообразна е неговата поезия в своята ритмика. Както П. Р. Славейков, както Хр. Ботев, и Вазов в първите си работи използва възможностите не само на силаботоническото стихосложение, но и на силабическото, което е научил от народната песен. В цикъла „Епопея на забравените“ той си служи с комбинации и от двете тези стихосложения. И получава своеобразен стих. В силаботонически стихове понякога ще срещнем цезура. Вазов умее при един и същ размер, при една и съща стъпка — чрез особения подбор на думи по-къси и по-дълги, или чрез редуване на къси и многосрични думи, или най-после чрез дължината на самите стихове — да получи различна ритмика, различна мелодия, различен тон (срв. например „Той не умира“ и „На България“). Особено богата мелодия се получава от смесването на различни размери. Вазов си служи с всички размери и с всички комбинации от тях. Той въведе нов размер — пеона („Планинци“ — смесени пеон и ямб). Той внесе в българския стих и нещо твърде смело — и съвсем нов вид анжамбман: пренасяне на члена от крайната дума на един стих в началото на следния („Песента на русалките“ в поемата „В царството на самодивите“). Подобно, почти дръзко за онова време нововъведение се среща много по-късно у Николай Лилиев.

Вазовата поезия прави впечатление и с голямото разнообразие и богатство на римите. Като оставим настрана обикновените рими — кръстосани, мъжки, женски и т. н., — у него ще намерим, и то много често, редки рими, каквито са дактилната и съставната. Дактилната рима, която той нарича мъчна, въвежда най-напред Петко Славейков, но у него тя е рядка и изглежда повече случайна, докато Вазов системно и съзнателно си служи с нея. А съставната рима е обикнатата и извънредно често срещана във Вазовата поезия. Тая рима съзнателно и системно употребява и П. Р. Славейков, но Вазов я усъвършенствува и си служи с нея почти на всяка страница в своето поетично творчество. Оказва се, че дактилната и съставната рима, заслугата за които си приписваха символистите, са въведени още от стария Славейков и широко употребявани от Вазов.

Колко свързани са вътрешно компонентите на съдържанието и формата у Вазов, се вижда и от неговия стил. Колкото и да са разнообразни художествените средства в неговата поезия, все пак можем да забележим, че в първите му работи, включително „Епопея на забравените“, характерни средства са градацията, хиперболатата, антитезата, свързани с патоса на поезията му и изобщо с героичния дух, отразен в нея. В последните сборки „Юлска китка“ и „Люляка ми замириса“, както и в отделни стихотворения от други сборки, забелязваме опростяване на изразните средства. Това е във връзка с особеността на чувствата и настроенията, които имат интимен характер или са породени от тихи съзерцания на природата.

В сравнение с Л. Каравелов Вазов издигна художествената проза на по-висока степен като изкуство. Наистина в комедиите си той не можа да преодолее фарсовата постройка. Двигател в развитието на действието в „Службогонци“ е недоразумението. Но и в това произведение характерът на героите, макар и само набелязан, се разкрива сполучливо с тяхната реч, постъпки и жестове. А с „Хъшове“ той е създал нещо свършено ново, бих казал, новаторско: пиесата му се приближава до съвременния тип драма, която взема сюжета си от действията на масите. Колкото се отнася до разказа, тук Вазов се показва първият майстор в нашата литература. Неговите разкази са изпълнени с много събития, някъде дори прекомерно много („Епоха, кърмачка на велики хора“). Той притежава изкуството на големия разказвач, който съзнава, че случката, делата, постъпките съставят основата на разказа — в тях, чрез тях се разкрива духовният образ на човека, а не чрез голата словесна характеристика, не и чрез подробен психологически анализ, с какъвто авторът на „Драски и шарки“ не си служи. Разбира се, Вазов много често характеризира и награво своите герои, като описва и външния им образ, но след това — и във всички случаи — те действуват, разкриват се сами, макар и да не са подробно обрисувани; най-често са нахвърляни портрети, едва набелязани скици, но винаги с нещо характерно, типично, с нещо, което ги отделя, с което изпъкват и живеят. И в техния портрет, и в обстановката, сред която се движат, се отбелязват интересни детайли. Всеки от тях има свои жестове, често дори и свой, индивидуален начин на говор.

Разбира се, при по-едриите белетристични жанрове („Немили-недраги“, „Чичовци“, „Хаджи Ахил“, „Под игото“) в повествователното изкуство на автора влиза много по-обстойна характеристика, и пряка, и косвена, която придобива особена пластичност. Истински майстор е Вазов в умението да използва за индивидуализация на лицата речта. Тая пластичност в обрисовката на обстановка и хора и това умение да се свърже речта на героя така органически и дълбоко с неговия душевен свят, че тоя свят да се вижда в нея като в огледало, са големи завоевания, които внася Вазов в нашата литература. Оттук и бистрата художествена мисъл, ясната белетристична постройка. Трябва обаче да се каже, че всички тия художествени качества притежават най-вече произведенията му, в които той изтъква положителното в живота, в които рисува образи, мили на

сърцето му, каквито са разказите „Дядо Йоцо гледа“, „Една българка“, повестта „Немили-недраги“, романът „Под игото“ и мн. др. И ако в тия произведения, в някои от които е широко пресъздадена и епохата, централно място заема пластичният незабравим човешки образ — в типичните му критическо-реалистични разкази („Драски и шарки“, „Пъстър свят“ и др.) тежестта пада върху описаните случки, нрави, събития — лицата са повече само набелязани. Художествено убедителни герои, носители на обществени добродетели, той не успя да изгради и в романите си из живота след Освобождението („Нова земя“, „Казаларската царица“) — и в тях доминират събитията, нравите. В произведенията си със сюжет от съвременния живот — а те са в голямата си част критическо-реалистични — Вазов не можа да създаде човешки образи със същата сила на пластичното изображение — с богата душевна и външна характеристика, — каквито създаде в прозата си със сюжет от националноосвободителните борби — чорбаджи Марко, Мичо Бейзаето, кака Гинка, Огнянов, Колчо, Боримечката, Странджата, Македонски и много други, или каквито са хумористичните образи на Хаджи Ахил и на героите в „Чичовци“: Хаджи Смион, Иванчо Йотата и други. Вазов постигна едно по-високо художествено реалистично изображение на живота в прозата и даде пример как може да се обрисова положителен герой, който има и слабости, дори пороци, без да губи нещо от обаянието си като носител на прогресивни идеи и настроения.

С всички тия образи, включени в богатствата на нашето духовно битие с релефното всестранно изображение на действителността той затвърди реалистичното изображение като най-резултатно и близостта до народния живот като най-пълноводен извор на вдъхновение. Към реализма и към трайни връзки с народа и с неговите съдбини Вазов насочваше българската литература не само със своите художествени постижения, но и с критическата си дейност, със своите статии и изказвания по въпросите на изкуството и литературата. Той подчертаваше, че литературата трябва не само да изобразява правдиво действителността, но и да „влие на широките народни маси“, да възпитава, да учи — да бъде активен фактор в живота, да бъде полезна. Не само да възпява идеалите, но и да помага за тяхното осъществяване. Той мечтаеше със своето изкуство да изгради духовно българина, да го издигне високо и да възпита в него нравствени и обществени добродетели. Той искаше литературата да бъде не само отъек на народната душа, но и понятна за читателя от народа — понятна както по своето идейно-емоционално съдържание, така и по своята форма.

Вазов беше върл противник на всяко самоцелно изкуство, на всички опити да се отдалечи писателят от народа и от неговите идеали. Затова се и бореше цял живот открито и упорито против индивидуалистичните увлечения, против символизма, против всички модернистични течения.

Не е възможно в една статия да се посочат всички ония идейно-естетически елементи и тенденции, с които Иван Вазов е играл роля в развитието на българската литература. Въпрос на специално (неизвършено още) изследване е да се проследи и въздействието му при оформяване на писателите, дошли след него, да се разкрие у тях възприетото от него и продължено творчески.

Участвувал активно и непрестанно в литературния живот след Освобождението до края на дните си (1921), влязъл още през 80-те години в читанки, христоматии и в учебния материал, от неговите произведения — както и от стиховете на Ботев и стария Славейков — са закърмени писатели от няколко поколения. Свидетелства за това са ни оставили с изказвания и с творчеството си Влайков, Алеко Константинов, Елин Пелин, Кирил Христов и мн. др. — чак до редица от съвременните художници на словото. Бих искал съвсем накратко да посоча конкретни примери само от двама: Алеко Константинов и Христо Смир-

ненски. Алеко Константинов е близък на Вазов с това, че продължава със същия възторжен лиричен стил неговата пътеписна традиция, изтъквайки българската природа като най-хубава в света; че подчертава настоятелно нуждата от идеал; че се прекланя пред нравствените и обществените добродетели на народа и че прави от негово име в художествените си произведения критика на общественно-политическите недъзи. Първият социалистически реалист в българската литература има приемствена връзка с народния поет преди всичко по критическото си отношение към западноевропейския капитализъм и империализъм, а, от друга страна, по патоса на своите революционни стихотворения. Разбира се, Смирненски е изпълнил с друго — социалистическо — съдържание и критиката, и революционния си патос.

Вазовските традиции се чувствуват в една или друга степен в развитието на цялата българска литература след него — дори до наше време. Творчеството на Вазов — с най-хубавите, с най-прогресивните си страни — заема широко място в онай плодотворна почва, от която пие сокове в своя растеж днешната наша социалистическа литература.

СТИЛ И СТРУКТУРА НА „ПОД ИГОТО“ ОТ ИВАН ВАЗОВ ИЛИ — КАК Е „СТЪКМЕН“ РОМАНЪТ „ПОД ИГОТО“

Мартин Наг (Норвегия)

Иван Вазов (1850—1921) издава „Под игото“, своята най-крупна творба, през 1889—1890 г. Оттогава насам романът е бил щателно анализиран и разглеждан особено в светлината на необичайната комбинация от „романтика“ и „реализъм“, която откриваме в неговото „съдържание“¹. Но на мен ми се струва, че е настанало време да се предприеме анализ на стила и структурата на „Под игото“ въз основа на постигнатото от досегашните проучвания. Тук искам да направя подобен опит. Ще се съсредоточа в разглеждане на главните композиционни черти, които свързват микрокосмическия план с макрокосмическия и които играят решителна роля, щото стилът и структурата на романа да представляват една органична художествена цялост.²

*

Първата част на „Под игото“ се състои от тридесет и пет глави. Последната от тях (глава XXXV) е названа „В колибата“. Погледната в един по-широк структурален контекст, изглежда, сякаш тази глава има характер на нещо като „епилог“.

Огнянов, главният герой, както се вижда, е спасен след рисковано бягство от турците и след като е водил борба както срещу хора, така и срещу природата. С това първоначалното напрежение е „разредено“. Но съвсем в края на главата Огнянов (т. е. в края на част първа на романа) по всяка вероятност отново е в опасност да бъде заловен, тъй като попада в засада в едно село. От композиционна гледна точка обаче може да се схване само като „увертюра“ — като полуоткрехната врата към следващата част на постройката на романа, а именно част втора.

Преценена от гледна точка на „нашата“ перспектива, глава XXXIV (предпоследната) получава логично функцията на заключителна глава в част първа. Тази глава е озаглавена „Фъртуна“. Може би самото заглавие иде да покаже, че тя има задачата да резюмира, да обобщи. Както Вазов иска да покаже, Огнянов има в крайна сметка късмет, съпътствува го богинята на щастието. Но авторът иска героят по-напред да бъде подхвърлен на тежки, почти нечовешки, дори свръхчовешки изпитания и страдания. Това е символизирано чрез снежната буря. Да, чисто конкретно, така да се каже, Вазов „реализира“ символа, край рекичката Огнянов рискува да бъде затрупан от снега. Чрез това символично обобщение откриваме наличието на една структурна развързка още в глава XXXIV, т. е. в главата, непосредствено предхождаща онази, която нарекох „епилог“ (глава XXXV).

* Статията е написана специално за „Литературна мисъл“. Преведена е от норвежки език от Вера Ганчева.

Тук по заобиколен път описахме един „модел“ на композицията в част първа: изглежда, че става дума за подразделение на три части, едно триделение, като всяка „част“ се състои от единадесет глави. В такъв случай излиза, че глава XII представлява предварителен, първи композиционен върховен пункт в част първа. Един по-щателен анализ ще потвърди доста категорично, че развитието става по следния начин:

Главният герой Огнянов бива представен, но под лъжливо име още в първата глава „Гост“, която представлява „експозиция“, „пролог“. Като завършек на първата по-голяма циклична единица (от глава II до глава XII) Огнянов бива обрисован в цял ръст: глава XII неслучайно е озаглавена „Бойчо Огнянов“ — в нея впрочем главните персонажи Огнянов и Рада за пръв път действително се срещат. Огнянов признава пред Рада кой е в същност, че живее под лъжливо име, че неговата мисия е чрез нелегална борба да подготви въстание. Рада го разбира и се солидаризира с него, което той самият е искал и очаквал.

Цикличната единица № 2 (глава XIII—XXIII) се състои от онези единадесет глави, които кулминират в глава XXIII, назована „Друг се хваща в клопката“. В тази глава се говори най-вече за Стефчов. За него именно се наемква още в заглавието. Но може би заглавието същевременно съдържа едно „предупреждение“, че предателят Стефчов, който привидно държи в ръка силни козове, все пак — погледнато в по-широк контекст — не ще удържи победа. . .

Цикличната единица № 3 (от глава XXIV—XXXIV) се състои от единадесет глави, като завършва с озаглавената „Фъртуна“, глава XXXIV, и на която вече се спряхме. И тук Вазов дава да се разбере, но сега от друг ъгъл, че съществуващата тогава върховна власт (било това политическа сила или природна стихия) не ще бъде безкрайна, „вечна“.

И така: посредством цикличната основна структура в „Под игото“, част първа — едно композиционно деление на три части, — Вазов манифестира „прикрит“ смисъл и значение. Този „смисъл“, това „намерение“, за които става дума, са, с други думи, потулени във „вътрешната“, естетико-полифонична структурна динамика на произведението.

Погледнем ли от малко по-друг ъгъл, можем да открием и едно подразделение на две части: двуделение, в част първа на „Под игото“. В същност глава XVII, която се нарича „Представлението“, образува композиционен център. В тази глава Вазов се впуска в „пространствено“ описание на средата, обрисова епични всеобхватни картини, които представляват нещо много повече от етнографски илюстрации: пресъздаването на средата има определени функции, то е естетически органично, „законно“ вмъкнато по средата на част първа на романа.

Главата „Представлението“ има освен това и една „символична“ стойност, която съответствува, като я „предхожда“, на глава XXXIV — „Фъртуна“. Защото тази глава (както вече бе посочено) притежава подобно „символично“ значение от гледна точка на композицията, но трябва силно да се наблегне върху това, че тук е налице „по-висш“ стадий в едно динамично структурно развитие.

С известно основание бихме могли да заявим, че глава XVI и XVIII „поддържат“ средната глава (XVII). Трите глави, за които става дума, в същност вкупом представляват нещо, което бихме могли да назовем „национален“ цикъл в структурата на част първа.

В глава XVI — „Гробът говори“ — действието се развива в един „локален“ план край воденицата, където са заровени двамата убити турци и където появата на хрътката поражда у онбашията подозрения, кара го да се усъмни, че има някаква нередност.

В глава XVIII — „В Ганковото кафене“ — националният аспект сякаш е „разширен“: бистри се голямата политика и Вазов въвлича освободителните

движения на целия Балкански полуостров в разговора на действащите лица — обзорът фактически придобива интернационален характер.

В трите централни глави на част първа на романа — глава XVI, XVII и XXVIII — откриваме пък следната характерна динамика на прехода от локалния елемент към националния до интернационалния. Тези три глави са нещо като „цикъл“ и образуват — като единица в рамките на една по-голяма структура — национален (в широкия смисъл на думата) център и при това с ясна и очевидна символообразуваща действеност и функция.

С тези три средни глави, взети като фон и като основа, е може би малко парадоксално по-лесно да се види какви задачи имат първите две глави в част първа:

Глава първа — „Гост“ — представлява (както вече бе споменато) „експозиция“, „пролог“. Глава I и II — „Бурята“ — образуват в същност обща циклична структурна цялост: тези две глави съдържат в себе си както „експозиция“, така и първоначално драматично разреждане, разреждане, което по същество е част от една разширена „експозиция“: такова голямо функционално значение има двойното убийство, описано в глава II.

Това двойно убийство става във воденицата на фона на бурята и проливния дъжд, под техния символичен „аккомпанимент“. С това символно въздействие, което Вазов иска да постигне, той, що се касае до „техниката“ и „приёмите“, напомня Тургенев. Но самото убийство безусловно ни отвежда към асоциация с Достоевски, например с „Престъпление и наказание“. (По-подробно за Тургенев и особено за Достоевски ще говоря по-долу.)

Паралелно с тази миниатюрна структура, която посочих тук (глава I и II), би следвало да се очаква, че и двете заключителни глави в част първа (глава XXXIII и XXXIV), предшествуващи „епилога“ (глава XXXV), представляват отделна циклична единица. Един по-обстоятелствен анализ ще потвърди, че нещата изглеждат и са подредени така:

Глава XXXIII е наименувана „Победителите угощават победените“. Отново двама турци биват убити в засада. Става дума за един композиционен „отговор“, за естетическо „ехо“ на двойното убийство в миниатюрната структура номер I (по-точно в глава II).

Народът дава израз на своя свещен гняв. Отмъщението е жестоко, но справедливо и то е извършено от българските „убийци“, които в същност не са никакви убийци. Тук те се различават съществено от един Разколников. Както е известно, Разколников се опитва да се спре на някакви философско-морални аргументи като „доказателство“ за своето индивидуално право да убие. Но Огнянов и неговите хора поставят своето право да убият на друга база — социално-политическа, национална. Те се аргументират с по-висш морал от този, в който Разколников намира изходна точка. Това звучи може би прекалено силно казано. Но във всеки случай Огнянов и неговите хора убиват по един начин и особено — в един контекст, а именно — в процеса на борбата за национално освобождение, нещо, което по неавтоматичен път обуславя влизането във функция на един изконно-религиозен механизъм на „възмездие“.

Тук забелязваме контурите на една съзнателна Вазова полемика с Достоевски. Полемиката е вградена между другото в самата структура. Защото в известен смисъл романът „Под игото“ може да се схване като анти-„Престъпление и наказание“.

Убийствата на по двама турци, които се извършват на два пъти (в глава II и XXXIII), образуват по този начин нещо като композиционна, дори идейна „рамка“ около структурата на част първа в „Под игото“. Тези убийства може би биха могли да се характеризират като „лайтмотив“. Става дума за едно „вълнообразно“ движение като част от структурната динамика, от композиционната възходяща линия: двете двойни убийства са акцентът в част първа. Защото част

първа, погледната като цяло, може да се види в светлината на тези две убийства. Тук се касае за това, което ще нарека план на „престъплението“, за да подхвана отново разсъжденията за паралела (твърде обоснован) с романа на Достоевски „Престъпление и наказание“. Помним, че Разколников извършва своето двойно убийство в последната глава на част първа на произведението и тази част би могла да се назове „Престъпление“, докато петте следващи части на романа биха могли да носят общото название „Наказание“.

При Вазов се натъкваме на един „наказателен“ аспект в съвсем друга сфера, отколкото при Достоевски. В част втора на „Под игото“ спонтанно извършеното двойно убийство (в глава II) намира своето продължение в едно организирано и съзнателно въстание. В същност тук наистина става дума за някакъв вид „наказание“ в този смисъл, че въстанието бива потушено. Но (и на това Вазов особено набляга) в част трета на романа това „наказание“ съвсем не е фатално, „наказанието“ не означава окончателно поражение. Защото, макар тримата главни герои — Огнянов, Соколов и Рада — да загиват накрая, тяхната смърт носи в себе си обещание за идна свобода. Смъртта на Кандов също може да се разглежда в тази перспектива, въпреки че самият Вазов не споменава подобно нещо.

Творческата полемика на Вазов с романа на Достоевски „Престъпление и наказание“ се задълбочава и сякаш допълва чрез неговите „коментарии“ към Тургенев. Имам пред вид между другото поетичното, „тургеневско“ женско създание в лицето на Рада. Тя никак не напомня Елена от „В навечерието“. Между впрочем тя притежава черти от редица „силни“ тургеневски женски образи. По отношение на обрисуване на образа на Рада Вазов като че се базира на опита на Тургенев. В други аспекти — най-вече що се касае до философията — изглежда тъй, сякаш (както ще видим по-долу) Вазов иска да полемизира с Тургенев.

Когато става дума за подхода на Вазов към това, което искам да назова проблематика — „жертва“, — изглежда, че той съзнателно иска да използва основата както на Тургенев, така и на Достоевски, че той в това отношение ги разглежда като едно цяло.

Най-напред Вазов създава човешки характери — Огнянов, Соколов, Кандов и др., — които, макар сами по себе си да са силни и жертвоготовни хора, те в общи линии са по-силни и по-жертвоготовни от образите на Тургенев. Да, съдейки по всичко, Вазов иска чрез своите главни герои в „Под игото“ да полемизира с тургеневското понятие „излишният човек“.

Освен това женските образи на Вазов — Рада, а също и Лалка — правят жертви, които са може би по-големи и по-скъпо платени от жертвите, които правят героините на Тургенев. В това отношение има известни пресечни точки между героинята на Достоевски Соня и например Рада или Лалка. И отново разбираме полемиката на Вазов — та жертвоготовността на Соня има религиозна подплата, докато жертвоготовността на Рада и Лалка е последователно ориентирана в противоположна посока, тя е по своята същност антиметафизична.

Но руският „образец“ се чувства в целия роман като реалност, служи за „модел“ във Вазовото съзнание и подсъзнание, що се касае до литературното оформяне и конкретизирането на една проблематика — „жертва“. Но същевременно Вазов създава, тъй като е крупен творец, един български антимодел благодарение на своя собствен талант и най-вече на българската действителност. Естетическото изкристализиране на проблематиката — „жертва“ в романа е оригинална както по отношение на описанието на героите, така и по отношение на сюжетното развитие.

И политическите спорове (а оттук и характеризирането на персонажите чрез тях) може да се считат като „приём“, напомнящ за „техниката“ на Тургенев. В случая имам пред вид глава XIV от част първа — „Силистрайолу“.

В глава XXVII — „Скитник“ (част първа) — беглецът Огнянов бива асоцииран с орел. Тук се натъкваме на дискретно поетично символично въздействие, което дори ни напомня за Пушкин, но също и за „техниката“, използвана от Тургенев в подобни случаи: лиричните отклонения, които Вазов прави неочаквано, между другото и за да създаде около хората и събитията символичен природен фон или отзвук, са по своето естество и структура именно „тургеневски“ похват.

В резюме ще кажа следното: очевидно е, че когато Вазов е писал „Под игото“, той застава в полемична позиция спрямо творчеството и на Достоевски, и на Тургенев както при обрисуването на персонажите и в подхода към материала, така и в композиционната схема. С една дума, по отношение на аспекта, свързан със стила и структурата.

Вазов създава собствен тип роман, изграден върху напрежение, заплетени ситуации и спасение в последния момент. Но Вазов е искал да умножи и промени функциите на „приключенския“ роман. И тук конфронтацията с Достоевски и Тургенев се чувства съвсем осезателно. У тях Вазов намира „модел“, за да създаде свой собствен модел, един антимодел — творческа комбинация от „криминалния“ и „приключенския“ роман, какго и от характерната форма на романите на Тургенев и Достоевски (а също и една форма на роман а ла Толстой, но на този аспект няма да се спирам по-отблизо, тъй като той често е отбелязван при изследванията върху творчеството на Вазов). В резултат се е получил един български шедьовър — романът „Под игото“.³

*

Част втора — по-малкият дял от „Под игото“ — се състои от тридесет и седем глави. Последната глава (XXXVII) носи названието „Две реки“. Символичният момент се съдържа още в самото заглавие: гук става дума — от структурална гледна точка — за резюме. Главата има нещо каго „епилогичен“ характер. Тя съдържа също и „коментар“ към част втора, обгледана като цяло.

И така, след каго възганието бива потушено, една „река“ се устремява нагоре, към планине, и тя е в същност масата победени хора, бежанците. Но друга река, „истинска“, природна, се спуска пък надолу към равнината. Става дума за кръстосването на две тенденции в самата структура на романа. Т. е. натъкваме се на нещо, което досега не е разкрито напълно. По-скоро обратното, затова тези неизяснени напълно тенденции „изискват“ продължение, по-нататъшен развой: стигнали сме вече до връхната точка, която сама по себе си, т. е. чрез своята структура, изисква наличието на антиклимакс — част трета на самия роман.

Това „изискване“, което е художествено обусловено и в същото време мотивирано в „действието“, е латентно в качеството си на литературно-естетическа необходимост. Отново се натъкваме на поразително съзнателния начин, по който Вазов работи, твори, пресъздава.

Главите, предшествуващи „епилога“ — следователно главите I—XXXVI, — покриват по „време“ периода от ранната пролет на 1876 г. до края на април. Въстанието започва на 20 април (глава XXV, „Въстание“). Авторът ни разказва съвсем накратко за развоя на събитията до 25 април, петия ден на въстанието, когато то неумолимо започва да клони към поражение.

Средната глава — XVIII — е озаглавена „Кандов“. Тук Вазов се съсредоточава върху образа на Кандов, „руския“ възпитаник. Научаваме за нещастната му любов към Рада. Кандов е готов да пожертвува живота си за България, символизирана в „Рада“.

В глава XVIII, средната глава в част втора, е налице частен аспект — нещастната любов на Кандов към Рада — и един политически аспект — участието на Кандов в българската освободителна борба (макар самият Вазов да гледа на неговото участие в борбата с ирония и скептицизъм), като тези два аспекта нарастват във все по-голямо единство. В същото време по всичко личи, че Кандов носи символична функция да предугажда пълното освобождение през 1878 г. осъществено с решителната „катализаторска“ роля на Русия.⁴

Успоредно и вътрешно с това двуделение, което скицирах, налице е и едно композиционно триделение по следната схема: първият „връх“ се намира в глава XII, вторият „връх“ — в глава XXIV и крайният, третият „връх“ — в глава XXXVI. Около тези глави „ядки“ се формират по-големи циклични единици, образувани по следния образец: цикъл № 1 — глава XI—XII—XIII, цикъл № 2 — глава XXIII—XXIV—XXV и цикъл № 3 — глава XXXV—XXXVI—XXXVII.

В глава XI, „Викентий“, монахът Викентий получава задача да намери пари за Огнянов и неговите хора, като единственият начин да се сдобие с парите е кражбата. Викентий изпълнява задачата, предан на революцията. В глава XII, „Зелената кесия“, Викентий признава своя грях, своето „престъпление“ на отец Йеротей, но не бива „наказан“. Напротив, постъпката му бива посрещната с голямо разбиране — неговото „разколниковско“ признание се явява вече своего рода „изкупление“. В глава XIII, „Радостна среща“, Огнянов и Рада отново се срещат, след като тя дълго време е мислела, че той е мъртъв. Общо тези три глави образуват циклична общност № 1 с върховен пункт в „локалното“ изкристализиране на патриотичната сила.

Що се касае до цикличната общност № 2, в глава XXXIII Кандов моли доктор Соколов за лекарство от любов. Той разказва за своите чувства, като заблуждава Соколов с нещастните преживявания на героя на един роман, в който уж се бил зачел. Соколов препоръчва като лек забравяне на любимия образ или дълго пътешествие надалеч, в Бразилия или Ледовития океан.

Глава XXIV е наименувана „Буря пред буря“. Тук Вазов ни разкрива един ревнив Огнянов, който заварва Кандов на посещение при Рада. Вследствие на това Огнянов загубва доверие в Рада. Но точно в момента, в който „частният“ тристранен конфликт достига своята върхна точка, избухва въстанието. Отново се натъкваме в структурата на романа на съчетание на сантименталния и политическо-националния аспект на „по-висок“ план.

Сетне следва (в глава XXV — „Въстание“) динамично описание на самото въстание. Цикъл № 2 с глава XXIV като „ядка“ образува следователно върховен пункт в националното изкристализиране на патриотичната сила.

Цикличната общност № 3 започва с глава XXXV, „Бой“. В нея Огнянов заедно с другите въстаници води решителен бой. Огнянов и Кандов се сдобряват и изясняват недоразуменията. Викентий загива. Глава XXXVI — „ядката“ в цикличната общност № 3 — е озаглавена „Рада“. Тук образът на Рада трябва да се схваща в символична светлина — тя бива спасена, тя е самата „България“ или „българският дух“. Тя представлява сама по себе си „откриване“ на третата част на романа — признак, че борбата продължава. А самата „борба“ е залегнала в динамичната структура и композицията.

И както споменах по-горе, глава XXXVII — „Две реки“, — която преди нарекох „епилог“, също е пътеводител напред в действието — чрез напрежението и вътрешната динамика, които се крият в развоя на събитията, в символа на „двете реки“.

Нека резюмираме казаното дотук: цикъл № 1 представлява „теза“, цикъл № 2 — „антитеза“, а заключителният цикъл № 3 представлява един вид „синтеза“: подреждането крие увереност в бъдещите победи. В същото време налице е и структурен „преход“ към част трета на романа.

Искам също така да посоча, че глава I, „Бяла Черква“, има функция на основа на всички следващи тридесет и шест глави в част втора на романа. Защото Вазов, по-точно „разказвачът“, хвърля отначало поглед назад. По този начин той подрежда събитията в хронологичен ред от началото на април 1876 година.

И една рекапитулация — глава I, XVIII и XXXVI — двуделението, и глава I, XII, XXIV и XXXVI — триделението, — представляват подпорните колони в композиционната структура на част втора на романа „Под игото“.

Цикъл № 1 е концентриран около „зарездането“ на „локалния“ план, докато цикъл № 2 е съсредоточен около едно „разреждане“ в „национален“ план: конфликтите стават по-остри както в сантиментален, така и в политически аспект и получават конкретен израз в самото въстание, в неговото избухване и началото на неговото поражение. Имаме работа с първи климакс-синтез на локалното и националното, на личното и политическото.

В цикъл № 3 Вазов рисува самото поражение. Този цикъл придава завършен вид на част втора, но същевременно оставя вратичка (от структурална гледна точка) към част трета, последния дял на романа: една „река“ от хора с Огнянов начело се движи нагоре. Друга, „истинска“ река тече надолу. Но и в двата случая става дума за „природни“ сили, които не могат да бъдат спрени.

В края на глава XXIII — „Лекът“ — за нещастно влюбения Кандов се казва, че притежава много социалистическо-анархистични писания, издавани в Лондон и Женева. Очевидно тук става дума за книги на Херцен и Бакунин. Освен това Кандов притежава и „Престъпление и наказание“ на Достоевски, както и „Страданията на младия Вертер“ от Гьоте.

От гледна точка на самия роман на Вазов фактът, че „Престъпление и наказание“ на Достоевски се споменава експлицитно, има голямо значение. Някои от причините за това вече разгледахме. В същност „Под игото“ би могъл да носи названието „Престъпление и наказание“. Но както понятието „престъпление“, така и понятието „наказание“ в такъв случай би трябвало да се разглеждат в иронично-полемичен смисъл.

Що се касае до композицията, Вазов в „Под игото“ взема като изходен пункт едно „престъпление“, както прави и Достоевски в „Престъпление и наказание“. Има пресечни точки между извършеното от Разколников двойно убийство на бабичката-лихварка и сестра ѝ (в последната глава на част първа на романа) и убийството, извършено от Огнянов (на двамата турци в глава II на част първа на „Под игото“). В случая „Разколников“ „престъплението“ води — посредством морален катарзис — неумолимо до „наказание“; Разколников сам се подлага на наказанието. Но Вазов иска чрез полемика, дори нещо повече — чрез протест (и то съзидателен) да покаже, че извършеното от Огнянов убийство не изисква морално възмездие, прерастващо в „наказание“. Обратно: неговото „престъпление“ е благородно деяние от морална гледна точка. То е крачка в борбата към политико-национално освобождение.

И така можем да обобщим: изглежда сякаш Вазов иска да манифестира експлицитно своята имплицитно полемична позиция по отношение на романа на Достоевски „Престъпление и наказание“ (в глава XXIII при един важен пункт (в цикъл № 2) в част втора на романа). Неговото намерение е да направи проблематиката „престъпление и наказание“ по-земна, по-конкретна, като същевременно с това (немаловажен факт) Вазов съзнателно се опира на твореца Достоевски и на неговия опит, дори що се касае и до една ефективна, динамичноструктурна, полифонична композиция.

Трите циклични цялости в рамките на една по-голяма композиционна единица в част втора на „Под игото“ не бива да се разглеждат изолирано, а в светлината на вече упоменатото двуделение, което достига своя връх в глава XXVIII — „Кандов“.

Налице е непрекъснато „възкачваща се“ динамична естетическа структура. А между трите миниатюрни циклични общности има много нишки, които се преплитат една с друга. Но справедливо и важно е да се подчертае колкото може по-силно този специфичен цикличен характер, за който става дума. Защото той ще покаже, че Вазов е оперирал в полифоничен план. По свой начин Вазов, както и Достоевски преди него, се е опитал да изгради една монологична форма на роман, погледнато главно в отношението към съответните главни действащи лица, една „обективно“ — диалогична стойност и въздействие. (Виж мислите на Махail Бахтин за новия, полифоничен тип роман, създаден от Достоевски.⁵⁾)

В глава XXII — „Философията и две врабчета“ — Кандов философствува, вдъхновен от нещастната си любов, за преходността на живота: той дава израз на един поетичен оптимизъм, който безусловно ни напомня Тургенев. (Никак не е случайно и споменаването на Достоевски в глава XIII.) Всичко говори в действителност за това, че Вазов не само тук, но и на много други места съзнателно се стреми да направи „прикрита“ алюзия именно с Тургенев: Кандов е „тургеневски“ персонаж. Само че Кандов е по-силен и по-действен, отколкото повечето от „слабите“ герои на Тургенев. Може би Кандов има най-общи черти с българина Инсаров от „В навечерието“?

Това звучи като привиден парадокс. Но когато поразмислим по-дълбоко, ще се окаже, че има известна логика: русинът Тургенев създава образа на българина Инсаров, а българинът Вазов създава образа на „русина“ Кандов. Защото Кандов в по-голяма или по-малка степен е твърде порусначен.

Това, на което се натъкваме тук, е в същност плодотворен диалог между двама големи творци. Но този диалог отново приема известна форма на полемика. Вазов търси опора в изкуството на Тургенев да пресъздава човешки характер. Но в същото време той се държи настрана, да, пази се от Тургеневия „песимизъм“ — и всичко това е демонстрирано чрез образа на Кандов.

В тази връзка може би ще е уместно да се спрем малко по-подробно на един разказ, написан от Вазов през 1890 г. и озаглавен „Епоха — кърмачка на велики хора“. Името на главния герой е Гороломов, псевдоним на Курудимов. Гороломов иска да стане писател и написва един колоритен роман, изпълнен с бурни страсти и с приключенски сюжет по френски маниер.

Портретът на Гороломов, създаден от Вазов, е леко ироничен в шрихирането. Един от героите — Китеров — дава на Гороломов разумен съвет. От контекста става ясно, че думите на Китеров в общи черти „отразяват“ солиден възглед и натрупан опит — това са думи на самия Вазов:

„Недейте бърза, господин Гороломов. Запознайте се по-добре с руските класически писатели. В тях ще намерите съкровища от образци на изящество и художествени съвършенства. Това ще спомогне за образованието на литературния ви вкус... а в съвременните литературни корифеи вие ще наидете прекрасен урок за строго реалното изображение на жизнените явления...“⁶ (разр. а. — М. Н.).

А руският изследовател Злиднев цитира думите на Китеров и прибавя с пълно право: „В своите художествени произведения — поезия, проза и драматургия — Вазов се е ръководил от тези естетически положения.“⁷ (разр. а. — М. Н.).

Разговорът между Гороломов и Китеров става в Русия, където Гороломов е отишъл, за да се образова. Гороломов е сякаш шрих или паралел към портрета на Кандов, само че той е по-карикатурен образ от този на Кандов. Гороломов иска да поведе бунта на синовете срещу бащите в България, той иска да размаха „топора на нихилизма“⁸. Вазов като че иска да създаде Гороломов като някакво българско съответствие на Базаров, но забележете — далеч по-несимпатичен. Съще-

временно Вазов, както и Тургенев преди него, проявява склонност към известен обективизъм и хапливо иронична характеристика и портретиране на образа.

С гръмките си празни приказки, с позата си „а ла Рудин“ Гороломов обайва една млада руския, която може да ни напомни за Елена от „В навечерието“. Това се потвърждава и от думите, които Вазов влага в устата на „разказвача“: „Тя помисли, че видя в Гороломова втори Инсаров“⁹ (разр. а.).

Част втора на „Под игото“ завършва с поражението на Априлското въстание срещу турското иго от 1876 г. От гледна точка на съдържанието, на действието, т. е. на „фабулата“ или на „сюжета“, тук сме при връхната точка на романа. Едновременно с това тази точка е и върховен момент с оглед на структурната композиция, което показва, да, неоспоримо доказва колко съзнателно и целенасочено е работил творецът Вазов.

Част трета на романа е очевидно най-късата и се състои от шестнадесет глави. Нейната цел е да представлява нещо като антиклимакс по отношение на предшестващите я две части и особено на част втора. Освен това част трета — погледната в по-широк композиционно-структурен контекст — представлява художествено завършване, заключение на творбата като цяло.

При един по-щателен анализ се вижда, че част трета има особено здрава, дори може би „изненадващо“ здрава и плътна конструкция. И тук се натъкваме на едно структурно триделение, при което първите шест глави образуват цикъл № 1, другите четири глави (VII—X) — цикъл № 2 и накрая последните шест глави — цикъл № 3.

Първите шест глави, цикъл № 1, „разказват“ за това, което става с Огнянов, след като той успява да избяга от турците и се оттегля в планината. Следователно тези шест глави са ограничени в „пространствено“ отношение. В общи линии повествованието е лично — всичко е видено и преживяно от гледна точка на Огнянов и пречупено през неговата призма.

В шестата глава Огнянов моли младото момиче Марийка да занесе едно писмо на съратника му Соколов. Марийка става нещо като „ръководна фигура“ в следващите четири глави — цикъл № 2. Вазов в същото време осъществява преместване на „пространствения“ план и пренася действието от планината долу в Клисуре. „Гледната точка“ и „зрителният ъгъл“ на Марийка са определящи в цялата глава VII и отчасти също в глава IX. Глава VIII обаче има малко по-особено място, що се касае до „гледни точки“ и „зрителни ъгли“: тук се менят тези на няколко души. Такъв характерен структурен прием или „хватка“ посочва и доказва, че Вазов е на път да „кондензира“ композицията в една драматична дискусия „за и против“ относно целите и средствата за разгръщането на революцията в България.

Противниците на въстанието в домашна обстановка затвърдяват своето положение (глава VIII, централната глава). Но „между редовете“ присъства като символ Огнянов. Това допринася за увеличаване на напрежението както във външен, така и във „вътрешен“ план, т. е. в един специфичен художествен план.

Повествованието е лично, гледано от представителите на семейството на чорбаджи Юрдан, от Рада, Стефчов. В глава X събитията се развиват „от гледната точка“ и „зрителния ъгъл“ на Колчо.

В последните шест глави — цикъл № 3 — Вазов отново премества тежестта върху планинската местност и върху „гледната точка“ и „зрителния ъгъл“ първом на Огнянов, сетне на Соколов след идването на последния, преоблечен като турчин. Оттук нататък „гледните точки“ и „зрителните ъгли“ ще се сменят — ту на Огнянов, ту на Соколов. По отношение на „пространствения план“ тези шест глави образуват една „единица“ (цикъл № 3). По отношение на плана

„време“ Вазов обаче създава дълбоко въздействие чрез множество ретроспекции, когато Соколов разказва за развоя на събитията в Бяла Черква.

Всички недоразумения между Огнянов и Рада се изясняват. Рада се присъединява към двамата бунтовници. И тримата посрещат заедно смъртта. Чрез своите действия и чрез духа, който разкриват, те представляват едно „встъпление“, „откриване“ както по отношение на аспекта време, така и по отношение на аспекта пространство. Част трета на „Под игото“ е по същество „затваряне“, „завършек“ на произведението от композиционно-художествено гледище, но в същото време има значение (по отношение на романа като цяло) на едно перспективно „отваряне“.

Глава XVI — последната — съдържа съвсем в края си един малък пасаж, който има характер на „епилог“: Вазов разказва в него, че турската орда минава в триумфално шествие през Бяла Черква с набучена на прът главата на Огнянов. Всички мълчат с изключение на идиота Мунчо, който бива обесен.

Изглежда тъй, сякаш Вазов нарочно иска да направи „прикрита“ алюзия с Достоевски, по-точно с романа „Идиот“. Княз Мишкин, въпреки че е добър, благороден и храбър, бива наричан „идиот“. Но Вазов пренася проблематиката на един достоевскиев „идиот“ в конкретно-историческа, „установена“, българска политическа ситуация. Това може да се тълкува като „коментар“, като отговор или може би най-вече като „прикрита“ полемика с Достоевски: като че ли Вазов иска да каже, че Достоевски разработва една прекалено „абстрактна“ проблематика за „идиота“.

Цикъл № 2, по-малкият дял, четирите средни глави са от структурална гледна точка, така да се каже, „подпрени“ от останалите глави — шест „отпред“ и шест „отзад“. Както вече бе посочено, в по-малкия дял глава VIII е център на цикличната структура. „Гледната точка“ тук е „обща“, „на всички“. Главата е наименувана „Ливадата“ и съдържа нещо като обобщение както от гледна точка на обрисуване на средата, на политико-социалната ситуация, така и в художествено отношение. Композиционният динамично-съзидателен момент се затвърдява и задълбочава и от това, че главата, така да се каже, „математически“ образува „централен пункт“ в дял № 3 на романа.

В резюме искам да кажа: в част трета на „Под игото“ откриваме едно „вълно-образно“ движение, което следва отначало възходяща, сетне низходяща и накрая отново възходяща крива; от планините до подножието и сетне отново към планините—в ритъм, който е художествено-образно обмислен в самата „вътрешна“ структура на част трета.

*

Заклучение: като белетрист Вазов черпи образци за творбите си от руската и френската литература. В този структурен анализ на „Под игото“ между другото се опитам да посоча, че Достоевски е бил „модел“ за Вазов, но в полемично-творчески план, например що се касае до идейната и особено що се касае до едно стегнато, динамично-конструктивно и ефективно пресъздаване на тези идеи от художествена гледна точка. Тургенев също бе споменат като източник на импулси. Според мен това се проявява както в съзвездията от персонажи, така и в проблема бащи—деца, дилемата за нигилизма (Базаров — Кандов и пр.), описанието на природата и най-вече в строгата композиция както в микрокосмическия, така и в макрокосмическия план в стила и структурата.

¹ Н. С. Державин, член на АН на СССР, пише в своята книга „Иван Вазов. Живот и творчество“, Москва—Ленинград, 1948, между другото и следното: (. . .) „Под игото“ е първото голямо произведение на българската художествена проза, написано в стила на демократическия реализъм с елементи на героична романтика, определящи се не толкова от темата или от други литературни влияния (например „Клетниците“ на Виктор Юго), колкото от особените условия и реалния облик на българските революционни и предреволюционни събития от 1876 година“ (стр. 198).

В статията „Под игото“ в историята на българската литература“ и в Иван Вазов. Избрани произведения в четири тома, т. 3. София, 1950, Емил Стефанов между другото пише: „Прогресивните елементи в романтиката на Виктор Юго, Беранже, Хайне и Евгени Сю се отразиха положително върху творчеството на писателя.

У Вазов обаче се забелязва една интересна борба между усвоената форма от романтиците и реалистичното съдържание (стр. XI)“.

² Проф. Петър Динев пише между другото: „И чуждият читател, както нашият читател, е чувствувал и разбирал увлечението, с което романът е написан, въодушевлението, с което е изпълнена и изживяна всяка негова страница, възвълнението, с което е рисуван всеки образ. Оттук е и обаянието, и дълбокото въздействие на тая спокойна и все пак патетична книга — всеки път, когато тя е попадала в ръцете на читателя, навсякъде — у нас или в чужбина.“ (Вж. статията „Обаянието на романа „Под игото“, София 1965, стр. 15.)

Проф. Пантелей Зарев пише в главата „Иван Вазов“ в „Панорама на българската литература“, т. I, ч. I, София, 1966: „Композиционно „Под игото“ се държи в единство чрез три момента: подготовката на въстанието, избухването и разгрома му. Могъщо е движението към развързката, като най-плътното е обрисувана подготовката, потокът от живи отношения, през които си проправя път грандиозното събитие . . .“ (стр. 466).

Съветският изследовател Дмитрий Марков пише в обобщение:

„Априлските събития от 1876 година са изобразени с истински епичен размах — романът „Под игото“, широко пресъздаващ живота и борбата на народа в един от преломните моменти в неговата история, по право може да бъде наречен национално-историческа епопея (разр. м., а.).

(Вж. статията на Д. Марков „Българска литература“ в колективния труд История зарубежной литературы конца XIX-начала XX века (1871—1917), Москва, 1968, стр. 407.)

³ Писателят Георги Караславов пише в статията „Иван Вазов и българската природа“ в Иван Вазов. Избрани произведения в четири тома, т. IV, София, 1950: „Влиянието на руската реалистическа литература и на руската революционно-демократическа мисъл се вижда ясно по линията на неговия критически реализъм.“

Георги Константинов пише в главата „Иван Вазов“ в своята книга „Писатели-реалисти“, София, 1956: „Трябва да изтъкнем, че всички образи и епизоди от „Под игото“ са обединени не само от художествения план на романа, но и от една реалистична, извлечена от непосредствения опит на Вазов философия на народния живот в оня исторически момент. За да ни въведе в тази своя философия, той прави чести отклонения от основната сюжетна линия на романа. Смелост в този случай му е давал примерът на Лев Толстой. От „Война и мир“ Вазов е знаел, че творба, която иска да представи всестранно живота на един народ в изключителни моменти на историята му, неминуемо трябва да има философски, обобщаващ идеологичен и исторически фон.“ (. . .) стр. 206.

После Георги Константинов цитира следното изказване на Вазов в разговор с Иван Шишманов: „(. . .) Четох много по-художествени романи, като „Война и мир“, „Клетниците“ и други, които силно ме пленяваха“ (. . .) стр. 216.

Георги Константинов цитира от Иван Шишманов: Иван Вазов, спомени и документи, под редакцията на проф. М. Арнаудов, София, 1930.

Съветският литературовед В. И. Злиднев пише между другото в статията „Литературата от 80—90 години на XIX век. Обща характеристика“: „В края на 80-те години широко разпространение в България получават повестите и романите на Л. Н. Толстой, особено „Война и мир“, „Ана Каренина“. В списанията систематично се печатат разкази на Тургенев, а в отделни издания излизат „Записки на ловеца“, романът „В навечерието“. (Вж. сборника „Очерки по историята на българската литература от XIX—XX в.“ под редакцията на В. И. Злиднев, Д. Ф. Марков, С. В. Николски, Москва, 1959, стр. 144.)

По-нататък Злиднев констатира, че К. Величков през 1884 г. по повод смъртта на Тургенев е написал съдържателно есе за неговия живот и творчество. Злиднев прибавя: „Иван Вазов в „Деница“ публикува очерк за Русия („Извън България“), в който отделя много внимание на характеристиката на съвременното състояние на руската литература.“

Злиднев цитира по-нататък следното изказване на Вазов: „Пушкин и Лермонтов откриваха пред мен тайната на стихотворчеството, даваха ми уроци по музиката на речта, по красотата на формите, по изразителната краткост на мисълта.“

Вазов характеризира, както посочва Злиднев, „Гогол като вълшебен художник“, Лев Толстой като „могъществен гений“ и Злиднев прави следния извод: „Руската реалистична литература е оказала разностранно положително въздействие върху българската литература: учила е писателите на критично отношение към действителността, на постановката на важни социални проблеми, учила ги е на художествено майсторство. Ето защо руската литература е помогнала на българската литература в развитието на нейното национално своеобразие и самобитност, способствувала е за укрепването в нея на високи граждански традиции, на идеи за народност и патриотизъм. Руската литература е способствувала за развитието на българската сатира, проза и особено много — на повестта и романа.“

В главата, озаглавена „Иван Вазов“, Злиднев констатира между другото (по повод ученическите години на Вазов): „В калоферската библиотека той намерил много книги на руски и френски писатели. Но тъй като в онова време юношата знаел слабо френски език, той се обърнал предимно към руските издания. Тук с увлечение чел теченията на „Отечествени записки“, в които били напечатани произведения на Пушкин и Лермонтов, Белински и Гончаров. Благодарение на руската литература, както сам писателят отбелязва, пред него се „разкрил нов свят“ (разр. а. — М. Н.).

После Злиднев отново се връща на тази тема: „Като пример за създаването на реалистични произведения пред Вазов винаги е била руската литература. Неговите възторжени отзиви за творчеството на руските писатели могат да се намерят не само в литературно-критическите му статии, но и в художествените му произведения. Сам Вазов по това време се увлича от музата на „мъстта и скръбта“ на Некрасов, възторгва се от прозата на Гогол, Л. Толстой, от драматургията на А. Островски. Неслучайно един от героите на повестта на Вазов „Епоха — кърмачка на велики хора“ препоръчва повече да се четат руски писатели и да се усвоява техният опит.“

Към края на главата за Вазов Злиднев заявява: „В своите статии Вазов нееднократно е призовавал младите поети да се учат от образците на народната поезия, да следват примера на класиците на световната литература — Байрон, Юго, Шилер, Хайне, Пушкин, Гогол, Толстой.“ (разр. а. — М. Н.).

В „Кратка българска енциклопедия“, София, 1963, в статията за Вазов се казва: „Той усвоява още в юношеството си наред с голямото художество майсторство демократизма и хуманизма на руската класическа литература и до края на живота си се прекланя пред гения на Пушкин, Лермонтов, Гогол, Толстой, Белински, чиито произведения превежда на български или ги цитира в различни случаи.“

Петър Динеков пише в статията „Вазов — майстор на българския разказ“: „Учил се от великите руски реалисти и особено от Гогол, Вазов решително утвърждава реалистичната линия в нашата белетристика.“

В „Майерс Хандбук юбер ди литератур“, Манхайм, 1970, в статията за Вазов се говори за „неговото главно произведение „Под игото“, създадено под влияние на Юго и Толстой“.

⁴ Георги Константинов цитира едно изказване на Вазов в разговор на писателя с Шишманов: „Кандов страдаше от болезнения идеализъм на средата, дето бе живял досега (Русия). За да се отрече, стигаше да постои някое време в България“. (Вж. Георги Константинов, Писатели-реалисти.)

Пантелей Зарев пише за Кандов между другото следното: „В личността му има нещо незавършено, недоизказано, липсват му цялостните черти на характера и на исторически деец.“

След известна критика на образа на Огнянов Зарев прибавя: „Вазов не успява да даде живи черти и на руския възпитаник, „нихилиста“ Кандов.“ (Вж. Пантелей Зарев, Панорама на българската литература.)

⁵ Михаил Бахтин, Проблеми на поетиката на Достоевски, Москва, 1963.

⁶ Иван Вазов, Избрани произведения в четири тома, т. 2, София, 1950, стр. 134.

⁷ Очерки истории болгарской литературы XIX—XX веков, Москва, 1959, стр. 138.

⁸ Иван Вазов, Избрани произведения в четири тома, т. 2, стр. 136.

⁹ Пак там, стр. 136.

НЕМСКИТЕ ИЗДАНИЯ НА РОМАНА „ПОД ИГОТО“

Елевтерия Факлиева

Всеки поглед, отправен към българската литература и култура отвън, почти винаги минава през романа „Под игото“. Неслучайно тази неповторима по своя български облик наша творба остава на челно място сред духовните богатства, с които отстояваме националните си достойнства пред света. Историята на неговия прием в чужбина е особена и с никоя друга българска книга не се повтаря ролята, която той изиграва за опознаване на нацията ни.

Добил известност зад пределите на родината още в края на миналото столетие, първият български роман е и първата ни книга, заговорила на културните среди в Западна Европа за младата, още съвсем непозната българска художествена литература. Появата му там неоспоримо доказва нейното израстване в един кратък период на развитие, когато за нашето словесно творчество едва свидетелствуват преводи на оскъден брой български народни песни и той намира небивало признание: след успешния си дебют с първите издания на английски и на шведски през 1894 г., а после на френски се наброяват дванадесет негови превода и европейската критика с внимание с вглежда в неговата оригиналност, която го поставя до безсмъртните творби на общочовешката литература.

Знаят се отдавна изказаните мнения за „Под игото“ от видни представители на европейската научна и критична мисъл, като Едмънд Гос в Англия, Луи Леже във Франция, Алфред Йенсен в Швеция, които изтъкват неговата художествена неповторимост, посочват мястото и значението му в литературата на южнославянските народи, говорят за силата на непосредственото му въздействие; известни са и отзивите в чуждестранния печат, които въодушевено го препоръчват на читателската публика.

Но първите високи оценки на романа в Европа не са продиктувани от снизхождение към единствения представител на една млада литература, за чието съществуване не се и подозира дотогава. В тях личат становища към едно зряло произведение, дело на талантлив писател, който, разкривайки страници от трагичната история на народа си, печели симпатиите на чуждестранния свят към него.

Осемдесет години вече „Под игото“ издържа присъдите на времето, преодолявайки границите на литературните школи и епохи, превежда се и се произдава на много езици, прониква в далечни страни. Като оживява с внушението на художествените си средства вълнуващ момент от младостта на народа ни — неговия крилат устрем към свободата, — романът привлича вниманието на читателя днес не само в Европа, но и в Азия и Америка.

Излязъл обаче веднага след появата си на международната литературна сцена, попадайки сред различни обществени условия и духовна атмосфера в една или друга страна и пресрещан от различни естетически вкусове, романът не намира винаги еднакво отзивчив прием.

В немската преводна литература „Под игото“ прониква сравнително късно — едва през второто десетилетие на нашия век, когато се е появил вече на много европейски езици и когато първият зрял клас на нашата белетристика не е новост за чужбина. Името на неговия автор по това време не е неизвестно в Германия, дори творчеството му се представя вече на немски от някои негови разкази; но въпреки това нито към успешно дебютиралата по-рано в Европа българска творба, нито към нейния автор тук се отбелязва някаква проява на интерес от страна на печата или читателската публика.

До излизането на романа на немски само някои австрийски вестници (*Die Zeit*, бр. 51, 1895, *Neue freie Presse*, бр. 150, 1895 г.) са поместили статии, посветени на Вазов по повод на неговия първи юбилей през 1895 г. Кратките и най-общии бележки за „Под игото“ в тях са донякъде отзвук на изказани преди това мнения на европейската критика.

В Германия единствено немският критик Георг Адам, известен с изявените си симпатии към славянските литератури, особено към българската, ред години от началото на века в статии, литературни писма и рецензии дава сведения за съвременния развой на нашето художествено творчество и неведнъж в своите обзори се спира върху Вазов. Запознат добре с български език, въз основа на непосредствени впечатления от „Под игото“ той изтъква, че романът заслужава да стане достояние на немската публика, и с известен упрек посочва, че е преведен на „всички културни езици с изключение на немски“¹.

Първото немско издание на „Под игото“ е една от трите книги наред с „Идилии“ на Петко Тодоров и сборника „Български народни песни“, с които е представена българската художествена литература в научно-популярната поредица „Българска библиотека“, създадена от проф. Густав Вайганд. То излиза през 1917—1918 г. в издание на българина д-р Иван Парлапанов в Лайпциг по превода на проф. Атанас Димитров (завършен поради внезапната му смърт от Артур Лутер, преводач от руски).

В кратките уводни думи към книгата, написани от проф. К. Каснер, се сочат някои причини за късното му излизане в Германия. Той допуска, че не се е намерил вещ преводач на произведението, а, от друга страна, че неговото значение не е било познато на издателите. „След върховните усилия на българите да се освободят от политическото робство, с такъв драматизъм изобразено в този роман — добавя той в подкрепа на своите доводи, — толкова бързо идват едно подир друго големи събития, както Руско-турската война и Берлинския конгрес, че споменът за българското освободително движение скоро се заличава в нашето динамично време. Ето защо трябва да се приеме, че изображението на българските въстания и по-рано не би имало успех на книжния пазар.“

В действителност още в 1894 г. е бил предприет начин за превеждане на „Под игото“, както уведомява едно съобщение в сп. „Светлина“, без да се осъществи издаването му тогава.

Появил се в Германия през периода на Първата световна война, едва когато нашата страна е в сферата на нейното политическо влияние, изданието му обаче остава незабелязано. Книгата е при това с бедно и непривлекателно оформление, а нехудожественият превод бледо отразява емоционално-образната същност на произведението и с това значително го лишава от неговото естетическо въздействие.

Добавят ли се към неблагоприятните за възприемането му на „Под игото“ специфично немски условия, за които Каснер загатва, и тези несполуки на изданието му, обяснимо е защо, след като късно излиза преводът му, романът остава непопулярен сред немските културни среди. Издаден от българин, единственото

¹ G. Adam, Iwan Wasoff, *Das literarische Echo*, кн. 11, 1901.

му предназначение е сякаш „само да потвърди пред немската културна общественост съществуването на българска литература“ — както отбелязва в една своя статия Кирил Христов.¹

И все пак, макар че не отговаря на доминиращите тогава естетически вкусове в Германия и не намира оценка там неговата обаятелна художествена простота, не друга книга, а тъкмо „Под игото“ представя пред немската култура родната ни литература и тогава, когато творчеството на ред талантиливи наши писатели сочи преклонение пред чистото изкуство и увлечение по модния по това време в Европа символизъм.

До появата на второто немско издание на „Под игото“ изминават четири десетилетия, време на дълбоки политически трусове и коренни промени в Европа след Втората световна война, когато рухнаха устоите на един антихуманен обществен ред.

Не е случайно обстоятелството, че новото немско издание на романа излиза тъкмо в демократична Германия, приобщила се към страните, поели пътя на социалистическото развитие.

Израз на стремежа към духовно общуване с другите социалистически народи е и починът да се преиздаде една класическа творба на българската литература, чийто автор, горещ патриот и хуманист, със своето творчество говори човешки непосредствено на читателя от всички краища на света. Това издание е истински „ново“: по замисъл, насочено пряко към широката читателска публика, и по езиково пресъздаване с едно далеч по-задълбочено проникване в художествения стил на Вазовото произведение. То се подготвя и излиза през 1957 г. в източноберлинското издателство „Ауфбау“ по редакционна преработка на превода на българина Тома Тополов.

В книгата се налага на вниманието придружаващият го като послеслов литературно-критически очерк, написан от Минко Николов, една от първите оценки на марксистическата критика на немски език, засягаща пряко явления от нашата литература. Той набелязва основните черти в характера и насоките на новата българска литература, за да изтъкне, че тя е „немислима“ без Вазов, който до голяма степен определя физиономията ѝ. Вазовият образ на писател, могъщ изразител на народните стемления със своето разнообразно половинвековно творческо дело, е очертан в едри линии, но допълнен от строго критичен анализ на най-значителната му творба в проза — романа „Под игото“.

Минко Николов подчертава неповторимото художествено майсторство, с което Вазов е пресъздал по лични впечатления живо и многостранно българската действителност и общество по време на робството, и обяснява завладяващия свободололюбив ентусиазъм на произведението със способността му към непосредствено преживяване, благодарение на което съумява да превърне „патоса на епохата в свой собствен патос и историята на въстанието в лична участ“.

Не се премълчават и някои идейно-художествени недостатъци в романа, като например донякъде схематичния образ на Огнянов, и известна преднамереност в обрисовката на социалиста Кандов. Но същевременно се пояснява, че като художник, верен на действителността, Вазов опровергава сам своите идеологически заблуди. Накрая Минко Николов убедително доказва, че вечната художествена сила и национално значение на „Под игото“ се крие в романтичното въодушевление от борбата за свобода, към която е устремен народът ни, „не загубил при най-тежки страдания своя борчески дух“, и широката и пъстра картина на народния живот, бит и обичаи, които показват „чрез какво се е запазил като националност българският народ през петвековното чуждо владичество“.

¹ К. Христов, Die bulgarische Literatur in deutschen Übersetzungslavische Rundschau, 1929, т. I, стр. 36—42.

Отношението към една голяма художествена творба на българския народ не закъсня да проличи в демократична Германия при появата на неговото ново издание там. В печата се появиха ред отзиви за романа, публикуваха се и отделни негови откъси.

„С радост трябва да приемем новото издание на настоящия роман..., в който белетристичният дар на Вазов намира най-висок израз и го прославя далеч зад границите на неговата родина — отбелязва Хартман Байер. Той намира, че романът заслужава да бъде широко популяризиран поради „богатството на чувства в него, дълбокото му идейно съдържание и сполучливо съчетание на силно напрежение и хумор в реалистичните картини“¹.

В друг отзив — на Алфред Мадерно — „Под игото“ се окачествява като „твърде увлекателна книга“, защото отразява обществените отношения в един свършено чужд за немците свят; авторът вижда и нейното място и значение и в общия литературен и културен процес: „Трябва да причислим Вазовата книга — пише той — към произведенията на световната литература, от чиито бележити творби на своето време той се е учил и която сам обогатява със собственото си творчество чрез старателно разгърнато изображение на политически и културни събития; без него нашето познание за една страна, с която ни свързва млада дружба в съвременен дух, би имало твърде много празноти.“²

В края на 1967 г. издателство „Нойес лебен“ поднесе на немската читателска публика обновено издание на „Под игото“, създадено с участието на млади представители на културата в демократична Германия въз основа на излязлото преди десет години от „Ауфбау“. Те отново показаха на своята общественост една от нашите безсмъртни творби в грижливо оформен том под редакцията на Норберт Рандоу, коментиран и богато илюстриран.

Книгата въвежда читателя с предговор, който непосредствено насочва към свободололюбивия дух на произведението. Неговият автор, младият писател Ерих Арендт, назовава романа „песен на свободата“, която и „до днес ентусиазира поколение след поколение“. Проследяваме няколко страници на проникновен размисъл върху героичната априлска епопея на българския народ, правдиво пресъздадена в „една чисто оригинална творба в сливането на романтичен наивитет и суров реализъм“. Арендт я сближава с бележити произведения на големи творци: хуманисти и патриоти (Данте, Юго, Бехер, Зегерс), създадена подобно на тях в изгнание, и я характеризира като „творба толкова епична, колкото и драматична, родена от едно силно чувство — вярата в бъдещето“. Доловил вярно национално неповторимото в героите на романа, чиито образи — превъплъщение на живи лица, а не плод на рефлексия — и до днес упражняват възпитателно въздействие върху българина, той отбелязва: „Вазовите герои продължават да живеят с българина. . . , участвуват като духовна мярка в ежедневните постъпки и при важни решения. Нашата литература не може да посочи такова явление. Фауст в образа, създаден от Гьоте, никога не е принадлежал на немския народ. Фауст беше един от народа преди столетия, образ на народното предание. Хамлет и Дон Кихот са живи образи в съзнанието на мнозина, но никога не са били живи примери в нашето ежедневие, а всеки българин не само познава героите на Вазовия епос на свободата, той живее с лицата на неговия роман.“

Арендт изтъква голямата дарба на писателя в изображението на лица и събития и подчертава неговия реалистичен творчески метод: „Вазов притежаваше твърде тънък усет за изкуство, за да се задоволи с черно-бялата живопис, каквато можеше да се роди от една такава героична тема. Макар че неговата книга дава

¹ H. Bayer, Unterm Joch. Bibliotheka, 1957, kn. 7.

² Alfred Maderno, Bulgarien holt den Halbmond herunter. Iw. Wasow: „Unter dem Joch — Der Morgen, бр. 179, 1957.

робство и освобождение в контрапункт, животът в нея пулсира пълнокръвно. Всеобщият патос, от който е проникнат романът, разгръщането на идеята за въстанието се долавя осезаемо в ярко профилирани индивидуалности с всички техни слабости, противоречия и с техния несломим дух.“

От биографичния очерк за Вазов на Норберт Рандоу в послеслова немският читател има възможност да се запознае не само с жизнения път и литературната дейност на писателя, но и с творческата история на „Под игото“.

За пръв път едно чуждестранно издание е оживено с толкова илюстрации. Но изпълнени талантливо от художника Курт Цимерман, изображенията на лица и обстановка са придобили на места твърде много ориенталски облик. В тях трудно можем да познаем българските хора и действителност от епохата на робството, които Вазов с неповторимо пластично майсторство е възкресил с перото си. Художникът се е отдалечил от конкретната историческа среда и е пресъздал предимно идеята за революционната борба на един потиснат народ.

Независимо от това обаче най-новото немско издание на „Под игото“ е принос към тълкуването и възприемането му през последното десетилетие в чужбина. Правдиви са мислите на Арендт за дълбоко общочовешкия характер на романа, който му осигурява безсмъртие: „Книга, която при цялата жестокост и надмощие на потискащите сили, погубили героя, вълнуващо документираща любовта към човека. И излъчва увереност: победата е на страната на човечното. Навсякъде, където възниква стремеж към свобода и освобождение, сред хора и нации, „Под игото“ ще доказва своето непреходно значение, героите на Вазовата творба, техните дела, техният пример ще бъдат част от нашия свят; неговата книга се нарежда сред голямата поезия на народите, посветена на свободата.“

*

Успехът на „Под игото“ в една небългарска среда, емоционалното му и естетическо въздействие върху чуждестранния читател, незапознат с историческата съдба на българина, особено зависи от неговото пресъздаване на друг език. А да се осъществи един пълноценен художествен превод на романа, дело на писател с подчертано свой профил, е изключително трудно. Пристъпил към него, преводачът се изправя пред богатия емоционално-образен свят на Вазов — могъщ художник на словото, — под чиято палитра се ражда и живее пълнокръвно в лица, среда и събития, чувства и настроения цял един български свят и в контекста на чието повествуване и остарялата дума добива понякога нова обогатеност и нова сила на въздействие. И той трябва с творческо умение да търси възможности да се доближи до стилно-езиковите средства, с които Вазов рисува живота, отразява духа на епохата, портретира своите герои, като използва с тънък белетристичен усет всевъзможни речеви обрати, присъщи за времето думи, русизми и турцизми; да пресъздаде също така и ритмично-интонационните особености на Вазовата реч, проникната от горещия родолюбив патос на писателя.

Когато се превежда Вазовото творчество, не би могло, от друга страна, да не се вземе пред вид и приносът му като езиков строител, използвал с удивителна творческа свобода огромно словно богатство, в някои отношения образец и до днес със своето стилно майсторство. Критиката в наши дни видя значението на Вазов и като създател на „народен литературен стил“, както го характеризира Т. Павлов,¹ изтъквайки дарбата му на разказвач, който умее „направо да стигне до душата на народните маси“. А в миналото дори д-р Кръстев не може да отрече

¹ Т. Павлов, Иван Вазов народен поет и класик, 1946, стр. 25.

качествата му на стилист и говори, че много от Вазовите произведения „ще се спасят от забвението чрез възшебството на своя стил“¹.

Създадени в две различни епохи, немските издания на „Под игото“ дават възможност да се съди не само при какви обществени условия и идейно-естетическа атмосфера романът е проникнал в една чуждестранна култура, но сочат и различен подход към езиковото пресъздаване на литературната творба.

Преводът на първото издание не задоволява в художествено отношение. Той е до голяма степен добросъвестен преразказ на съдържанието, в който се губи своеобразният стил на автора, не липсват и някои очебийни лексически грешки и неточности. А лишен от характерните за Вазовия стил живост и емоционална обогатеност, отслабва и силата на художественото му внушение.

Съществено различен е новият превод, който отразява вече съвременните разбирания за преводаческото изкуство. В него личи преди всичко стремежът трудностите да се преодоляват не по формалния път на дословно превеждане, а като се търси творческото пресъздаване „на образа с образ“ — както Л. Н. Соболев² изразява един от главните принципи на художествения превод, обосновавайки необходимостта от функционално възпроизвеждане елементите на оригинала в неговото единство от форма и съдържание със средствата на друг език. Затова той много повече дава възможност да се почувствува разказвачът Вазов, който се опира на образния и естествен народен говор, за да изобрази правдиво една преживяна и наблюдавана родна действителност.

В този превод „Под игото“ събуди интерес и спечели много читатели не само в Германската демократична република. Ето защо заслужава да се разгледат някои негови особености, за да проличи доколко в него са запазени духът, съдържанието и художествената тъкан на романа в сравнение с първия.³

В дълголетната преводаческа практика неведнъж е била потвърждавана мисълта на Добролюбов, че за превода не е достатъчно да се предаде само смисълът и спази езиковата правилност и яснота, а „за него е нужен животът, от който е проникнат оригиналът“⁴.

„Животът“, т. е. отразената чрез езикови образи действителност в художественото произведение с неговия национален колорит и отпечатък на определена историческа епоха, пречупени през индивидуалното виждане на писателя, е в същност онова, което трябва да се долови зад думите, за да се пресъздаде оригиналът със средствата на друг език. А само след като съпреживее тази изобразена чрез неповторимото творческо обобщение на жизнените явления реалност, преводачът може вярно да изтълкува и предаде в единство елементите на формата и съдържанието на творбата, където се проявява индивидуалният авторов стил с неговия мироглед и естетика.

Затова и съвременната теория на превода все повече подчертава изискването при езиковото пресъздаване на литературното произведение да се изхожда от неговата идейно-художествена същност, която именно предопределя избора на изразните средства. Като се има пред вид, че се превеждат „не думи, а мисли и образи, не езиковият, а речевият и интонационният строй на оригинала“⁵, очевидно е, че тясно лингвистичният подход при художествения превод не може да доведе до творчески решения.

¹ К. Кръстев, Етюди и критики, 1894, стр. 70—71.

² Л. Н. Соболев, О переводе образа образом — Вопросы художественного перевода, 1965, стр. 259.

³ Един цялостен анализ на превода не е задача на настоящата работа, целта на която е да покаже предимствата на втория превод като крачка напред в художественото пресъздаване на „Под игото“ на немски.

⁴ Н. А. Добролюбов, Полное собр. соч., т. II, 1934, стр. 643.

⁵ Вл. Россельс, Перевод и национальное своеобразие подлинника — Вопросы художественного перевода, 1955, стр. 185.

Ако майсторството на преводача, от друга страна, се състои не в това да създаде формално точно копие на оригинала, а да ни накара да изпитаме неговото естетическо въздействие, като ни приобщи с неговите мисли, чувства, идеи и образи, необходимо е да се възпроизведат онези типични, понякога трудно преводими особености, без които се нарушава неговата художествена цялост.

Чертите на национално своеобразие са особено ярки в творби с тематика, почерпена от народния живот като „Под игото“. Неговата „неувяхваща свежест“ е тъкмо в националния патос,¹ с който авторът е проникнал всеки детайл на изображението си: събития, лица и жизнена среда.

Разтворил пред себе си книгата, чуждестранният читател трябва веднага да почувствува неповторимия лъх на нашата родина, предаден със светоусещането на Вазов и със свойствения за него стил и маниер.

Още първата страница — бележитата картина на чорбаджи Марковия двор — предлага подходящ материал за наблюдение върху двата немски превода, чието различие ще онагледим със следния текст² от началото:

Господарската трапеза беше сложена, както при обикновение, под лозата, между бистрия и студен чучур на барата, който като лястовичка пееше деня и ношя, и между високите бухлати чимшири, що се тъмнееха край зида, зиме и лете все зелени. Фенерът светеше, окачен на клончето на едно люляково дръвче, което приятелски надвисваше миризливите си люляки над главите на челядта.

(стр. 5)

Вторият превод:

Wie gewöhnlich war der herrschaftliche Tisch unter dem Weinstock gedeckt, dort, wo auf der einen Seite Tag und Nacht die kühle, klare Quelle des Bächleins wie eine Schwalbe ihr Lied sang und auf der anderen sich dunkel die immergrüne, hohe und dichte Buchsbaumhecke an der Mauer entlangzog. An einem Zweig des Fliederbusches, der freundlich seine duftenden Blüten dolden über die Köpfe der Familie senkte, hing eine brennende Laterne.

(стр. 5)

Първият превод:

Der reich besetzte Tisch stand wie gewöhnlich in der wein umrankten Laube. Auf der einen Seite des Gartens floß ein klares kühles Bächlein, dessen lustiges Plätschern bei Tag und bei Nacht einer zwitschernden Schwalbe glich. Die hohe Mauer auf der anderen Seite war dicht mit immergrünem Epheu bewachsen. Zur Beleuchtung der Laube diente eine einzige Laterne an einem überhängendem Fliederzweig, der den Duft seiner Blüten dolden über die Häupter der Sitzenden ergoß.

(стр. 1)

Това живо описание на българския предосвобожденски дом, озарено от дълбоко чувство на обич и умиление, Вазов рисува по скъпия спомен от бащината къща. Верен на художника, вторият превод разкрива много повече емоционално-образната същност на оригинала, макар и някъде с по-слабо звучене на непринудения народно-разговорен тон на речта. (Например Вазов тънко нюансира речта си в стила на народен разказвач с изрази като „зиме и лете все зелени“ вместо „вечнозелени“ — „immergrüne“ в превода, значение по смисъл точно, но не отговарящо на стилистичното ниво на оригинала.) Взеет е обаче под внимание принципът, че „образността на автора е самият автор“ и ако се замени неговата лична своеобразна изразна форма, изчезва и поезията на оригинала.³ Затова на сравнението „който като лястовичка пееше“ сполучливо съответствува „wie eine Schwalbe ihr Lied sang“, докато в първия превод се губи характерната на Вазовото описание непосредственост: „dessen lustiges Plätschern. . . . einer zwi-

¹ Вж. М. Цанева, По страниците на „Под игото“ — Из поетичния свят на Иван Вазов, 1965.

² В настоящата работа текстовете от оригинала се цитират по: Иван Вазов. Събр. съч. в 20 т. 1955, т. 12; немските текстове съответно по изданията: Unter dem Joch, Leipzig, 1917; Unter dem Joch, Berlin, 1957.

³ Л. Огнянов, Основи на преводаческото изкуство, 1947, стр. 122.

tschernden. . . glich“. Вярно е пресъздаден във втория превод и метафоричният образ, който носи най-голям емоционален заряд в цитирания текст: „люляковото дръвче приятелски надвисваше миризливите си люляки над главите на челядта“ — „freundlich seine duftenden Blütendolden über die Köpfe der Familie senkte“, а и тук първият превод се отдалечава твърде много от оригинала: „den Duft seiner Blütendolden über die Köpfe der Sitzenden ergoß“. В него липсва един особено важен елемент за постигане на емоционалното въздействие като думата „приятелски“, чрез която авторът ни предразполага към своите герои и техния дом; освен това „die Köpfe der Familie“ много по-естествено представя чорбаджи Марковото семейство, отколкото „die Häupter der Sitzenden“, което изразява противоречива на основния тон на описанието тържественост (в значението „Haupt“ има известен нюанс на важност и хладна официалност).

Едно лексически невярно значение в първия превод за думата „чимшир“ — предадено във втория с неговия точен еквивалент „Buchsbaumhecke“ — е видоизменило част от картината на чорбаджи Марковия двор; тъй като „Epheu“ означава „бръшлян“, вместо да видим типичните за българската къща през епохата на робството „високи бухлати чимшири край зида“, които скриват домашния мир на българина от очите на поробителя, тук намираме съвсем друго: „Die hohe Mauer auf der anderen Seite war dicht mit immergrünem Epheu bewachsen“, т. е.: „Високият зид оттатък беше обрасъл с вечнозелен бръшлян.“

Различното внушение на изобразената картина в двата превода идва и по пътя на използваните синтактични средства, които в неделимо смислово единство с другите елементи пресъздават ритмично-интонационния строй на авторовата реч. Вазов изобразява раздвижено картината на родния дом; под изблика на чувствата, породени от спомена за него, той разгръща повествованието си в сложни изречения, сякаш иска на един дъх да изкаже онова, което е скътала паметта му. Във втория превод е уловен емоционалният поток в словесната тъкан и затова той синтактично съответствува на оригинала; в първия, напротив, самостоятелните прости изречения придават на картината замръзнала статичност. Тук липсва онази спояваща нишка — скоростта на авторовата мисъл, която обединява в неделимо единство всички стилни средства, използвани в текста.

В разгледания откъс се потвърждава общото впечатление, което създава първият превод при сравнителното му прочитане с оригинала: създаден на издържан и правилен немски език, той обаче до голяма степен е лишен от художествената непосредственост и емоционално-образна сила на романа. Много по-широки възможности за наблюдение ни се откриват при втория превод, който с разнообразните си стилно-езикови средства се стреми да остане художествено верен на оригинала, като пресъздаде атмосферата му, неговия картинен стил и пластични образи, макар и някъде да не постига това напълно.

Вазов е използвал например по-различен стилов израз при изображението на нощната буря. Наситено с драматична напрегнатост, то сякаш символично ни подсказва основната фабулна нишка на романа — нахлуването на революционния дух в градчето с идването на Кралича в него. И във втория превод, както в оригинала, осезаемо се долавя могъщото движение и страховитото ехтене на природната стихия, предадена ярко, одухотворено и с известна романтична багра, както ни показва следният откъс:

Дърветата около него шумяха плачевно, високите брястове се прегъваха от силата на вятъра, тревите и бурените съскаха, цялата природа беше нащрек и фучеше страховито.

(стр. 13)

Die Bäume um ihn herum stöhnten und ächzten, der Sturm bog die hohen Ulmen und fuhr pfeifend durch Gras und Unkraut, die ganze Natur war in Aufruhr, und ein furchterregendes Tosen erfüllte die Luft.

(стр. 14)

Тук е съобразена особено важната естетическа роля, която трябва да поеме глаголното действие, за да се долови в превода слухово и зрително тоналният рисунък и динамиката на картината на развихрилата се буря, тясно свързана с развитието на сюжета; затова изобилната употреба на глаголи и глаголни форми *stöhnten, ächzten, fuhr pfeifend, war in Aufruhr, furchterregendes Tosen* — е довела до съответен на оригинала художествен ефект.

По думите на Белински за Гогол Вазов е истински „живописец на житейския бит“. Изобразителното си майсторство той разгръща обаче най-пълно, когато създава образите на своите герои, „снети“ непосредствено от нашия живот и битова среда. Ето защо особен интерес събужда въпросът, как са пресъздадени в немския превод лицата на „Под игото“ — онази незабравима „галерия“ от живи човешки типове, в които виждаме същевременно и представители на всички слоеве от нашето предосвободенско общество.

Но един от най-големите успехи на белетриста Вазов е и една от най-непреодолимите страни в художественото осъществяване на превода. Не е лесно да се овладее реалистичната сила, с която Вазов изписва плътно външния лик на своите герои или разкрива чрез речта и действията им техни душевни качества и състояния, като заедно с това ни внушава и своето чувство на обич, ненавист или ирония към тях. Затова е необходимо преводачът внимателно да се вглежда и в отделния стил на детайл, да се съобразява с по-широкия или по-тесен контекст, да схване и ритъма в речта на отделния герой — с нейния емоционално-образен пълнеж.

Нека си послужим с няколко произволно взети примера, които ще покажат нагледно доколко в новия превод се идва до творчески решения, чрез които образите на „Под игото“ трябва да се превърнат в образи, изградени с изразните средства на немски език, но запазили своя национален облик и своята жизненост.

И в превода лицата оставят впечатление, че идват от самата действителност, тъй като са изобразени със също такъв естествен и непринуден език, на какъвто ги създава авторът. Ето например с каква художествена точност се възпроизвежда портретът на чорбаджи Марко:

Лицето му, червендалесто, но опалено и позагрубяло от слънце и ветрове поради честите му пътувания по къриша и панаири, имаше сериозно и студено изражение даже и когато се усмихваше. Големите му, надвиснали над сините му очи вежди, усилваха тоя строг тон на физиономията му. Но някакво добродушие, честност и искреност се разливаха по нея и я правеха симпатична и непобедимо извикваха уважение.

(стр. 8)

Sein rotwangiges Gesicht, das durch häufige Fahrten über Land und Jahrmärkte von Wind und Sonne gebräunt und rauh geworden war, hatte einen ernsten und herben Ausdruck, selbst wenn er lächelte. Diese Strenge seiner Züge wurde durch die buschigen, über die blauen Augen herabhängenden Brauen noch unterstrichen. Aber eine gewisse Güte, Ehrlichkeit und Offenherzigkeit, die sich in diesem Gesicht spiegelten, machten es sympatisch und nötigten Hochachtung ab.

(стр. 8)

Както се вижда, без да се нарушават нормите на немски език с избягнатото членуване на думите, в превода е отразен разговорният оттенък в авторовата реч, чрез който образът се свързва с живия живот, откъдето е почерпен: „от слънце и ветрове“ — „von Wind und Sonne“, „по къриша и панаири“ — „über Land und auf Jahrmärkte“. И в него тонът е на автора, който с дълбоко чувство на синовна обич си припомня чертите на своя баща.

На някои места проличават сполучливи словотворчески хрумвания, смислово съответни на оригинала, които разкриват физиономични черти в характера на героите. Така много удачно се използват съществителното „Echo“ и глаголът „echoen“ като изразно средство, чрез което в контекста най-добре може да се почувствува хамелеонството на Хаджи Смион, мигновено готов да се приспособи към мнението на събеседника си.

„Das sage ich ja auch, Pawlaki; was ist schon die Herzegowina, eine Handvoll Menschen! . . . — kam das Echo von Hadschi Smion. . . (стр. 115).

В ориг.: „ — И аз тъй казвам, Павлаке, херцеговинците какво са? — Една шепа народ“ . . . отзова се Хаджи Смион (стр. 103).

Или: „Man müßte ihn auspfeifen“, bemerkte Steftschow wütend.

„Ja, ja, das müßte man!“ echote Hadschi Smion (стр. 105).

В ориг.: „ — Трябва да му се подсвирне — каза Стефчов гнєвно.

— Трябва, трябва — потвърди Хаджи Смион“ (стр. 95), който след малко обаче ще се присъедини към негодуването на публиката срещу постъпката на Стефчов.

За преводаческото майсторство речевата характеристика на лицата е един от най-трудните проблеми, който обаче не е нерешим, ако всякога се изхожда конкретно от особеностите на оригинала и се търсят по-разнообразни възможности за тяхното възпроизвеждане в системата на езика, на който се превежда.

Познато е изключителното умение на Вазов да индивидуализира и типизира героите си чрез собствената им реч. За тази цел писателят черпи от всички стилове на живия език. Пъстро оцветена с оригинални конструкции, фразеологизми, разговорни думи и изрази, носещи понякога печата на времето, речта на Вазовите лица има свой определен облик, свързан с неговия метод и стил.

Откъм тази своя страна романът невинно и еднакво успешно е пресъздаден на немски. И тук прозират обаче усилията на преводача да се съобразява с неговата колоритна изразителност, като предаде с еквивалентни средства повече елементи от речта на героите, чрез която те най-пълно се изявяват и разкриват своята социална природа и отношението си към революционното дело.

Веднага можем да познаем в превода заклетия туркофил чорбаджи Йордан, зъл и раздразнителен, когато, изпълнен от омраза и презрение към бунтовниците, излива яда си върху своята дъщеря с подобни цветисти ругатни, каквито намираме и в оригинала:

— Мари магарска дъще, мари въртоглава куфалнице, и ти ли ще правиш бунт? Няма ли за тебе хурка и игла, ами си тръгнала по ума на хайдутаците и нехранимайковците, за да ги хранутиш с пексимет?

(стр. 209)

„Du dumme Gans, du! Du übergeschnapptes Frauenzimmer! Willst du etwa Revolution machen? Nadel und Spindel sind wohl nicht für dich, daß du auf Haiducken und Taugenichtse hörst und sie mit Zwieback fütterst?

(стр. 233)

Смях събужда гротескно изграденият от Вазов речев портрет на местния „философ“ Иванчо Йотата, който с дълбокомъдрената си реч изтъква своята „ученост“. Подобно впечатление оставя той и в превода:

— Та ви казвам. . . , че тъкмо кога наша Лала вдигна трапезата и прочия, аз зачух крамолическа пропаганда у вас, бай Марко. Уплаших се, сиреч не се уплаших, ами рекох на Лала: — „Лало мари, що става у бай Марка?..“

Also ich sage euch. . . , gerade als unsere Lala den Tisch abräumte, hörte ich ein mörderisches Geschrei bei euch, Bai Marko. . . Ich erschrak, das heißt, ich erschrak nicht, sondern sagte zu Lala: „Du, Lala, was mag bei Marko los sein?..“

(стр. 30)

Неговият комичен образ и в превода се внушава, както се вижда, чрез „философски“ разсъдителната му реч — напр.: „. . . та ви казвам“ — „also ich sage euch“; уплаших се, сиреч не се уплаших“ — „ich erschrak, das heißt, ich erschrak nicht“ и от друга, чрез неуместно употребяваните от него ефектни думи като „крамолическа пропаганда“, предадени с известен хумористичен нюанс в значението „mörderisches Geschrei“.

Наблюдават се обаче случаи, в които речта на героите е неизразителна и безцветна. Така негодуванието на кака Гинка спрямо Стефчов, който подсвирква на

представлението, „Кириако, не възприемам“ е изгубило своята типична обаятелност в превода с: „Kiriak, das ist unerhört“, където не е потърсен начин да се изтълкува съдържанието на израза и с едно почти дословно значение се постига формално само неговата интонация. А тук Вазов умело е вмъкнал в пряката реч характерен за времето израз, използвайки го като стиллов похват, за да изпълни дадения контекст с оная атмосфера, в която оживява пред нас средата на българското възрожденско общество.

Но много сполучливо със съответни смислови функции са предадени фразеологизми, поговорки и разговорни изрази, които изпъстрят оригинала; те доближават превода до свежия и сходен с живата реч език на Вазов, чрез който той създава жизнено правдиви образи. Ето например как проличава това в един разговор между Стефчов и Хаджи Ровоама:

— Разбира се... гарван гарвану око не вади. И Мичо, де седне, де стане, все правилството псува, както Марко псува вярата му.

— Търкулнало се гърнето, та си намерило захлупката — избъбра Хаджи Ровоама.

— Ами Григорът? Ами Пинков?

— И те по тяхната вода.

(стр. 119)

Natürlich... eine Krähe hackt der anderen kein Auge aus. Wo er geht und steht, hetzt Mitscho gegen die Regierung, genau so wie Marko gegen den Glauben der Türken. Gleiche Brüder, gleiche Kappen — brummt Hadschi Rowoama.

Und Grigor? Und Pinkow?

Auch die ziehen am gleichen Strang!

(стр. 133)

Някъде речта на героите на немски се оцветява диалектно, без с това да се изменя оригиналът: защото например просторечната, граматически неправилна форма в „gut Freund“ вместо „guter“ психологически вярно отразява израза „ваш човек съм“, с които Краличът иска да извика доверие към себе си и разсее уплахата, създадена от необичайното му появяване.

Срв.: „Бай Марко, не бойте се, ваш човек съм“ (стр. 10) „Bai Marko, habt keine Angst, gut Freund“ (стр. 11).

Трудната задача да се предадат турцизмите, които правят по-осезателни присъствието на чуждия поробител и сянката на робството, е разрешена по различен начин в превода. Прибягва се до транскрипция, когато се предават тясно свързани с нашия бит турски думи, като чорбаджи, гяур, фес и др., или когато се пресъздава атмосфера на чисто гурска среда, например разговора в турското кафене, където попада Огнянов при бягството си от Бяла Черква: „Bosch laf“, „Wenn das Kismet es will“ — „ако е късмет“. В други случаи се използват съобразно смисъла подходящи значения. Така думите на бея при разговора с Дамянчо „тоя къосето, чифтесакалия“ и „тоя керата“ — „dieser bartlose Vieräugige“ и „diesen Halunken“ са изразени естествено в превода по начина, по който говорят турците, тънко доловен от Вазов: с известно пренебрежение на господари. Но някъде преводачът се е задоволил да разкрие само смисловото съдържание на турската фраза. Затова например възмущението на бея: — Джанабет хора имало в този мемлекет — (стр. 96), звучи изкуствено и вяло на немски: „Was sind das für schlechte Menschen in diesem Land!“ (стр. 96), тъй като не е потърсена възможност да се подчертае чувството и пресъздаде съответната речева интонация, която характеризира героя.

Навсякъде при наблюденията върху превода проличава, че героите до голяма степен се обезличават там, където бледо и неизразително се пресъздава тяхната реч. Но това са все пак отделни случаи. Те не влияят върху живото и трайно впечатление, което създават и на немски образите от „Под игото“. Защото преводачът не изпуска от погледа си основната фабулна нишка в романа: хода на революционното движение, което дава дълбоко отражение върху хората от всички слоеве на народа и определя насоката на техните мисли, чувства и действия. И чрез внушението на чуждия език се долавя например как революционният дух

завладява душите на мирните жители на градеца и ги изпълва с патриотично въодушевление и борчески устрем за извоюване на свободата. Сполучливо се характеризира бунговното настроение на времето в думите на поп Ставри: „Diese pulverfreudige Zeit wird sicher manches ausbrüten“ (стр. 117) — в ориг.: „това барутливо време ще измъти нещо“ (стр. 105). Революционният кипез — „брожението“ — преводачът разкрива със значението „brodeln“ — клокочи (а не с буквалното — „gären“), като спазва образността на контекста, където подготвящият се за въстание градец е уподобен на почва, под която клокочи вулкан: „... es ist heißer Boden hier. . . — говори Огнянов — es brodeln von Tag zu Tag mehr, hier und in der Umgebung“ (стр. 93), в ориг.: „... . почвата е вулканическа. . . брожението расте всеки ден и тука, и наоколо“ (стр. 84).

И в немския превод зад героите и техните постъпки чувствуваме присъствието на автора, сам обзет от патриотичен ентусиазъм. И тук ясно се отделя неговият глас, когато трябва да ни даде своята преценка за събитията и да представи през своя поглед с романтично приповдигнат тон „пиянството“ на народа си, узрял за борба против робството: „Er lauschte den aufrüttelnden Worten und sog sie ein wie ein Verdurstender einen Strahl klaren Wassers“ (стр. 305) — в ориг. „И той слушаше, и той гълташе жадно животворната реч както пресъхнало гърло — кристалната струя“ (стр. 273). „Животворната реч“ са в превода тъкмо „den aufrüttelnden Worten“ — букв. „пробуждащи, разтърсващи слова“ (от глагола „aufrütteln“), които подчертават замисъла на сригинала, като разкриват момента на народното пробуждане за идеята на борбата.

Но художественото съдържание на романа достига до читателя не единствено по пътя на използваните лексически средства. Невъзможно би било да се постигне в превода същото естетическо въздействие, ако се пренебрегне ритъмът в него, който отговаря на движението на мисълта у автора.

Когато се говори за майсторство в превода, днес все повече се обръща внимание на въпроса за ролята на ритъма, но разглеждан не като формално изразно средство, а като елемент, „органически свързан със смисловата и емоционалната основа на произведението“, както изтъква известният теоретик на превода А. В. Фьодоров,¹ а трябва да добавим още и с цялата негова композиция.

Едно от достоинства на втория немски превод на „Под игото“ е ритмично-интонационната му близост до оригинала, както проличава в привлечените като примери откъси. Художествените резултати в новото пресъздаване на романа на немски сочат, че преводачът е вникнал в творческите цели на автора при изграждане на отделните образи и на цялостната композиция на произведението, че е схванал добре неговия стил, като се е стремил да пресъздаде не само неговата изобразителност, но и емоционалната напрегнатост и интонационните особености на фразата, както и ролята на синтактическия строй като изразно средство в непосредствена смислова връзка със съдържанието. Затова и в превода динамичното развитие на събитията и тяхната целенасоченост държи в плен вниманието на читателя.

В своите търсения за постигане на по-голяма художественост със средствата на немски език преводачът се е насочил и към езиковотворчески похвати, познати на немца от художественото слово на неговите собствени писатели. Някои от тях напомнят дори за първия ковач на немския поетичен език Клопшок. Така в случаи, когато Вазов разкрива състояния на силни емоции у героите си или рисува напрегнати драматични сцени, широко се използват композиции, подобни на тези у Клопшок, който в интереса на по-голяма езикова изразителност съединява съществително с минало причастие или създава номинални словосъче-

¹ А. В. Фьодоров, Введение в теорию перевода, 1958, стр. 312—314.

тания. Ето два от множеството такива случаи, които срещаме в превода:

„Neben ihr saß trännenüberströmt Rada“ (стр. 109).

в ориг.: „... до която стоеше Рада, обляна в сълзи“ (стр. 98); или

„... nur der Rachendurst konnte ihn in so einen schaurigen Blutrausch versetzen“ (стр. 209); в ориг. ... „само мщението можеше да го тласка на тая дивашка вакханалия“ (стр. 186). Чрез тях сполучливо се постига същата експресивност, която е характерна за езика на оригинала — например употребената у Вазов за тази цел руска дума „мщението“ се компенсира в превода с „Rachendurst“.

Езикът, на който Вазов създава своя роман, е характерен за писателите от бурноустремния период в немската литература. А те школуват у Клопшок и споделят възгледите на Русо, според който поезията на един млад народ трябва да си служи с образен, свободен и близък на живия, движен от чувството език на народа. Подобни естетически схващания има и сам създателят на „Под игото“. Това е улеснило преводача, когато е търсил разнообразни възможности, за да разкрие най-пълно мисловното идейно-образно и емоционално съдържание на романа; и за да въздействува по-непосредствено върху чувства и представи у немския читател и го накара да възприеме зад словесния израз художествено отразената жизнена правда в изображението на една далечна по време и място действителност за него, да използва и средства, почерпени от богатството на словото, което му е познато от творците на неговата собствена литература.

* *

Понякога една творба, родена от срещата на две езикови системи и две литературни традиции, се слива в своето копие с една чуждестранна култура и става художествен фактор, който спомага за изграждане на личността и нейното възпитание в човечност и красота. Защото истински художественият превод на дадено литературно произведение е не само дълбоко навлизане в творческия свят на автора, но и една разкрита възможност да бъде преживян той при нейното прочитане.

Десетилетие и половина вече „Под игото“ в своите две нови издания е добре познато особено на читателите от Германската демократична република. Книгата се превърна в едно от съединителните звена, каквито винаги се явяват между два народа с общи насоки в своето духовно развитие.

Преди седемдесет и шест години шведският професор А. Йенсен пише, че когато чел романа, „ту плакал, ту се смял“, а това според него е най-високата му оценка. Днес съвременният читател от не една страна се въодушевява особено от неговия свободолюбив дух и от вярата в бъдещето и в силите на народа, която той внушава с неповторима художествена сила; а тази вяра е всякога необходима на хората, за да преобразяват живота и воюват за своето човешко щастие. Затова „Под игото“ ще намира прием навсякъде по света.

ХРИСТО СМИРНЕНСКИ — ТВОРЧЕСКИ ПЪТ

Пантелей Зарев

В българската поезия ранната смърт на творците е едно знамение за нещо голямо, наченато, но прекършено от живота и условията. Ботев си отива на 27 години и оставя огромното си по значение дело неизведено съвсем докрай. Дебелянов загива 28-годишен и ни завещава своето зряло творчество, класически завършено, но незавършено като жизнена биография. Смирненски си отива още по-млад и оставя да се развива след него големият поврат в литературата ни, чието начало той поставя.

У Смирненски се съсредоточават всички постижения на традицията, но равновесно положение с предходното не се създава. То се отрича, отхвърля се като отживяло и минало и художествеността се тегли напред, към новите тенденции, които животът тепърва ще развива. Младият поет събира у себе си като фокус постиженията на голямата ни литература. Той излиза от Ботев и Вазов — по-малко от тяхната национална и социална тематика, повече от ритмичните и композиционните им особености. Близко му е поколението на поетите символисти, което навлезе надълбоко в незримия психологически свят, в тайните на духовното. Това поколение поети превърна словесните звукове в музика и създаде една нова поезия, великолепно технически. Всичко това Смирненски и усвои, и използва, и все пак го и отрече. Той не само отрази грубата действителност на работническото битие, но насочи изобщо поезията ни към нова социална, морална и естетическа проблематика — и с художествените си видения, и отчасти с поетичната си техника. Израсъл върху традицията, Смирненски отрече громките одобрения било на Вазовата патриотична и социална лирика, било на символизма. Големите завоевания в българската поезия от Иван Вазов и Кирил Христов, от Пею Яворов и Пенчо Славейков до Димчо Дебелянов и Николай Лилиев не го смутиха и не му попречиха да тръгне по своя нов оригинален път.

Смирненски бе ново явление за литературата ни като дете на българския пролетариат. Той бе поетът на бурните години, настъпили след Октомврийската революция и по времето след Първата световна война. В стиховете му от 1920 г. насетне прозвучаха надеждата и окриленото борческо въодушевление на хората от крайните градски квартали. Младият писател се сливаше духовно вече с друг народ от онзи, който познаваха предходниците му, даже и пролетарските писатели като Георги Кирков и Димитър Полянов. Тяхното художествено мислене, реализирано в жест, психологичност, ритъм и интонация, не бе достатъчно, за да се изрази новата динамична действителност. Те не бяха вече нейни психолози. Тази литературна мисия се падна на родения в Кукуш, прекарал там детството си поет, изживял по-късно юношеството и младостта си в „свободна“ България, главно в София. Наистина какво можеха да означават за настъпилото ново напрежение на борбата абстрактните призови на Димитър Полянов или обра-

зите на полуеснафи и полуработници на Георги Кирков? Излязъл от българското битие, Смирненски бе нещо съвсем различно от онова, което е била българската литература преди него. Той дължи голямото си значение освен на времето си и на своя изключителен, бих добавил, магьоснически талант. Границите на неговото дарование могат да се очертаят в твърде широки параметри. Ту весело, лукаво, ту свенливо усмихнатият младеж е притежавал духовна пригоденост да вижда твърде много наоколо си. Оттук и обилната битова конкретност в неговото творчество. Той е могъл да насочва въображението и чувствата си и в по-горните сфери, отгдето идват пророческите обобщения и грандиозните визиони в поезията му. Смирненски не бе завършен изведнъж, а претърпя сложно и богато развитие и тъкмо то представлява особен интерес. При това касае се не до дати и отделни произведения, а до психологически състояния, временно само закотвени към един тип правдоподобност.

*

Смирненски започва с критически, реалистични творби, но още с тях се отделя от традицията, противопоставя ѝ се. Това се вижда най-добре в неговото пародиране на предходната поезия, т. е. в ироничната ѝ оценка. А след това — и в социалната му тематика. Един нов, освежителен елемент се усеща във всяка още ранна творба, писана от 1915 до 1919 г. от кукушанчето, емигрирало от „турска“ тогава Македония и приспособило се напълно към градската атмосфера на столицата. Едни от силните му черти са хуморът и остроумното осмиване. Смирненски отрано притежава този рядък дар да вижда баналното в живота, да забелязва нарушеното равновесие, кръстосването на сили, които се борят не безупречно. И то тъкмо в градска действителност, неоткривана за литературата ни преди него. В нови психологически състояния изплува тази действителност — оттук и пародирането (отричането чрез осмиващо подражаване) на старата поезия с характерната за нея духовно-морална атмосфера. С рядка изтънченост на хумора поетът се смее над градски нрави, отбулва трагизма в подтекста им, поставя ги под контролното съмнение на смеха си. Неговият чист и звучен смях рядко изпепелява, повече освежава чувствата като спасителен излаз от тъжното битие на житейското всекидневие през войната.

Ранният още Смирненски леко навлезе в областта на сложни психологически драми. Но ги рисува все с комичен оттенък. Надниква в тайните на онази всечовешка война, която се води в обществото, долавя в нея и нещо временно, текущо, и нещо трайно, общочовешко. Умело събира в своята хумористична кошница погребани илюзии, провалени кумири, обезценени добродетели. И всичко това гарнира с образа на трагично-комичното. Животът не предлага нищо трайно, нищо велико, нищо възвишено, но поетът вече умее да се любува на красотата, с която сам възсъздава всеобщата житейска баналност. Той открива великолепно в художествената си форма и се стреми към него. То е своеобразна срещу положност на отрицателното, негова равновесна сила. Това осъзнаване на естетическата мощ на образа — и когато се рисува баналното и смешното — извиква възторзи у поета, изпълва го с творческа наслада. Смирненски бе заел нещо от преклонението пред красивото и изящното, което бе станало до голяма степен духовната същина на някои български символисти като Димчо Дебелянов на пример. Като Дебелянов именно и Смирненски обичаше красотата на формата и тази му обич преливаше естествено в творческите изобретения на неговия весел дух. Вглеждайки се в грозното, смешното, жалко-трагичното, което банализираше идеали и ценности, поетът го оживяваше с художествената изисканост на поезията си, в която се усеща „естетизмът“ му и се долавя неговата неконвенционална поетичност. И то — в хумористично творчество. И то — от младеж без

особена култура още, без продължителна школовка у големи майстори и без подробно, изтънчено познаване на световната литература.

Смирненски пародира старата ни поезия отрано, но не нарочно и съзнателно. По някакъв дълбоки, вътрешни подбуди на таланта си се стреми като че ли да пресече по-нататък нейното влияние и да отклони литературното движение към новото психологическо съдържание на градския бит. Ето едно от стихотворенията му още от 1915 г., написано от поетично „наивния“ седемнайсетгодишен младеж:

Когато бях в школото
и в чина си седях,
далеч бях от теглото,
щастлив и весел бях!

Все в тоя тон продължава стихотворението — за отминалото безгрижие, за смешното и щастливото в толкова противоположното сега на Вазовата идилия и на Вазовите идеали градско битие:

Щом пукнеше зората
пробуждах се от сън,
напусках аз кревата
и бързах за навън.

Пародия на Вазовото стихотворение „Овчар“. Героят на Смирненски е поседявал в клас, но повечето време е бивал в „Борисовата градина“ — всред безгрижната атмосфера на градски безпаричен щастливец, бохем-пройдоха.

Отрано стихът на Смирненски е звучен, ясен, без запъване, без неточни думи и неточни ударения. В този стих е заключена и дързостта на поета, използвал класическото стихотворение на Вазов, но принизил с веселата и безгрижна тема неговите традиционни стойности. Отрано веселякът Смирненски не поглежда с пренебрежение на житейски трагичното, даже и когато го взима на подсмив. Той започва с критическо отношение към съвременността и с критична преценка на тематиката на предишната литература. И то главно като я пародира, осмива.

Ето и друго негово стихотворение вече от 1916 г., в което възсъздава образа пак на безпаричния бохема, но някои черти на героя подсещат сега за „Чудак“ на Яворов:

Обърнал на палтото си яката,
дълбоко пъхнал в джобове ръце,
с одърпани сандали на краката,
той скиташе с намръщено лице.

Нашият поет не рисува една възвишена личност, по лермонтовски приневолена от индивидуалистичната си изнемога. Неговият герой е весел, бездомен „босяк“, бохем и скитник, когото не занимават сериозните начала в живота. Той, този герой, вижда в мечтите си възможен заем, някакво наследство, някаква лотария, някаква загубена кесия, за да излезе така от тъжната си орис на отвергнат от живота „дух“. Комиеният литературен персонаж на Смирненски се прехласва в любовни авантюри, които завършват злополучно, мечтае за „въздушни работи“, т. е. за приказни богатства и блага, които никога не ще намери. Но тъкмо в тази весело-комична участ е правдоподобната критика на сериозната и жестока действителност. Повечето от произведенията с аналогична тема са печатани в „К'во да е“ и „Българан“ с подписа Ведбал.

В пародирането и в осмиването ранният Смирненски следваше голямата традиция на веселия хумор от „Българан“, създаван от началото на века. Традиция, продължена по-късно от втория „Българан“. (Първият е от 1904 с редактори Александър Божинов, Александър Балабанов и Елин Пелин, вторият е от 1916 г. с редактори Александър Божинов, Димитър Подвързачов и Райко Алексиев. През 1918 г. и Смирненски участва в редактирането на „Българан“.) В тези издания се проявиха някои от чертите, отличаващи българския хумор от началото

на века до Първата световна война: доста изтънчена вече ирония, политическо остроумие, остър протест и срещу личния режим на Фердинанд, и срещу посредствеността и невежеството. В тях се вижда пробуждането на личност, която осмива сега домораслите ценности, принизеното разбиране на морала, съпротивлява се на първичността и наивитета с мисълта за един културен възход. Но за разлика от българановци Смирненски вля ново социално съдържание в хумористичната ни поезия. Той критикува войната и войнолюбците, съчувствува на народното страдание, поддържа една хигиена на личността и обществото чрез жизнения и оптимистичен стил на своя хумор.

Близостта на Смирненски до символизма може да се обясни със силното още влияние на това литературно направление. Но и в първите стихотворения на Смирненски често зад символистичната образност и лирично-миньорното чувство се долавяха обществена значимост и отклик на въпроси на съвременността. Поетът пишеше не само лични, интимни, любовни стихове, в които се излива в образ копнението по жената, жадувана и далечна, но и такива за реалната и жива тъга на хората, понесли тежестите на войната. В стихотворението „Хризантеми“ например трепва тъгата на девойката пред цъфналите градински цветя, спомнила си убития любим във войната. Особено характерно за този лирично-критичен стил е стихотворението „Покупка за празниците“. По своята форма то пародира стихотворението „Сантиментален разговор“ на Верлен, известно у нас по превод на Гео Милев. Но разговорът не се води между влюбените в парка, а на пазара, предлагащ на детето съблазнителни предпразнични подаръци, които бащата не може да купи:

— Не струват те, синко! Виж семчици бели,
хем същите, дето и вчера ти взех!

В тия първи творби още Смирненски вижда социалните недъзи и дава израз на своята критическа оценка. Очертава се вече автор, който не се затваря в тесния, личен свят на своите изживявания, а се вглежда в живота и реагира срещу социалните контрасти в него. Когато се прочетат десетината му „символистични“ стихотворения, писани между 1917 и 1920 г., долавя се как в тях се бори тематиката на символизма с нейното абстрактно и чуждо на живота интимно изживяване с познанието на поета, почерпано от реалната околна действителност, от живота на близките социални низини на големия град. А тъжната му биография помага на критичното му творчество.

Младият човек, запленил от поезията, с обаятелно чувство за красивото, майстор да превръща стиха в музика, да забелязва смешното, баналното, трагичното във всекидневието, ходи от редакция на редакция и разнася стихотворенията си, приемани веднага. Той е помощник в бащината си сладкарска работилница, безгрижен, но беден ученик в техническото училище, по-късно е „по-нависоко“ — юнкер, муштрован в дълги тъпи часове, но все пак запазил у себе си хумора на веселото дете на булевардите. Въодушевява се от комичните си сюжети, живее в литературата чрез тях и през 1918 г. отпечатва и първата си книга „Разнокалибрени въздишки в стихове и проза“, номер от хумористична библиотека, издание на печатница „Гутенберг“. Той даже редактира хумористичното списание „Смях и сълзи“ сам. Литературното му име е вече познато — Ведбал. Христо Смирненски — Христо Измирлиев — още не съществува. В ранната му хумористична поезия се забелязва по нещо от бъдещата му духовност, но то още не е негова характеристика. Главното му качество е все това: да се вглежда в близката, в обкръжаващата го среда и да извлича от нейното неизчерпаемо богатство многообразни весело-тъжни мотиви и теми. Друга негова способност е бързото и леко овладяване на формата, умението да създава свой музикален стих и да употребява свежо думата, да намира неочакван ефект на словесна звучност и действие.

ност. Римите му отсега са богати и изненадващи. Отсега създава специфичен хумористичен жанр в лириката, в който лекото, забавното, хумористично-веселото ни внушава някакво неочаквано обобщение, дълбоко етичен и философски смисъл, обясняващ човешкото битие. Този негов жанр се ражда и във вицовете му. Това е стил на обикновените му всекидневни отношения с хората, неговото весело дружелюбие, през което преминават мигновени преценки за дълбокото и значителното в живота. В тия години се чувства поет на веселата и тъжна бохема и малкото му моливче, налице всякога в джоба, с лекота лее стихове, върху каквато му попадне хартия — без тщеславие, без показност. Заслужава да се отбележи, че на тези ранни стихотворения са присъщи повече скръбта и болката, а не меланхолията. Неговото жизнерадостно чувство отстъпва понякога пред пристъпите на истинска и силна скръб, но той не се поддава на трайна и дълбока депресия, тъй като вярата в по-доброто е трайна, а у него господствува и едно философско разбиране за дреболиите и за неизбежните драми на живота.

Смирненски изживява младостта си бързо и неудържимо. Той е участник в редактиране на вестници. Той е във военното училище, гдето обаче не може да понася „марсовата слава“. Това е вече краят на Първата европейска война и началото на големите социални битки, очертани от сиянието на Октомврийската революция. След военното училище той известно време студентствува (право) и „бохемствува“ — нещо, което намира отражение в сатиричната му лирика и фейлетоните. Най-хубавите му години преминават в оптимистична бедност, в писане на шеговити стихотворения из хумористични вестници. Но във веселото и забавното има вече и нещо много сериозно. Като сатирик Смирненски отправя стрелите си срещу погромниците на България, срещу Кобургската династия и нейните крепители, срещу овълчената българска буржоазия, срещу военната и банкерска бюрокрация, срещу всички врагове на народа, доведен от своите доброжелатели до тоягата на просяка. Като патриот, той стои срещу гробокопателите на страната — безогледните политически влхви, кукли в ръцете на коронованата „особа“, предатели патриотари, управническа камарила, развратена, егоистична, готова да се продаде всекиму:

Кирчо иска автомобил да си вземе,
а Бобевски сметки прави пък след време
да наеме или да си купи нейде дача.
Дири се във таз задача:
за целта на тези хора колко рими
и ура, напред на нож им са необходими.

Смирненски изгупва праха от извехтялата бутафория на политическия ни живот и надниква зад кулисите — там е истинско светопредставление:

Дипломати, магистрати,
короновани глави,
кърви, бомби, атентати —
всичко с маска е, уви:
цялата таз пъстра гледка
е една гигантска сметка. . .

В неговите стихове се мяркат все повече политически лица, просветват тук-там имената и на български величия, съсипали народа, и на световни политически знаменитости — Уилсон, Лойд Джордж, Клемансо.

Всичко това наред с голямото и неоспоримо качество да надниква в обикновената житейска мелодрама, да чувства в цялата ѝ пластичност всекидневността на улицата и да осмива весело тогавашните ѝ нрави.

В неговото сърце се съгъства някаква болка, в ума му броди мисълта за явно несправедливи несъответствия. Но всичко това не е канализирано от една велика идея. Веселата и пламтяща душа на младежа е още в света на старото и вчерашното — макар и да го е отрекла в себе си и да търси вече нови форми за нови ху-

дожествени идеи. Такъв е Смирненски до края на войната. И даже през първата година след нея, докато сам се очиства от лепките на своето минало и преминава към по-друг поетичен език.

*

Преди да беше прозвучал гласът на поета-революционер, се бе натрупало обилно хумористично творчество. То изпълва един огромен том. Почти не е изследвано, тъй като мощната, смелата и гневната революционна музика на поезията на Смирненски го засенчва. Привично е да се асоциира творчеството на Смирненски с лирика, в която се разлюляват тежките основи на робския свят, гърмят железа, увиснали по протегнати към слънцето ръце, движат се огромни тълпи, изгарят борци на кладата на революцията. Такава бе по-късната поезия на този изравняващ се само с Ботева поет-визионер, предусетил последния щурм на грандиозната класова битка, доловил победния вик на пролетариата и сам жадуващ с цялото си сърце да умре в борбата и да пребъде в нея.

Но ето че преди появата на това творчество, свързано и с някои житейски обстоятелства, Смирненски имаше изострен слух за текущото около него, за забавното в комичните му превъплъщения. Почти цялата 1919 година, през която поетът се намира пред прага на своето преображение от хуморист в революционен писател, е запълнена със съчиняване на хумористични стихотворения. В тях изплуват дисхармониите на живота, чуват се меките и сладки гласове на любовната муза, трептят златни тонове и лъчи, като че ли се усеща пейзажът на традиционното сантиментално романтично изкуство, но вече пародирано, вече доставящо наслада по друг начин, тъй като стонове и въздишки са примесени и с лек присмех. През тази година Смирненски като че най-вече се учеше да вижда реалността, да я следи в сложните ѝ зигзаги, да я улавя точно в разните ѝ бои и рязко да пародира старото изкуство, като внася в неговите гами злободневието на деня. Едно от стихотворенията му започва с подчертано лично отношение към житейски конкретната всекидневност:

Над мене, пред мене, налево, надесно
и даже отзад
незрима ръка наредила чудесно
отбран и величествен свят. . .

Този отбран свят привлича всекиминутно вниманието. Той държи в плен въображението. Той го вълнува с весело комичните си страни. Той го забавлява, поглъща и отблъсква. В него, сред безметежното и сладко еснафското, прозират тъжни социални истини. Обикнатата тема на Смирненски е любовта. Почти всяко негово любовно стихотворение носи някакъв отпечатък на галантна забавност, на изящен жест. Но през премрежените погледи проблясват някакви злобни искрици на болка, на тъга, на широк комизъм. Поетът вмъква политиката в любовта. В стихотворението „Злободневка“ се обръща с въпрос към госпожицата, чиито очи го гледат с тревога:

Кажете, моля ви, за бога;
недейте бива толкоз строга,
тук има нещо. . . то личи!

И следва по-нататък:

Не съм виновен за погрома,
защото фронт що е не знам,
а щом започна се кръгома
при Добро-поле, аз бях дома
и всичко туй узнах едвам.

Под Радославова команда
не съм в гешефти затлъстял,
не съм подкрепял Фердинанда,
не съм вършил и контрабанда,
а мирно, честно съм живял.

Веднъж извършил съм, не крия,
кат контрабанда нещо аз:
задигнах си от вашта шия
целувки две на вересия,
но върнахте си ги тогаз.

Смирненски пише и много любовни стихотворения, в които има някаква интимна драма, изживян сантиментален блян. Но и в тези стихотворения нахлуват пенливите приливи на хумора. И те — при привидно най-сериозния им смисъл — завършват с някаква актуализирана комичност. В „Есенни листа“ през най-сериозния, лирично-сантиментален тон на болка и обич преминава лекият, весел полъх:

В душа ми цветя
посред есента
за тебе цъфтят.

За тебе са те,
за тебе, дете,
ела набери.

А после със тях
без свян и без грях
ти друг надари.

Това е в същност пак леко завоалирана пародия на традиционната любовна лирика с нейните илюзии. Вкусваме от тръпната сладост на миналото и изведнъж усещаме обикновено житейското, реалния човешки смисъл на любовните отношения — изневярата, лъжата или двуличността. Намесват се неща по-иначе философски и поетични от вече познатата любовна галантност и любовна тъга. Оказал се в компанията на интимно-сантименталните поети от миналото, Смирненски избухва във весел смях, и то всред въздишки и нервни любовни тръпки. Особено е приятно на нашия поет да види в любовта баналното, да посочи едно подозрително щастие или да намекне за крадени еротични удоволствия, които свенливо се кичат с невинност. Той развява воалите и на сантиментализма в поезията, и на възвишената любовна игра, водена в живота.

Някои стихотворения по форма и по поетическо облекло са напълно издържани в традицията на символистичната, изобщо на декадентската поезия. Авторът си служи с образи, с езиков материал и дори с форми на стиха, характерни за декадентски условното поетично мислене, но цели все своята особена ефективност. Той след възвисителната тирада ще ни свали изведнъж на земята, ще ни постави изведнъж в реално-политическата, социално-битовата всекидневност и с нея тъкмо ще създаде и забавната привлекателност на произведението. Стихотворението „На книга“ (1918) започва така:

Отнел бих пурпурната тога
на бавно гаснещия ден.
От яркият ореол на бога
лъчи бих грабнал, без тревога —
но ти не искаш дар от мен!...

Залутан в дълбините сини,
бих сбирал бисери весден.
Бродящ из райските градини,
бих късал сочни мандарини, —
но ти не искаш дар от мен!...

И накрая след дълги изброявания на обещания в духа на трубадурската любовна лирика и на нейните символистични вариации по-късно, стихотворението завършва така с „шега“:

Но що царкинята не вдига
очи от своя мал чепик?
Дали туй всичко ѝ не стига
или не знай, че аз на книга
съм страшно щедър и велик?

И тъжна, и весела шега, от която се вижда, че поетът няма какво да даде въпреки бляновете си. Хумористичните стихотворения от този род имат две композиционни части: едната е в лиричната изповед, в сантиментално-любовната песен с декадентски изтънчена перспективност, с разточително словоизлияние и другата — в ефектно комичния обрат, в преобръщането на лиричното съдържание в нещо друго, нещо, което е житейски повседневно, обикновено, реално и земно като здравата мярка на действителността, в която се е движил сладкарският работник и веселият журналист-студент и бохема. Впечатлението от стихотворението е сложно: въввлечени от потока на възвеличителната песен, ние сме брулнати от вятъра на реалността. И то твърде весело. Подмамени от образи и символи, които много обещават, паднали сме на земята, за да се посмеем и над себе си, и на нещо коварно и измамно в собствените ни мечти.

Много от тия стихотворения на Ведбал—Измирлиев изглеждат написани в духа на оная хумористична лирика, която се създаваше до Първата световна война. Но не. В неговото творчество е отразена и нова чувствителност. То е много по-близко до конфликтите на живота, отколкото предишната хумористична лирика, особено като образ на големия град. До предишните хубави образци Смирненски се приближава предимно чрез формата, като и тук запазва свежа оригиналност. Хубав цвят на хумористичните творби от миналото е политико-сатиричното стихотворение на Дебелянов „Орден“. В него имаме една приказна действителност като в „На книга“ на Смирненски. С образи от рицарско-трубадурската поезия се рисува изобличително текуща съвременна действителност. В стихотворението „На книга“ представите за царкинята, за пурпурната тога и за бисерите, които героят би събирал, условно подменят действителността, както царят, пиршествената зала и рицарският реквизит в „Орден“ — политическата обстановка в България. Но Смирненски е повече шеговит. Повече преобръща отвлеченото освен в сатира и във весел присмех. Под мантията на изящната образност се разкрива житейски обикновеното, прозаично смешното. Така се получават сложни духовни съпоставки между високото и сатиричното, житейски обикновеното, забавното, весело-задържащото, изкусно извисената лирическа форма. Най-голямото чудо в тия творби е въображението и изумителното остроумие на Смирненски. Той умее всякога да наруши равновесното положение, да промени обстановката и да я покаже откъм комично-ефектната ѝ страна. Умее да изяви своята опозиционност, да скандализира общоприетото с динамизма на изключителната си находчивост. Привидно безупречен в любезностите, галантен, той ловко извежда и някаква трагична мъдрост, и някаква банална житейска истина, занимателна и мъничко, още съвсем мъничко, страшна през звучния смях. Внушението на стилно-езиковите форми и патетиката на символистично-декадентската поезия веднага се стопяват, щом ги докоснат реалността и живата комична тръпка на топлото човешко сърце на хумориста. Вижте само заглавията на неговите стихове: „Акростих“, „Априлски амуросишия“, „Принц безпаричен“ — всичко това напомня старата галантно-бохемска поезия и е твърде злободневно, съвременно.

В стихотворения като „Великогрешним гешефтарам“ Смирненски пародира декадентския стих, но така, че се чуват гласът на събитията и гласът на улицата.

Поетът има стихотворения, в които, освен че снизява формите и съдържанието на поезията, господствувала у нас до Първата световна война, но осмива и най-характерното за нея — индивидуализма. Такова е стихотворението „Ницше, котарак и папагал“. В него се разказва как млад папагал се наляпал някъде с ницшеанство, назовал се свръхпапагал, мечтаел да разруши скверната вселена. Но за бежа попаднал в лапите на котарака и от мечтите му не останала следа.

Голяма част от хумористичните стихотворения на Смирненски имат битови сюжети и съответна реалистично-представна подоснова. Комичното извира от реална ситуация, а сравненията и лексиката зависят пряко от нея. Но по-често комичното е усложнено било от традиционна литературна изразност, било от авторови намеци. Те ни препращат непрекъснато към съвременната действителност, засилват психологическото детайлиране на политически ситуации и на лица. Ето „Отворено писмо до господин полковника Василий дер Радшайн, т. е. Васил Радославов:

Гут морген, либерални, където и да дремеш,
над блясъка вълшебен на златния метал,
аз вярвам с благодарност писмото да приемеш,
защото знам, че вехнеш сломен от печал,
защото знам как любиш Българийка зелена —
незрееща ни в есен, ни в зима настървена,
макар че ти навярно си доста пожълтял
от своя идеал.

Тук „блясъкът вълшебен“, „вехнеш сломен от печал“, „незрееща ни в есен, ни в зима настървена“ са все образи, напомнящи реквизита на символизма. Но цялата комичност на приветствието се оголва изведнъж с това „доста пожълтял“ (т. е. позлатен) от своя идеал. Още повече богати с намеци стават стихотворенията, в които се пародира чужда или диалектна реч, битово разговорна и улична реч. Често двойствен смисъл добиват политически понятия например в любовно стихотворение: „амнистия“, „закон“ и т. н.

В сатирите си Смирненски използва иносказанието — то става подчертан елемент на психологическата характеристика. При това то влияе и на съдържанието, и на формата. Иносказанието у Смирненски не е като у творци на баснята. То не остава трайно свързано със сюжета, а иска само отгатване от въображението, то е само бърз намек, който веднага се преобръща във вица и шегата. Това е специфично комично иносказание. То съпътствува реалността, подменя я леко, размества местата на стойностите в нея. Така е например в „Телефонен разговор с полковник Василий Радославов“. С ловки намеци и удивително познаване на политическата действителност авторът ту не забелязва, ту сменя разните маски на Радославов. Лукавството и тънката ирония се скриват в противоречието между слова и дела. Поетът се вживява в чувствата и претенциите на български и чужди политици и весело се смее над тях. Той обича да повдига внимателно, като че с два пръста завесата на техните фалшиви добродетели и ги показва в неочаквани положения и пози.

В сравненията и похватите му бликат неговата жизнена духовност, радостната му връзка с живота. И пряката, и непряката му реч е преизобилна с възприети от народа, комични по смисъл чуждици: турцизми, русизми, галицизми. Често си служи със звукоподражателни думи и частици: ха-ха, хи-хи, хоп, пляс и т. н. Интимните умалителни също са използвани за изтръгване на непринуден смях — при хумористични положения или при „тъжни“ самопризнания на героите. Всичко това и разява добродушна, сърдечна близост до обикновения, до живия народ и неговия речник. И оригиналността е в съжителството на високата поетическа лексика на символизма с тази простичка и хитричка пародия на живота, житейска всекидневност.

Авторът сполучливо е събрал народна реч и високи поетични традиции. Той съперничи на Алеко Константинов в приближаването си до езика на простолюдието и същевременно придава на речта си поетичен блясък, идващ от художествените завети и на Пенчо Славейков, и на Яворов, и на Димчо Дебелянов и Лилиев. Така в словото му се създава общобългарски народен тип и на интелегент, и на стилист на простотията и жаргона. Органичността на това единство не затъмнява художествените достойнства, не принизява изразителността. Защото Смирненски всякога държи за чистотата на формата, за живото поетично въздействие на словото и мимиката. Някакво жизнерадостно веселие го обхваща при пародиране на чужда реч. То идва все от неговото влечение към комичното, от чувството му за оная особена отсянка, която създава чуждата дума. В „Кьор Хасан във Версайл“ цялата психологично-комична ситуация е създадена чрез турцизмите:

Колай геле, чорбаджилар! На конференция
от Стамбул чак,
по даден знак
пристигам с бир кючук парче претенция.
Признавам, моя милост доста позагази я
почти навред:
немах късмет
нито в Европата, нито из Азия.
Затуй разбирам, хелбете, че в гюрюлтията
отиде зян
бизим юрган
и чергата на Ганьо бей — комшията.

Да не четем по-нататък. И в цитираното само изпъкват веднага и познат турски характер с неговата консервативна неподвижност, и политическа обстановка, злополучна за „Ганьо бей“. Турцизмите не заливат само стихотворението — те му придават хумористичния тон. Като всички големи комици Смирненски е майстор в подражанието, в мимическите изпълнения — външни, физически и духовни. Той може да се нагласи така, че всякога да преповтори чуждия свят, да попадне точно в любимия израз на героя и на характерната му езикова поза. И да запази дистанцията на своята индивидуална езикова оценка. Смирненски не създава общи типове чужда душевност. Ако беше така, би бил твърде беден като поет на комичното. Той улавя цялата разнообразна хубост и интимност на чуждия комичен жест, на езиковата поза и ги пародира с онези оссбени думи, в които се запазват и индивидуалността, и общият характер. Така неговите стилистични похвати са подчинени на разнообразието. Самият автор подражава различни видове душевни нагласи. Може да говори от първо лице като „сериозен“ проповедник на морал и да създаде така едновременно два характера: на говорителя, т. е. на проповедника, и на обекта, към когото е насочена проповедта. Може да се представи като сантиментален любовник, чиято лична изповед е все пак нещо непокриващо се напълно с личността на поета. Тия различни превъплъщения, това отделяне даже на трети герой — междинен между автора и героя на стихотворението — създава многопластовото психологическо богатство на стихотворението. Много често използва реч от първо лице за динамично превъплътяване на няколко характера:

— Аз съм странник безприютен,
аз съм беден пилигрим,
моят замък е порутен
и блуждая аз залутан
в облаци, мъгли и дим

Този пилигрим се обръща към нея, избранницата, с молба да разтвори сърдечните си двери, като бледолика монахиня да го прибере в свещената килия. Ето отговора, който преобръща сериозната ситуация в комична:

— Ще отворя аз вратите,
чувам скръбни ви романс,
но познавайки певците,
искам да ми заплатите
наема си във аванс.

Тук изпъкват едновременно няколко образа: и на наивния певец, и на весело-практичната „монахиня“, и на автора, могъл да обедини поетичното и прозаичното в лирично-комичното си обобщение.

Българската литература познава малко автори-хумористи, били толкова близо до всекидневно житейското, до препълнената с хумористични конфликти действителност. Малко автори у нас до, пък и след Смирненски са притежавали веселото и тъжно дарование на Хайне да сплитат „високата образност“ с всекидневно-житейското. Преди да пише своите вдъхновени революционни оди, своите жертвени песни, посветени на революцията, своите грандиозно величави химни на борбата, този поет е бил толкова близко до житейската проза, че може да му съперничи само Алеко Константинов. Ако не бе намерил другия път — трагично-героичното възвеличаване на революцията, — щеше да се развива като един от най-големите майстори на комичното и на неговата банална и величава претенциозност.

Особено оригинални са стихотворенията, в които възпява с отсянка на комизъм любовта, дребните измени, дребните житейски интереси, препречени пред чувството, различните сезонни настроения и неудовлетворени копнежи на старите моми. Любовта в неговото творчество е не само реален жизнен факт, комична ситуация, а и нещо повече. Тя е проява на жизнеността на народа ни. Тя е изведена от автора до нещо същностно в човешкото битие. Леко закачливото преувеличение в повечето любовни стихотворения е насочено срещу говорителя лирически герой. Откроява се образът на бохемата, на безпаричния бедняк, социален тип, свързан духовно с покрайнините на София, който весело-скръбно се шегува със себе си. Това са творби, изпети за жизнерадостта на любовта и за ненавистта към бедността и нещастieto, които придружават и младостта, и любовта. През весело-комичното прозира едно особено философско съдържание, изразено не книжно, като знание, получено от другите, а като човешки опит.

Поетът умее да отдели в блудкавия и пъпlesh везден маскарад онова, което е и трагично, и забавно многоцветно. Той долавя чужди мечти, надежди, грейнали в сърцето, подслушва изповеди за временно блаженство и за скръб, причинена от призрачността на жадуваното. За него градът е „легенда незнайна“, в която всяка дума е „поема безкрайна“. Тази поема разказват мрачните покрайнини, разказва я нощното дихание на големия град:

И нейните стихове шъпне нощта,
а всеки стих обич е, мъка и тайна,
а всеки стих сън е и скръбен надслов. ..

Поетът използва вълшебната стройност на речта, за да ни потопи в атмосферата на едно настроение. Стихотворението „Под ритъма на колелетата“ е изградено изцяло върху римовите съзвучия: тренът трака своето „тики так“ и се появяват комични по функция римови отзвучавания като „мерак“, „наросен мак“, „котарак“, „даяк“, „дъртак“, „крак“, „мрак“ и „ахмак“. Всичко това обрамчва ритмично и звуково малкия флирт във вагона, за който се разказва: флирт на пъстроката „мадам Мери“, чийто съпруг дреме блажено. Във всяко стихотворение на Смирненски хумористичният слог отговаря на настроението, очертава го с подходящи стилни похвати.

Разбира се, главното в хумористичната проза и поезия на Смирненски не са любовните ситуации, а политиката. Тя пронизва творчеството му, отекващо на динамичните конфликти и всевъзможните събития на съвременността. Поли-

тиката прониква — като критика на съвременността — даже любовната му хумористична лирика. Той е смайващо остроумен в невероятните превращения на „сериозната“ метафора в политическа всекидневност. Може да пише цяло любовно стихотворение с политически термини: „мобилизация“, „тактика“, може да вмъкне в него разговор било за Радославов, било за Клемансо. Границите на „чистата“ поезия и на политиката у него се сливат, едното дифузира в другото. Неговото и весело, и тъжно сърце е в непрекъснатата въртележка на обществените недъзи: фалирали политици, които още стоят на сцената и държат властта, шарлатани-патриоти и търговци, тъжни образи на улични жени, чието нещастие затрогва. Смирненски прилича в тази своя поезия на двама световни майстори — на Хайне и Беранже. Белински беше писал за Беранже: „Беранже е цар на френската поезия, най-тържествената и свободната ѝ проява: в неговата песен има и шега, и острога, и любов, и вино, и политика, и всред всичко това като че ли внезапно и неочаквано проблясва и някоя човешка мисъл, просветва дълбоко или възторжено чувство, и всичко е проникнато с веселост от цяла душа, с някаква забрава на самия себе си в една минута, с някаква... пиршествена безгрижност. У него политиката е поезия, а поезията политика, у него животът е поезия, а поезията живот“ (В. Г. Белински, Съчинения, т. I, стр. 254, 1948). И Смирненски е някакъв малък цар с пирществена безгрижност в поезията, в която има и шега, и острога, и любов, и бохемски настроения, и сериозна и дълбока политика. Много сериозна и много дълбока политика като психологически детайлирана критика на съвременното на поета общество. Един критически метод, съчетал реализма и романтизма и пълно изразил в богатството на формите природата на човека, неговата неуловима тъга по друго, различно от текущото човешко съществуване.

Заслужава да се отбележи, че до май 1920 г. Смирненски почти не пише стихотворение изцяло на „сериозна тема“ — любовна или политическа. В цялото му творчество дотогава доминира това смешение на лирични, възвишени настроения и остроумна веселост, едно нехайство към големите поетични традиции, които се принизяват с комично опиянение. Романтичната мечтателност в част от тази лирика е само условна поза. Зад нея стои комично-веселата чувствителност на поета за скръбните драми и конфликти на живота. Затова и тази лирика е и днес значителна. Тя говори много за духовния образ на автора. Тя разкрива веселия и жизнерадостен, ренесансов дух на Смирненски, възпитан в любов към живота още от младини. Тя сочи неговото умение да използва поетически форми — от диалозите до повторението и рефрена, — за да усилва непосредствеността на мисълта и чувството. Затова и тези привидно „несериозни“ произведения на Смирненски са запазили траен живот, четат се и днес с наслада. Наслада от обобщението на едно отминало битие, обобщение, постигнато от това слънчево дете на градската покрайнина.

*

Политическото избистряне на Христо Смирненски започва отрано. Той преживява трагичната Междусъюзническа война като съвременник и като участник в последвалите от тая война събития — с масовото бягство на населението от опожарения Кукуш. Големите народни страдания през Първата световна война се отразиха върху духовното и поетическото развитие на поета. Надарен с изключителна наблюдателност, той усвоява леко всяка критика и всяко живо впечатление, които се раждат всред здравата народна среда. Това обаче, което има особено значение, е рано съзряващото у него класово чувство. Още преди да покаже привързаност към освободителните борби на работническата класа, преди да беше член на Комунистическата партия, Смирненски проявяваше спон-

танната си отзивчивост към съдбата на трудещите се и потиснатите. Светът около него бе наситен с противоречия, с борби. Усещаше се борческото настроение на народните маси и особено на работническата класа. Далечните тръби на Октомврийската революция стигаха до слуха и на нашия поет. Той се бе сблъскал вече с владайските събития (1918). Бе пожелал доброволно да участва в тях, тъй като останалите юнкери от неговия взвод бяха изпратени срещу въстаналите войници, а той можеше да бъде обвинен от другарите си в дезертьорство пред дълга. Една извисена етика го бе накарала да вземе пушката и да тръгне с другите, при все че в толкова хумористични стихове бе осмивал властта на Радо-славов, насилията на Фердинандовия режим. В тридневно скитане от Владая до Радомир Смирненски видя озарените от надежда и жестоко изстрадали войници, прости трудови хора в шинели. Тук още той почувствува, че е оръдие на една по-висока, враждебна воля, която го принуждава да ѝ служи.

1919 година бе изпълнена с кървави съткновения. Разрушението на войната бе възбудило народа. Железничарите направиха най-голямата стачка в историята на стачките у нас. Смирненски се движеше в средата на младежи с комунистически убеждения. И неговото олевяване след напускането на военното училище не можеше да бъде изненада. Динамичните събития изместваха напълно онова, което се бе утвърдило като фалшиво, словесно понятие за дълг пред държавата и „родината“. През 1919 г. поетът е в другарски връзки с комунистите Христо Ясенов и Крум Кюлявков. И когато те започват редактирането на хумористично-сатиричното издание „Червен смях“, Смирненски печата още в първия брой стихотворението си „Везните на морала“. В него подлага на присмех онази „мадама от хайлайфа“, която въпреки лекото си поведение не може да се нарече лека жена, тъй като на везните на морала се поставя и бащиното ѝ богатство.

Сред тълпата многозвучна на престолния ни град
като сребърни звънчета прозвънява твоят смях
и приканва, и примамава той към шумен маскарад
многохилядните братя на безпътния ти грях.

Въпреки това разсипване на съблазни, въпреки обилния гроздобер на плътските грехове нея, тази представителна мадама на обществото, никой не може да заклейми. В нозете ѝ са тези, които биха я упрекнали. Какво са те пред нейното богатство:

И затуй в тълпата шумна гордо пак пристъпяш ти,
убедена, че не спадаш къмто леките жени,
убедена, че си тежка, щом като се нареди
бащиното ти богатство на моралните везни. . .

Да, това са везните на морала. Първото си стихотворение, печатано в работнически вестник, Смирненски е написал в духа на своите весели творби, в които химническата поза в същност разголява покривалата на фалшивата легенда на буржоазното общество. Поетът още не зове към революционни битки. Но той изобличава властелините на живота, потъналите в разврат хетери, които балансират своето падение с независимост, която им дава имотното им положение. В тази си творба, както в „Разнокалибрени въздишки в стихове и проза“, Смирненски разбира поезията като морал, като критично въодушевление от съзерцаваната действителност, потресла душата му. Но във „Везните на морала“ нему повече е ясно кого критикува и това личи вече във философско-сатирическата постройка на произведението. Хумористичният намек обобщава едно състояние на света, а не маркира измамността на един мимолетен текущ факт.

Първото стихотворение, в което прозвуча гласът на революционната лира на поета, е написано за 1 май 1920 г. и е напечатано пак в „Червен смях“. То е така и онасловено „Първи май“. В него се чуват вече твърди революционни призови. Поетът изпраща първите светкавици срещу кулата на капитализма. Той тегли мисълта и чувството към висините на борческия си ентусиазъм:

Да спрат фабричните комини,
и всеки черен труд да спре,
и туй намръщено море
от морни роби и робини
да озари и приласкай
усмивката на първи май!

У него за пръв път се ражда художествено обобщаване, по-различно от предишните. Той запазва интереса си към истинската действителност, обаче желае да достигне идеално правдоподобие и се отвлича от факта и от предишния си комичен модел. Той си служи със символи: вижда пурпурната зора, която вестява смъртта на тягостната нощ. Обръща се към бледоликите си братя — оттук нататък все по-често се среща този толкова поетичен образ на изнемогаващия и бунтуващия се пролетариат — и ги зове към огнена разплата. Исква да сложи в силни ръце пламтящия меч на първи май — за победата на утрешния ден, на идеала:

Когато в черните грамади
на рухващия кървав храм
ще изградим, сред дим и плам,
сред трупове и барикади,
с тържествен химн на първи май
очаквания земен рай. . .

Стихотворението е малко отвлечено, революционната борба се съзерцава с известна отдалеченост. Но то тегли към бъдещите форми на обобщаване, когато възприятията на поета ще се наситят с борческа сила и конкретност. Поетът сигнализира вече за характерните черти на своята бойна лирика. Тя ще бъде тръба, зов. Тя ще бъде меч, замахнат върху врага. Тя ще бъде изблик на многоцветни надежди. Тя ще бъде копнежна песен, изпята от най-нежни струни на нежно любещо сърце. Тя ще пробуди заспали звезди, ще огрее душите с чист, мек блясък, ще озари света и със скръбната усмивка на страданието, и с горещите пламъци на гнева.

Веселият младеж, който носи винаги в джобовете си парчета амбалажна хартия, взети от бащината му сладкарска работилница, за да пише своите стихотворения навсякъде: на улицата, когато върви, в градината, в бозаджийницата, всред шумната тълпа и шумното всекидневие, сега се настройва за нови изживявания, вълнува се от нов поетичен интерес и нова обич. Той още не прекъсва връзките си с „Българан“. Още весело и жизнерадостно осмива сивото човешко всекидневие. Още използва мощното оръжие на хумора за своята морално-изобличителна и критична поезия. Но все повече отдава себе си на увлечението си: участието в работнически акции, в демонстрации, агитиране при избори, спорове с враговете на комунизма, с българската вече белогвардейщина и нейните подвластни шайкаджии. За него партията ставаше духовен дом и родина. И в поезията му се чуваше все по-ясно и с все по-богати боеви нотки партийният призивен глас, станал морал, красота, поетичност.

*

В душата на Смирненски за кратко време се отрази сякаш съвременният му социален свят: с борческите си движения, с конфликтите си, със светлината и нощта, с топлите си човешки извори и с помътнелите си струи, в които е грозотата на човешкото съществуване. С необикновената си артистична надареност и човешката си преданост поетът можа да стъпи на сигурна почва. В гигантската битка, която се водеше за изменението на света, той показва удивителна устойчивост. Действителността заплени мисълта и сърцето му. Той чуваше как дишат ритмично тълпите, как расте техният прилив. Той заживя с борчески видения

каквито не познаваха нито литературата на критическия реализъм, нито модернистичната поезия.

Това, което поражда в творчеството на този 22-годишен поет, е бързата промяна на лирическото обобщаване. Ако преди в хумористичното си творчество поетът не намира идеалното в реалността и изтъква това без особено напрежение на мисълта, като използва само преките си житейски впечатления, то сега поетът борави с идеи. До каква висота на мисълта, единство на поетическото и пророческото достига той още в първите си стихотворения, посветени на революцията: „Първи май“, „Ний“, „Веригите на мисълта“, „Червените ескадрони“, „Утрешния ден“, „Северно сияние“, написани през 1920 г. и поместени всички в „Червен смях“.

Обобщението, както при Ботев, прозвучава дори в категоричността на отделната фраза:

Ний всички сме деца на майката земя,
но чужда е за нас кърмящата ѝ гърд.

Негли само Ботев, Вазов и Яворов са се издигали до такова категорично предвиждане смисъла на социално прогресивното. У Смирненски се оглежда като в бездънен извор съвременният свят. У него се събират светкавиците на гнева, мисълта и чувствата разширяват кръгзора на всекидневното и проникват в историческите перспективи. Смирненски въведе в поезията си образа на тълпите с тяхното гневно дихание, с динамиката им, с революционния им трепет и с дързостта им. Декор на тяхната революционна раздвиженост са улицата и площадът. Образът на големия, задъхан от злоба капиталистически град допълва, сглобява, обогатява образа на тълпите. Някога Ботев бе писал, че революционно-бунтовната песен ще се понесе от Бяло море до Дунав по румелийски полета. Той възпя героя, който загива на Балкана, и слуша тъжовно проточената песен на жетварката в полето. Смирненски сега се вслушва в стоновите на големия град и в неговия всекидневен трясък. Той долови мощните му, смели и гневни ноти и от тях изтъка симфоничната музика на своята поезия. В нея, в тази поезия, сега се разлюляват тежките основи на робския свят, гърмят железата, увиснали по протегнатите към слънцето ръце, движат се огромни тълпи, начело на които стоят герои. Поетът предусеща последния щурм, долавя победния вик и сам жадува с цялото си сърце да умре в борбата, да бъде винаги в нея. Някогашната хармония между героя и природата е нарушена, защото сега се създават нови образни категории: градът, площадът, барикадата между стените на улицата. Даже чувството за вселенно-безкрайното е асоциирано с образа на тълпите, на многомилionenната революционна маса.

Наистина не си служи с онази космическа образност, която използват руските поети и особено тя от кръга „Кузница“. Но все пак той привлича световния образ на вселената, чрез нейното туптене, движение и мощ внушава представата за мощта на тълпите:

Чрез нашите сърца вселената тупти,
животът се крепи на раменете ни.

Смирненски е модерният човек на едно ново, непознато до него светоусещане. Той е човекът на пролетарската революция, на цивилизацията и техниката, на отвъдните надежди, които отиват оттатък настоящето. Още не си служи с научно-техническа терминология, но усеща вулканическата мощ на кипналата битка и често използва образа на Вулкана или образи, взети от царството на Нептун — „океан от огнени вълни“, „океан от стенещи вълни“, — за да изрази така гръмко и внушително възбунените чувства на революционните маси. В стихотворения като „Ний“ е даже своеобразен пантеист, рязко отграничаващ се от традицион-

ния „индивидуалистичен“ пантеизъм на Гьоте и класиците. Той слива своя интимен свят със света на природното, на голямото битие, което е извън него. Но това е социално-историческото битие на пролетарската революционна борба. В него, в това битие има мъдрост, смисъл и грандиозни представи за бъдещето, а не в оная природа, която извикваше само езически възторг и езическо преклонение. Ето как е обобщен образът на тълпите, как е показано единното движение на пролетариата и земята, общността на величавия пулс:

Защото в боен ред сред робската тъма
възбунени вълни издигат се със рев,
защото накупя свещеният ни гнев
и неговият вик стозвучно загърмя:
„И ние сме деца на майката земя!“

Физическият свят, вселената и всемирната творческа душа на колектива, на масата се сливат. Всичко това е послужило за голямото революционно обобщение: „И ние сме деца на майката земя!“.

Огромният и многолик колектив храни вселената, крепи цивилизацията, държи живота на раменете си, поддържа напредъка. Но той е онеправдан, хармонията е нарушена. Кога и как може да се възстанови равновесието, да се сключат в успокоено единство противоположностите. Вярното класово чувство на Смирненски му предсказва пророческото предположение. Той го усеща в тясната си свързаност с комунистите, със „световната душа“ на пролетариата. Той ѝ принадлежи и я възпява с нестихващото желание да я подтикне към победа и удовлетворяване, жаден да постигне сам себе си в борбата.

Нашата поезия познава литературно-исторически обобщения, в които се разкриват хоризонтите на напредъка: „Борба“ на Ботев, „Керванът“, „Не се гаси туй, що не гасне“ на Вазов. Но никой от тези предшественици на Смирненски не е гадаел бъдещето на революционните тълпи, не е виждал и съзерцавал как се ражда техният устрем, не е имал този универсален поглед — в образи-обобщения и символи, — който притежава сега Смирненски, нито пък световно грандиозната ритмика на неговата поезия. В стихотворението „Ний“ поради семантиката на творбата през познатата ни стъпка на ямба се усеща нещо непознато преди: грандиозният ритъм на историята, на вселената, почувствуван как диша и пулсира, как се гневи и се бори като израз на чувствата на пролетарската революционна маса. Независимо от формалната близост на „Ний“ до предишните творби на Смирненски той постига сега една нова ритмика, в която се дочуват стъпките на революцията, усещат се нейните тонове и нейната особена симфоника. Функция на обертон в ритъма на тази грандиозна музика придобива това изповедно „Ний“, въведено девет пъти в стихотворението. И чрез формата на лириката си Смирненски е активен, особено със сливането на личността си с всемира на масата, с преливане на интимните му чувства в колективистичните чувства на пролетариата.

Не всички начални революционни стихотворения на Смирненски са еднакво сполучливи. Той си пробива постепенно път към големите си обобщения, преминавайки през една усложнена символика. Словесният и семантичен инструментариум на символиката се откроява ярко тъкмо в несполучливите му творби. В „Червеният смях“ например:

Сред сенките на вековете,
закърмен с бури и пожар,
смехът ни бодър ярко свети
в сиянието на ханджар.
И, съчетал на всички роби
скръбта и черния хомот,
гърми в свещената си злоба
от своя огнен небосвод.

В това стихотворение се говори пак за угнетените тълпи, за техния колективен смях — и все пак символите са толкова отвлечени, че убиват чувството, отнемат му неговия чист блясък и сила. Те изказват мисълта без онази пластика на образите, която изпълва с красота и богатство произведения като „Ний“, „Червените ескадрони“ или „Северно сияние“.

Но не само в образната система, а и в изживяванията се долавят усилията на поета да изведе своята лирика до високия гребен на революционността. В първите си стихотворения той е повече оптимистично патетичен, като намеква само за трагичността: „Ний“ например. Той е на върха на вулканичното си въодушевление и не съзерцава трагизма на битката. Постепенно лириката му се обогатява. Той не е само слънчево дете на революцията, той носи предчувствието за трагична гибел. Съзерцава тази гибел и в подвига на героя, и в тъмното всекидневие на жертвите на улицата, на нищетата и туберкулозата. Така тъмнината прелива в светлината на неговата лирика и създава многото нюанси в нея.

В творби като „Улицата“ още не се усеща това поетично двуединство. Поетът възсъздава с младежко въодушевление грандиозността на революционния напор. Звън на оръжия, огнен пламък и дим покриват небосвода над уличната барикада. Самата улица, която събира тълпите, е прикрила у себе си пламъците на вулкана. Тя диша закана. Тя гърми, тя е пълна с изненади. Тя се преобразува неочаквано и от тихия метеж стига бързо до огнената буря на революцията. Поетът си бе изработил бързо един нов познавателен орган: за познание и разбиране на бунта и революцията. Той вижда не единицата само, а масата, която диша ведно с битието. Естествено в тази лирика на въодушевеното единство с колектива не прозират още личните и интимните преживявания, трагизмът на отделния индивид. В тях властвуват величието и грандиозността.

Ето я улицата в най-поетично облекло.

По нея се усмихват в колесници
престъпници, пигмеи и царе,
а дните в едноцветни върволици
отлитат, като непознати птици,
над нейното нестихващо море.

Това е сякаш поезията на улицата в стария символично-естетичен стил на предишната му лирика. Улицата със скръбните ѝ тайни, с обикновеното ѝ безпокойствие, с контрастите ѝ, извезани през мрежите на едно философско съзерцание в онзи весело-забавен тон, който познаваме от поезията на сътрудника на „Българан“. Тя се открива обаче бързо и с другото си лице — вече различно от онова, което би възприела весело-нехайната личност на бохема или даже на съзерцателя-философ.

Но дебне улицата със закана,
настръхнала подобно огнен змей,
прикрила пламъците на вулкана,
при първи зов на празнична камбана
готова лавата си да разлей.

Колко много метафори — и вече нито една от тях не е в стила на традиционната символистична поезия: „огнен змей“, „пламъци на вулкан“, „празнична камбана“, „лава“, която оприличава на нещо огнено бунтовните тълпи. Това е вече ново виждане, различно от това на предишната поезия, в него се оглежда революцията с огнено лице, със зачестен дъх, с безсмъртно величие:

И гръмнала отвсъде с изненади,
преобразена в своя мощен гнев,
тя гриви огнени от барикади,
развява пред смутените отряди,
и блика крясъци и бурен рев.

До Смирненски никой не бе видял такава улицата. Но в нея няма трагизъм. Смъртта е покой и щастие, сякаш в ново пророчество се сбъдват думите на поета: „и смъртта е там тиха усмивка, и хладен гроб сладка почивка“. Да, интимно-трагичното още отсъствува, но затова пък се реализират безкрайното и грандиозното. Улицата живее и диша извън въображението. Тя напомня движението на най-грандиозното от космическите сили: пулса на морето, диханието на небесните съзвездия, пламъците на вулкана. Революционното въодушевление се откриваше все повече като същина на личността на Смирненски. Той ставаше гражданин на земното кълбо, воюваше дръзко срещу неговото несъвършено царство. Младият сътрудник на „Червен смях“ откриваше нов, непознат смисъл за битието на личността: тази радост от революционното опияняване, това грандиозно въодушевление, което не можеше да бъде привично за обикновени смъртни, а бе присъщо само на героите. Появяваше се в българската поезия съвсем нов поет, различен от веселия юноша Ведбал, с неизмерими видения, с непозната дотогава патетика. Българската лирика вече бе привикнала на приглушените тонове, на песните под сурдинка. Или най-много — на весело-закачливите присмехулни „елегии“, „балади“ и „оди“ за трагичното всекидневие. Изведнъж сега пламъци близват небето, зазвучават силни удари, почти страшни за непривикнало ухо, изведнъж зазвучават приливи и отливи на океански вълни, чува се зачестеното неритмично дихание на световното битие, нажежава се атмосферата, в която могат да дишат само великани.

В „Улицата“ леко и бързо прозвучава съчувствено-милосърдното, интимно човешкото отношение на Смирненски към борците, към децата на революцията. Той обикна една представа за израз на ласката към тях: „те са целунати“: целунати от бурята, целунати от кървавата нощ. Те още нямат индивидуално лице, но поетът ще стигне до него, виждайки ги във въображението си как залязват на студените плочи:

А сред дима и викове победни,
целунати от кървавата нощ,
един до друг деца и старци бледни
угасват върху камъните ледни
с усмивката на малкия Гаврош.

Тези нежни деца и тези зрели старци — Смирненски ще потърси техния психологически образ. И ще го намери в залюлените от чудовищните люлки на барикадата и приспаните в името на революцията обикновени борци-герои.

Онова учудване, което изпитвахме от изключителната широта на въображението на Смирненски, когато говорехме за хумористичната му лирика, се повтаря и тук, и сега, когато проследяваме как е ставала появата на неговите нови откровения. И това учудване е даже по-голямо по степен. Защото все пак има разлика: едно е поетът да бъде артистично подчинен на моментното си впечатление и да използва традиционния реквизит на старата романтично-символистична поезия, да раздипля весело кадифените и драперии, и друго е да обхваща световното величие на революцията, да го конкретизира чрез откриване на нови тайни сили на метафората, да обгръща грандиозното, величавото, непостижимото. Едно е да присъствувате в забавно-прозаичната всекидневност и друго е да видите как израстват героите, да изживеете борбата, извезана с нова система от символни образи: бурята, космичните кръгозори, звездите, заслушани в призивно революционния вик:

Щом бурята завий, затътне, заплющи —
о, в бездните на мрачни кръгозори
звездите спират своя вечен път,
и притаен заслушва се светът:
— това е улицата, улицата днес говори.

Малко е да се каже много пъти повтаряното: че Смирненски въведе нова комунистическа тема в нашата поезия, че е бил близо до революционните настроения у нас и ги е отразявал у себе си. Че в семантиката на лириката му откриваме много движения, светлина, предчувствие за идващото: Че в тая семантика имат особена поетична функция символите: „слънце“, „мълния“, „буря“, „ураган“, „светкавица“, „пожар“, „сияние“. Смирненски е повече от всичко това, тъй като той създаде ново светоусещане, светоусещане, непознато и неоткрито от никого до него за поезия. Ако старата класическа и романтична поезия „сътворяваше“ историята на човешкия дух, виждаше борбата на нощта и светлината в него или отваряше интимните извори на живота и пееше за болките и радостите, причинявани от живота на личността, то сега Смирненски сложи точката зад всичко това. Той е далеч и от стария пантеизъм, и от интимните възторзи на романтиката, далече е даже от Ботевите героични превъплъщения, далече е от Вазовите прогресивни блянове и копнежи, от духовно-историческите Яворови самоанализи. Той като пролетарски поет идва с една нова „всемирна“ и творческа душа. Тя заключава в себе си и конкретните жажди и стремежи на българския пролетариат, и великата световна сила на революцията. В нея отеква психиката на пролетариата, опиянен от въодушевлението да руши, да съзижда, устремен към бъдното пространство на новия утрешен ден. Да, в тази си поезия Смирненски не бе само българин, дете на нашата страна, отгледан от стихийните сили на народа ни, а бе и европеец, гражданин на човечеството. Той създаваше класиката и на новата европейска и световна поезия, и то с учудваща лекота и с непостижима мощ. Пред него нямаше образци. Но това бе някакъв всемоутих поетичен дух, който изведнъж смогна да се издигне над ограничеността на познатото, проникна в новото духовно битие и стана лъч, светлина в него. Това личи най-добре в оная негова революционна лирика, която осветлява грандиозните битки по площадите на Берлин и Париж, по стъгдите на следвоенна Европа, завладени от пролетариата.

Смирненски намираше класическото единство между съвременността си и поетичната изразност на своята лирика, както споменах, без гигантска работа, без напрежение. Всичко ново, което усвояваше с всяко новонаписано стихотворение, представено в редакцията на „Червен смях“, сякаш идваше от природата му, сякаш се беше вкоренило у него, подготвено от историята и поколението му. Докато всеки голям поет новатор извършва прехода от едно старо към друго ново художествено съзнание — включително представителите на класиката на Запад, — е зрял по-дълго, бил е в непрестанна борба със себе си, за да се изгради и проясни като личност, то Смирненски изведнъж, с близостта си до живота и със своята художествена дарба намира себе си, зашепва магиите на великата си поезия.

Това пролича особено в стихотворенията му, нови по тема и по светоусещане, в които заговори съвсем непознатата за миналото художествена истина, стихотворенията, посветени на Русия. На Съветска Русия. На Русия, обгърната от пламъците на революцията. На Русия, унесена от космически полети по бъдещето. На Русия, която се мъчи да разреши своите противоречия и тези на човечеството. В тия творби на Смирненски изпъква също неговата страст да се преобразява, както и в шеговито-хумористичните му творби. Но какво преобразяване става сега с динамичния гений на неговата личност? Той не само усеща характерното от националната психика на руския човек, не само рисува картини, типични за руското битие. Той се вживява в героизма на руската маса, на пролетариата, приема у себе си мечтата на голямата руска земя и я прави свое духовно владение. При това за него мечтата не е бягство от действителността, а почин към

живот, надежда, вселяваща бодрост. Той предзнава гигантските замисли на бъдещето, въплътени в нова Русия, в станалата там революция. Той открива същината на дела, които раздвижват света и го тикат напред в ненаситен и още неизвестен устрем.

При това забележете, че първото стихотворение, което Смирненски написа за Съветска Русия през 1920 г., е посветено на Червената армия: „Червените ескадрони“. То е печатано в бр. 33, г. I от 3 септември 1920 г. на в. „Червен смях“. Вдъхновено е от победоносния поход на конницата на Будьони, която през лятото на 1920 г. разгромява полските интервенти. Неговото съдържание е и конкретно, и символно-обобщително. Касае се не само за настъплението на Червената армия срещу полските панове, а и за настъплението на новия свят срещу стария:

В утрото на светла ера, с факела на нова вера,
идат бодри ескадрони с устрем горд и набег смел. . .

Още в тия начални стихове виждате широките кръгозори на ставащото, на настъплението с утрото на новата и светла ера, в която прехожда човечеството. Тя е не само мечта, а и действителност. В стиховете пулсира истината за световно-историческото сътъкновение, в тях е заключена идеята на 22-годишния младеж, сътрудник на „Червен смях“, за промисъла на историята, повела вече човечеството напред. Такива обобщаващи историческото съдържание стихове би могъл да напише много зрял поет, побрал в себе си много книжна и жизнена, фаустовска мъдрост. Поет, на когото биха поднесли опита си цял един живот и историята. А към редакцията на „Червен смях“ е бързал със своята творба весело усмихнатият и сърдечен младеж, у когото не е оставило никаква следа отвлеченото разсъдъчно мислене. Спонтанният творец, реализаторът на бързи видения, на светкавични открития, който е притежавал вече огромна мъдрост и безусловна интуиция за грандиозното и историческото.

В останалата част от стихотворението е нарисувана богато пластичната картина на битката: изправените на задните си крака коне, устремени стъпки на ескадрона, развеяните буйни гривви над пожънатите през август ниви — все един символ и повик за летеж напред, към бъдещето. Стихотворението не би имало своя световноисторически смисъл и без встъплението, и без своя край: „Вий слезнете от конете и земята целунете — възцарете вечна обич, вечна правда над света.“

Смирненски виждаше всичко, за което мислеше поетично. Както и да го привличаше символиката, той бе поет и на сетивно пластичното. И картините в „Червените ескадрони“ са забележителни, бих казал, възхитителни като зрелище. Те нямат равни измежду най-хубавото в световната поезия, описала грандиозния полет на една освободителна армия. Смирненски е обичал тая Червена армия, тоя символ на свободата и напредъка не само със сърцето си, а и с всичките си клетки, с целия си познавателен апарат. И акордите на стихотворението му се подеват и стихват като най-съкровено и топло звучене на цялостната и непостижима обич.

„Червените ескадрони“ по своята звучна организираност е едно от чудесата на Смирненски. И сега една изумителна интуиция е проявила своя „скрит разум“. Петнадесет-и шестнадесетстъпните хорейни стихове са изградени изцяло върху звукови повторения на гласки и съгласки. Тези повторения придават особен звуков смисъл на стихотворението, сменят се като дублиращи се и подчертаващи пластичните и смислово-семантични образи, музикални образи. Ето как би изглеждало още заглавието в шрифта на комбинации от гласки и съгласки: Ер-ни дро-ни.

А ето и първия куплет:

Ро-ла-ра-ла-ва-ра
да-одр-дро, ре-орд-от

та-ад ищ- ци ръ-ор-ци
ка-ра-ла-ръ-ра ир-ра

Цялото стихотворение би могло да се представи по тоя начин. Звуковата структура на следващия куплет израства изцяло върху повторимостта на два доминиращи звука, при все че има повторителност и на „с“ („сетни сили“), и на „н“ („някой воин поразен“). Тези звукове са „о“ и „р“. Ето как се редуват в строфата:

он-ра-ро
ро-ър-о-о-ор
ир-он-о-о-он
ро-ри-ре

Впрочем нека видим как в отделни стихове се чуват тия постоянни звукови обединения на гласки и съгласки. Първият стих от третия куплет е организиран звуково върху:

ве-ни-ви-на-на-ни-ви
И развели буйни гриви над пожънатите ниви.

Първият стих на четвъртия куплет е изграден върху повторения на „т“, „и“, „р“:

та-ък-к-ек-ка-ра-ър-ри-ти
Ето татък край върбите екнаха пушкала скрити.

Давам тези образци, за да може да се разбере как и в по-горните примери стиховете са изградени изцяло върху повтарящи се съзвучия. Обикновено стихът се подвежда под една или две комбинации от съзвучни гласки и съгласки и се води от тях до края. А отделният куплет и цялото стихотворение са построени по „схемата“ на такива близки звукови компоненти. Смирненски майсторски използва вариантите форми на алитернацията: еднакво започване: „бронзов блясък“, еднакво завършване: „стомана хладна“, обърнато начало: „кървав пламък“. Особено леко използва нееднаквите вариации и на несвързани с гласни звукове съгласки и на съгласки, свързани с гласни:

Сви се буря безпощадна, зазвънтя стомана хладна

При това ударенията играят особена роля за отсечено отселяне на повтарящите се звукове (бу-бе- б́у́ря б́е́зпощадна) или за тяхното по-спокойно свързване (тя-то- зазв́ънтя стомана). Понякога комбинацията се нарушава от вмъкната съгласка, като се обогатява така.

Например:

Кратка схватка и наново ескадроните летят.

Тук имаме в същност три „ка“ в първите две думи к/р/а-ка-ка, като вмъкнатото „р“ само усложнява комбинацията. Общият порив на чувствата и буйно понесеният ритъм на хорей са подчертано комбинирани с тези богати съзвучия от гласки и съгласки. Всичко това носи в себе си музиката на въодушевлението, внушението за размаха на революционния пристъп на червените конници. Освен смисловата семантика, включена пряко в словото или в образите и метафорите, действува и една друга, музикална семантика, тясно сплетена с първата в общия духовен подем, изразен в стихотворението. Понякога тази друга семантика е относително самостоятелна, но най-често тя направо прелива в първата и придобива едно звучение с нея. Голямо е разнообразието в евфонията и акустиката на гласните звукове. Ето го това чудно „Ах“ в началото на седмия куплет, което изразява емоционалния въздъх на поета. В същото време то служи и като обертон на следващото, непрекъснатото звучене на „е“, което изразява летежа, устрема напред.

Ах, летете вий сред сеч и дъжд от огнени картечи

Седем „е“, зазвучали в е-те-те-ет-еч-не-еч, след обертона на едно ясно открило се „а“ („Ах“), усилящо акустиката и звучността.

Никъде Смирненски не ни е оставил някакво свидетелство как е изграждал стиховете си. Не знаем търсил ли е съзнателно тези звукови ефекти или пък те са му били подвластни спонтанно, по поетична интуиция. Склонни сме да възприемем второто. Поетът успя леко да овладее и да използва всички предходни постижения на българската поезия, целия натрупан опит от Ботев до Лилиев. Неговото развихрено, въодушевено от събитията, от чудото на историята чувство намери леко своя звуково-музикален и словесен израз. И поетът създаде своето многогласово познание на света: и чрез семантиката на словото и метафората-образ, и чрез семантиката на звука-образ. Неговият слух бе изключително находчив на звуково-смислови комбинации. Вътрешното му ухо овладяваше и грабваше света в многогласовата му проява и го превръщаше вече в едно второ звучене — на словото, на формите на стиха. Познатата физическа действителност се реализира и в звука: — гърмът на шрапнелите, грохотът на копитата.

*

Революцията Смирненски вижда като празник. И световната революция, която е очаквана, и Октомврийската, която се осъществява. Той я сравнява ту с утрото, ту с огнените лъчи на слънцето, с празненствата на природата. Тя се асоциира и с човешките празници. Революцията бие и вика като камбана. Тя е тържествен звън и зов. Тя пробужда хората, масите, времето, вселената — всичко, което е трайност в битието. За да изрази грандиозните си впечатления, Смирненски си служи обилно с глаголи. С много глаголи и действия е наситено стихотворението „Червените ескадрони“. Глаголните времена протичат сега, в момента, в настоящето. В стихотворението „Утрешният ден“, в което всеки слаб и угнетен възраства като исполин, бликат глаголи:

И, в страшен пристъп устремен,
с море възбунени души,
лети, гърми, зове, руши...

Това обилие от глаголи е най-вече в творбите, посветени на революцията. Революцията е действие. Извършва се гигантска промяна. Поетът вижда и съзерцава извършването. Неговата богата сетивна възприемчивост го извежда леко до пластични картини. Но тези картини сега са разтворени в действието, понесени са от него, обгърнати са от атмосфера на творчеството. И глаголи, и сегашно времетраене изпълват стихотворенията. Даже там, където прибегва към елиптичното отстраняване на глагола, поетът подразбира действието, чувства го:

В сърцата ни сребърна лилия,
в ръцете ни кървав ханджар,
напред през върховни усилия
към общата мрачна бастилия,
обгърната в кървав пожар!

В този куплет няма глагол, но има действие, изразено най-подчертано с това „напред“, което противостои на статичността. Изобщо спокойното, привично уравновесеното, статичното Смирненски изгонва от своята поезия. То е враг на неговата поетика, която се вгълбява в действителните сили, прояснява тяхната мисъл, тяхната волева устременост и динамичност. В стихотворенията му все нещо става, звучи, призовава към по-нататъшно действие, към задълбочаване и разширяване на активността. Това са повиците и повелите на историята, на масата. Затова и в метафорите му така много се говори за раждане, устрем,

буря, обновяване на света. В „Херолди на новия ден“ поетът вижда как от борбата и идеите на руския народ се начева новото:

От него се раждат трептящи
лъчите на новия ден;
станете, смутени и спящи,
въсток своя зов ни изпраща,
от хищни ята обграден!

С новото откриване на света Смирненски твори и нова поетика — особено в стихотворенията, посветени на революционните борби в Европа и на Октомврийската революция. В тази поетика се преосмислят традиционните символни метафори. В нея основни естетически категории стават героичното и възвишеното — с лека отсянка на велик исторически трагизъм. Динамиката на света се усеща в стихотворната структура, във времетраенето и в глаголно-образната изразност.

Смирненски усвои изкуството да рисува величието на битката и в обобщени образи, и в конкретни, жизнено реалистични картини. В неговата поетика се събират и абстракцията-символ, и конкретната, земната предметност на образа, тъй като едно силно въображение създава философското обобщение на видението и води поета пряко по онези места, където се разгръща грандиозната битка на историята. Тази сложна двуединност на поетиката: символ—понятие и конкретен, земно реалистичен образ се осезава най-ярко в третото стихотворение, посветено на Съветския съюз и написано само два месеца след „Червените ескадрони“. Това е стихотворението „Северно сияние“.

В него с обобщението-мечта за бъдещето — сиянието на Севера, лумнало многоцветно над света — Смирненски въвежда и образа на снежните поля, в които не стихва битката. Той говори за сибирските мрачни хижи, за каменния Петроград, за онези, които са оставили бащиния праг и са тръгнали напред, в кървави схватки да водят човечеството към бъдещето. Така самото обобщение с универсализираните идеи за пътя на историята израства от поетичността и конкретната реална правдоподобност на картините. Поетът говори за настръхналият капитал, за онези престъпни сили, които са се обединили срещу руския народ и срещу руския пролетариат: той вижда и трагизма на битката:

А тъй жестока е борбата!
Отде не плъзна хищен враг?
И кой престъпник на земята
не тръгна с кървав нож в ръката
да сее ужаси и мрак?

Налетя с кървави пълчища
настръхналият Капитал,
обърна в дим и пепелища
на Сибир мирните селища,
вериги нови изковал.

В тази двуединност на символно-обобщеното, универсалното и реално-конкретното, картинно-земното се втурват струите на трагичното. Цикълът от стихотворения е многотонален: в него има и болка, и топла скръб по жертвите, и копнеж за победа, космично чувство за величието на ставащото. И ето го това чудно — бих казал спонтанно-философско — съпоставяне на революцията с космоса, с вселената, със слънцето и неговия неуморим ход. Безумец е, който хвърля шепна пръст, та с нея да затъмни слънцето. Безумец е, който храни надежда, че може да спре сляпата сила на стихията, на океанските вълни. И идва лиричната изява на възторга:

Да бъде крепка, братя,
десницата ви свята!

Вий първи в тъмнината
запалихте звезда.

Интернационалистичната сила на революцията е добила образ в това северно сияние. То е красота, добродетел, надежда, философско тълкуване на абсолюта и на грядущето:

От руските поля далеч до Атлантика,
през тайнствения лес на Индия безкрайна,
и всъде по света, де пот и горест блика,
трепти с рубинен лъч сияние велико,
открило със любов свещената си тайна.
И неговият лъч е взор на херувим,
и неговият зов е гръм: „Да победим!“

То, това северно сияние, пламти във въображението на поета като видение на световноисторическата битка. То е идеал тъкмо защото е стремеж към постижимо, защото разпалва мечтата и волите:

Тълпи се легион до братски легиони
и бурното море издига се и тътне:
„Станете вий, деца, вий, робски милиони,
потиснати под златни кървави корони,
угасващи в нощта и в сънищата смътни!
Станете вий, деца на Лондон, Берлин, Рим,
умира старий свят, ний нов ще сътворим. . .“

Между „Червените ескадрони“ и „Северно сияние“, посветени все на Октомврийската революция, Смирненски продължава да пише весели, злободневни стихотворения. По-голямата част от тях са печатани в „Червен смях“ — даже и весело-хумористичните. Но в тях сега се появяват по-остри, сатирични и политически елементи. Временно „Българан“ и „Кво да е“ са изоставени. От началото на май до края на октомври Смирненски печата изключително в „Червен смях“. Тук излизат освен споменатите „Веригите на мисълта“, „Червените ескадрони“, „Северно сияние“, но и някои хумористични стихотворения, насочени като сатира главно срещу Стамболийски. Едва в края на октомври Смирненски, с псевдоним Ведбал, се появява отново в „Българан“ с „Вазовият юбилей“ и в началото на ноември в „Кво да е“ със „Злободневката“. Неговото сътрудничество на тия вестници зачестява, но и тук се долавя по-подчертана политическа насока. Весело-бохемската поезия се подменя от политическа лирика. Очевидно става и нещо друго — Смирненски е нов фермент в тия две издания, несвързани с комунистическата партия. В неговите стихотворения изплуват повече политически имена. Те са оценка на политическите събития. И във весело-шеговитите творби напират огромната обич към Съветска Русия и вярата в очистителната мисия на революцията. Той се бори за защита на Съветска Русия и като редактор. Брат му Антон Измирлиев разказва за редакторското му участие в „Българан“:

„Поради неразположение Христо не е могъл да вземе участие в редактирането на бр. 16 от г. VI (1921) на „Българан“. Един карикатурист (белогвардеец) използва отсъствието му и успява да прокара карикатура, насочена срещу болшевиките. Уведомен за тази гадна карикатура, която представляваше болшевиките като людоеди, Христо въпреки протестите на майка ми стана от леглото и отиде в редакцията на „Българан“: Оказа се, че списанието е набрано, свързано, карикатурата заема цялата първа страница. Броят е поставен на машината за отпечатване. Няма време да се клишира нова карикатура. Тогава Христо оставя карикатурата, но ѝ поставя свой текст: „Болшевиките във фантазията на контра-революционерите.“¹

¹Христо Смирненски, Никола Вапцаров в спомените на съвременниците си, Български писател, 1966, София.

Необходимо е много въображение, за да си представим цялото духовно напрежение у младия поет сега. Неговите часове са строго разпределени: сутрин пише своите пламенни стихове, след това се мярка тук-там из редакциите, после се отбива в клуба или отива в „ателието“ на Крум Кюлявков, където се събират съмишленици на „Червен смях“. Или пък се носи из улиците на София под ръка с някой другар по някаква поръчка, смеят се весело двамата на някаква токущо скроена шега — от тия шеги не се отказва до края на живота си, — а в дълбините на мисълта му се заражда звученето на нови революционни строфи. Това, че е студент по право в Софийския университет в тези напрегнати творчески дни, е почти забравено. Смирненски противостои на официалния свят: поканен да бъде изпратен като представител на официалната българска преса във Виена, отказва; в Америка — също отказва. Избягва понякога и от предишната си лековата бохемска безгрижност, избягва от задълженията към себе си, опиянен от свръхземните, от титаничните космични звуци на революцията, опиянен от страстта си да воюва — с черносотниците у нас, с политиците гешефтари, с всички ония тъпи журналисти, които покорно изпълняват волята на господарите си. Той пише в това опиянение бързо стихотворенията си, огрени от пламъците на революцията, създава неусетно нова поетика, непозната дотогава освен в творбите на българските писатели, но и в параграфите на литературните критици. Даже в своите интимни човешки чувства той е като новооглашен в революцията. Посвещава на Пенка Генчева-Задумич, съученичка на неговата сестра Надя Измирлиева, с която е дружил и с която е имал ранни интимни чувства, „Червените ескадрони“, а след това и стихотворението си „През бурята“. За него и любовта — както за Ботев — трябва да е съзвучна с идеала и да се поднесе пред прага на революцията, да бъде хубав мит от нейните фантастични възможности. Топлото чувство на жертвеност се е събирало в сърцето на поета, който е поглеждал и весело, и шеговито хубавите жени и е преживявал във въображението си безкрайните им възможни приключения. А какви бяха изповедните, интимни мотиви на лириката му.

(Следва)

СРЕЩИ И РАЗГОВОРИ СЪС СВЕТОСЛАВ МИНКОВ

Борис Делчев

II

Под влияние на първите ми впечатления, подсилени от всемогъщата литературна мъгла, на която нищо не убягва, още преди да стана близък на Светослав Минков, аз вече бях решил, че той е затворен, необщителен, ако не и горд човек, с подчертано чувство за достойнство, който отбягва случайните познания и шумните признания. Затова все ми се струваше, че за него бяха написани онези думи от едно интервю към българския превод на „Голем“, който Майринк беше казал за себе си: „...на частни писма не отговаря, гости не приема и сам не прави посещения.“ И, общо взето, първите ми впечатления се оказаха верни. Бъдещето обаче дойде не само да ги потвърди, а и да внесе в тях някои твърде съществени уточнения.

„На частни писма не отговаря. . .“ Ако писмото означава непременно интимност и споделяне на съкровени вълнения, Минков наистина не беше способен на такива доверия, все едно писмени или устни. Струва ми се, че нищо не е по-трудно от това например да си представи човек едно любовно писмо, под което стои неговият подпис. Но нека не отиваме толкова далече: трудно е изобщо да си го представиш в състояние на изповедност — да сподели с тебе свои лични или творчески вълнения. Спомням си, че един единствен път, след дълги години приятелство, когато трябваше да се предположи, че между нас бяха разрушени всички прегради, той се реши да ми заговори най-после за своя още ненаписана творба — за бъдещия си разказ „Чудният смях в Рамония“. И направи това пак, разбира се, не спонтанно, при една от сутрешните ни „йодени“ разходки по варненския плаж, когато разговорът опря до така наречения „държавен смях“ и трябваше да потърси практически доводи срещу тази „монументална глупост“, както сам се изрази. А каквото съм научил за семейството му и за неговите близки, все е било случайно, и то чрез други хора — за това той изобщо не говореше. Ако обаче става дума за делови писма, с които не се споделят съкровени вълнения, а се уреждат практически въпроси, тук вече нещата вземат обрат. Противно на привидностите, които грижливо поддържаше, Светослав Минков пишеше такива писма много често, и то с една невероятна душевна заинтересованост. И ги пишеше при това, без непременно да се отнасяше до нещо чак толкова наложително.

Пред мене е случайно оцелял дубликат от негово писмо, с дата 5 ноември 1965 г., до фабриката за часовници „Братя Курт“ в Гранж, Швейцария. Това е обикновен документ, който установява елементарни делови отношения между клиент и търговец—документ, който и по предназначение, и по същност няма нищо общо с духовните стойности. И ето че за изненада тъкмо този документ

ни дава възможност да надзорнем оттатък материалната обусловеност на нещата.

„Притежавам — пише Минков — един ръчен автоматичен часовник-календар „Цертина“, калибър 28-451, под № 235759, позлатен, долната част на капака му стоманена, от който съм много доволен.“ И веднага след това добавя, че две части от този часовник се били строшили и трябвало да бъдат заменени с нови. Но понеже у нас не могли да се намерят такива части, настоятелно моли да му бъдат изпратени от самата фабрика. „С тази услуга — продължава той с добре пресметнатата любезност — вие ще ми дадете възможност да продължа да нося този часовник, който ме удовлетворява във всяко отношение — услуга, за която ви изказвам предварително моите благодарности.“

И какво мислите предлага на фабриката срещу искана услуга? Не вярвам да се досетите какво.

Забележете, ние сме в 1965 година. Минков е писател с отдавна утвърдено име, чиито работи вече са преведени, а други предстои да се преведат на чужди езици. С една дума — представителен човек, но представителен човек в обстановка на девизни ограничения. И ето че този представителен човек, който не може да се откаже от някои свои затвърдени склонности, предлага да заплати исканите части. . . с български пощенски марки, т. е. немного представително.

Както никой друг писател у нас, еднакво като човек и творец, цял живот Минков изпитва ужас от битовизма и с цялото си същество се стреми към една по-висша сфера на отношения — морална, но и материална едновременно. И тъкмо защото беше и материална, и тук той не можеше да се освободи от притегателната сила на вещите, станали накрая негова страст и негова съдба. Като се домогваше към тях в името на по-съвършеното, този „дегустатор на вещи“ с осанка на патриций, който изглеждаше духовно велик като Шемая Хилел, неочаквано и против волята си много често слизаше до плебейски баналното. И понеже имаше съзнание за тази неизбежна метаморфоза на своето поведение, стремежът към комфорт и представителност, който го опияняваше и го тласкаше към една невероятна за него активност, го караше понякога да губи престиж в собствените си очи и му причиняваше не само радост, а и угнетение. Затова именно правеше всичко възможно да оставя в сянка тази друга страна на своите прояви и близките му можеха само по странични признаци да се досещат за неговата немного възвишена преписка от делови характер.

„Гости не приема. . .“ Разбира се, Минков не страдаше нито от мизантропия, нито от надменност — тъкмо наопаки! — и едва ли би отхвърлил някога една молба да приеме и изслуша някого. Но без да бъде недостъпен, много ревниво и много старателно пазеше своя свят от любопитни погледи и внезапни нахлувания — изненадите изобщо не му бяха по воля. Затова не беше човек, на чиято врата можеш да похлопаш във всяко време, без да му причиниш неудобство, все едно в какви отношения се намирате. Макар и рядко обаче, гости все пак приемаше, но и това правеше по своему — с мълчалив подбор и с присъщата му във всичко деликатна предупредителност.

У Минков се ходеше обикновено по някакъв важен повод, най-често във връзка с възникнал или предстоящ въпрос от практическо естество, и почти никога или много рядко на непринуден приятелски разговор. В същност това беше не толкова отиване на гости, колкото на тържествен прием, където връзката и бялата риза са задължителни условности. И както при всеки прием, главното внимание беше насочено към представителността, и без това една от постоянните грижи на Минков: масата се застиляше като за банкет, приборите и другите трапезни акцесуари стоеха безупречно на местата си, от хладилника се измъкваха запасите от вносни питиета, каквито тук никога не липсваха. Всичко беше предвидено до най-малките подробности — на случайността и импровизацията не беше

оставено никакво място. Така че гостуването преминаваше обикновено в атмосфера на сдържаност и духовна дистанция — беше ослепително и хладно едновременно като прозата на Минков. С една реч, тук стилът на човека се покриваше изцяло със стила на художника — той беше само по-друга, вече не духовна, а практическа проява на неговата личност.

„Сам не прави посещения. . .“ Непоправим домосед, Минков наистина не обичаше да прави посещения, като не се смята страстният му всеизгарящ стремеж да посещава други страни и други континенти. Отиването на гости, дори у близки хора, беше за него най-често не удоволствие, а протоколно задължение — бремене, с което трябваше да се примири. Мога обаче да свидетелствувам, че имаше една къща, където ходеше доста често и без вътрешни задръжки — ходеше не само да се развлече, а и да потърси душевно облекчение от всекидневието. Това беше жилището на Ламар в Драгалевци.

Така се случи, че през 1956 г., след едно служебно пътуване в Румъния, ние станаме много близки с Ламар. Станаме близки и незабелязано започнахме да се търсим. През неделя, през две телефонът в къщи звънеше: „Професоре, днеска те чакам. Точка. Ламар.“ И аз ходех — кога сам, кога с жена си, кога с някой общ приятел. Тук именно идваше Светослав Минков, който по онова време още работеше в редакцията на „Български воин“ — в едно и също редакционно помещение с Ламар. За разлика от мене обаче, той идваше винаги с жена си. И така в продължение на десет години, до самата му смърт, вилата на Ламар от време на време беше за нас нещо като неделна резиденция. Тук именно имах случай да видя Минков от друга страна — да наблюдавам и опозная не твореца, редактора и колегата по служба, когото виждах и с когото разговарях почти всекидневно, а да опозная интимния човек в него.

Необходимо ли е да казвам, че и тук, както в много други неща, аз застъпвах „ниското“, а Минков „високото“ равнище? Вманиячен малко на тема въздух и движение, обикновено аз вземах шестте километра от Лагера до Драгалевци пешком — било по междуселските пътища, било направо през ниви и ливади. Само в много редки случаи, при дъжд и мъгла, прибегвах до такси или до обществения превоз. Напротив, макар да живееше в Лозенец, на един хвърлей от Драгалевци, и да разполагаше с една много по-удобна линия, Минков идваше винаги с такси. Да ходи пешком нямаше навик и за него това беше изобщо немислимо, а да ползува автобус — не обичаше: миришело му на кожух. Но тъй като автобусите миришат на кожух и в обратна посока, налагаше се да бъде предвидлив. Затова още с пристигането си той се уговаряше с шофьора, даваше му аванс и определяха кога да дойде да го вземе. И понеже следобедната смяна издава службата в десет часа, това трябваше да стане преди този час. Тук именно „високото“ равнище изиграваше на Минков лоша шега — шега, която поради естеството на нещата засягаше и другите.

Един час преди да настъпи времето за връщане, тъкмо в момента на най-голямата задушевност, Минков започваше неусетно да проявява признаци на безпокойство. Уж присъствуваше и вземаше участие в разговорите, но вниманието му се насочваше в друга посока и в държането му се забелязваше нервна възбуда. Всички знаеха вече на какво се дължеше тази възбуда и се мъчеха да го успокоят, че е още рано, че има много време и че шофьорът знае мястото и сам ще дойде да го търси. „Нали тъкмо за това си му платил, да те улесни“ — ще произнесе някой, за да насочи мислите му към реалността. Тактичният и разумен Минков обаче този път нервничеше и не искаше да слуша доводите на разума. Половин час преди уреченото време той ставаше неудържим, надигаше се мрачно и като се сбогуваше на бърза ръка, излизаше навън. Излизаше, за да дочака на пътната врата идването на шофьора. И това напрегнато половинчасово чакане, което даваше повод за шеговити закачки, се повтаряше в различни варианти всеки път —

и в хубаво, но и в лошо време.¹ И само в редки случаи, когато в компанията се намереше човек с кола, който се наемаше да го откара, вечерта можеше да завърши без този припряно-хумористичен епилог.

И в тази връзка с Ламар, и в това невинно отиване до Драгалевци обаче имаше нещо, което ми изглеждаше странно, ако не и необяснимо.

Мога да кажа без никакво колебание, че Светослав Минков е най-градският човек от всички хора, с които съм имал случай да се сближа някога — човек, когото трудно можеш да си представиш под открито небе, вън от някакъв интериор и още повече вън от градската обстановка. С изключение на едно единствено отиване на Люлин до манастира Свети Крал, и то в ранни младини, той не беше излизал никога сред природата, не пожела да види как изглежда София от Копитото и сигурно щеше да бъде много затруднен, ако се наложеше някога да направи разлика между бук и дъб. Като не се смята митическата бегония — по-скоро символ, отколкото реалност, която намираме в един от най-хубавите му разкази, той беше органически неспособен да пресъздаде едно цвете или още повече да се порадва на един изглед от природата. Затова не само в София, а и във Варна, където летувахме заедно през последните години, по стар навик той оставаше затворен цял ден в отредения му апартамент, напълно равнодушен към красотите на нашето Черноморие. А когато успеехме да го отведем в крайбрежните заведения на „Дружба“ или върху терасата на „Астория“, по едно мълчаливо съгласие той сядаше винаги гърбом към морето, забил поглед надолу.

Не случайно така са го видели и художниците.

Известни ми са три портрета на Светослав Минков — от Илия Бешков, Илия Петров и Кирил Цонев. И в трите той е замислен, сериозно съсредоточен в себе си, готов да произнесе някоя хаплива сентенция — и в трите неизменно с отпавен поглед надолу. Разликата е единствено в това, че докато в рисунката на Бешков, както в повечето рисунки, е дадена само фигурата, в останалите два портрета (и двата маслени), тази фигура е в обстановка. Каква обстановка обаче? Напълно минковска: интериор, съчетан с модерен градски пейзаж.

Особено интересен е в това отношение портретът на Кирил Цонев.

Този портрет представлява фигура на мъж в домашна обстановка — мъж по бяла риза, с вратовръзка, но без сако, потънал в дълбоко кресло, на висок тесен балкон. През перилата на балкона, докъдето стига поглед, се извисяват огромни многоетажни здания, така че освен тях не се вижда никакво небе и почти никаква следа от растителност — само бели зидове, прозорци и ярка слънчева светлина. Фигурата обаче е поставена гърбом към прозореца, с лице към жилището, и се откроява отвисоко върху безлюдния градски пейзаж, органически свързана с този пейзаж и същевременно чужда на него. Гледаш и дори да не познаваш модела, долавяш, че той се бои тъкмо от това, което е негова същност и без което не може — бои се и с поглед търси убежище в себе си, в своя собствен свят.

Такъв беше Минков — човек на техническата цивилизация, със склонност към универсалното, който се стремеше с цялото си същество към модерния град и същевременно страдаше от него. И ето че този човек, отдалечил се съдбовно от природната и национална първооснова, търсеше своя антипод Ламар — най-близкия до националната и природна стихия от всички, които го заобикаляха.

¹ Дълго време аз мислех, че навикът на Минков да пътува не с автобус, а с частно наета кола се дължи изключително на стремежа му към комфорт. Затова се питах, без да намеря задоволителен отговор: какъв е този комфорт, който може да създаде неудобства. Сега обаче съм склонен да видя работата от друга страна.

Роже Вайян казва на едно място, че автомобилът е „продължение на частната къща“ („*Écrits intimes*“, р. 755). И това е вярно. Щом е така, аз имам всичките основания да мисля, че домоседът Минков е предпочитал частната кола дори когато носи малки неудобства, защото му е спестявала нежелания досег със случайни хора — досег, който беше много мъчителен за него.

Търсеше го и го намираше тъкмо сред природата. И понеже имаше силно подчертано чувство за стил, много често идваше в Драгалевци с изискан туристически екип — яке, спортен панталон и подковани планинарски обувки — екип, купен неизвестно къде и кога при неговите пътувания из Европа, така че с вида си лесно можеше да въведе в заблуждение непосветените. Променил дрехите си обаче, Минков не беше изменил себе си. Затова и у Ламар, досъщ като в портрета на Кирил Цонев, той сядаше гърбом към Витоша, а когато бяхме на терасата — гърбом на околната зеленина, и пак както в същия портрет — все с поглед надолу. И ако някой се обърнеше случайно към него: „Виж какъв чудесен залез“ или „Виж каква луна“, той отвърщаше с едно сухо и лаконично „Да“, изпълнено с досада, като да се отбраняваше от нещо неприятно, за което не искаше да слуша. „Нима природата е красива?“ — сякаш се готвеше да попита той с думите на Мириам, отправени към Майстор Пернат, и неочаквано замълчаваше не за друго, а само защото не обичаше полемиките и излишните въпроси.

Във връзка с тези негови странности не липсваха, разбира се, и закачки.

Веднъж, като прелиствах някои стари броеве на „Литературен фронт“, неочаквано попаднах на някаква статия — нещо средно между репортаж и пътепис, — в която Минков разказваше за посещението на една наша писателска делегация в Румъния — делегация, в която беше участвувал и той. По време на престоя си в Брашов, покрай другата програма, тази делегация е трябвало да вземе участие в националния събор, организиран от румънския Фронт на орачите и ръководен лично от лидера на движението Петру Гроза, тогава председател на Министерския съвет. На връщане Петру Гроза поканил в своя вагон българските писатели и до Букурещ прекарал между тях в приятелски разговор. Какво точно са говорили, естествено, не се казваше, но няма съмнение, че е станало дума и за събора. Прочетох статията и си представих как Минков за първи път в живота си се е озовал сред селяни, и то не български селяни, и как след това е трябвало да слуша беседа върху аграрното движение в Румъния. Представих си неговото неловко положение и ми стана много смешно. Затова, когато няколко дни по-късно се срещнахме у Ламар, където бяхме поканени на черешобер, не се сдържах и като намерих пролука между шегите, които обикновено съпътствуваха нашите разговори, с престорена сериозност се обърнах към Минков:

— Днешният ти гастрол в прибирането на реколтата е смайващ. Не следва ли да се обясни с чиракуването ти във Фронта на орачите?

Минков беше изненадан, не можа да разбере какви бяха тези орачи и ме погледна с недоумение. „Бае Борисе — мълчаливо говореше той с поглед, — ти май не ми изглеждаш много на себе си.“ Озадачен малко, Николай Марангозов, който този ден също гостуваше на Ламар, на свой ред понечи да каже нещо, но се запецна (нали заекваше, бедният!). И аз отново се възползувах от пролуката.

— Фронта на орачите бе, Славчо. Ти забрави ли твоите брашовски истории?

— А, да. . . — досети се Минков като в просъница и думите му сякаш увиснаха във въздуха.

— Казват — упорствувах аз, — че във вагона Петру Гроза ви изнесъл обширна беседа по земеделските въпроси и ти през цялото време грижливо си записвал всичко. И ето, виждаш сега резултата.

— Да бе, да — развесели се неочаквано Минков и подет от потока на спомена (нали беше по абсурдното!), започна да разказва някакъв весел анекдот около гостуването им в Румъния: как неочаквано и за самия себе си не само участвувал в събора на селяните, а минал не знам къде и за познавач на „адамовия занаят“.

Още недовършил своя разказ, около масата, силно облята от електрическа светлина, започна да кръжи огромна черна пеперуда. А Минков изпитваше отвращение и някакъв почти панически страх от всякакъв вид насекоми. Затова се заоглежда неспокойно, започна да ни убеждава, че природата е „нещо неудобно“ и настоя да се приберем вътре.

Както и да е, тези чести прихождения в Драгалевци, които накърняваха словичната му уседналост, съвсем не бяха в стила на Минков. Те изненадваха не само защото противоречаха на трайните му навици, а още и за това, че разкриваха една близост, зад която не личеше предполагаемото в такива случаи духовно покритие. Всичко това ми беше любопитно, но същевременно ме и озадачаваше. Затова и тогава, и по-късно, когато смъртта произнесе своята присъда, неведнъж съм споделял с Ламар учудването си и съм питал кое ги свързваше така трайно с Минков при една толкова голяма разлика в характерите и предпочитанията. При такъв въпрос, който възниква понякога и сега, Ламар обикновено се усмихва и заговорнически сочи с поглед към чашата пред него: „Това ни сближаваше.“ И той е прав, разбира се: дружбата от някогашните застоявания в „Шевка“ и „Куцото куче“ не е последната причина за поддържането на едно приятелство. Но вярно е също така, че Минков имаше и други близки хора от онова време, пак писатели, и то, може би, по-близки до него по характер и духовни интереси, с които беше общувал при това много по-продължително време. Защо тогава през последните години трябваше да отслаби контактите си с тях, за да подсили една друга дружба, също от стара дата, на пръв поглед обаче по-малко очаквана и поне външно по-малко оправдана?

В едно свое интервю, като говори за противоречивостта на човешките желания, Станислав Лем, един от големите писатели-фантасти на нашето време, остроумно забелязва: „Ние се стремим да постигнем едно състояние, от което бихме били нещастни, и перспективата за постигането му ни прави щастливи.“ Тъкмо в такава измамна перспектива на постоянно търсене живееше и Светослав Минков, също фантаст и той. Като се стремеше към големия град и свързаната с него техническа цивилизация, които превърна в своя духовна орбита, а същевременно беше принуден да живее с години в технически изостанала страна, още с първите си стъпки в литературата той започна да се отдалечава от националната и природна среда, в която съдбата го беше поставила. Живееше тук, но погледът му непрекъснато беше отправен към други сфери и други географски периметри. И това се отрази не само върху неговото литературно творчество, а върху всички възможни неговии прояви — на писател и на гражданин едновременно. Лишени от национален колорит, неговите сатирически образи — единствените, които занимаваха въображението му — започнаха да населяват един условно-метафоричен свят, привнесен като атмосфера и мисловност отвън. Не стига това, но самият му начин на живот постепенно беше станал неорганичен — протичаше вън от кръга на нормалното общуване, осветено от условията на нашия бит. И което е особено любопитно, Светослав Минков следваше чужди образци не само в писането, не само в отношението с хората и в домашния интериор, а дори и в кухнята: и тук той беше скъсал нишките с националната традиция. В продължение на години, по чужд образец, той се хранеше изключително с концентрати и консерви от всякакъв вид, като да обитаваше някаква орбитална станция. Поддал се на едно непреодолимо увлечение, сякаш нарочно той правеше тъкмо това, което спъваше нормалния му духовен и биологически обмен с естествената среда. Накрая интоксикациите надделяха и резултатът не закъсня: започнаха да го измъчват екземи — кожни,¹ но и душевни екземи във формата на меланхолия и душевно угнетение. Така че не само поради съвета на лекарите, а и поради инстинктивен тласък за самосъхранение той трябваше да помисли накрая за нормалния обмен на веществата от всякакъв вид. Подобно на дългогодишен скиталец по чужди земи, който един ден е обладан внезапно от мисълта за родината, и той беше почувствувал носталгия по невъзвратимо загубеното първично, което носи физическо и духовно здраве. В този изблик от носталгия именно аз виждам и главната

¹ Във връзка с екземата си, която по едно време взе заплашителни размери, Минков ходи чак във Виена да се консултира със специалисти (1957).

причина, която през последните години го заставяше да прекъсва своята уседналост и да се стреми към непостижимия за него природосъобразен свят на Ламар.

Споменавам за фантазното, свързано обикновено с представата за свободна игра на въображението, и споменът ме връща към други случки и прояви, които не би трябвало да премълча, ако искам да не оставя в сянка някои важни особености от характера на Светослав Минков.

За разлика от повечето художници на словото като творец Минков не се стреми да затвърди една илюзия за действителност, а тъкмо наопаки — непрекъснато създава илюзии и непрекъснато ги разрушава пред самите очи на читателя. В това отношение той се приближава не толкова до класическия тип на белетриста, колкото до режисьора на куклен театър, който разиграва буфонада и във всеки момент държи будно съзнанието на зрителя — напомня му, че гледа на сцената бутафорни персонажи, а не живи хора.¹ Затова именно неговите образи са условни като куклите и се стопяват в съзнанието на читателя така бърже, като да са рисувани на лед. Все поради същата причина, с изключение на пътеписите му, които са родени от непосредствено преживяното, неговите художествени творби губят много при повторно четене — губят главно затова, защото механизъмът на интригата е вече известен и не буди повече нашия интерес. Заслужава обаче да се напомни, че Минков разрушава и друга една илюзия, свързана вече не със своеобразието на образната му система, а с темпа на неговата мисъл, с неговата мисловна реактивност. И това е, което в случая ме интересува повече.

Ако се поддадете на привидността, подсилена от простотата и афористичната сила на неговото повествование, ще помислите, че Минков е един от майсторите на словесната импровизация у нас. Е, добре, така изглежда, но не е така. И в това ни уверява не някой друг, а самият Минков. „Винаги съм писал изключително трудно — изповядва той в едно интервю. — Всяко изречение е премислено десетки, стотици пъти. И това, което изглежда, че мигновено се е родило във въображението ми, в същност е плод на най-дълбоко обмисляне.“ Така говори Минков. Пита се: не кокетира ли с трудностите, не преувеличава ли? Не преувеличава. Всички, които са имали случай да го познават отблизо, ще потвърдят, че това е точно така. У него всичко беше прецедено през гъстия рационален филтър на изискването за стил и на една голяма естетическа култура, които спъваха свободния поток на мисълта му и забавяха непосредствената изява. Затова не само писменото, а и устното му слово се раждаше в резултат на дълго и мъчително търсене — идваше до своя адресат с много голямо закъснение. Човек може да си представи всичко, но не и това: да види Минков на трибуна, пред публика да изнася доклад или да провежда експромпто някаква непринудена беседа. Такава необходимост би била за него равностойна на най-жестоко изтезание. Противно на онова, което може да се предположи, Минков беше не импровизатор, а по-скоро играч на шахмат. И като всички шахматисти той не можеше да се довери на случая, не можеше да разчита на никаква спонтанност, на никакво вдъхновение. У него всичко беше премислено и пресметнато до последния ход, до най-нищожната подробност, дори когато не изглеждаше така — дори и когато сам той би желал казаното и направеното от него да мине за импровизация.²

¹ Интересно е да се отбележи като куриоз твърдението на Тодор Боров, изказано по повод на „Дамата с рентгеновите очи“, че Светослав Минков бил „единственият ирационалист в българската литература“ („Български издател — културен деец“ — в. Мир, г. XLI, бр. 10.342—1935). Тук разминаването с автора е съвсем очевидно: критикът е взел сатиричните абсурди за откровения на душата, за да открие рационализъм там, където няма и най-малка следа от него.

² Знае се, че Минков е един от мъчениците на словото в нашата литература. Както сам се изразява на едно място, той нямаше „нито един случай, когато изпод ръката му да са излизали купища мълниеносно изписани листа („Към читателя“ — предговор към „Отвъд океана“, 1954). Не само това — той се подиграваше с бързописците, с авторите на дебели „битови романи“, които се задоволяват с евтиното анекдотично изобразителство, като разчитат на обстоятелството, че имат административна власт и са се оградени от контрола на критиката.

Казвам това и не издържам на изкушението да разкажа един забавен и същевременно много характерен случай, известен само на тесен кръг приятели.

През 1962 г. Минков навърши шейсет години и както налагаше колегиалното внимание, кръглата дата трябваше да бъде отбелязана по съответния начин. Затова по почин на издателството една февруарска вечер ръководството и редакторите се събрахме на малък банкет в така наречения Руски клуб (ресторант „Крим“). И, както при всеки банкет, неизбежно беше да се вдигнат тостове, да се произнесат обичайните слова и юбилейни пожелания. Мълчалив, както винаги, и може би по-мълчалив от друг път, Минков беше забол поглед пред себе си, слушаше внимателно и като вадеше от страничния си джоб някакъв лист, от време на време старателно си вземаше бележки. По всичко личеше, че се готвеше да отговори и като всеки човек, който се стеснява от присъствието на другите, имаше нужда да се опре на някакъв предварителен текст. За най-голяма изненада обаче, в последния момент стана нещо съвсем друго. Когато му дойде ред да вземе думата, с дискретен жест, така че да не се забележи, той бръкна в горното малко джебче на самото си, извади една сгъната хартия, досъщ като онази, на която дотогава пишеше, и като си даваше вид, че всичко е спонтанно и се ражда в момента, прочете пред нас едно блестящо благодарствено слово, по стар навик предварително подготвено и огледано от всички страни. Две-три предателски усмивки обаче на тези, които седяха пред него, дадоха да се разбере, че хитростта не беше останала незабелязана от всички. Така че дори този невинен опит на Минков да мине за импровизатор не можа да бъде доведен до щастлив край: и тук, вече не нарочно, а поради допуснатата несръчност, създадената от него илюзия беше разрушена, както много други илюзии дотогава.

Що се отнася до шахматните ходове на Минков — до умението му да предвижда отдалече и да комбинира с точността на часовников механизъм, ще приведа един друг случай, едновременно и много по-сложен, и много по-богат откъм последици.¹

Още докато работеше в издателството (трябва да е било през 1960 г.), един ден Минков ми се обади по телефона, слезе в нашия отдел и като поздрави сухо, спря се за момент посред бюрото. Спря се, каза, че имал да говори нещо с мене и с присъщата си предупредителност попита кога можем да се видим. Понеже не беше човек, който лесно се доверява, мина ми през ума, че се беше случило нещо неприятно. Затова, без да се колебаю нито секунда, казах, че разговорът може да се състои веднага. И го поканих да седне на креслото. За щастие, още с първите думи стана ясно, че не беше се случило нищо лошо. Предстояло му ново пътуване до Франция — и за него започна да ми говори. Имал намерение да посети Ванс и понеже знаеше, че бях ходил там, искаше да му дам някои сведения от практическо естество: не е ли най-удобно да се пътува през Вентимиля — Мантон, в Ница ли трябва да се слезе, какво е разстоянието от Ница до Ванс и други такива.

Бях много изненадан. Какво можеше да го интересува там? Красотите на Приморските Алпи ли? Не, разбира се, това беше далече от него. Или може би

По този повод не е излишно да си спомним следния характерен пасаж от „Разказ с витамини“. „Писателят — пише Минков, — за когото става дума, твори много бързо. Той е надарен с голям талант и затова не поправя никога ръкописите си. . . Неговите мускули растат не с дни, а с часове, и то се дължи не на витамините в собствения му роман, а на други едни витамини, които се срещат само в хвалебната литературна критика.“

¹ Спомням си една друга от многото „комбинации“ на Светослав Минков, която знаят само неколцина от най-близките му приятели.

На времето някои сметнаха за „неудобен“ неговия разказ „Истината и лъжата“ и се опитаха да му преградят пътя до периодичния печат. Но Минков не можеше да се откаже от една творба, с която алегорично осъждаше култа към личността и свързаните с него последици — творба, която имаше покрай другото и автобиографичен характер. И я помести в книгата си „Цар Безсънко“ (1956) като невинна детска приказка. Така, по околел път, контактът с читателя беше установен.

забележителностите на Ванс? Също не. Обзет от други страсти, Минков едва ли би проявил някакъв особен интерес към главния обект на туристите — стенописите на Матис в една от местните църкви (а аз, суетникът, бях ходил там единствено заради тях). Още по-малко можеше да бие толкова път, за да види гроба на скандално известния Лоуренс. Кое тогава — питах се аз — налагаше едно такова пътуване във френския Юг? И навярно въпросът е бил изписан на лицето ми, защото на края на разговора ни, като преодоля някаква вътрешна задръжка, която проличаваше винаги когато трябваше да говори нещо за себе си, Минков каза, че отивал във Ванс да гостува на свой приятел. И спомена името на художника Георги Папазов. Това бяха вече човешки отношения и аз, макар и малко озадачен, приех обяснението за достатъчно. Приех го и там го оставих. След смъртта на Минков обаче ми попаднаха случайно някои архивни материали, които ми напомниха за нашия някогашен разговор и дойдоха да потвърдят, че приятелското гостуване във Ванс, както смътно бях предположил, и този път е било свързано с по-далечна цел.

През 1964 г., при един разговор на Мадлена Брон (Braun) с Комитета за приятелство и културни връзки с чужбина, е взето решение да се публикува от издателската къща Обединени френски издатели, ръководена от нея, сборник с творби на Светослав Минков под заглавие „Разкази в таралежова кожа“ („Récits en peau de hérisson“). По-късно, вече чрез писма, са уговорени допълнителните подробности по изданието: подбор, превод, обем и пр. И когато едно от съкровените му желания е сложено вече на практическа основа, Минков пише писмо и пита: как би погледнало издателството, ако книгата бъде снабдена с предговор от Марсел Еме — един от видните романисти на съвременна Франция. Отговорът от Париж е утвърдителен. Няколко дни след това (забележете: на една и съща дата — 5 юли 1965) Минков пише две писма по този въпрос — едното до Мадлена Брон, другото до Марсел Еме. Ето по-важните пасажии от тези две писма.

Из писмото до Мадлена Брон:

Драга госпожо,

Току-що получих писмо от наш общ приятел с г. Марсел Еме, който ми съобщава, че за г. Еме би било удоволствие да напише предговор за сборника от мои разкази. За тази цел обаче той би желал да разполага в продължение на няколко дни с френския превод. . .

И на края добавя неговия адрес.

Из писмото до Марсел Еме:

Драги мой колега,

Имах голямото удоволствие да науча от нашия общ приятел г. Папазов, че вие сте приели с готовност да напишете предговор за френското издание на моите разкази, за което ви съм безкрайно признателен. Щастлив съм толкова повече като си мисля, че между вашата книга „Човекът, който преминаваше през стени“¹ и моите разкази има много аналогични черти, като например гротескни и сатирични елементи на литературната продукция. . .

Съпоставете фактите, за да видите какво излиза. Излиза, че когато е вземал мнението на издателството, Минков е имал вече принципното съгласие на Марсел Еме. Това съгласие, както изрично се казва, е било постигнато чрез „общия приятел“ — чрез Георги Папазов — и поради голямата отдалеченост по място, без никакво съмнение, е било предшествувано от дълга предварителна подготовка. Като познавам Минков, мога да твърдя с положителност, че първите сондажи са били направени още при онова гостуване във Ванс, за което стана дума, т. е. когато нещата са били в един най-далечен проект.

И така, съгласието на страните е постигнато без никакви предварителни уго-

¹ В писмото на Минков, писано на френски език, както и всички други писма, за които поминавам, е дадено непреводимото оригинално заглавие на книгата — „Le Passe-Muraille“. Тук по необходимост съм използвал парафразата на българския превод.

ворки. Наскоро след това предговорът е написан и предаден в издателството. И в този момент именно конструкцията на Минков неочаквано рухва — рухва, защото се оказва, че и като литературна оценка, и като обществена позиция полученият текст съвсем не отговаря на онова, което се е очаквало.

Предполагам, че най-напред е смутила издателството направената обща характеристика на автора.

„Човек — пише Марсел Еме — напразно би търсил в тези разкази на един български писател характерните аспекти на България или по-просто климата, уханието на живота, който водят там селяни и граждани. Така внезапната промяна, настъпила в съществуването на една двойка учители, която е обект на един прост разказ, очистен от всичко излишно, може да се случи в която и да било страна на Европа. Същото може да се каже за дребните събития, които идат незабелязано да се вмесят в малкия еднообразен живот на един ергенин в „Разказ за една бегония“ — безспорно, най-хубавият в сборника. Изглежда, че авторът решително е пренебрегнал границите на своята страна и още твърде млад е имал чувството да принадлежи на една общност, по-широка от неговата родна България. Когато действието се развива в София или в друго населено място, френският (или английският, или немският) читател го разпознава, без да е осведомен по един положителен начин и не изпитва чувството, че се намира в друга страна, ако не се смятат фамилните имена, чието звучене му е чуждо.“

Но това не ще е било най-важното. По-важна е била преценката върху отношението на Минков към САЩ, които му вдъхвали „почти голистко недоверие“ и които поради това „третирал с последна строгост“, макар да изглеждало по всичко, че тъкмо САЩ упражнявали върху въображението му „най-привлекателно въздействие“.

„Светослав Минков — пише по-нататък Марсел Еме — очевидно смята Америка за сложна съвкупност от научна изтънченост и вкоренено варварство (мнение, което някои, без съмнение, ще приемат за защитимо), но не изглежда да подозира, че всяка материалистична или по-просто индустриална цивилизация е призована в едно повече или по-малко далечно бъдеще да догони модела, който САЩ предлагат на целия свят. Двайсет и пет години по-късно с „Червените покойници“ той пише една забавна и безмилостна сатира на макартизма, също без да подозира, че американските чистки бяха скандални само що се отнася до свободолюбивите обичаи оттатък Атлантика и че те ще са прости дразги в сравнение с други чистки оттатък и отсам завесата.“ И Марсел Еме завършва с това, че нарича такова мнение за САЩ „оптическа измама“. С други думи, като обявява американската цивилизация за универсален модел и практически оневинява макартизма, той лишава от морално основание някои от най-характерните сатирически разкази на Минков и така върши обратното на онова, което се е очаквало: не утвърждава неговата книга, а мълчаливо я минира.

При това положение възниква въпросът, какво да се прави. Не ще и дума, най-напред трябва да се съобщи на Минков за станалото, като му се изпрати препис от самия проектопредговор. Минков го получава, прочита го и е напълно съгласен, че текстът „поставя много неприятни проблеми“ и трябва да се отклони като „непубликуем“. Но кой ще се заеме с тази неблагодарна мисия? Естествено няма кой друг — внушават му от Париж — освен този, който е изискал самия предговор. И Минков се заема. Няколко дни мисли, съобразява и накрая пише писмо до Марсел Еме, в което всичко е дозирано и претеглено много внимателно, така че най-голямата благодарност щастливо се съчетава с най-внимателна уговорка — писмо, което малко по-късно Мадлена Брон, която е била в течение на преписката, нарича „образец на дипломация“.

Ето този документ, който ни е известен от един препис, запазен в книгата на Минков.

София, 26 октомври 1965

Господин
Марсел Еме
Париж

Драги колега,

Получавайки вашия отговор, аз съм много трогнат от деликатното ви внимание и от труда, който сте си дали да анализирате моите разкази.

Обаче струва ми се, че поради някои от вашите бележки — колкото и интересни да са те — ще бъде много мъчно да се използва предговорът ви към първата моя книга, която ще излезе във вашата страна. В някои отношения вашият текст открива пътя към полемика и би възбудил реплика, която не съм в състояние да направя. Става дума по-специално за вашите противоречиви възгледи върху САЩ и съвременната американска цивилизация.

Четейки вашата статия, читателят ще изпита чувството, че аз греша, като не въвеждам в моите разкази фолклорния елемент и твърде локалния цвят, но това е тъкмо същността на моята творческа работа — да се простирам оттатък границите на моята страна.

Като ви благодаря още един път от цяло сърце, оставам искрено

Ваш — Св. Минков

Да ти искат текст и после да го отклонят, разбира се, не е приятно нещо. Тук една единствена безтактна дума би могла да има нежелателни последици и да предизвика не само мусене, а дори прекъсване на диалога. В случая обаче не става нищо такова. В отговор на изпратеното писмо не закъснява да се получи друго, и то също на „високо дипломатическо равнище“. Като изказва съжаление, че представеният предговор е бил намерен за неподходящ, Марсел Еме се ограничава да даде кратко обяснение по двата основни въпроса, които събуждат разногласие. И на края, без и най-малка следа от някаква душевна драскотина, пожелава на Минков, „както и да е“, неговите разкази „да получат най-добър прием от френската публика“¹. По този начин неочаквано настъпилото усложнение, причинило в началото малък смут, е отстранено съвсем безболезнено и готвеното издание излиза естествено без предговора.

Всеки път, когато стане дума за Светослав Минков, неволно ми иде на ум една мисъл, на която в продължение на години не бях обръщал особено внимание. Имам пред вид онова изречение на Марсел Швоб, което е послужило като мото на младежкия му разказ „Миризмата на тамяна“, поместен в сборника „Часовник“ (1924) — говоря за лапидарното „Не се учудвай на нищо“. И понеже го намирам в книга, за която авторът не искаше и да чуе, все ми се струваше, че сре-

¹ Ето писмото на Марсел Еме в неговия оригинален текст:

Le 16 novembre 65

Mon cher Confrère,

Je suis désolé que ma préface ne vous ait pas donné satisfaction. J'ai en effet noté que vos contes n'ont rien de spécifiquement bulgare mais ce n'était pas une critique. J'en ai fait mention comme d'un caractère remarquable de votre ouvrage. J'en dirai tout autant de votre optique des U.S.A. à laquelle vous donnez dans l'ensemble de vos contes suffisamment d'importance pour qu'on soit tenté d'en parler.

Quoi qu'il en soit, je souhaite que les Contes du Hérisson reçoivent le meilleur accueil du public français et je vous suis très obligé d'avoir bien voulu penser à moi pour les présenter. Sincèrement

(16 ноември 65)

Драги мой колега,

Много съжалявам, че моят предговор не ви е удовлетворил. Наистина, аз отбелязах, че вашите разкази нямат нищо специфично българско, но това не беше критика. Споменах го като отличителна особеност на вашата книга. Същото ще кажа що се отнася до гледището ви върху САЩ, на което във вашите разкази, взети в тяхната цялост, вие отдавате достатъчно значение, за да не е необходимо да се говори за него.

Както и да е, желая *Разказите на таралежа* да получат най-добър прием от френската публика и съм ви много задължен, че пожелахте да помислите за мене, за да ги представя.

Искрено

Марсел Еме)

щата с тази мисъл на френския фантаст е била чиста случайност. Сега обаче виждам, че не ще да е било точно така: ако не съдържа една характеристика на самия Минков, тя изразява най-малко едно желано душевно състояние, към което той се стремеше цял живот.

Минков казва на едно място, че творческите екзалтации му са били винаги чужди. И това е много вярно. За да бъдем точни обаче, трябва да добавим, че му бяха чужди не само творческите, а и всички други възможни екзалтации, всякакви прояви на душевно и физическо буйство. Ръководен от едно чувство за сдържано достойнство, той смяташе за белег на лош вкус и не можеше да търпи външната изява на емоции, на разпаленост, на шумно изявени одобрения и порицания. И се ръководеше от това вътрешно изискване във всичко дори когато се отнасяше до онова, което му беше най-скъпо и най-съкровено. С това чувство за мярка, което граничеше едва ли не с покровителствено подценяване, говореше той и в редките случаи, когато трябваше да спомене нещо за литературното си дело. Така че ако се излизаше единствено от видимите прояви, можеше да се помисли, че той беше човек не само с обуздани чувства, а и писател без достатъчно творческо самолюбие — без достатъчно желание и стремеж да се наложи като име и да разшири обсега на своята популярност. А в същност, разбира се, не беше така. И той, както имах вече случай да изтъкна, беше ревнив към своето име и своето дело, дори много ревнив. Както във всичко обаче, и тук той проявяваше своя личен стил: влагаше такт и културност в онова, което други превръщат в кресливи и досадни претенции.

Известно е, че още твърде млад Минков прави опит да установи връзка с някои видни европейски писатели, повече или по-малко нашумели имена през онези години. В резултат на това той влиза в лична преписка с Густав Майринк и Стефан Цвайг — двама автори, които дори и да не са били негови учители, без никакво съмнение бяха обичани и ценени от него. По-късно използва пътуването си до Южна Америка, за да се запознае с други представители на европейската литература, като успява на връщане да свърже и лично познанство със словенеца Павел Голца и с бъдещия нобелов лауреат, с финския писател Силанпее — познанство, за което пише няколко пъти след това и за което си спомняше със сдържана радост. А при едно пътуване в Германската демократична република през лятото на 1949 г. много беше държал на това — да се срещне с Келерман. И, както сам свидетелствува на едно място, беше успял да го види и да разговаря с него по време на престоя си във Ваймар. Най-подир, както вече знаем, той намери достъп до Марсел Еме и само едно непредвидено различие във възгледите му попречи да свърже името си на писател с неговото име. Какво показва всичко това? Трябва да познаваш затворения характер на Минков, за да разбереш, че тази настойчивост за установяване на лични контакти с видни писатели от другите литератури се дължеше не толкова на някаква младежка припряност, така характерна за всички новаци, нито още по-малко на баналното желание за самоизтъкване чрез другите, което не му беше присъщо, колкото на особено творческо самосъзнание — на душевната потреба да утвърди в себе си самочувствието за принадлежност към европейската литературна общност, да се включи в графите на един мащаб, който надхвърля националната традиция и националната мярка.

Все поради същото съзнание и същата сдържана ревност Минков беше много чувствителен към отзвука на неговите книги в чужбина. Спомням си каква несподелена радост изпитваше той от големия успех на своите разкази сред руските и естонските читатели (представете си: 20 000 тираж само в малка Естония!). И макар при разговор да се глумеше над Заславски, който в предговора на руското издание, подведен от художествената измислица, беше писал за него, че уж бил живял в САЩ, където настъпил някакъв „прелом“ в литературната му дейност, той беше доволен не само от изданието, а дори и от сбъркания предговор — доволен от това, че го беше оценил и го представяше един от най-изтъкнатите

тогава съветски публицисти.¹ Радостни очаквания изпитваше Минков малко по-късно и във връзка с полското издание на своите работи. В едно писмо до полския издател, като изразява задоволството си и деликатно подканя да бъдат уредени неговите „авторски права“, той не пропуска да помисли и за въпросите от морално-творчески характер. „Много ще ме задължите — казва се в това писмо, — ако можете да ми изпратите всичките преценки, които биха могли да се появят в полския печат по повод на тази книга.“ Очевидно тези преценки го интересуваха много живо — те щяха да му покажат как изглежда като автор в очите на читатели с друг поглед и друга мярка за литературата. И макар тази оценка да се оказа много по-сдържана, отколкото можеше да се предвиди, самият факт, че разказите му заговориха на полски език, беше вече морално удовлетворение за него.

Имаше обаче нещо друго, което не само вълнуваше Минков, а понякога му причиняваше и непоносими душевни страдания. Това беше отношението към неговото литературно дело не в чужбина, а в нашата страна.

Макар да беше сравнително малко четен автор — автор предимно за един интелектуален елит, какъвто остава и днес, Минков не можеше да се оплаче от незачитане. Като малцина свои събратя, в продължение на десетилетия, до самата си смърт, той беше получавал от критиката и читателите само утвърдителни отзиви. Така че в това отношение мястото му беше между щастливците. Но ето че тъкмо този автор, удостоен с общо признание, дълги години след Девети септември не беше удостоен с признанието на нито едно жури. Предложена от Съюза на писателите за награждаване с национална премия за мир, неговата „Империя на глада“ трябваше да отстъпи място на заглавия, които вече не се помнят. По-късно една подир друга същата участ сполетя и следващите негови книги. В края на краищата стана така, че той, доколкото знам, единствен от нашите видни писатели, не беше удостоен с голяма награда и остана докрай вън от списъка на лауреатите. Но понеже имаше вродено чувство за достойнство, Минков намери сили в себе си да не даде израз на обидата. Обаче той не беше толкова силен и толкова уверен в себе си, че да погледне на незачитането от висотата на онова творческо съзнание, което се вижда затвърдено в утрешния ден. Затова, макар да потушаваше обидата, той страдаше от проявената несправедливост. И аз мога да свидетелствувам от първа ръка, че това беше една от големите му травми през последните години — травма, която накрая беше смекчена донякъде от едно друго признание, към което се стремеше от дълго време. Имам пред вид френското издание на неговите разкази, за което вече говорих, и получените отзиви във връзка с това издание.

Запазено е в препис едно писмо до Мадлена Брон от 31 юли 1966 г., с което Минков се отзовава за дочаканото радостно събитие. „Благодаря ви сърдечно — пише той — за двата екземпляра от френския превод на моята книга „Разкази в таралежова кожа“. Ценя високо хубавото оформление на тази творба и ви

¹ Светослав Минков: „Рассказы, памфлеты, фельетоны“. Москва, 1955.

Това издание беше последвано наскоро от друго издание, пак на руски език, снабдено с рисунки от съветския карикатурист Борис Ефимов: „Соломенный фельдфебель“. Рассказы, памфлеты, фельетоны. Москва, 1956.

И няколкото последователни издания, и високите им тиражи говорят за големия интерес, който събудиха в Съветския съюз работите на Светослав Минков. Израз на този интерес представлява и писмото на съветския читател Алексей Шабрин, публикувано във вестник „Работническо дело“ (г. XXXI, бр. 195—14. VII. 1957). „Всеки добросъвестен писател, включително и сатирик — казва той — се стреми да пише по-добре от това, което е било писано преди него. И ако му попаднат разказите на Светослав Минков, аз мисля, че той, след като ги прочете, ще бъде принуден да скъса своя ръкопис. След Минков, приятели, трудно е да се пише по-остро и по-смешно.“

Едва ли е необходимо да казвам, че успехът на разказите му пред съветските читатели беше голямо морално удовлетворение за Светослав Минков.

изпращам моите най-искрени поздравии.“ И така, целта е постигната. Естетът Минков, който имаше слабост към красивите предмети и едва ли не физически страдаше дори от най-невинната печатна грешка, е получил най-подир френския превод на свой сборник от разкази — превод, към който се стремеше от години. Получил го е при това в едно хубаво издание — не луксозно наистина, но много грижливо, отпечатано на хубава плътна хартия, в гланцова зелена корица, която подсеща за горчивата усмивка на сатирика. Представям си с какъв трепет е опипвал книгата, как я е прелиствал и оглеждал на светлината и за да изрази удоволствието си, както обикновено, е свирел беззвучно с уста. Но по-неже се плашеше от всяка външна изява на емоции, той беше предпочел да изживее радостта си сам, без да я сподели. Затова дори приятелите му от най-тесния кръг, които знаеха за готвеното френско издание, трябваше да научат за това щастливо събитие много по-късно, и то не от него, а по свои пътища. Така именно стана и с мене.

Веднъж, в края на месец септември, като преглеждах последния брой на френския седмичник „Летър франсез“, случайно се натъкнах на някаква статия с неизразителното заглавие „Един случай“. Зачетох я небрежно, както се чете обикновено служебен текст, и за най-голяма моя изненада попаднах на това много-значително първо изречение: „Започва отново много да се говори за един значителен български писател: Светослав Минков.“ Учуден от неочакваната находка, почти машинално потърсих с поглед името на автора, което се оказа познато — Юбер Жюен — и не толкова за да вникна в написаното, колкото за да си съставя обща представа, прочетох статията почти на един дъх. Едвам след това, вече бавно и с редакторския молив в ръка, се върнах към нея повторно, за да отбележа по-важните пасажии.

Ето някои от тях, които намирам в още запазения екземпляр от вестника — пасажии, които ми са направили впечатление и съм сметнал за по-съществени.

„Важното е, че виждаме отново да излиза на повърхността един от най-добрите съвременни писатели, и същевременно от най-учудващите.“

„В началото Светослав Минков се беше поддал на странното обаяние на Густав Майринк, който сам беше пленен от обаянието на стара Прага. Кой не си спомня за „Голем“, за „Зеленото лице“? Той преведе на български творбите на този човек, за когото никога не можа да се узнае с положителност дали беше спохождан от призраци или си измисляше.“

„Във всеки случай това, което се чувства — и то именно е ценното тук, — това е изкуството на разказвача: тази атмосфера на странност, която той развива навсякъде (коварно). Дори в разказите, в които необуздано буйствува най-крайният хумор, някакво съмнително обаяние иде да развали веселия пир. Нищо не е по-далечно от грубата шега, отколкото това.“

„Една книга, която трябва да се прочете в очакване на други книги от същия автор.“

Когато тези пасажии бяха прочетени още един път и грижливо оградени в рамки от червен молив, аз посегнах към телефонната слушалка и с някакво чувство на весела възбуда избрах номера на Минков. Предполагах, че той не знаеше за отзива и това ми даваше възможност да го зарадвам с приятна изненада и да си направя една от моите обичайни закачки. За беда не го намерих в къщи и трябваше да се откажа от намеренията си. Благодарение на случая обаче предвкусаният от мене разговор все пак се състоя.

По онова време Минков имаше грижи около издаването на един том негови избрани разкази (тази книга излезе едвам след смъртта му) и било във връзка с тях, било по друг повод, от време на време идваше в издателството. И така стана, че същия този или на следния ден, не мога да кажа, той беше се отбил за нещо при нас (а може би го бяха предупредили, че съм го търсел — не знам). Разбрах за неговото идване и се изкачих да го потърся в отдел „Белетристика“, където беше работил някога и по навик предпочиташе там да остава. Заварих го потънал в старото кресло — мълчалив, уморен и в лошо настроение. А когато се от-

делихме в едно съседно бюро и за да подема разговора, на шега го попитах как вървят работите около безсмъртието (така се изразявах понякога между колеги, когато говорех за нашите литературни суети), той направи жест на пренебрежение и по стар навик започна да се окайва: „Какво безсмъртие! Неблагодарна работа.“

— Минков-сан, дōзо¹ — не изтърпях аз. — Фуккоку² гърми от вашето име, а вие се оплаквате.

Изненадан от неочакваната промяна в интонацията и от нашите инак обичайни японщини, които този път му се видяха неуместни, Минков ме изгледа с учудване, като да бях някакво изкопаемо. И тъкмо се колебаеше какво да каже, за да влезе в атмосферата, с малко церемониален жест аз измъкнах от джеба си „Летър франсез“. Минута след това ние вече разговаряхме за онова, което ни беше събрало.

Първата реакция беше такава, каквато трябваше и да се очаква.

Неизвестно защо, макар да беше превеждал Майринк и да беше минал някога през неговото влияние, Минков не обичаше да му се напомня за тези грехове на младостта. Нещо повече — да имаше как, уверен съм, той би заличил без остатък тази страница на своята творческа биография.³ И пак неизвестно защо, когато се наложеше да говори за изпитани влияния, предпочиташе да произнесе името на друг един немски романтик — на Хофман. Затова, макар да се зарадва на онова, което пишеха за него, при споменаването на Майринк той трепна, като да беше засегнат от електрически ток, и направи леко забележима гримаса на неудоволствие. Но това беше само за един миг. Напротив, като цяло оценката

¹ Господин Минков, моля (яп.).

² Франция (яп.).

³ Вън от онова, което се каза (вж. първата бележка към този очерк), отношението на Минков към Густав Майринк налага някои допълнителни уточнения.

Няма никакво съмнение, че в началото Минков наистина е под обаянието на Майринк. По подобие на него той се стреми да създаде от фантазното илюзия за действителност, т. е. опитва се да гради своите образи върху „магичното внушение“. Достатъчно е да се прочетат първите му книги, за да се почувствува навред в тях чуждото присъствие — и в сюжетния строеж, и в характера на образите, и в цялата емоционална атмосфера. Например историята около вехтарницата на Давид Сабатай в разказа „Полунощна история“ (от книгата „Игра на сенките“, 1928) не ни ли отвежда направо към вехтаря Аарон Васертрум от „Гòлем“? Връзката тук е съвсем очевидна. Нещо повече: в онзи начален момент Минков не само следва Майринк, а до известно степен го защитава и теоретически. Това се потвърждава както от неговия послеслов към „Гòлем“, публикуван по-сетне и в периодичния печат (в. „Изток“, год. I, бр. 37—27. VI. 1926), тъй и от полемичната му статия „Един невероятен отзив за Густав Майринк“ (в. „Напред“, год. I, бр. 150—29. VII. 1926), с която се оборва твърдението на Д. Шишманов, че „Майринк не е нито маг, нито дълбок философ, нито дори мистик“.

По-късно Минков се освобождава постепенно от Майринк, а заедно с това и от стремежа към „магично внушение“, без обаче да напусне сферата на фантазното. От този момент нататък фантазното в неговите разкази, разрушавано непрекъснато пред самите очи на читателя, преминава да бъде илюзия и служи вече като ключ към комичното — то става елемент на сатирическото обобщение. Но дори и тогава, когато Минков е свободен вече от чужди влияния дотам, че има свой собствен път в изкуството, дори и тогава в неговите разкази могат да се намерят отделни езикови и други реминисценции от Майринк.

За читателя ще бъде интересно да знае например, че самото заглавие „Къщата при последния фенер“ е дошло от него. В романа „Гòлем“ се говори за една къща в уличката на алхимиците в Прага, която според преданието се виждала само от някои „щастливци“ и която била наричана „стената при последния фенер“ („Die Mauer zur letzten Laterne“). Същевременно в „Белият доминиканец“ къщата на Йохерови е „последна“. Съединете тези два елемента с тайнствеността, която ги обвива, за да видите, че от тях се е родило и заглавието „Къщата при последния фенер“.

Още по-интересно е друго: че от Майринк е дошъл и любимият графически знак на Минков — трите последователни тирета (— — —), с които отбелязва интервалите. Този знак, който се появява за първи път в разказа му „Талисман“ от книгата „Огнената птица“ (1927), постепенно се налага като постоянен елемент, без който човек трудно може да си представи неговите книги.

на Юбер Жюен много му хареса. Твърденията, че той е „един от най-добрите съвременни писатели“, че владее „изкуството на разказвача“, че неговата проза е далече от каквато и да било „груба шега“ — всичко това му достави голямо удоволствие. Достави му удоволствие и даде повод за един по-открит разговор. И в изблик на необичайна доверителност, която го навестяваше много рядко, накрая той ми събщи, че току-що бил подписал договор и с някакво белгийско издателство — и то щяло да издаде негови разкази.

Няколко пъти след това, при случайни срещи, ние се връщаме отново към готвеното преводно издание. Както винаги, Минков не бързаше да се изказва, но знам, че беше заживял вече с мисълта за него и обмисляше подробностите, предвкусваше нова радост — радост, която го отвличаше от гнета на всекидневието. За нещастие нещата не се развиха така, както предвиждаше: неговите дни бяха преброени и той не можа да доживее очакваното ново признание.

Привършвам и споменът ме отвежда неволно към последните му дни.

Веднъж при разговор с приятели от издателството Минков поиска да предвидим за следната година два тома от неговите съчинения. И понеже му беше известно, че такива преиздавания стават само във връзка с юбилейни дати, със саркастична предупредителност добави: „Поради здравословни причини, кръгла годишнина не се предвижда.“ Естествено, ние знаехме, че той беше минал през две сърдечни кризи и здравето му не беше много добро, но все пак външният му вид не ни вдъхваше непосредствени опасения. Затова вместо да изразим безпокойство, взехме думите му на шега. Не мина много време обаче и един ден Ламар загрижено събщи: „Видях Славчо. Не ми хареса.“ А малко по-късно стана известно, че той беше получил тромбоза в мозъка и беше откаран в правителствената болница. Два-три дни след това, през един ноемврийски следобед, ние вече трябваше да се простим с него. И поради една случайност, която никой не можеше да предвиди, Минков беше положен в гроба на своя духовен събрат — до гроба на хумориста и сатирика, на човеколюбеца Алеко Константинов. Така чрез тази посмъртна близост с един от изтъкнатите майстори на българското слово той получи символично онова, което беше заслужил и което не всички му признаваха: да заеме своето място до рицарите на духа и на честта — до онези чисти съвести, които със средствата на смеха ратуват и страдат за едно по-съвършено и по-щастливо човечество.

ПРОБЛЕМИ НА СИМВОЛИСТИЧНАТА ПОЕТИКА И СРАВНИТЕЛЕН ТИПОЛОГИЧЕН АНАЛИЗ НА БЪЛГАРСКИЯ И НА ЧЕШКИЯ СИМВОЛИЗЪМ

Симеон Хаджикосев

През последните петнадесетина години интересът към българския символизъм неотклонно нарастваше. Появиха се ценни монографични изследвания, посветени на негови представители, както и няколко книги с документално-мемоарен характер. Съживяването на интереса към проблематиката на символизма беше продиктувано от обстоятелството, че в определен исторически период тълкуването на това литературно направление беше подчинено на предвзети тези, осъществяваше се схематично и едностранчиво. На практика това доведе до редица погрешни оценки, до легализиране на примитивната формула „дотолюкова — доколкото“ и ликвидирание на същностно-специфичното за символизма като литературно направление. Неговата „реабилитация“ обаче не бива да се схваща като пълно, безусловно възприемане на символистичната философия и естетика. В този смисъл съвременният подход към символизма не е тотално отрицание на постигнатото от „догматичната“ критика, а освобождаване от всичко погрешно или гристарно, вратнало в нейните теоретически постановки. Днешната наша марксистическа литературна история не може да не излиза от положението, че като естетическо явление символизмът е предпоставен от идеалистическа философска система и че в крайна сметка той е служил обективно и независимо от волята на адептите си на политическите възжеления на определени реакционни сили. Но ръководейки се от подобен ориентир, нашата наука е задължена да се справи със значително по-сложни проблеми, отколкото преди 20 години. Първият етап от „реабилитацията“ на символизма е осъществен успешно — най-значителните му представители в нашата литература заеха местата си по достойнство, по талант, а не в резултат от натрапени схеми. Оттам нататък гредстои по-трудното — събирането на достатъчно доказателствен материал за самобитността на българския символизъм. Опора за подобна теза е общият развои на новата българска литература, както и известно закъснение на родния символизъм в сравнение със западноевропейския. В пряка връзка с това стои и въпросът за необходимостта от разработка на общотеоретични проблеми на символизма, свързани с неговата философия и поетика. Определено трябва да се заяви, че ако по отношение доказването на самобитността на българския символизъм нашата литературна наука е само в началния етап на една огромна изследователска работа, за общотеоретическата разработка на проблемите на това направление тя не е направила почти нищо. Може би това е и причината за слабия напредък на работата в първото направление. Липсата на ясна представа за същността на символизма, неосведомеността по редица основни въпроси у преобладаващото мнозинство от изследователите водят често до раз-

норечиви тълкувания и неверни оценки. Подобно е положението и в останалите социалистически страни. В СССР, в Полша и в Румъния са отпечатани много ценни колективни и индивидуални трудове, свързани с проблематиката на символизма и модернизма в тези страни, но липсват именно общотeorетични разработки. Естествено този вакуум става плячка на западноевропейски и американски учени, които интерпретират символизма в угоден за тях план. Това доказва за сетен път правотата на съвременната марксистическа постановка за непримиримостта на двете световни системи в областта на идеологията и напомня, че занемаряването на дадена проблематика в естетиката и историята на културата неизбежно води до нейното монополизиране от чужди среди. Само като илюстрация на тази мисъл ще се спра на трактовката на символизма като широка система на световъзприемане от Мирча Елиаде, професор в един от университетите в САЩ, изследовател на религията и първобитните култури в структуралистичен дух. Особено популярни на Запад са неговите отпечатани във Франция книги „Трактат за религията“ и „Мефистофел и Андроген“, в която се налага на вниманието есето „Бележки върху религиозния символизъм“. Елиаде конципира своята теория в шест пункта. В първия от тях той дефинира общото понятие „символ“ в смисъл, напълно приложим към определението „символ“ в системата на символизма като определено литературно направление: „Символите са способни да разкрият модалността на действителността или структурата на света, които не са очевидни в плана на непосредствения опит“ (разр. М. Е.). В подкрепа на твърдението си Елиаде се позовава на т. нар. „символизъм на Водите“, способни да открият „предформалното, потенциалното, хаотичното“. Към същата категория се отнася и символът, обозначен като „Космично дърво“ и въздействащ не по пътя на рефлексията, „а на непосредственото разбиране на „шифъра“ на света“. Във втората точка от своето обобщение М. Елиаде утвърждава, че за „първобитните хора символите са винаги религиозни, защото визират нещо реално, съществуващо в структурата на света“ (разр. негова). По-нататък — продължава Елиаде — в архаичните култури „действителността, това означава всичко, което е силно, значещо, живо — равнява се на сакралното. От друга страна, светът е дело на Боговете или на свръхестествени сили; да се открие структурата на света се равнява на откриването на тайни или на зашифрованото значение на божие дело“. Подробният анализ на концепцията на Елиаде не влиза в целите на настоящата работа. По-важно е да се отбележи, че той действително засяга същностни страни на т. нар. „религиозен символизъм“. Основен теоретичен недъг на неговата работа си остава метафизичното схващане за символа като извечна религиозна реализация на трансцедентални сили. Позоваването на Елиаде на абстрактното изкуство от началото на века и на сюрреализма като представители на „нефигурални и онирични светове“, цитирането на Люсиен Леви-Брюл с неговата теория за „примивната мисловност“ като „предлогична, доминирана от участието на мистичното“ са още едно доказателство за метафизическия характер на неговите концепции, подчинени на предвзетата теза за „глубинната психология“ — една от модификациите на съвременния фройдизъм.

При все това опитът за едно по-широко третиране на понятието „символ“ като естетическа категория би имал положително значение. Той ще подпомогне в исторически план разграничаването на явления от типа „символичен“ и „символистичен“. Не бива да забравяме, че в една или друга степен символиката е присъща на изкуството през всички етапи на неговото развитие. Тя характеризира не само примитивното изкуство. Усложнена с кабалистични и християнски елементи, тя е съществена черта и на средновековното изкуство. Първото произведение на новата европейска литература — „Божествена комедия“ на Данте е пример на усложнено символно-алегорично виждане. По собственото признание на гениалния флорентинец тази сложна символика е структурирана в четири ос-

новни пласта. Барокото изкуство, свързано исторически с Контрареформацията, е не само своеобразна опозиция на ренесансовото светоусещане. В своите различни варианти — еффуизъм, гонгоризъм, концептизъм и маринизъм той носи различна стилистична характеристика и доминантата на една мрачна католическа символика. Следващ етап в развоя на символа в европейската поезика е романтическият символ.

За разрешаването на твърде общия въпрос за модификациите на символа като елемент в историческата поезика голямо значение би имало уточняването на някои основни въпроси, свързани с поетиката на символизма.

Да се обхване в пълнота символизмът като европейско литературно явление е изключително трудна задача, осъществима само от научен колектив. Подобно изследване би имало най-малко две основни направления: 1) философия и естетика на символизма; 2) поезика на символизма. Разрешаването на първия въпрос означава да се ситуира интересувашото ни направление на фона на определилите го философски системи (позитивизъм, немска идеалистическа философия, Шопенхауер, Ницше, неокантианство, бергсонианство и т. н.) и естетически доктрини (парнасизъм, естетизъм, импресионизъм, натурализъм и т. н.). В изясняването на тези проблеми се намесват и съображения от извънлитературен характер. Тези въпроси са сравнително по-добре разрешени в литературата, посветена на символизма. Много по-голям интерес представя за нас поетиката на това литературно направление, за която в нашата научна литература досега почти не е писано.

Един от най-интересните опити напоследък да се обобщят резултатите от изследванията върху поетиката на символизма се съдържа в книгата на съветския учен Машбиц-Веров „Руският символизъм и творческият път на Ал. Блок“. Машбиц-Веров класифицира основните теми в поезията на т. нар. „старши“ руски символисти. Ето техния схематизиран вид:

1. Светът-затвор (килия).
2. Мотивът за самотата (вариращ до краен индивидуализъм и солипсизъм).
3. Демонизъм („възпяване на аморалността, престъплението, ненормалното и болното“).
4. Природни мотиви.
5. Мигове на „озарение“:
 - а) любовен екстаз;
 - б) бягство подир мечтата;
 - в) „блаженство“ в смъртта.

Съветският изследовател защитава талантливо предложената от него схема и дава прецедент за опита да се извлекат координатите на символистичната поезика независимо от факта, че неговият анализ е строго тематичен и следователно не обхваща всички елементи на поетиката. Частно взет, посоченият план отговаря на основните характеристики на поезията на „старшите“ символисти. Естествено опитът да се очертаят някои константи в поетиката на символизма като направление в литературата от европейски мащаб изисква много по-голяма абстракция, и то въз основа на по-обемен сравнителен материал.

Един от възможните (и при това твърде непълнен) варианти на основните съставки на символистичната поезика има следния вид:

1. Темата за „отвъдния“, „идеалния“ свят (ведно с антитезата „страдание — идеал“, „земен — отвъден“).
2. „Вътрешен“ пейзаж, „пейзаж на душата“:
 - а) мотивът „заклучени градини“;
 - б) мотивът за жътва, слънчогледи, пчели и т. н.
3. Споменни мотиви:
 - а) темата за детството;

- б) мотивът за изгубено или откраднато щастие;
- в) мотивът „Nevermore“.
- 4. Любовна тема (в декадентски аспект).
- 5. Антични реминисценции:
 - а) темата за лозата.
- 6. Неоромантични мотиви (индивидуализъм и егоцентризъм).
 - а) мотивът на самотата;
 - б) средновековни декоративни атрибути;
 - в) използване на народнопесенни елементи.
- 7. Библейски и християнски мотиви:
 - а) темата на първородния грях;
 - б) мотивът за опрощаване на враговете.
- 8. Темата на града.

Естествено не всички посочени компоненти са с равностойно значение. Особено внимание трябва да се отдели на първите два, които са твърде характеристични за поетиката на символизма. Преди да се пристъпи към тяхната по-детайлна разработка, е необходимо да се разгледа и въпросът за съотношението между символ-йероглиф и символ-алегория. Това означава в същност да се анализира символът като еднозначна и като многозначна поредица от интенционални значения. Символът-йероглиф се превръща в такъв, когато неговата многозначност лишава дешифриращото съзнание от опората на едно предполагаемо значение. При символа-алегория чрез подходяща алюзия възприемащото съзнание се насочва към напълно определено значение. Към подобна дистрибутивност на символните значения насочва още творчеството на великия френски поет, предшественик на символизма, Бодлер. Достатъчно е да споменем само стихотворенията „Съответствия“ и „Възшествие“. Първото от тях, станало знаменито в историята на течението, сочи определени тенденции към херметизъм, към зашифроване на символа, докато второто е класически пример за символа-алегория. Посочената дистрибутивност е в известна степен характерна и за първите две символистични теми. Темата за илюзорните „идеални“ светове се реализира най-често в достъпен и твърде сходен по вътрешна форма символ-алегория, докато „пейзажът на душата“ приема по-усложнени форми, свързани с прехода към многозначност на символа и символ-йероглиф.

Като доминанта в поетиката на символизма темата за „отвъдните“ светове е пряко свързана с неговата философска подоснова. Никъде не проличава така ярко идеалистическият характер на направиленето, както в многочислените варианти на тази тема. Но тя не се превръща в илюстрация на философско световъзрение, защото обладава и интимен психологически смисъл. В своите прекършени полети към непостижимите небеса на бляна поетите-символисти проектират не само особеностите на едно усложнено световъзприемане, но и дълбоко личните си изживявания на покруса, резигнация и сплин в едно меркантилно общество, оттеглило високото обществено поръчение на поета.

Поради сложността на психологическия пълнеж характерна за тази тема е разнообразната фактура на образите, в които се реализира. Капризните извивки на личните изживявания нерядко са причина за преход от темата на илюзорните светове към мотива „вътрешен“ пейзаж. Особено симптоматична е в това отношение зрялата поезия на Маларме, чрез чието творчество френският символизъм прави завой към херметизъм. На противоположния полюс остава поетиката на руския символизъм, в който темата за „отвъдния“ свят получава най-отчетливо звучене именно като концепция и светоотношение. Ще илюстрирам посочения преход чрез два примера из творчеството на Дебелянов. Нашият поет е вътрешно предразположен към подобен тип словесна живопис поради контрастната природа на поетическата си чувствителност. Ако в „Полет“, навеяно от Бодлер, той

следва класически френски и руски образци на първата тема, в други случаи преходът към „вътрешен“ пейзаж е отчетливо изразен:

Подирил ясни висини,
в блата разтленни паднах аз. . .

Или: Изминал пътя през лъките
на Любовта и Радостта,
незайна власт ме в мрак покити,
аз бродя в гибелни места.

Пред вид сложността на разискваните проблеми и невъзможността да се очертае поетиката на символизма в рамките на една статия ще се спра само на проблема за „вътрешния“ пейзаж и на мотива за лозата.

Терминологично погледнато, понятията „вътрешен пейзаж“ или „пейзаж на душата“ не са новост за литературната наука. Ако потеклото на второто понятие е трудно установимо, „пейзаж на душата“ е определение на Клодел за знаменитите „Белгийски пейзажи“ на Верлен. Може би няма да бъде излишно да се подчертае, че „Белгийски пейзажи“ от стихосбирката „Песни без думи“, както и по-голямата част от стиховете в книгите „Добрата песен“ и „Мъдрост“ са писани през периода 1870—1874 г., когато увлечението на поета по възходящото тогава течение на художниците-импресионисти е особено силно и плодотворно. През 1873 г. Верлен се запознава с Едуард Мане в дома на Нина дьо Калнас. Още по-показателен е фактът, че заедно с Рембо той позира на художника Фантен-Латур за картината му „Ъгъл на маса“. Но повишеният интерес на Верлен към проблемите на живописца е с по-предишна дата, още от времето на „Сатурналии“ и „Галантни празници“, когато поетът размишлява дълго край платната на Вато и Ланкре. От това време е неговият знаменит стих

Votre âme est, un paysage choisi.
(Душата Ви е като пейзаж изискан¹.)

Има всички основания да се счита, че „Галантни празници“ са не толкова апология на сантименталното рококо, колкото негово тълкуване, изпълнено с мека тъга и ясно доловим присмех. Струва ми се, че опозицията на Верлен е особено отчетлива в областта на живописния принцип, където на сладникавия сантиментален колорит той противопоставя едно раздвижено пленеристично, почти импресионистично виждане. Във връзка с това не може да не се спомене, че френският символизъм се оформя като поетика, отграничавайки се от парнасихзма и натурализма, твърде различни от него и като изобразителен принцип. Френските изследователи са единодушни, когато посочват аналогията между творческите търсения на импресионистите и на Верлен през този период. Дори в Монския затвор, където става религиозното „преображение“ на поета, той продължава да пише стихове с отчетливо изразен „вътрешен“ пейзаж:

Vieux bonheurs, vieux malheurs, comme une file d'oies
Sur la route en poussière où tous les pieds ont lui,
Bon voyage!

(Старо щастие, стари нещастия, като върволица от гъски
върху пращия път, гдето проблеснаха всички ходила,
на добър път!)

Но ако трябва да търсим „родоначалника“ на символизма и по отношение на „вътрешния“ пейзаж, ще се върнем отново към Бодлер, който влезе в литературата със своите критически „Салони“ и проявяваше големи симпатии към колористичните нововъведения на романтиците от живописната школа. Субективното виждане на големите майстори на четката и палитрата в стихотворението

¹ Преводите са от автора.

„Фарове“ е може би прекалено банален пример, затова ще цитирам началото на „Обзетият“ из цикъла „Сплин и идеал“:

Le soleil s'est couvert d'un crêpe. Comme lui,
O lune de ma vie emmitoufle-toi d'ombre;
Dore ou fume à ton gré; sois muette, sois sombre,
Et plonge tout entière au gouffre de l'Ennui.

(Слънцето с креп е покрито. Като него и ти,
о, луна на живота ми, загърни се с мъгла!
Спи, дими — както искаш; бъди няма, бъди зла,
и на скуката в пропастта цяла ти полети.)

По-особено стои въпросът с „вътрешния“ пейзаж в английската и италианската символистична поезия. Собствено символистични школи тези литератури не създават, те изтъкват на преден план имената на творци като Оскар Уайлд и Габриеле д'Анунцио. Характерна черта на английския естетизъм и на италианския символизъм е тяхната подчертана импресионистичност. В това отношение английските модернисти са опоненти и същевременно продължители на естетизма на прерафаелитите, английският предшественик на парнасизма. Символизмът на д'Анунцио е странна сплав от класически и неокласически италиански реминисценции, споени с ницшеански категории и представи. В известна степен италианският поет върви по дирите на Маларме, автора на „Следобедна на един фавън“, вдъхновил перото на Клод Дебюси. Рапсодията на д'Анунцио „Вълната“ се счита за литературен източник на написаните през същата 1903 г. „Прелюдии“ на Дебюси. Ето един откъс от стихотворението „Furit aestus“, написано по мотото от Виргилий, в който обективното се транспонира във вътрешно напрегнато състояние, реализира се като „пейзаж на душата“:

Un falco stride nel color di perla:
tutto il cielo si squarcia come un velo.

O brivido su i mari taciturni,
o soffio, indizio del subito nembo!
A sangue mio come i mari d'estate!

(Ястреб крещи със перлен глас;
като покров небето се раздира.
О, ледна тръпка по морета мълчаливи,
о, полъх, знак за буреносен облак!
О, моя кръв като морета летни!)

Макар че английският естетизъм от края на миналия век е твърде импресионистичен и това, което го сближава с европейския модернизъм, е култът на себичното „аз“ и Ницшевият аморализъм, „пейзажът на душата“ е присъщ и на неговата поетика. Бегла представа за това дава край на стихотворението „Езерният остров Инисфрий“ от Уилиам Йетс при все че по фактура то твърде много напомня за процедивите на английския романтизъм (Кийтс, Шели, Уърдсуърд). Езерото Инисфрий е символ на душевния покой, към който се стреми поетът. Поетическата метафора прераства във „вътрешен“ пейзаж:

I will arise and go now, for always night and day
I hear lake water lapping with low sounds by the shore;
While I stand on the roadway, or on the pavements gray,
I hear it in the deep heart's core.

(Ще тръгна за натам, че денонощно чувам
как езерни вълни се плискат в своя бряг;
на пътя ли стоя, сред улицата сива,
аз чувам ги дълбоко във сърцето чак.)

Неведнъж в научната литература е подчертавана типологическата близост между импресионизма и натурализма поради присъщата им емпиричност. „Изкуство на мига“ и „късче живот“, това е най-синтетичната характеристика на тези направления и ако тяхната реализация в живописа показва съществени отлики,

близостта им в литературата остава несъмнена. С особено основание е подчер-тавана тази близост в немската поезия от края на миналия век. Като отбягвам съзнателно характеристиката на немската модернистична поезия, ще се задоволя да дам един пример на разгърнат „вътрешен“ пейзаж из ранната лирика на Рай-нер Мария Рилке:

Vor mir liegt ein Felsenmeer,
Sträucher, halb im Schutt versunken,
Todesschweigen. — Nebeltrunken
hängt der Himmel drüber her.

Nur ein matter Falter schwirrt
rastlos durch das Land, das kranke. ...
Einsam, wie ein Gottgedanke
durch die Brust des Leugners irrt.

(Пред мене каменно море лежи
и храсти, сякаш в тиня потопени.
Мъртвешка тишина. Над мене
пияно от мъгла небе тежи.

И само уморена пеперуда ниско
над болното поле безспир кръжи,
самотна като божа мисъл
на каещ се в разбитите гърди.)

„Вътрешният“ пейзаж изниква във втория куплет на стихотворението, под-готвен от атмосферата на първия. Тази немошна нощна пеперуда, която е невъз-можно да бъде съгледана в мъглата, е самотната мисъл на поета. Обективен и су-бективен пейзаж се сплитат в неразлъчимо цяло. Това стихотворение извиква аналогия с някои от „Тъжните пейзажи“ на Верлен. Пейзажът на френския поет обаче е открито символичен. Така е в „Здрач на мистична вечер“:

Le Souvenir avec le Crépuscule
Rougeoie et tremble à l'ardent horizon.

(Споменът със Полуздрача
аленее и трепти на хоризонта.)

Когато се говори за „вътрешен“ пейзаж у символистите, не бива да се преуве-личава значението на някои безспорни аналогии с живописата и музиката. Поня-кога (какъвто е случаят със знаменития сонет на Рембо за гласните, със значи-телна част от стиховете на Ръоне Гил и Маларме) е много трудно да се прецени къде свършват живописните аналогии и откъде започват музикалните. „След-обедът на един фавън“ е в еднаква степен свързан с музикалния и с живописния импресионизъм. Обикновено обаче „пейзажът на душата“ е чисто литературен процедур, който не е дори нововъведение на символистите, но е постоянен еле-мент в тяхната поетика. В отличие от напрегнатия, силно субективизиран пейзаж на романтиците, в отличие от уравновесената, статична стилизираност на парнасци и прерафаелити и от традиционния пейзажно-психологически паралелизъм сим-болистите субективизират пейзажа до краен предел, „внасят го“ вътре в себе си, превръщат го именно във „вътрешен“ пейзаж, при което степента на деформация остава различна — символът варира между алегория и йероглиф.

Ако обърнем поглед към славянския вариант на символизма, съществени раз-личия по отношение на „вътрешния“ пейзаж няма да констатираме. Може би само в руския символизъм се натъкваме на известен конструктивизъм. Доста-тъчно е да споменем един куплет на Брюсов, породил толкова разнообразни тъл-кувания:

Всходит месяц обнаженный
при лазоревой луне,
звуки реют полусонно,
звуки ластятся ко мне.

С традиционната за ранния Брюсов склонност към литературно предизвикателство поетът демонстрира правото си на дълбоко субективно виждане, граничещо със солипсистичен произвол, извеждайки две луни на небосвода. Естествено подобно виждане отстои твърде далече от класическата фактура на образа у английските естети.

В българския символизъм „вътрешният“ пейзаж също присъствува като съществен елемент от поетиката му. Но в отличие от западноевропейските варианти на течението този структурен елемент не е повлиян от импресионизма. Такова влияние (и то осъществено по чисто литературен път) забелязваме само в ранните песни на Лилиев („Съмна в сънните градини“, „Светло утро, ти прокуди“, „Тихият пролетен дъжд“). „Пейзажът на душата“ е особено характерен за поетиката на Дебелянов. Целият цикъл „Под сурдинка“ е подчинен на подобен вътрешно-изобразителен принцип. Стихотворенията „Далеч“ и „Нощен час“ са разгърнати „вътрешни“ пейзажи, чието символично значение прехожда от алегорията към йероглифа. Ще дам само един пример из стихотворението „Слънчогледи“, в което „вътрешният“ пейзаж се реализира чрез мотива на „заклучените градини“ и е усложнен от мотива на слънчогледите:

Скърбя в градини глъхнали и бледи,
обител на покрусена мечта.
Аз чувам тиха жал по утринта
на слънце невидели слънчогледи.

Вътрешнопейзажна е по своя облик и станалата христоматийна част втора от цикъла на Христо Ясенов „Приказно царство“:

Златна есен златни листи рони,
цветен пурпур багри всеки клон;
дъхат скърби моите небосклони,
рухва бавно моят царствен трон.

Ясно изразена символичност, реализирана като пейзажен детайл, срещаме и у Траянов:

Забрава! Призрачна дъбрава,
де тайни всеки клон таи. . . .

Необходимо е да се подчертае обаче, че „вътрешният“ пейзаж е само частен, макар и съществен елемент от символистичния пейзаж. Въпреки символния заряд обективно-описателното начало в него преобладава и това е една от здравите връзки на символизма с предходните и последвалите го литературни течения. В творчеството на Ясенов например, един живописец в буквалния смисъл на думата, обективно-изобразителното надделява.

Особен тип обобщителен „вътрешен“ пейзаж, сроден с „тъжните пейзажи“ на Верлен, се среща у Траянов и Ясенов. Характерно за него е асоциирането на залеза с есен и предвестие на зима, като символ на резигниращо душевно състояние. У Траянов конструкцията има следния вид:

На запад гасне бледа есен,
далеко зимна нощ тъмней,
в полето пусто кротка песен
приспивно вейките люлей.

Аналогична конструкция фиксира и Ясенов:

Погасна слънцето на запад в море от пурпур и позлата
и вятър есенен понесе плача на горестно сираче.

Струва ми се, че в „плача на горестното сираче“ не е трудно да открием еквивалент на жужащия полет (в оригинала „schwirren“) на умсрената пеперуда на

Рилке, както в „морето от пурпур и позлата“ — ответник на „залязващите слънца“ на Верлен, „пурпурни фантоми, дефилиращи безспир“. Сходните теми се реализират по сходен начин у тримата поети въз основа на принципите на символистичната поезика, но в съгласие с творческия им натюрел.

Като общ изобразителен принцип „вътрешният“ пейзаж е характерен и за полския модернизъм. Негова съществена черта наред с нищепанските мотиви (Пшибишевски) е сплитането му с елементи на импресионизма (Каспрович, Виспянски), което особено много го сближава с литературата на немския модернизъм. Наред с това полският модернизъм, известен предимно под названието „Млада Полша“, издава известни белези на сходство и с английския естетизъм поради подчертаното увлечение по античното и ренесансовото изкуство (Стаф, Виспянски). Достатъчно е да се спомене, че Леополд Стаф превежда френските символисти, а наред с тях Микеланджело и Леонардо да Винчи, Ян Каспрович съставя 5-томна антология на английската поезия, а Виспянски илюстрира „Илиада“.

На Вацлав Ролич-Лидер, връстник на нашия Пенчо Славейков, принадлежи известният стих:

В полетата на мисълта ми бе дълго суша.

У Леополд Стаф „вътрешният“ пейзаж е представен в разгърнат вид. Ще цитирам два куплета от стихотворението му „Città dolente“, една оригинална интерпретация на Дантиевия визион, в руския превод на А. Илюшина:

Я видел город скорби, мрачный и смятенный;
Над ним ночная тьма рыдает неутешно,
Тверды и холодны его глухие стены,
И мертвых вод вокруг отчаянье безбрежно.

Я вижу город мук, и целыми часами
Стою, окаменев, во власти мыслей темных...
Сжав пальцы, я смотрю безумными глазами:
Во мне он, этот град повстанцев покоренных!

Подобни образи срещаме и в поезията на Болеслав Лесмян, виртуоз на „неизразимото“, останал нарицателен със своите „лесмянизми“:

А аз... Каква коприва душата ми обжари,
че крадешком прекрачвам през междата
и за какво ли боязливо ме гледат тъй цветята!

Интересен случай на „вътрешен“ пейзаж, реализиран чрез мотива за умрелите пчели, символ на краха на човешките усилия, се наблюдава в стихотворението на почти забравения днес полски символист Юзеф Руфер „Спомен за крайпътните цветя“. Всеки от куплетите и терцините на сонета завършва с думите „умряха преди две-три години“, съотнесени към символичния образ на пчелите:

Ongi — choć nie pasiecznik — miałem swoje pszczoły.
W dziada wiśniowym sadzie stały moje ule
J, jakby koło dzieci, starzec chodził czule
Kolo mych pszczół, co umarły dwa czy trzy lata temu.

(Макар и не пчелар — пчели аз нявга имах.
Във дядовата вишнева градина
стояха кошерите. Старецът грижливо
отглеждаше пчелите, умрели преди три години.)

„Пейзажът на душата“ е траен елементи в поетиката на чешките символисти. Въпреки големите различия в творческите устремления на поети като Отокар Бржезина с неговата философско-пантеистична ориентация, на Антонин Сова, в чиято поезия има само елементи на символизъм, и на декадентите Карел Хлавачек и Иржи Карасек, „вътрешен“ пейзаж не е трудно да се открие в лириката на

четиримата. Бржезиновият пейзаж е по-алегоричен в сравнение с този на българските поети-символисти:

Myšlenek oblaky jak ostrovy do moře světla cni,
pokryté fosforeskující vegetací měsíční
a našich srdcí zachvění je zazvoněním na březích
při odpoutání lodí zakotvených na stříbrných řetězích.

(Облаците на мисълта са като острови сред океана
светлина,
покрит с блестящата растителност на фосфорна луна
и трепетът на нашите сърца е звън, от бреговете,
когато се отблъскват лодките, закотвени на сребърни
решетки.)

В стихотворението на Сова „Отчуждени влюбени“ отдалечаването в любовта е майсторски внушено именно чрез „вътрешен“ пейзаж:

Oddalujeme se. Pláněmi našich duší zasněženými
lesy husté stojí, nebetyčejak mezníky neproniklé,
vrány snů nízko sestrou pod šerým klenutím větví.

(Отдалечаваме се. По равнините на заснежените ни души
гъсти гори до небето се вдигат, като камъни километрични,
враните на съня се събират под здрачния свод на клоната.)

В стиховете на Карасек и Хлавачек също има много примери на вътрешно-пейзажна живопис, която не се отличава принципно от образната фактура у Бржезина и Сова. Ще цитирам само едно двустихие из стихотворението на Карасек „Пустиня“, напomniaщо по вътрешна форма пейзажа на Стаф:

Poušt zbývá v duši mé, kde horko vzduchem vane,
kde tiché poledne vzdech touhy nezmění.

(Пустинята остава в душата ми, където жар въздухът вее,
където на пладнето тихата въздишка мечтите не променя.)

За да приключи този обзор на темата „вътрешен“ пейзаж, ще се спра на нейната реализация в лириката на Иван Краско, бащата на модерната словашка поезия. У него, както и у чешкия му събрат Антонин Сова, модернистичните мотиви се преплитат със социални и патриотични вълнения. Поради това тези мотиви имат подчинено значение и творчеството им има само отделни съприкасателни точки с декадентството. Впрочем това важи за всички значителни представители на българския символизъм, за поети като Брюсов и Блок, Стаф, Каспрович и Бржезина. У Краско „вътрешният“ пейзаж нерядко се преплита със споменни мотиви. Другаде той е построен паралелистично. Ето един пример на „вътрешен“ пейзаж из книгата „Nox et solitudo“, в която Краско използва по-модерни изрази средства:

Ach, všednost'v dušu, jako mlha šeda
v dolinu, mlkvo, jednotvárne sedá.
Tú všednost-mlhu někdy vyhnat' chce sa,
by vidiet' bolo horu, širu zeleň lesa
a modro neba. . .

(О, всекидневие в душата — мъгла сива
във долината монотонно се разлива.
Бих искал някой ден оттам да я изгоня,
да видя планина, зелени горски клони,
небесна синева. . .)

Наред с мотива на „заклучените градини“ (терминът е зает от едно стихотворение на Сова) мотивът на лозата е една от най-интересните конфигурации на символистичната поетика. По всяка вероятност темата за безплодната (а в отделни случаи и плодоносна) лоза е свързана с двойна — християнска и антична — инспирация. В зависимост от реминисценциите, с които се свързва тя в съз-

нанието на отделния творец, се определя и общата психологическа тоналност на образа. В едни случаи асоциацията с лозата като Бакхусов атрибут, като символ на веселието и опиянението става причина за тълкуването на образа в традиционен план. Подобна интерпретация може да бъде свързана и с християнско-митологическо осмисляне на образа. Лозата може да фигурира в поетическата творба като незначителен детайл или да бъде разгърната в сложен образ. Като многозначителен символичен детайл тя присъствува в стихотворението на Яворов „Маска“:

И близко, до уши,
чух tambourin; — ръката, що го носи,
ме перна по лице с изкуствен лозов лист:
„Хей смърт, дай на живота път! Oh qu'il est triste. . .!“

Своеобразието на Яворовата интерпретация е заложено в епитета „изкуствен“. Според мене той не носи само необходимо качествено определение, но и по-дълбок символичен смисъл. Не е трудно да се допусне, че чрез него поетът съзнателно е снижил образа на „игривата, маскирана вакханка“.

Сравнително традиционна трактовка в библейски дух получава образът на лозата у Иван Краски.

a pit' bude víno z mojich bohatých vinobraní,
čo zazrakom dozrelo, akoby na svadbe v galilejskej Káni.

(Ще пие вино той, от моя грозд събрано,
по чудо там узряло, както във галилейска Кана.)

Това, което отдалечава словашкия поет от познатия трафарет, е подчертаването, че лозницата на поета е съзряла „по чудо“. Тази част на стиха, която е свързващо звено между символичния образ на поетовата лоза и алюзията за библейската сватба в Кана, поема сложна функция. Съотнесено с Кана, нейното съдържание придобива исторически-илюстративен смисъл, докато по отношение на първия компонент внася елемент на условност, на снижение и дори опровержение.

Неусложнена от антични реминисценции се явява темата в силно повлияната от импресионизма ранна лирика на д'Анунцио:

Già sento l'odore del mosto
fumar dalla vina arenosa.
All'alba la luna d'agosto
era come una falce corrosa.

(Усещам дъха на първака,
димящ над лозя песъчливи.
Луната във утрото кратко,
прилична на сърп, бе ръждива.)

Много по-интересен аспект в трактовката на темата за лозата е свързването ѝ с потиснати психологически състояния. Така възниква темата на „скръбния виноград“. Безспорно тя е предопределена от общата психологическа астеничност на символистичната поезия. Крайно чувствителни и лесно нараними, нейните адепти се люшкат между поривите на възгорга и пристъпите на черно отчаяние. Най-често тази психологическа нестабилност се разрешава в едно сравнително постоянно състояние на резигнация и апатия. Това е прочутият Бодлеров „сплин“, който се превръща в психологическа съставка на символистичната поезия и по своята същност е своеобразна модификация на романтичната „мирова скръб“.

Терминът „скръбен виноград“ е зает из цикъла на Дебелянов „Под сурдинка“, където трансформацията на темата е осъществена по най-пълнен и категоричен начин. Характерно за нашия поет е още и това, че темата е усложнена от реминисценции на библейския мотив за първородния грях, разработван и другаде от поета:

Като безумната закана
на бог злопамятен, злорад,
крила отпуска вечер ранна
над моя скръбен виноград.

В езиково-стилно отношение мотивът придобива у Дебелянов леко архаичен оттенък чрез сполучливо употребената дума „виноград“.

Като елемент в комплексен образ, символизиращ духовно опустошение, мотивът присъствува още в лириката на Верлен:

Ils ont lui tout le jour en longs grêlons de flamme
Battant toute vendange aux collines, couchant
Toute moisson de la vallée, et ravageant
Le ciel tout bleu, le ciel chanteur qui te réclame.

(Денят бе цял във блясък — градушката от огън
уби плода в лозята, взе алчния си дял
в преджътвените ниви, опустоши без жал
небето — цяло синьо, за тебе в изнемога.)

В псалмоподобен вид, така характерен за напевната поезия на Бржезина, прозвучава този мотив в неговите стихове:

koberce prostřel jsem, naléval vína, vnichž slunce minulá svítí
jez před lety usinala v chudých mých vinohradech.

(. . .килими прострях, вино наливах, в което светят някогашни
слънца,
преди години заспали в моята бедна лозница.)

Аналогична е трактовката на мотива за лозата в стихотворението на Иржи Карасек „Болна пролет“:

co zraky němě zřely
na trpké vinobraní po létě neplodném. . .
(що очите безмълвно съзряха
на горчивия гроздобер след безплодното лято.)

Мотивите за лозата, за „заклучените градини“, за умрелите пчели, за пустинята, жътвата и др. са микроструктури в системата на „вътрешния“ пейзаж, който е съществен елемент на символистичната поетика. Обстойната разработка на тези въпроси изисква дългогодишна сравнителна работа. Същото се отнася и до останалите набелязани елементи. Настоящата статия посочва само един от възможните пътища за разрешаване на тази изключително трудна задача на базата на съвременната марксистическа литературна методология.

* \

Сравнителното изучаване на българския символизъм е наложително за нашата литературна наука. Само по този начин могат да бъдат преодолені редица несъстоятелни схващания и по научен път да се докажат някои верни догадки и хрумвания. Докато сравнителното проучване на символистичната поетика има предимно общотеоретично значение, компаративното изучаване на нашия символизъм има определено приложно значение. В този аспект проучването се движи в две основни направления, посочени отдавна от сравнителното литературознание — контактно и типологическо. Контактни взаимовръзки с подчертани елементи на типологическа близост характеризират българския символизъм в неговите отношения спрямо модернизма на големите европейски литератури — френска, руска, немска. Изключение прави скандинавският символизъм, представител на малки народи, но изиграл съществена роля в развитието на европейския декаданс. Когато се говори за контактни взаимоотношения между две лите-

ратури, трябва да се направи уговорката, че те не предполагат задължителен личен контакт между отделни представители на двете литератури, макар и да не го изключват. По правило този тип взаимодействие и взаимно влияние се осъществява чрез широкия достъп (било в превод, било в оригинал) на популярни в дадения момент произведения във всяка от съответните страни. В зависимост от характера на протичането на този процес — като едностранно или двустранно — трябва да се говори за влияние или за взаимно влияние. От констатацията за наличие на едностранно влияние обаче съвсем не следва изводът за отсъствието на оригиналност, за подражателния характер на явлениято във възприемащата литература. Такъв е случаят с взаимоотношенията между българския символизъм и модернизма на посочените литератури. Българският символизъм закъснява по отношение на тях средно с 10—20 години и влиянието им е изцяло унilaterално. Сравнителният анализ обаче с някои страни на литературата на френския и на руския символизъм недвусмислено показва, че нашият символизъм не обладава епигонски характер, че той е лишен от някои типични черти на европейския символизъм и има своя оригинална, българска физиономия.

За чисто типологически отношения можем да говорим, когато елементи на контакт не могат да бъдат констатирани. Като не пренебрегваме своеобразната логика на литературно-историческия процес, която не изключва в определен момент литературата на малки народи да излезне на предно място (скандинавският, белгийският символизъм), обикновено подобни литератури излизат извън сферата на едностранното влияние предимно в рамките на географско-етническата близост. С взаимно влияние се характеризират например връзките между чешкия и полския модернизъм, които иначе изпитват силно влияние от немската, френската и руската култура.

Интересен пример на типологическа близост представят българският и чешкият символизъм, които се развиват без взаимни контактни връзки. Чешко-българските литературни взаимоотношения винаги са представлявали интерес за сравнителното славянско литературознание. Големи заслуги у нас за осветляването на този важен въпрос има Емил Георгиев, който в своето „Общо и сравнително славянско литературознание“ отделя цяла глава за българо-чешките литературни връзки. Изследователят ги разглежда в периода от Възраждането до освобождението на България от турско робство, като привежда изобилен фактически материал. Тези връзки, изразяващи се предимно в превеждането на статии, стихове и други материали от видни чешки книжовници, писатели и поети, имат подчертано контактен характер и са подчинени на идеята за българско национално пробуждане, а по-късно — на целите на националноосвободителната борба. Традиционните отношения на братска взаимопомощ и чувството за обща принадлежност към великия славянски род, получили литературен израз още в зората на новата чешка литература в творчеството на Ян Колар, навлизат в нов етап след освобождението на България от турско иго. Въодушевени от благородната идея да подпомогнат българския народ в изграждането на свободната му държава, у нас идват десетки и стотици представители на чешката интелигенция, някои от които остават завинаги в родината ни и свързват имената си с българската култура и изкуство. Достатъчно е да споменем, че първи министър на просвещението в новоосвободена България е видният чешки историк Константин Иречек, а художниците Иван Мърквичка и Ярослав Вешин заемат видно място в развоя на нашето изобразително изкуство. Но през 90-те години на миналия век, когато се заражда чешкият символизъм, и по-късно, в началото на века, когато съзряват условията за възникване на българския символизъм, взаимният интерес към проблемите на културата и изкуството е значително намалял. Само така можем да си обясним обстоятелството, че представителите на българския и на чешкия модернизъм си остават непознати като творци. Различна е общественно-политиче-

ската и културната обстановка в двете страни. През Руско-турската освободителна война българският народ бе осъществил в общи линии националния си идеал за свобода, макар че оставаше неразрешен македонският въпрос. България пое пътя на капиталистическото развитие с всички характерни рецидиви на една изостанала земеделско-занаятчийска страна. Българският капитализъм (и то в дребнобуржоазните си производствени форми) беше жизнеспособен и брутален, съвместваше в себе си пословичния за буржоазията егоизъм с деформирани до неузнаваемост черти на патриархалния морал като пестеливост, практицизъм и малокултурност. Така в живота се създаваше прототипът на знаменития Алеков герой, когото нямаше да бъде много по-различен и по времето, когато българските символисти щяха да изпеят тъмната си покруса и отвращението си от грубата меркантилна действителност.

През 90-те години на миналия век основен въпрос в Чехия си оставаше националният. Страната беше встъпила по пътя на бързото капиталистическо развитие, но се задушаваше в системата на остаряла бюрократична Австро-Унгария. Прогресивната чешка интелигенция търсеше трескаво пътища за разрешаването на този мъчителен проблем. Антонин Сова, един от крупните представители на прогресивната чешка литература, пише за онова време: „Тогава в 90-те години изглеждаше, че всичко е узряло за отпадане, че всичко е пред близък преврат.“ Още по-ясно се изразява за същото Франтишек Шалда. Това беше епоха — пише той — „мрачна, отчаяна, близка буквално до самоубийство. Старото беше отдавна изживяно, отмираще, та и беше вече умряло, но не беше паднало от клоните на живота и пречеше на разцъфването на новото, което не можеше да се роди“. В този тревожен исторически момент, характеризиращ се с отсъствието на близка перспектива за национално самоопределение, на политическата сцена излизаше партията на младочехите, възглавявана от бъдещия президент на Чехословакия Масарик, която издигаше като алтернатива на компрометираната политика на старочехите своята тактика на реформите. Характеристично за чешката култура и изкуство е също така отсъствието на оптимистична перспектива. По времето, когато се налага чешкият модернизъм, най-значителните измежду младите чешки писатели или са в плен на метафизически представи за народа като единно цяло (Неруда, Врхлицки), или губят вяра в традиционните демократични идеали (това са току-що встъпилите на литературното поприще Махар, Сова, Ст. К. Нойман, К. Хлавачек и др.). Това определя до голяма степен своеобразието на чешкия символизъм и особено трактовката на патриотичната тема, в която прозвучават горестни или яростно сатирични нотки.

Веднага бие на очи различието в общественно-политическата атмосфера на двете страни, станала почва за появата на символизма — в България неразвит капитализъм при осъществен в общи линии национален идеал, в Чехия — развит капитализъм при неосъществени национални стремежи. Това предопределя някои тематични различия. Така например патриотичната тема, която е спорадична за българския символизъм (Яворов — „Бежанци“), през войните нерядко преминава в патриотарство и дори великобългарски шовинизъм, е постоянна в творчеството на Антонин Сова. У големия чешки поет, който само условно може да бъде причислен към символистите, тази тема зазвучава със спонтанност, каквато е характерна по-късно за нашия Вапцаров:

Zde Čechy — nejsou Čechy, zem tato není naší
(Тук Чехия не е Чехия, тази земя не е наша земя.)

По аналогичен начин звучи патриотичната тема в лириката на словашкия поет Иван Краско. Същите са причините, които обуславят сатиричните интонации. В едно свое стихотворение Краско се обръща към жените на своя народ с гневния възглас „Защо раждате роби?“.

Различават се в тематично отношение българският и чешкият символизъм още в трактовката на темата за големия капиталистически град. На слабата степен на капиталистическо развитие в България съответствуваше и слаба урбанизация на страната. Темата за големия град, получила гениална разработка най-напред в „Парижките картини“ на Бодлер, не намира убедителна интерпретация у нашите символисти. Поемата на Лилиев „Градът“ изобилствува с трафаретни похвати и не се нарежда сред най-сполучливото, създадено от поета, а Дебеляновата трактовка на темата („Пловдив“, „Спи градът“) се отличава с плътен психологически реализъм, в който символистичните елементи са сведени до минимум. Нашите поети не са психологически подготвени за такава интерпретация на темата, каквато е характерна за руските символисти Блок и Брюсов. Стихотворението на Д. Бояджиев „Марсилия“ е особено красноречиво доказателство за това. По общ изобразителен принцип, интересен с акумулиращото си изброително начало, то напомня някои от похватите на Бодлер от „Парижки картини“, но противостои на френския поет като етика и световиждане. Това, което у Бодлер е повод за любуване и наслада, е рязко осъдено от нашия поет, предизвиква неговото отвращение и потрес.

Чешките поети наблюдават един далеч по-напреднал процес на урбанизация, но техните погледи са будни и за явленията на ярка класова диференциация в големия капиталистически град. Симптоматична в това отношение е преди всичко поезията на Сова, в която елементите на символизъм и модернизъм се преплитат с реалистични битови скици и открити сатирични интонации със съвсем определен социален адрес. В поемата „Тъгите на перипатетика“ се появява образът на пражкия пролетариат:

Děvušky v sátcích, chlorotické
se skocným krokem hrnou z dílen
tak veselé a uličnický,
se smíchem proletářské chásky.

(Бледи девойки пребрадени
от работилници изскачат
развеселени по гаменски
със смях на пролетарска младост.)

В същата поема, изпъстрена с изобличителни скици на буржоазното еснафство, Сова стига дори до прозрението за непримиримата ненавист между буржоазията и пролетариата:

Ty stará klecí, těsná Praho,
ty s bezhlavými patricií!
Tvá plemena dvě vedle sede
jen žijí silou nenávisti.

(Ти, стара клетко, тясна Праго,
Ти, със безглавите патриции!
Твоите две племена в съседство
само ненавистта крепи ги.)

Наблюдаваме нещо на пръв поглед парадоксално. Българското работничество, което създаде своя марксистическа партия още през 1891 г., не намери място в несоциалистическата поезия от онова време. Българските символисти, излезли из демократични среди и трайно съчувстващи на социалистическото движение, си представяха утрешните социални борби като битка на космически сили, символизиращи извечната мощ на Доброто и Злото. През 1910 г. Дебелянов написа своята „Светла вяра“ във възвишено патетичен и символично неопределен стил:

За старий свят настават сетни дни,
разкъсват се верига след верига —
и над самите му развалини
на правдата олтарят се въздига.

Не бива да виним обаче нашите поети в липса на наблюдателност. По времето, когато написа своята поема, Сова не беше по-проницателен от тях, но той имаше предимството да изобразява една по-развита капиталистическа действителност, в която класовите противоречия бяха по-лесно доловими за окото. Същото се отнася и до руските символисти Брюсов и Блок, които в първите години на двадесети век бяха далече от научно-историческо осмисляне на борбата на руския пролетариат, но интуитивно долавяха неговата огромна сила и решаващата му роля в назряващите революционни събития. Началото на знаменитото стихотворение на Блок „Фабрика“ твърде напомня по обща изобразителна фактура цитирания откъс от Сова, макар че като цяло то се отличава със сдържаната си емоционална тоналност и символичен смисъл:

В соседнем доме окна жолты.
По вечерам — по вечерам
Скрипят задумчивые болты,
Подходят люди к воротам.

Независимо от факта, че българският символизъм бележи закъснение от десетина години спрямо чешкия модернизъм и обществените условия, при които той възниква, имат своя неповторима, чисто българска характеристика, обща особеност на двете течения е атмосферата на обществена стагнация, своеобразно пречупена през творческата индивидуалност на отделните поети-символисти. Психологически това се изразява в мъчителна неудовлетвореност от живота, в болезнено дирене на някакъв идеал, който да се превърне в опора за личността. Последиците от краткотрайното опиянение при редките полети на мисълта са глъбините на мрачна резигнация. Ето какво пише младият Бржезина до приятеля си Франтишек Павел в писмо от 30. IX. 1889 г.: „Чувствувам необикновена сила да сграбча този живот, който се вълнува около мене в хиляди отблясъци, в сто-тици багри, кипящ в огън, сияние, вихър и пръскащ пяна. . . Струва ми се, че *vouloir c'est pouvoir* на Зола зазвучава могъщо в душата ми, че бих могъл, бих могъл да докажа нещо. . . Обаче колко дълго трае това въодушевление? До първото най-близко разочарование. И сетне стоя замлъкнал и тъжен като дете над отломките на любимата играчка; но какво казах? Не, ни най-малко! Ако изкуството трябваше да бъде играчка, тогава ще задуша последната искра, която ме разпалва с възторг. Не играчка, а слънце, живот, душа, всичко, всичко, всичко!“ Докато за амбициозния, никому неизвестен провинциален учител единствена алтернатива на смразяващия душата маразъм остава служенето на изкуството, след 20 години неговият млад български колега Димчо Дебелянов ще пусне сонди в дълбочините на още по-безпросветно страдание. В писмо до Лилиев от 27. V. 1910 г. той пише: „Едно време вярвах в стихотворството. Просторът, който би се разкрил пред мене, когато изляза на свят, мислех тогава, ще ме опияни и ще ми даде нова мощ за нови устреми. Това мина. Нужно ли е да ти повтарям, че извинен сега, аз считам това за детинска, дребнава мечта, и че даже да бих станал всесветска знаменитост — говоря за търсенето на слава, — не бих бил доволен. След това аз повярвах във всеизцелителната велика сила на любовта. То минава, ако не е минало вече. Виждам сега, че аз много съм очаквал и затова дочаканото ме разочарова. И ако седна да пиша или писмо, или стихотворение на или за она, която е далеч (разр. Д. Д.), аз чувствувам, че ще лъжа и себе си, и нея. И се влача без охота да живея, но и без сила да затворя прозорците, които гледат към живота.“

Тези максималистични терзания, породени от безвремието на епохата, са психологическа основа на много символистични творби. Дебелянов например варира в стихотворна форма мисли, които срещаме в писмата му, и обратно. Така в „Черна песен“, отпечатана в кн. 6 на списание „Съвременник“ от 15. V. 1910 г., той пише:

през деня неуморно изграждам,
през нощта без пощада руша!

В писмо до Иванка Дерменджийска от 10. VI. 1910 г. поетът варира същата мисъл: „Аз неведнъж досега съм разрушавал сам това, което съм градил с най-голяма любов.“

Близостта на психологическите изживявания е ясно указание защо не бива да се учудваме от наличието на сходни мотиви в творчеството на поети, които никога не са се познавали. Ще посоча два примера на сходна трактовка на темата за затворника, характерна за „старшите“ руски символисти, и на темата за гибелното рушене на собствените илюзии. В Дебеляновото стихотворение „Победен“ първата тема звучи отчетливо и със завладяваща сила:

И кат воин в тъмница
да не можеш — пленен
да развърнеш десница
в гняв безумно свешен.

Особеност на поантирания финал е наличието на социален подтекст, изразен имплицитно, но достатъчно определено. Още по-ясно се е изразил Сова в стихотворението си „Затворник на скръбта“. Интересно е, че дори във формално отношение двете творби си приличат, в куплетите им се редува седмосричен с шестосричен стих:

Pán smutků mne uzavřel
na zámek v té věži,
bych za lidské štěstí mřel,
a smutek můj střeží.

(Заклучил ме е Цар-Печал
във кулата омразна.
За хорско щастие бих мрял,
но мойта скръб ме пази.)

Сходен паралел може да се прокара и по отношение на темата за крушенето на опроверганите от живота илюзии според стихотворения на Ясенов и Бржезина. У нашия поет мотивът зазвучава като съзнателен акт на трагично самоочищение и приобщаване към живота, докато у Бржезина надделява елементът на фаталното предопределение. У Ясенов темата е символизирана чрез рицарски замък:

О късен час на мойто късно лето,
о час на моя бунт неизживен!
Аз сам запалих замъка — и ето! —
събарят се стените върху мен! . . .

А ето и Бржезиновия вариант:

U zdrojů nafty tvé, jež zapaleny chvějí
se dechem staletí a svítí věčným zořím,
jsem lampou doléval, však plnou čiši její
jsem převrhl na sebe a v plamenech teď hořím.

(Край твоя нефтен извор, който — запален — мятат
с дъха си вековете и вечната зора,
доливах своята лампа, но чашата налята
отгоре си обърнах и в пламъци горя.)

Сходство в остротата и интензитета на диалектичното поетическо виждане е характерно за поети като Яворов и Бржезина. По начало диалектичното виждане на света като процес, като никога незатихващо движение не е присъщо на поетиката на символизма с нейните идеалистически съответствия и тежки символи. Диалектичното световиждане у посочените поети е свидетелство за тяхната несъвместимост с ортодоксалния модернистичен канон, за оригиналността

на поетическата им чувствителност. Тъй като творчеството на нашия поет не се нуждае от представяне, ще се спра с няколко думи на почти непознатия у нас Отокар Бржезина. Той е най-яркият представител на чешкия модернизъм и символизъм. В неговата инкантационна, псалмоподобна поезия, изпълнена с дълбоко философско съдържание, се сплитат разнообразни, но вътрешно трансформирани и осмислени влияния — от това на древноиндийската философия до Шопенхауер и Ницше. Особено характерен момент в неговата поезия е митическият. За Бржезина е симптоматична една особена пантеистична нагласа, която обаче не е само (и не толкова) сливане с природата, колкото разтваряне в цялата история и предистория на човечеството. Това модерно митическо виждане прави Бржезина единствен сред чешките символисти. Съвременната чешка критика открива подобна способност само в отделни моменти от творческото развитие на Антонин Сова, Ст. К. Нойман и по-късно — у Карел Томан. Много трудно е да се говори за сходство между Яворов и Бржезина. В най-общ план го откриваме в размаха на концентрираната мисъл, в мащабността на философското обобщение. Понякога сходно звучене получават едни и същи идеалистически концепции, но веднага трябва да се подчертае, че чешкият поет е много по-обвързан с идеалистически представи за света. Най-сетне в отделни случаи („Молете се на златокъдрий цар“) Яворовият стих звучи псалмично и се доближава до основната ритмическа характеристика на Бржезиновата поезия. Ярка диалектичност с изострено чувство за полюсни, контрастни състояния е присъща на много Яворови стихотворения. Ще приведа няколко примера:

И кой ли, думах аз, мой миг ще улови,
да каже: тук е ден и тука нощ?“

.....

Но страдам аз, в страданието истина познах...

Аз чувствавам единосъщната потайна цел
на святост и позор, на всеки земен дел.

И още:

Тогаз духът в смирение разбира
тъмата в толкоз светлина;
тогаз духът в смирение постига
зарята в толкоз тъмнина.

Същата диалектичност характеризира и Бржезиновото поетическо виждане. В стихотворението „Стража над мъртвите“ поетът облича в стих знаменитата мисъл на Хераклит:

a místa jednoho se netkl nikdo rukou ani mi šlenkou
dvakráte.

(И до едно място никой не се е докосвал с ръка или мисъл
два пъти.)

Още по-пълно е демонстрирана тази диалектичност в следния откъс:

Dny naše noci odděleny jsou,
však naše noci jako vlna vlny dotýkají se
všech nocí vesmíru.
Setkaní naše odloučením jest
a odloučení naše setkaním
a v setkaní i odloučení bolest jediná,
již nejvyšším jest výkřikem
mlčení.

(Дните ни са от нощите отделени,
ала нашите нощи както вълната вълна се докосват
със нощта на всемира.
Нашата среща разлъка е,

нашата разлъка е среща
и в срещата и в разлъката — болка единствена,
която е най-острият вик
на мълчанието.)

Поразителна е приликата и между такива фрагменти като Бржезиновото
Žiravá myšlenka tvá rozpouští světy!
(Твойта разяждаща мисъл световите стопява)
и Яворовото

и всеки миг умира тъй също някой свят,
в плът неин сын облечен.

Но чешкият поет е по-краен в поетическата реализация на обективно- и субективно-идеалистически представи. В неговата поезия има и елементи на мистика, каквито не забелязваме у нашия поет.

С оглед типологическата съпоставка на българския и на чешкия символизъм особено значение придобива подчертаването на разнопосочието в творческите усилия на чешките символисти. Грубо казано, там могат да се набележат три творчески направления: на поетите, в чието творчество има само елементи на символизъм (Сова, Нойман), и на собствено декадентите (Карасек, Хлавачек). Между тях се възправя самотната фигура на Бржезина с неговия особен митически символизъм. Подобно деление е невъзможно да се прокара по отношение на българския символизъм. Най-крупните негови представители са твърде сходни помежду си по отношение на световъзприемането и естетиката си и с неприемането на някои характерни за европейския модернизъм черти, като аморалния индивидуализъм на Ницше, философията на Шопенхауер, естетизма на Уайлд, те рязко му противостоят. Оригиналността на българския символизъм проличава и в трактовката на любовната тема. Присъщо на европейското декаденство е възприемането на жената като изконно враждебна на мъжа сила, нередко символизирана като превъплъщение на изкушението и порока. Така символизмът продължаваше някои от чертите на реакционния романтизъм, но генетически възхождаше към библейската тема за първородния грях. В поезията на нашите символисти се срещат елементи на подобна трактовка. Особено показателно е в това отношение Дебеляновото стихотворение „Лъст“ като най-типична илюстрация на модернистичния трафарет в темата. В някои Яворови творби („Сенки“, „Не си виновна ти“) се натъкваме на опит за по-усложнено третиране на мотива за извечната противоположност на мъжа и жената. Като цяло обаче интимната тема у нашите символисти се отличава с плътни реалистически детайли и психологическа наситеност. У Яворов тя придобива драматични измерения, при Лилиев се реализира като невъзможност за физическа близост, у Ем. Попдимитров се драпира в одеждите на условни исторически маски. В лириката на Дебелянов стиховете за „Оная, която е далеч“, приеха изисканите форми на топла и проста човешка копнежност и му спечелиха заслужено славата на един от най-нежните български поети. При чешките символисти тази тема взема по-конвенционални очертания, оставайки близо до модернистичното схващане за жената като загадка, гибелно изкушение. Дори в рапсодичната поезия на Бржезина, в чийто могъщ дъх се сливат минало и настояще, земя и небе, смърт и живот, образът на жената, възникнал спорадически в известния химн „Строители на храмове“, носи белега на тази конвенционалност и насочва към някои антични варианти на темата:

O ženách záhadných, zemdlených tíži sve krásy,
jež volají milence písněmi zádumčivými. A jejíchž šepot,
a vlnění šatů zdá se zakleto v klětech a dřimotě keřů и т. н.
(За жените загадъчни, отмалели от красотата си,
що призовават любимите с песни замислени. Техният шепот,
трепетът на одеждите са като омагьосани в дрямката на
цветята и храстите) и т. н.

В същия псалмов ритъм, но с библейски реминисценции звучи тази тема и в зрялата поезия на словашкия поет Иван Краско:

Zo ženy — prameňa dobra a zla l'udi,
večne krásna Eva, jejž telo zvodna línia,
peľ rajských kvetov a ich vôňa,
v jej ôčiach svetlo prvotného sluka
(От жената — извор на зло и добро за човека,
вечно хубава Ева, чието тяло красиво
е прашецът от райски цветя и ароматът им,
във очите ѝ — светлината на първичното слънце.)

Дже в лириката на Сова, за когото Юлиус Фучик пише, че е непосредствен предходник на поезия, „чиито творци съзнателно свързват съдбата си със световното революционно движение на пролетариата“, модернистичната трактовка на любовната тема е очевидна. Това важи особено много за ранните му поеми и балади. В „Прекършена душа“, поема с много реалистични детайли, в която Сова психологизува умело, натежава интересът към болезненото, патологичното. В трудно достъпните му балади независимо от народнопесенната тематична основа (даже с източни навеи) поетът е съзнателно модерен. Той е твърде обстоятелен, но обикновено не в описанията, а при психологическия анализ на преживяванията на героите си. Самата любов възраства в баладите в тъмна, фаталистична сила. Любовта се превръща във всепоглъщаща страст и често преминава в своята противоположност — ненавистта. Народната метрика дава плът на модерни изводи, които напомнят за философията на Ницше и символиката на Уайлд от „Балада за Редингската тъмница“:

J já dnes svůj vykonal čin. . .
Co rdousí tě, nič a zabíjej. . .
Tož, bratře, — já zabila jsem jej. . .
(И днес аз свърших своето дело. . .
Коего те души — руши го. . .
И тъй, мой братко,, — аз убих го. . .)

(„Баладична песен за Марцела“)

У Иржи Карасек любовта е вечно проклятие, неизбежно духовно и физическо разминаване. Световъзприятието на лирическият герой е определено трагично и с най-внушителна сила то е изразено в поемата „Франческа да Римини“. Там всичко е предчувствие за неизбежна, предопределена гибел. Паоло и Франческа са като две звезди, на които е съдено да се срещнат само веднъж.

Vše je marno.
Gianciotto se blíží. Na práh domu
usedá smrt. Dovršen jest osud. . .

(Напразно е.
Джанчото приближава. Отвън на прага
смъртта присяда. Ето я съдбата. . .)

Това болезнено деформирано съзнание логично достига до мрачни бодлеровски нотки в „Балада за кралица Йоанна Кастилска“:

Královno šílená, kde lásky prudký nach?
Mrtvolu vozíme v mrazních temnotách.
(Кралица, где е пурпурът на любовта?
Трупове само возим в ледна тъмнота.)

Но това не са Яворовите „безплътни призраци, едвам съзирани през тишината на спомена мъглив“. Малко по-нагоре в същата балада Карасек подчертава:

Vše hniloba je, hnis.
Mrtvolu vozíme, kde láska plála kdys.
(Всичко е гной и гнилота.
Трупове возим, гдето беше любовта.)

Срещу тези модернистични концепции на чешките поети ще си позволя да цитирам само началото на една от знаменитите Дебелянови „Елегии“, в която се сплитат славянска копнежност с чисто българска заземеност и сърдечност:

Аз искам да те помня все така —
бездомна, безнадеждна и унила,
в ръка ми вплела пламнала ръка
и до сърце ми скръбен лик склонила.

Друг съществен момент, който отличава поетиката на чешкия от българския символизъм, е отношението към изкуството като към суверенна действителност и наличието на шопенхауеровски и ницшеански мотиви. Интересно е реализиран първият мотив в поезията на Бржезина. Известната още от бароквата поезия тема „животът-сън“ чешкият поет транспонира и в естетически план:

i z lepkeho šelestu maliřského štětce na platně, kde září kouřící do tmy,
umění maluje prchavé symboly snění tahy fosforovými.

(от лепкавото шумолене на четката върху платното, където
сияние дими в тъмата,
изкуството рисува беглите символи на съня с фосфоресциращи черти.)

Подобен подход към изкуството е чужд на българските поети с тяхната слабо изразена склонност към рефлексия и подчертано влечение към песенната стихия. У Карасек философията на изкуството прераства в апология на декадентското световъзприятие и това го сближава с Бодлеровата естетизация на порока и злото. В един свой сонет той пише:

Však přece toužím dál, když všim je duše mdlá
By vtiskla do čela nám aureolu zla
Legenda tajemna a slava zavržena.

(Но пак мечтая, щом е душата уморена,
на злото ореола в челата ни да сHEME
таинствена легенда и незавидна слава.)

Може би няма да бъде излишно да се позовем още веднъж на драматичното Яворово признание, което го отделя рязко от Бодлер и неговите последователи:

Ела свидетелствуй, в мрачна безнадеждност
как чезна за доброто, как му вярвам аз. . .

Във връзка с влиянието на Шопенхауер и Ницше върху чешката модернистична поезия ще приведа само два случая на поетическа реализация на Шопенхауеровия квиетизъм, на прословутото негово „влечение към небитието“, каквото не ще открием никъде в българския символизъм. В Бржезиновото стихотворение „Мотив из Бетовен“ се появява този „копнеж по смъртта“:

A cítíš Jeho dech, jak z mlží mlečné dráhy
na rosu stříbrnou se v hvězdný sráží luh,
a touha po smrti, jak příliv sladké vláhy
a rozkoš vítězna. . .

(И чувствуваш дъха му, дошъл от пътя млечен,
по звездната поляна превърнат на роса,
копнежът по смъртта, в прилив на сок облечен,
победната наслада и т. н.)

В същото стихотворение по-нататък поетът пише за погребалната песен, която с една целувка ще изпие живота от устните. Мотивът на духовния квиетизъм и на влечението към смъртта се среща и у Карасек:

Vše k zmaru šlo. Má duše v samotu
se chýlí bez výčitky, aniž žila,
A z vlastní vůle klesá v nicotu. . .

(Разруха. В самота душата
без укор, без да е живяла,
по своя воля пада в пустотата. . .)

Най-сетне последен съществен момент на различие между българския и чешкия символизъм забелязваме в отношението им към собствено декадентските мотиви и световъзприятие. Чешкият символизъм е твърде полярен — между лириката на Сова, в която преобладават гражданските мотиви, и декадентската поезика на Карасек и Хлавачек има огромна разлика. Колкото по-„модерно“ става световъзприятието на поетите, толкова по-безличен е техният облик и влиянието на чуждите образци (особено френски) — ясно доловимо. Българският символизъм е цялостен като поетическа реализация независимо от оформянето на отделни групировки и лични съперничества. Упадъчният характер на течението се проявява опосредовано като духовна криза и безпътица, като неверие в някаква оптимистична алтернатива на историческия развой, но у никого от нашите символисти тези преживявания не вземат формата на нравствен и естетически nihilизъм. На тях не им е присъщ и естетизмът като една от формите на упадъчното.

Естетизмът е особено характерен за творчеството на Карасек и това навежда към някои английски и френски аналогии. В прозаичната „Легенда за Содом“, която напомня по фактура ранните творби на Алфонс Доде и Анатол Франс, писателят развива своята идея за мястото на изкуството в живота. Схващането му, че то стои по-високо от реалността, противостои ѝ и като по-висша действителност несъмнено се приближава плътно до естетските възгледи на Оскар Уайлд, изразени с най-голяма художествена пълнота в романа му „Портретът на Дориан Грей“. В историческите видения на Карасек има нещо, което го сближава и с пре-рафаелити, и с парнасци. Но преосмислянето на исторически епохи и личности носи белега на чисто декадентско вдъхновение. С особена любов поетът разработва мотива на „античния денди“. Неговият Алкивиад, който принадлежи към тази категория, е „женствено напарфюмиран“. В друго стихотворение в по-общ план той пише

Já myslím vášnivě na dandyho z těch časů
kdy žila antika, a mláďi bylo vším. . .

(Разпален мисля аз за дендите антично,
за тези времена, когато младостта бе всичко. . .)

Болезнените фантоми на Бодлер, натрапчивите му представи за тленността навещават и чешкият поет, но при все това естетизмът е преобладаващо начало в поетиката му. Най-ясно е изразено декадентското мировъзрение в скромното по обем творчество на Карел Хлавачек. Не случайно той назовава първата си книга „Късно към сутринта“. Този символистичен парадокс изразява много точно не само същността на Карасековото творчество, но и на декадентството въобще — трагичното чувство за безвремие. Опоетизацията на болното, уродливото е особено ярка в прозаичните късове, разхвърляни из стихосбирката. В тях влиянието на френската символистична проза (и особено на Рембо) се налага на вниманието както с изобилието на френска лексика, така и със стилистичните си черти. Ще цитирам края на „Неизбежна черта от неговия характер“: „... беше по-скоро осиротял инфант, вампирска натура като баща си, който умря от венерическа болест и с когото го свързваше тихата кретенция на половия маниак с някакво деликатно кредо на чувствителния артист“. Сближава го с френските символисти и силно развитото чувство на самоирония, изпъстрило тези безутешни страници. В „Отмъстителна кантилена“, втората книга на Хлавачек, поетът пише възторжена ода „Вампир“, посветена на „символа на декаданса“ Бодлер. В тази малка стихосбирка влиянието на Рембо и на Зютистите е твърде силно. Отчаянието на поета се излива в „черен хумор“. В едно от последните стихотворения се явява образът на странния ездач, тръгнал посред нощ на своята „гнусна кранта“ да купува плъхове и напаяващ „с хрипкавия си тенор: га, га — ноу, га-га-ноу“.

Направеният типологически сравнителен анализ на българския и чешкия символизъм навежда на важни изводи. Независимо от липсата на изявиени контактни връзки и известна разлика в общественно-политическата атмосфера и време на възникване двете течения имат редица общи черти. По сходен начин звучи традиционната за символизма тема за трагичната самота на одарения индивид в късното буржоазно общество. Близост забелязваме и във варианта на идеалистическата поетическа формула у поети като Яворов и Бржезина, както и в по-частния случай на подчертано диалектическо виждане у същите поети.

Много по-съществени са обаче различията между двете поетички. С по-голяма плътност и с повече реалистически детайли възниква у чешките поети образът на големия град, което е свързано с отразяването на една по-развита капиталистическа действителност. Образът на жената и любовната тема имат по-близки до символистичната шампа очертания, натежават с библейски и литературни алюзии. В същото време любовната тема у българските символисти е широко поле за изява на съкровено лирично начало (Яворов, Дебелянов, Дим. Бояджиев). В нашата поезия не се долавят следи от влияние на Шопенхауер и Ницше, които са присъщи на чешките модернисти. Най-съществената разлика обаче е в това, че чешкият символизъм е рязко поляризиран — патриотично-демократичните мотиви в творчеството на един Сова срещустоят на декадентството на Хлавачек. В това отношение българският символизъм се развива като единен поток. Без да достига до естетическите крайности на френския, немския и английския модернизъм, без да възприема реакционната идеалистическа платформа на руския символизъм, той проявява спонтанни тежнения към психологически реализъм. Такава е основната вътрешна тенденция на развитието му — от увлечение по символистичната форма към избистрена зряла форма с елементи на символизъм и вгълбено философско отношение към света. Историческите събития също подпомагаха тези спонтанни процеси. Пътят на българския символизъм беше път на освобождаване от херметизма на „кулата от слонова кост“ и на все по-тясно съпричастяване с народните съдбини.

Като представители на литератури на малки народи българският и чешкият символизъм се отличават от руския символизъм, който преследваше по-определени идеологически цели и като цяло имаше открито реакционен характер. Боготърсаческият конструктивизъм на Мережковски и „грядущето царство Христово“ на теурзите с образно-естетическите му съответници са непознати за нашия символизъм.

Налице са всички основания да се счита, че българският символизъм има оригинални белези, предопределени от специфичния развой на нашето общественостно и културно развитие. Във връзка с това може да се говори и за приноса на българския по отношение на европейския символизъм.

Бих искал да завърша със следните мисли на Пантелей Зарев из „Панорама на българската литература“, които са синтез на моите основни идеи: „Нашата трезвост и склонността ни към бърз отклик на общественото зло са прониквали и в литературата. Те са поддържали несетно здравото начало даже у писатели индивидуалисти и „декаденти“. Не случайно нашият символизъм е така етичен. В същност за него проблемата „ние“ и „Европа“ се е разрешавала и с преодоляването на чуждото от българската ни нравственост — Лилиев, Дебелянов и по-малките им събратя Христо Ясенов, Емануил Попдимитров и т. н. Родното, като е искало да прерасне в общочовешко, не е загубвало първоосновата си. . . За няколко само десетилетия българският писател, започнал с вдъхновено поклонение пред дворците и гробовете на нашите царе, оплакал изгорелите дървени стъпала на родния дом, копнял за спокойната ласка на майката, изведе младата ни литература до прозрения и форми, които обогатяват оригинално орнамента на пребогатата европейска литература.“

МИСЛИ И НАБЛЮДЕНИЯ

Атанас Далчев

ДРУГАРСТВОТО

Известна е максимата, според която ние наследяваме роднините си, без да сме ги искали, а приятелите си избираме. Това е така, защото роднинството почива на кръвта, докато приятелството е свободна връзка и се основава върху сродството на душите.

Другарството на пръв поглед изглежда синоним на приятелството. Достатъчни са обаче няколко примера, за да се убедим, че то е друго понятие, с друго съдържание.

Ние наричаме „другар из пътя“ човека, с когото пътуваме до определено място, говорим за другари в работата; за другарство в борбата. Ако потърсим кое е общото във всичките тези случаи, ще видим, че това е еднаквата цел: мястото, до което пътуваме заедно; общата продукция; победата, към която еднакво се стремим. И другарството почива на избор, само че тук ние избираме не другаря, а целта, последствие от която се явява другарството. Почиващо на избор като приятелството, другарството едновременно е подчинено на необходимостта като роднинството, само че тази необходимост тук не е причинна, а телеологична — диктува се от една цел. Ние сме другари, защото участвуваме в една обща работа, водим една и съща борба.

Приятелството се основава на симпатията. В това отношение то прилича на любовта. Един човек се среща с друг случайно, например на един празник, както Монтен с Етиен дьо ла Боеси, и се почувствува „обвързан“ с него за цял живот. Никаква случайна среща и никаква симпатия не лежи в основата на другарството. Другарят може да ни бъде и немного симпатичен, а понякога, както в нелегалната борба, дори непознат.

Приятелите си ние търсим през почивката, на тях отдаваме свободното си време. Другарството предполага винаги една дейност и се изгражда в процеса на тази дейност, с общите усилия и задружното преодоляване на пречките.

От литературата знаем каква голяма роля има приятелството за развитието на личността. То обогатява душевно, дава тласък на природните дарби и често определя съдбата на човека. Не по-малко съдбоносно може да бъде и другарството. Влиянието на другарството обаче засяга не толкова личните качества, колкото социалните. То е една школа, в която се калява предимно характерът и се изковават редица добродетели, най-важните от които са чувството за солидарност и съзнанието за отговорност.

Накрай трите форми на връзка между хората ние можем да характеризираме и с оглед на понятието за време. Един определен аспект от времето отговаря на всяка една от тях. За роднинството това е миналото, защото в миналото, в рода се крие неговото начало; за приятелството това е настоящето; а за другарството това е бъдещето, където целта ще трябва да се осъществи.

И тъкмо защото е устремено цяло към бъдещето, с реализирането на това бъдеще, с постигането на целта настъпва голямата опасност за другарството. Пристигнали на местоназначението, другарите-спътници се разделят; и се забравят. Това е естествено и в него няма нищо страшно. Но когато тази цел не е обикновена цел, а един идеал, когато другарството е траяло цял живот и е станало смисъл на живота, това може да бъде и страшно, и трагично.

ТВОРЧЕСКИЯТ ПЪТ НА ПОЕТА

Аз съм против тези издания на наши поети и писатели от миналото, където се събира безразборно всичко, написано от тях: и това, което те не са печатили в книга, или ако бяха живи, не биха се съгласили да поместят. Ако такова пълно издание има все още смисъл за един класик като Вазов при някоя голяма годишнина, за други то може да бъде само в техен ущърб.

Изданието на „Стихотворенията“ на Димчо Дебелянов от издателство „Български писател“ (съставител Людмил Стоянов) с добавените стихотворения разочарова оня, който е чел първото им издание под редакцията на Подвързачов, Лилiev и Константин Константинов. Още по-тежко впечатление оставя новото двутомно издание. Човек с мъка намира в доста обемистата книга „Стихотворения“ на Димитър Бояджиев, издадена пак от „Български писател“, онези осем-девет стихотворения, които правят от автора им един от най-големите български лирици. Един читател, който го чете за първи път, рискува да захвърли книгата след първите няколко юношески стихотворения в нея.

Съставителите на тези издания ще кажат, че са искали да проследят творческия път на поета. Хубаво. Но те е трябвало да го почнат оттам, дето той е станал поет, а не оттам, дето е захванал да пише. Няма никаква нужда да се показват на читателите пелените му. После, това не е интересно. Поетите обикновено не се различават в началото си: кажи-речи всички реки, и най-големите, започват като ручейчета.

СТИХ И ПРОЗА

Стихът е първичният език на човечеството. Затова няма нищо чудно, че по-вечето от писателите почват с поезия, макар често и да не остават докрай в нея.

Стихът в този смисъл се явява и указание за културното стъпало на един народ. Така каквито и да са напоследък успехите на нашата белетристика и драма, поезията у нас е преобладаващият жанр: в него работят най-много хора и засега още са нашите най-високи постижения. От този факт може да се види колко млада е нашата литература.

Прозата е по-късно явление. Тя се пише с други изисквания към словото и предполага едно съзнание, по-изкусено и по-сложно, плод е на по-зряла култура.

ДВЕТЕ ОСНОВНИ ИЗИСКВАНИЯ НА ПРЕВОДА

Превеждането на поетични произведения предявява към преводача две основни изисквания: да се вживее в първообраза и да може да го предаде на своя роден език.

И двете изисквания са еднакво важни. Но естествено е да се обръща повече внимание на моженето, отколкото на вживяването. Затова много от младите ни преводачи мислят, че преводите им са добри, щом са технически издържани и звучат гладко. Те забравят, че моженето е в зависимост от онова, което намират в оригинала, и тяхната техника им се струва достатъчна, защото виждат само една малка част от неговото богатство.

Не бива обаче да се мисли, че вживяването е винаги първо, а след него идва превеждането. Тези два момента обикновено протичат успоредно. Превеждайки, преводачът вниква според своите изразни възможности и в превежданото произведение. Спомням си, ние с Муратов открихме смисъла на едно стихотворение на Мител Ернандес едва след като можахме да го преведем.

НИКОЙ НЕ ОСЪЩЕСТВЯВА СЕБЕ СИ НАПЪЛНО

Животът на всеки човек е в края на краищата един неуспех.

ОГЪНЯТ И ГОРИВОТО

Огънят може да угасне понякога и от много гориво.

СЛУЧВАШЕ СЕ, БАБА МИ КАЗВАШЕ

Случваше се, баба ми някой ден казваше, че е време да отиде при дядо ми и леля ми, тоест при мъжа си и дъщеря си, които бяха умрели. И като казваше това, се разплакваше. Аз така и не разбрах — плаче ли тя от радост пред срещата си с тях или от жал, че се разделя с нас.

КНИГАТА И РЕЦЕНЗИЯТА

Стойността на рецензията е относително независима от стойността на рецензираната книга. Както се явяват (за съжаление най-често) слаби рецензии за значителни книги, тъй понякога попадат хубави рецензии за една немного хубава книга. Един по-незначителен, дори един незначителен автор може да даде също повод за интересни наблюдения и ценни констатации. Но това зависи вече само от рецензента.

ИСТИНСКОТО ИЗКУСТВО И ЧУДОВИЩЕТО

Истинското изкуство се отличава с това, че и в най-голямото чудовище намира една човешка черта, една страна, обща с останалото човечество.

Какво по-голямо чудовище от Клавдий, чичото на Хамлет? Убива брата си, за да му вземе престола, оженва се за жена му, замисля убийството на племенника си, като привлича за съучастница в това убийство, несъзнателно за нея, самата му майка. И все пак в целия този низ от вероломства и престъпления има един момент, в който ние му съчувствуваме и сме с него: това е молитвата.

На младини една моя позната, която беше свършила Американския колеж в Цариград, ми обясняваше, че Хамлет не убива в този момент Клавдий не защото вярва, че ако го убие, когато се моли, душата му ще се спаси, а защото, неспособен за действие, търси само повод да не действа.

Напълно правдоподобно психологически. Но аз предпочитам друго — по-скоро етично обяснение: благородният принц вижда в този момент човека в Клавдий, а той може да убие един изверг, но не може да бъде човекоубиец.

ПАМЕТТА И БЕЗСМЪРТИЕТО

Мнозина виждат в паметта залог за нашето безсмъртие. Аз, обратно, виждам в нея свидетелство за нашата преходност.

Всеки спомен ми спомня за изгубеното, вместо да ми го върне. Затова не обичам старите познанства и избягвам да отивам на места, дето съм бил някога; това ми напомня отиване на гробища.

И дълбоко негодувам в себе си, като гледам как хората се съгласяват да заменят живота с някакво си безсмъртие в паметта на потомството.

МАЛКАТА ЛИТЕРАТУРНА ПРОДУКТИВНОСТ

Колкото и странно да изглежда, малката продуктивност може да означава етап в развитието на една литература като свидетелство за по-високи изисквания в нея.

МЪЛЧАНИЕТО

Човек много често приказва, само за да не мълчи. Мълчанието е най-трудното нещо и на сцената, и в живота.

КОРЕСПОНДЕНЦИЯТА НА ПОЕТИТЕ

Не обичам да чета кореспонденцията на поети. В нея има твърде много съчинителство и литература. Колко по-искрени и хубави са например писмата на Мина от тези на Яворов.

НЕ СЕ МЪЧИ ДА ИЗМИСЛЯШ

Не се мъчи да измисляш: казвай без страх истината! Хората така са свикнали да лъжат, че никой няма да ти повярва.

РЕТОРИКАТА

Реториката се появява там, дето истинското чувство липсва. Тя идва почти винаги да скрие една празнота, както украсата — един недостатък.

ЗАЩО НЕ УЧАСТВУВАМ В ЛИТЕРАТУРНИ ТЪРЖЕСТВА

Някои се учудват защо не участвувам в литературни празници и тържества. Как да им обясня? Просто нямам празнични стихове.

Аз приличам на бедняк, който се вижда най-сетне поканен на голямо угощение, но не отива на него, защото няма подходяща дреха.

СТИХОТВОРНИЯТ ПРЕВОД И ЕДНА ОСОБЕНОСТ НА БЪЛГАРСКИЯ ЕЗИК

На едно място, струва ми се, в някой предговор към преводите си на гръцките трагичи, Александър Балабанов, който е един от големите ни преводачи, говори за силата и богатството на българския език. Не си спомням точно думите, но това беше една вдъхновена възхвала. Никъде при превеждането на тези велики произведения на античността той не се е почувствувал принуден да отстъпи; нашият език е издържал всички изпитания; на всеки обрат и израз са се намерили в него равни по сила и хубост.

Готов съм да повторя тази възхвала, макар и да нямам същото право. И все пак, ако го сравним с някои други езици като английския, немския или руския, ще трябва да признаем, че нашият език представя известно неудобство при превеждането на стихове. Както всички аналитични езици, той е малко разлат: ние

трябва да прибавяме по една сричка за члена и предлога; освен това думите ни са обикновено по-дълги. Ще взема за пример от руски думата „боги“. Ако я вземем неопределена и я преведем нечленувана, тя ще даде у нас една сричка повече: богове; ако я членуваме — две срички повече: боговете; ако я вземем в някоя падежна форма, като „богам“, ще нарасне с три срички: на боговете. А „суд богов“ ще трябва да преведем „съдът на боговете“. Седем срички срещу три в руски.¹ Сигурно при превод от английски могат да се посочат и още по-драстични случаи.

Аз няма да нарека това недостатък на българския език. Това е по-скоро една особеност, с която трябва да се съобразяваме и която при случай можем да използваме в наша изгода, стига да умеем. И недоумявам пред упорството на този наш преводач, който иска на всяка цена да запази броя на сричките, без да държи сметка за съдържанието. Той ми прилича на човек, който иска да налее в една чаша цяла бутилка и, разбира се, излива половината от нея навън. Какво ще изгуби преводът му, ако увеличи размера с една стъпка? Напротив, така той ще го приближи до оригинала, защото един петостъпен ямб на английски или немски звучи много по-тежко от нашия петостъпен ямб. Не броя на буквите и сричките трябва да гони преводачът, а слуховото впечатление, естетическото въздействие: с него да изравнява превода си. Естествено, когато има да превежда някое музикално стихотворение, дето ефектът е в краткия размер, той ще трябва да спазва задължително този размер.

А голяма изразителност имат дългите думи, когато можеш например с една от тях да запълниш цял стих или ги контрастираш с къси.

Ти от очите ми превръзката на заблужденията сне.

И ги прости. Но разкаянията — не.

Как рязко и неумолимо у Яворов едносричното „не“ прекъсва тези безкрайни разкаяния!

НЯКОГАШНИТЕ ПРЕВОДАЧИ

Нашите някогашни преводачи, изглежда, са знаели езика по-добре от нас. Не само чуждия, а и нашия, българския. Аз винаги съм се удивлявал на думата „Клетници“, с която е преведено заглавието „Les misérables“ на прочутия роман на Виктор Юго.

ПЪТУВАНЕТО С ЕКСКУРЗОВОДИ

Не ми харесват пътуванията с екскурзоводи. Наистина виждаш много неща и за кратко време, но твоите впечатления са лишени от живот. В тях няма изненадите на случайността, нито интимността на индивидуалното преживяване. Ти си видял онова, което са видели всички, и сякаш не си ходил действително в тези места, а си прелиствал някакъв албум.

ЛАКОМСТВОТО У СТАРИТЕ ХОРА

Хората, когато остарееят, стават изведнъж лакоми.

Вчера — разправя моят син — седнах в градината до един доста възрастен човек. Трябва да беше някой пенсионер. През цялото време, докато седях на пейката, той яде хляб, сирене и домати. После извади от джоба круши.

¹ Ще се намери някой остроумник — а такива има винаги, — който ще каже, че може да преведе изречението с три срички: божи съд. Той обаче няма да забележи, че пълнежът на думите е друг: единият има езически смисъл, другият има християнски, отнася се до един бог. Инак и русите биха могли да пишат: божий суд.

А какво друго, казвам, би правил? Всички удоволствия са му отказани. Той не е в състояние да тича подир момичетата, на кино заспива. Остава му да яде, докато може.

ЛУНАТА И МЛАДОСТТА

На Луната космонавтите са видели бъдещия образ на Земята. Разбирам тяхната радост, когато са се връщали: това е било връщане към младостта и живота.

ЛИНИЯТА НА КИРИЛ ХРИСТОВ

Влиянието на Яворов в нашата поезия се знае. Неговото поетическо потомство е многобройно, като се почне от Димчо Дебелянов и Лилиев, та се стигне до поетите от поколението след Първата световна война, които наистина се насочиха към нови теми, но останаха в плен на неговата поетика и стихотворна инструментовка.

Кирил Христов представя също една линия в нашата поезия. Влиянието му личи у Димитър Бояджиев и Теодор Траянов както в езика, тъй и в насоката на тяхното творчество. Първият от тях продължи любовната му лирика, като внесе в нея една модерна и трагична чувствителност, а вторият — баладичния дял от поезията му. Баладата като епичен в известен смисъл литературен вид отсъства, както знаем, у символистите, тези чисти лирици, с изключение тъкмо на Траянов, у когото тя е основна форма. Аз и другаде съм изтъквал родството на „Романтични песни“ със стихотворение като „Полунощ“ от „Тихите песни“ на Кирил Христов, дето витае същата народна магия. А сатирикът Кирил Христов оживява у Подвързачов, който в два свои сонета се обръща направо към него и дори включва цели негови стихове.

Но тази линия не свършва тук. След като се губи доста време през периода на символизма като пътека в някой гъсталак, тя се появява отново в поколението след Втората световна война. В лицето на Николай Стайков днес Кирил Христов има безспорно един блестящ продължител на пейзажната си лирика. Неговия реализъм и неговото чувство за жанрова сценка с всичките ѝ остроумно видени и трогателни детайли можем да открием отново у Валери Петров. Не случайно Кирил Христов беше харесал на времето толкова много „Палечко“. А не се ли явява в известен смисъл законен наследник на Кирил Христов и Радой Ралин, който е най-горещият му поклонник в наши дни?

Нашата критика ще принесе, мисля, много по-голяма полза на литературата, ако проучи тази приемственост, вместо да умножава анекдотите, и без това вече прекалено много, около този наш изключително дарен поет от миналото.

ИНВЕРСИЯТА

Инверсията е също една дислокация, едно дълбоко разместване на пластове, при което се откриват потайните недра на словото и изближават неочаквани извори на поетическо очарование. Тя е тъй съществена за поезията, както и метафората.

АКО ИСКАМЕ ДА СА ЖИВИ

Когато говорим за творците от миналото, ние, изглежда, неволно се придържаме о древната максима: за умрелите или добро или нищо! И ако искаме действително те да са живи, трябва да излезем от това умъртвяващо-благоговейно отношение и да спорим с тях като с наши съвременници. Може би е необходима дори известна безочливост.

Тази история ми разказа Юлия Казаска.

През време на миналата война, когато трябвало да потърси място за евакуиране, една нейна позната, софиянка, си спомнила за селянката, която ѝ носила порано от едно близко село яйца и масло. Един ден заедно с двете си момченца тя взела автобуса и отишла в селото. Насочили я към къщата. Но стопанката я нямало по това време там.

Майката оставила децата си в двора и тръгнала да търси познайницата си — отначало из съседите, после на мегдана в бакалницата. Когато най-сетне я намерила и двете тръгнали към къщи, гражданката казала на селянката, че е дошла с децата си и ги е оставила да си играят на двора.

— Ама как си ги оставила така? Та там ние държим вързано на тел едно куче. Много е проклето. Сума разправии ни създаде. На, оня ден ухапа и съседката, когато беше дошла да иска малко газ.

— Така ли? — приbledняла софиянката. — Боже, как можах да ги оставя самички. Дали вече не е ухапало кучето и тях?

И двете жени хукнали към къщата. Когато влезли в двора, видели децата да си играят с кучето, което се въргаляло, излягало се по гръб, въртяло глава и кротко, сладко ръмжало под милувките им.

Примрjалата от страх майка им извикала още отдалеч да бягат. Сепнати от вика ѝ, децата побегнали. А кучето, както се въргаляло, скочило изведнъж и се втурнало подир тях със зъл, яростен лай.

Очевидно, и природата иска така от хората да се отнасят към нея с доверие. Страхът я дразни и предизвиква злото.

И НА ОНЯ СВЯТ ЩЕ СИ СПОМНЯМЕ

Бяхме скитали по пладнешкия пек из голата планина два-три часа, без да турим капка вода в устата, когато открихме изворчето.

То бликаше в една падинка, цялата зелена наоколо, под сянката на две дръвчета. Там заварихме наколеничил един старец. Когато се напихме и си наляхме манерките, седнахме до него и ние. Тази сянка, тази зеленина и това изворче, което ромонеше сред нея, ни държаха като омагьосани. Не ни се тръгваше. Старецът изглежда отгатна това:

— Нали е хубаво това място? . . . Толкова е хубаво, че и на оня свят ще си спомня човек за него.

РИМАТА НЕ МОЖЕ ДА СПАСИ СТИХА

Само римата не може да спаси стиха, ако в него липсва поезия.

Ето два примера на римувана проза. Вземам ги нарочно от Вазов и Яворов, за да покажа, че и най-големият поет не е гарантиран срещу нея.

Стиховете на Вазов привеждам по памет, както съм ги заучил още като момче по време на Първата световна война от едно войнишко календарче, дето бяха поместени.

Героическият период
на България се продължава.
Той столетия нейния живот
ще изпълня и ще осветлява.

Текста на Яворов съм сверил с изданието на стихотворенията му.

Стопи се мартенският сняг
и селската речица, до вчера заледена,
облива с пяна своя бряг,
от топъл вятър съживена.

ЕДИН ДЕН ЧОВЕК ЩЕ РАЗБЕРЕ

Един ден, след като е посетил Луната, човек ще обиколи и други планети. И тогава чак ще види колко хубава е била земята и ще разбере, че е живял в рая, но не е знаел и не е оценил това.

ГЕОРГИ ЦАНЕВ

Тончо Жечев

Необходимо е някакво вътрешно усилие, някаква справка с календара, за да приемем, че Цанев приближава патриаршеска възраст. Когато ние влизаме на разните събрания и обсъждания в Института за литература, предварително отегчени, той е вече там, бялата му глава стърчи над всички, будният му интерес присъствува, той приветливо ни кимва, но продължава да слуша какво говорят, сякаш ей сега ще чуе нещо ново, нечувано. Той е успял преди нас да прочете интересна книжка или статия. Бил е вече в театъра, преди ние да сме се накатали. Гледал е филм, на който дори няма да отидем, чул е новини, които още не са стигнали до нас. Неотдавна, след защитата на дисертацията на един наш колега, той се раздели с нас през малките часове на нощта трезв и в нетрезво заведение. Неизтошното му любопитство го държи бодър, той с наслада слушаше среднощния бред на по-младите, никой нямаше чувство за непреодолимите бариери на възрастта и поколенията.

Винаги ме е учудвала и възхищавала неговата жизненост, завиждам му за нея, искам да разбера тайните ѝ извори. На колко години е Георги Цанев? Той сякаш няма възраст. Другарувал със Смирненски, с хора, които за младите са дълбока история, както сега другарува с мнозина от нас — без увлечения, на мъдро разстояние. Отишли са си и си отиват негови интимни приятели като Фурнаджиев, разбиват си главите негови любими ученици като Минко Николов, но могъщото течение на живота пак го увлича в своето русло и той, забързан, суетливо делови, отново усилено ръкомаха, доброжелателно ни се кара, че изоставаме с речника на българската литература. . . .

Той е скроен по мярката на нашата литература, в самата нея е открил своите мащаби, от нейния исторически развой и съвременно състояние е извлякъл изискванията и очакванията си за бъдещето. Затова в неговите възторзи, в неговите разочарования, в неговия гняв няма нищо извънмерно, неестествено, трагично. Той не е адепт на школи, на направления в литературата ни, той, доколкото може да бъде фанатик, е фанатик на органичното развитие на българския художествен гений, странен „воин в полето на прекрасното“. Странен, защото въпреки многото литературни битки, които цял живот е водил, той обича мира в това бранно поле, сърцето му принадлежи на литературния мир, на единодушието и преклонението пред всичко сътворено от таланта. Чужд на драматизма на литературния неуспех, нему не говорят нищо нерезализираните художествено замисли, не го трогват и терзаят духовните експерименти и блуждения. Ученик на Боян Пенев в ранната си младост, Цанев няма неговия агресивен дух, той остава чужд на духовната авантюра на Пенев при търсене критерии за оценка на нашите постижения. Цанев е вътрешно неангажиран към Пенчо Славейковата, Яворовата драма, към техния опит за съпоставимост на нашите ценности върху целия глобус на идеите.

Във вкуса и мярката на Цанев като критик и историк на нашата литература има много от патриархалните добродетели, нещо от здравия реалистичен поглед на българина, една добросъвестност и порядъчност, които го съпътствуват в дългите и трудни години на неговото иначе дяволски тежко поприще. Над него и неговия дом сякаш витае духът на Иван Вазов, старата българска патриархалност. Всичко у Вазов е съчетано така, че той е достоен за кумир в това семейство. Във Вазов се открива българският гений, оная естественост на почвата, на въздуха и слънцето, които са откърмили, отгледали, отхранили този могъщ дъб в центъра на българския литературен лес. При Вазов няма драми, няма блуждения, няма трагизъм. Неговата плодовитост напомня плодовитостта на земята, роденото от него е нормално заченато, донесено, родено и отгледано. Той е създаден сякаш като скала, за да отвърща с ехо на всеки български стон, вик и песен. В подобна „безпроблемност“, в естествения и слънчев свят на естетически стойности Гесрги Цанев най-често открива истинските си проблеми, в тълкуването и градацията на тези стойности е неговата критическа стихия, изворът на неговата любов и преданост към българската литература. Нашата литература задоволява неговите духовни ламтежи, неговата мяра и вкус, неговия естетически и нравствен идеал.

Цанев няма вкус към парадоксите на нашето литературно и обществено развитие, не го смущават отчаяните скокове в нея, не го измъчва трагедията на едно закъсняло, а след това особено интензивно литературно начало, не го объркват странните смесици на анахронизми и ултрамодерни явления. Той се интересува от създаденото и много по-малко се измъчва от въпроса — как е създадено? За него е важен резултатът от едно творческо усилие, неговият обществен резонанс, неговият смисъл и значение, неговото място в системата на създадените ценности. Критиките и оценките му са предимно естетични, те включват социологичния, психологически, биографичен, исторически, философски, моралистичен момент, но само в онази степен, в която е необходим, за да се разкрие тяхното значение в литературния развой. В тази литературно-критическа линия има нещо величествено, Цанев отстоя докрай своя литературен принцип. Той е неумолим в неговото гравеждане, дълбоко убеден в безпристрастието си като съдия. При Димчо Дебелянов за Цанев са важни единствено неговите покъртителни песни, сърдечните вопли на тази страдаща душа, чистото вдъхновение, така да се каже. Мимоходом, като куриоз и нелепица той ще отбележи, че в раницата на печалния Димчо намерили българския и френския превод на бащата на модернизма и „най-жестокия индивидуализъм, Ницше“. Но това не му говори нищо. Не противоречието, а всичко, което е след него и въпреки него, занимава Цанев. Той, решителен и строг, прекрачва смело главоблъсканицата на Дебелянов, за да се опре солидно в текста на Дебелянов, в мраморните изваяния на шедьоврите.

В най-общи линии делото на Цанев в историята и днешния ден на българската литературно-критическа мисъл обхваща почти всички нейни посоки. Статии като: „Усилията на българския роман“, „За литературната критика“, „За литературния критик“, „Проблеми на днешната българска литература“, „За историческия роман“, „Маяковски у нас“, „Традиция и новаторство“ са голям принос в разглеждането на проблемите на българската литература през последните четири десетилетия, те дават аргументираната подкрепа на един голям критик на реалистичното, близко на тежненятия на обществения и народен живот направление в новата българска литература, точната и непредвзета диагноза за нейното състояние. Това е свойствено и изобщо за Цанев, за неговия здрав вкус при отсяването на талантливото от бездарното, здравето от болното, реализацията от мътната ферментация. Неотразим отпечатък в естетиката и позицията на Цанев при разглеждане проблемите на съвременната му литература остави

движението в нея след Първата световна война към реализма, към социална литература, силната реакция срещу предшестващия период на символизма. Навсякъде в неговата естетика, вкусове, разсъждения, оценки откриваме следите на това бурно време, на неговите предпочитания и тенденции. Литературата, която имаше явления като Смирненски, Гео Милев, Фурнаджиев, Разцветников, Багряна, Каралийчев, Стоян Загорчинов, Караславов, Емилиян Станев, Орлин Василев, Радевски, Павел Вежинов и др., искаше своя критик и в значителна степен го намери в лицето на Цанев, който заедно с някои други стана тълкувател на новите проблеми, поставени от живота и творчеството на тази нова плеяда, на тази нова посока в нашата литература. Търсейки опорни точки за своята естетическа програма, Цанев не случайно ги намира в явленията от нашето Възраждане и главно в критико-реалистическото направление след Освобождението, в примера и делото на Алеко Константинов, Захари Стоянов. В този смисъл става понятно защо той протяга ръка към по-далечното минало, някак през главата на символизма. Само за да утвърди именно реалистичната тенденция след войната, която му е единствено близка. Дори във всички поети, свързани с българския символизъм, Цанев открива и цени онова, което не се побира в школата, което е, така да се каже, реалистично в символизма, народностно и фолклорно, непосредствено. Това, което няма връзка с далечните интелектуални стремежи, със съзнателно налаганите принципи на школата. Само така могат да се разберат и правилно оценят увлеченията у този трудно увличаш се критик, неговите пристрастия, неговите симпатии и антипатии, които стават твърде резки и очевидни, когато и колкото пъти стане дума за символизма. Той приема редица талантиливи символисти поединично, като ги измерва строго на везните на реализма, но остава чужд и враждебен на направлението на тяхната мисъл. Неговата неприязън е исторически сложила се, нещо повече, тя е станала негово историческо право и няма защо да искаме или чакаме от Цанев всеотдайна и пълна оценка както на направлението, така и на неговите трагични художници и самотни мислители.

Вторият голям дял от литературно-критическото дело на Цанев са неговите портрети на български писатели. Критическият портрет няма много богата и стабилна традиция в нашия литературен живот, във всеки случай не толкова, колкото би трябвало да се очаква, като се имат пред вид учителите и направленията в нашата критика. Понякога най-успешни, макар и спорни, са „злите портрети“, портрети, родени в полемика. Или иконообразните портрети със съответния нимб около прославената глава, понякога дело на рекламни агенти на писателите, а не на техни ценители и познавачи. Критическите портрети на Цанев са между най-доброто, което имаме. Между многото тук искам специално да отбележа портретите на Николай Лилиев и Г. П. Стаматов. В тях Цанев се домогва до артистичен блясък и критическа точност, едно тъй рядко съчетание. Писана през 1932 г., статията за Лилиев и сега „хваща“ от самото си начало: „Всред ужаса и надеждите на нашето време неговата песен звучи като плач на загубено дете. Печална и закопняла по други светове, тя ни въвежда в душата на един поет, чийто нравствен идеализъм го отвърща от земята.“ Интересно е да се отбележи това критическо издигане и постижение на Цанев, след като имаме пред вид, че той говори за поет, чието направление му е чуждо. Но критическата методология на Цанев му помага да разбере поета, тъй като той търси обяснение за неговата съдба в живота, както и в личния душевен опит на таланта. Портретът на Г. П. Стаматов, както и ред други портрети се отличават с тънко схванатата лична природа, „амплоато“ на артиста, умело погледнати от онзи ъгъл на живота, който писателят осветлява най-добре, където се изрязва неговият профил върху фона на нашето общество и литература. Но портретът на Стаматов може да ни накара да съжаляваме, че Цанев е останал далеч от немската

класическа естетика, от естетиката на Шилер и неговите гледища за природата на талантите, които, преработени на марксистическа основа, помагат да се изяснят някои възлови моменти от литературния развой. Така или иначе днес никое сериозно изследване на предшествувашия етап на нашето развитие, на неговите лични писатели не може да мине без критическите наблюдения и критическата живопис на Цанев за Христо Смирненски, Асен Разцветников, Георги Райчев, Йордан Йовков, Антон Страшимиров, Светослав Минков, Илия Волен, Стоян Загорчинов, Атанас Далчев и мн. др. Нещо повече — някои поети, като Никола Фурнаджиев например, са критически наложени, утвърдени и обяснени у нас от Георги Цанев. Тяхното дело е неразривно свързано с критическото дело и линия на Цанев. Утвърждаването на такъв новатор в нашата поезия като Фурнаджиев е голяма заслуга на Цанев към нашата критика и култура.

Третият дял от литературното творчество на Г. Цанев е участието му в нашия обществен и артистичен живот като оперативен критик, рецензент, издател и редактор на едно от най-добрите списания между двете войни — „Изкуство и критика“. Още в началото на своята дейност Цанев е имал критическа сполука, голям късмет — той свързва своята дейност на критик със слънчевото и неугасващо дело на Христо Смирненски. Първата негова печатна работа е рецензията за „Да бъде ден!“ на Смирненски. Това наистина е щастие, за което всеки критик може да му завиди. Аз наново препрочетох сега неговите три статии за Смирненски — това са най-възторжените, патетични редове на Георги Цанев, в тях още диша неговата младост, в тях има огън, риск, критическо вдъхновение. Критикът гони и достига температурата в огнените строфи на пролетарския поет. Тези три статии ме накараха отново да почувствувам силно какво е станало след това, какво е загубил и какво спечелил Цанев от последвалите събития, познати всекиму. В известен смисъл цената на зрялата аналитичност, на мъдрата и солидна критическа работа е била платена с този порив, с този силен обществен патос и партийна страст, със златото на младостта и неговите несравними възторзи. Може да се каже, че Цанев като оперативен критик в последвалите години поддържа високи критерии, поддържа талантливите и реалистични прояви в българската литература. Почти няма що-годе интересно явление през тези години, за което той като ценител да не е казал — кратко, стегнато, точно, умно, предпазливо — своята дума. „Предпазливо“ не бива да се взема тук като укор. Всеки, малко или много изкушен в занаята, знае с колко превратности, изненади, неочаквани преображения е свързан самият обект на критическите изследвания върху съвременни автори. В същност отзивите и рецензиите на Цанев са един твърде обширен критически летопис между двете войни. Като непосредствена критическа реакция ще се запомнят и ще увеличават стойността си рецензиите за книги, станали вече класически — „Старопланински легенди“, „Ако можеха да говорят“, „Пролетен вятър“, „Дъга“, „Ръж“, „Жертвени клади“, „Ден последен — ден господен“, „Снаха“. Не по-малко значение имат и ще имат и отзивите за книги като „Прозорец“ на Далчев, „Бялата пътека“ и „Хайдутин майка не храни“ на Орлин Василев, „Кръстци“ на Волен, „Автомати“ на Светослав Минков, „Примамливи блясъци“ на Емилиян Станев, „Дни и вечери“ на Павел Вежинов и др. Както се казва, направеното си е направено, никакви изследвания и дисертации не могат вече да заменят или омаловажат критическия отзив, критическата оценка в рамките на дадено време, времето на появяването на едно художествено произведение. Днес по тях може да се съди двояко за тези книги — как са били оценени, какви въпроси са будили на времето и какво е било критическото равнище, равнището на естетическата и обществена мисъл тогава. Още един подтик за оперативната критика, от която Цанев много отдавна липсва, пред която всички сме грешни. . . Като редактор и ценител Цанев и неговото списание се свързват с появата и утвърждаването в нашата

литература на Валери Петров, Богомил Райнов, Павел Вежинов. Но критическата съдба на Цанев вече не е така преплетена с тези имена, както с делото на Фурнаджиев, Разцветников, Каралийчев. Да свържеш името си на критик с толкова писатели, книги, с толкова литературни битки и превратности — ето пример, достоен за подражание!

Последната сфера на проявления на Георги Цанев е литературната история. Сравнително тя най-късно, но затова пък изцяло погълна неговите сили. Всеобщо признат като критик, Цанев сравнително често е оспорван като историк на нашата литература. Но още по-често той е даван за пример на съчетание на критически и исторически подход към явленията на миналото. Неговото име се преплиташе и в последните разговори на страниците на „Лит. фронт“ за състоянието на нашето литературознание, за задачите на литературната история. Ние, по-младите и най-младите, имаме големи основания въпреки безспорните успехи да сме недоволни от това, как се интерпретира творчеството на нашите писатели от миналото, как се разглеждат проблемите на историческия развой на нашата литература. Натрупването на нов фактически материал рядко се съчетава тук с по-голям артистичен вкус, с живо въображение, с философска дълбочина, с мащабна мисъл върху националната съдба и характер, с марксистко-ленинска методологична зрелост, с умение да се внесе съвременен трепет и жар в тълкуването на собственото минало. Като литературен историк Цанев има определени предпочитания предимно в новата литература, литературата от Освобождението до наши дни, до периода, в който той непосредствено участва като критик, а не историк на литературата. Той не се разпростира твърде нашироко, а се съсредоточава върху определени явления и периоди. Той не отива до старата българска литература като Динеков, до възрожденската литература като Пантелей Зарев, до изследването на междинните области — личности, събития, идеи, народно творчество, политически борби, — които в голяма степен определят характера на българската литература, като Михаил Арnaudов. Интересите на Цанев са съсредоточени около фигурите и тенденциите в критическия реализъм у нас, около патоса и възторзите на изобличителите на българското буржоазно развитие. В тази област той даде солидни проучвания, отличаващи се с богата аргументация и безпогрешен критически усет. Такива са неговите работи върху тенденциите в нашия критически реализъм, върху литературата на осемдесетте години, върху Вазов, Алеко Константинов и др.

Когато сега преглеждах отново тези работи, почувствувах властната необходимост за идващото след Динеков, Цанев, Зарев поколение литературоведи да отиде и по-нататък. Това се изисква от всичко ценно, което съдържат техните исторически и критически проучвания. Така например в работите на Цанев за Пенчо Славейков ясно се чувства как литературният историк остава твърде близо до художествения текст, затваря се в неговите рамки, в създадените „чисти“ художествени стойности. А, от друга страна, колко недостатъчно внимателно се вниква в подробностите на този текст, които, за да бъдат прояснени, за да им се отдаде истинското значение, трябва да ни отведат до ред исторически, психологически, философски моменти, до неподправеното живо възмущение за смисъла и значението на едно дело, до съпреживяване мъките и възторзите на твореца. За мене естетическият подход на Цанев тъкмо при Славейков разкрива някои свои негативни страни, защото Славейков не може да се сведе до създадените от него естетически ценности. Сам той, неговият живот, неговите преживявания, неговите духовни странствувания, неговите неуспехи, биографията на неговите мисли, цялата фигура и дело на Пенчо Славейков са като произведение на изкуството, неговото най-велико произведение. Праволинейно насоченият естетически подход неизбежно разкрива у нас своите природни недостатъци, защото нашата литературна история има работа далеч не с „чисти“ писатели. С писате-

лите у нас е свързана историята на нашата обществена мисъл, историята на нашата интелигенция, историята на нашите политически и духовни борби, нашето нравствено и социално движение като народ. Затова историята на нашата литература трябва, от една страна, да отива много далеч от текстовете, а, от друга страна, с много по-съвършен микроскоп да се вглежда в тях, за да открие дори в незначителния наглед художествен детайл системата на мислене и чувствуване на един народ.

Не знаей дали Георги Цанев е водил дневници, записки, дали съхранява документи, писма. Той е вече в мемоарна възраст, а не проявява нетърпение. Мнозина преждевременно прописаха мемоари, но той не бърза. С млад дух, както винаги, той навярно е твърдо убеден, че мемоарите му, биографията на неговото развитие и мисли могат да се открият в неговата продължителна и богата критическа летопис на едно време. Това е така. Но трябва да се помни и още нещо. Анатол Франс казваше дори за автори като Русо, че може някога да умре цялото им творчество, но „Изповедите“ ще останат и ще се четат. В деня на седемдесет и петгодишнината ние искаме да пожелаем на Георги Цанев да намери сили и здраве, за да ни разкаже за своите срещи, мисли, критически търсения. Нищо не може да замени интимните размисли в годините на мъдростта и часовете на истината на значителните, големи хора на един народ, майстори в своята област.

ВТОРИ МЕЖДУНАРОДЕН КОНГРЕС ПО БАЛКАНИСТИКА

Илия Конев

НОВИ ПРИНОСИ И ЗАДАЧИ В СРАВНИТЕЛНОТО ИЗУЧАВАНЕ НА БАЛКАНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ

Вторият международен конгрес по балканистика се състоя в Атина от 7 до 13 май 1970 г. Макар и немного, изминалите пет години след Първия международен конгрес по балканистика бяха достатъчни, за да се постигнат нови научни резултати в сравнителното изучаване на историята, литературата, езика, фолклора и други области от духовния живот на народите в Югоизточна Европа. Строго погледнато, такъв напредък е отбелязан в отделните клонове на балканознанието, колкото неравномерен и неравностоен да е той в областта на историята и литературата, на езикознанието и фолклора, на изкуствознанието и етнографията. Сравнително по-малки са постиженията на сравнителната литература по балканистика, за което причините са преди всичко обективни — липса на установени в миналото по-трайни традиции, погрешни насоки на буржоазната компаративистика, недостатъчен брой специалисти, които да се чувствуват свободно в историята най-малко на три от литературите в Югоизточна Европа и т. н.

Впрочем какво е състоянието на сравнителната литературна балканистика днес? Отговорът на поставения въпрос в голяма степен се очертава от работата на Литературната секция на Втория международен конгрес по балканистика, от изнесените на нейните заседания близо 45 доклада и научни съобщения, от развиците се по тези доклади и съобщения разисквания.

Както бе известно, още от предварителните документи и решения на организаторите на конгреса литературните доклади трябваше да осветляват в сравнителен план различни историко-литературни, теоретични или контактно-типологични аспекти на хуманизма и романтизма в националните литератури на Югоизточна Европа. Не можеше да не бъде положително оценена и приветствувана тази целенасоченост на основната проблематика, която често в подобни случаи няма свой център и почти пречи за по-цялостното обхващане и осветляване на определени основни процеси. И трябва да се изтъкне, че с малки изключения това принципно изискване бе спазено по отношение на тематичната определеноост на докладите — на конгреса бяха изнесени около 25 доклада по въпросите на хуманизма в балканските литератури и около 15 по въпросите на романтизма в тях. Единични бяха докладите, които се свързваха с тази литературна проблематика някак си външно, по някои съвсем общи белези на темата. Тук трябва да прибавя и една друга група от шест тематично обособени доклада за състоянието на литературната наука или на сравнителното балканско литературознание в различните балкански страни, разисквани на пленарното заседание на Литературната секция.

В същност секцията започна своята работа с представянето на тези доклади и дискусиата по тях, а именно: с доклада на Ив. Дуйчев за българските балканистични проучвания в областта на средновековната литература и култура, последван от доклада на Е. Георгиев за състоянието и приноса на българската литературна балканистика за литературата на балканските народи през XIX—XX в: доклада на К. Бихику „Историография на албанската литература. Методи, извори, резултати“ и на Л. Вранусис върху историографията на гръцката литература; доклада на А. Дима за развитието и задачите на румънската литературна наука и на З. Константинович върху някои югославски приноси в областта на литературната балканистика. Както личи, в тази група от доклади за пленарното заседание на Литературната секция не бе застъпена единствено турската литературна наука.

Отпечатани и разпространени предварително с изключение на доклада на А. Дима, те се отличават с редица положителни качества, с интересни констатации за постиженията на съвременната литературна наука в балканските страни или пък с изказаните съждения за предназначението и общите насоки на литературно-балканистичните изследвания, за научния и по-широк обществен смисъл, който имат на съвременния етап от историята на балканските народи. Веднага обаче трябва да се прибави, че само някои от тези доклади очертават състоянието, насоките и резултатите на литературната балканистика във всяка страна поотделно. Докладът на К. Бихику например предизвива несъмнен научен интерес с твърде подробната характеристика на историографията на албанската литература, на етапите, през които преминава нейното развитие, на отличаващите я методи, насоки и резултати. Като посочва още в самото начало, че новият период в развитието на албанската литературна история обхваща само 25 години, авторът сполучливо очертава нейния предходен път с постигнатите тогава по-ярки резултати (труда на Ж. Петроту „Народ, език и албанска литература“, 1930 г., и др.) и се спира впоследствие на новата марксистко-ленинска методологическа основа, върху която се изграждат по-значителните научни трудове в тази област. Но К. Бихику изобщо не засяга въпроса за литературно-балканистичните изследвания в Албания, не посочва нито едно подобно изследване, поради което докладът му оставя впечатлението, че в тази област съвременното албанско литературознание няма още някои съществени постижения и резултати. В такъв план са построени също докладите на А. Дима и Л. Вранусис, макар че както гръцкото, така и съвременното румънско литературознание се представят и с редица сравнително-балканистични студии.

Единствено докладът на З. Константинович и най-вече докладът на Е. Георгиев са балканистично профилирани и обхващат изключително онези проучвания, които представят по-значителен факт в югославската и българската литературна балканистика. Това не означава, че постановката на въпроса е еднаква. Напротив. Зоран Константинович е склонен да разграничи балканистичните от югоизточноевропейските проучвания, отделя специално внимание на интереса на югославската наука към литературата и културата на различните народностни групи в Югославия, които исторически са свързани с народите от Югоизточна Европа, отбелязва някои от югославските приноси в балканистиката и югоизточноевропейските изследвания, като засяга и методологически въпроси на проучванията в тази област. „Каквато и метода да използваме — мисли той — при сравнителното изследване на югоизточните литератури, ние трябва да си служим с една позитивистична, естетическо-стилистична или екзистенциално-философска метода; познанията, които ще получаваме в рамките на сравнителното изследване на народната поезия, ще ни бъдат от най-голяма полза.“ Е. Георгиев поставя задачата по-иначе — той научно характеризира ония от българските публикации, които говорят за нови достижения на българската литературна балканистика след Първия международен конгрес по балканистика в София, изтъква

тяхната методологическа основа и се спира на някои по-общи въпроси. При това авторът на същия доклад предлага едно сполучливо определение на предмета и задачите на литературната балканистика като специално обусловен клон на съвременното сравнително литературознание.

Очевидно не може да се приеме, че написаните за пленарното заседание доклади осъществяват напълно основното си предназначение да очертаят състоянието на балканистичните литературни проучвания през последните пет години, да разкрият методологическите основи, на които те са изградени, и така да набележат някои от насоките, които би трябвало в тази област да се следват през идните години. Чувствителната разлика в развитието на литературно-балканистичните проучвания в балканските страни са предопределили нееднакъвия тематичен облик на самите доклади.

Все пак, доколкото някои от докладите се придържат повече към задачата и доколкото познавам същността на досега отпечатаните литературно-балканистични изследвания в различните страни на Югоизточна Европа, позволявам си да изкажа свои мисли относно състоянието и насоките на този род проучвания. На съвременния етап сравнителното изучаване на литературите на Югоизточна Европа не протича равномерно във всичките балкански страни, в някои от тях то дори още е в зародишно състояние. Песимистичният поглед относно перспективите му тегне над обективните предпоставки и основания за оригинални литературно-балканистични сравнителни проучвания. В досегашните публикации най-многобройни са ония, които осветляват отделни моменти от взаимоотношенията между две национални литератури, популярността на даден писател в друга национална литература или пък мястото му в нейното развитие, контактни връзки между определени писатели и литератури и пр. Що се отнася до нашата страна, където оживеният интерес към подобен род проучвания е несъмнен факт, направен е опит за по-цялостна характеристика само на българо-сръбските и българо-хърватските литературни взаимоотношения, като напоследък се налага и стремежът да бъдат обхванати въпросите на българо-гръцките и българо-румънските литературни връзки. Липсват обаче по-забележителни изследвания за румъно-югославските, гръцко-албанските или българо-турските взаимоотношения; не е написан цялостен труд за връзките на българската литература с всички други балкански литератури през определени исторически периоди. У нас и другаде най-слабо са били осветлявани фактите на типологическите сходства и закономерности в развитието на литературите на Югоизточна Европа; в сравнителен план не е разглеждано нито едно по-характерно явление, нито едно от основните литературни направления. Има, да речем, отделни сравнителни проучвания за Доситей Обрадович и гръцките просветители от XVIII в. или за реализма в южнославянските литератури, но и досега няма обобщаващи трудове върху Просвещението в Югоизточна Европа, върху реализма или романтизма в балканските литератури, в сравнителен план не е прокоментирана историята на нито един от основните за тях литератури жанрове. Изобщо с отделни изключения сравнителното изучаване в областта на литературата се развива по-бавно по отношение на сравнителното изучаване на историята, езика и фолклора на народите от Югоизточна Европа. Докладите, изнесени и разисквани на пленарното заседание на литературната секция, дават едно безспорно основание за подобно заключение.

Оценил добре положителното и отрицателното в това състояние на съвременната литературна балканистика днес, П. Зарев счете за необходимо на Втория международен конгрес по балканистика в Атина да постави някои „принципни въпроси на една възможна обща литературна история на балканските народи“. Като очертава бегло насоките, в които главно се е изявила литературната балканистика досега, той отбелязва: „Но по-далечната и възможна перспектива като

резултат на това общуване би трябвало да бъде написването на една обща литературна история на балканските народи. Това би било голямо завоевание за съвременната ни литературна мисъл и едно продължение на онези усилия за контакти и общи духовни цели, които са се осъществявали през трагичните и величави периоди от живота на балканските народи.“ И П. Зарев по-специално се спира на неравномерното развитие на тези народи и тяхното духовно възрождане, ярко изразената близост на литературното им развитие с фолклора, както и на „сложното противоречие между лично творчество и фолклор, на критичността като неизбежно съпътстваща народностно-националното битие на балканските народи черта и пр. Изясняването на набелязаните въпроси може „да придвижи балканистиката към създаването на една обща литературна история на балканските народи, като се съобрази с най-дълбоките исторически предпоставки за развоя на отделните балкански литератури, за близостта между тях. И то като изследването започне в национални рамки по въпросите на народната психология, за националния характер, за историческата съдба, за класово-историческото развитие на отделните народи и литератури“ — заключава П. Зарев.

Спирам се малко по-подробно на този доклад не случайно. С основните си мисли и въпросите, които поставя, той засяга не определената черта или явление в развоя на определена балканска литература и не толкова сегашното състояние на литературната балканистика, а преди всичко нейното бъдеще, нейната перспектива на този все повече обособяващ се клон на съвременното сравнително литературознание. Разрешаването на подобни принципни и много други още въпроси, свързани с написването на набелязаната обща история, е колкото важна, актуална, толкова и трудно осъществима задача. Един предварителен разговор по тях, една размяна на мисли и идеи във всеки случай ще допринесе за нейното изпълнение, за по-голямото научно осмисляне на самата литературна балканистика.

Както вече бе отбелязано, около 25 от изнесените доклади са посветени на въпросите за хуманизма в балканските литератури, изявен в тях като течение или пък отличителна черта в миросгледа и цялостната активност на отделни писатели и изтъкнати дейци на епохата. Преобладават тук докладите и съобщенията на гръцките и румънските участници в конгреса, което проличава и от най-общата статистическа справка: гръцки — 9, румънски — 5, български — 4, югославски — 3 и пр. По-пълната им характеристика тук е почти невъзможна главно поради това, че в по-голямата си част те не бяха отпечатани и разпространени в резюмирана редакция. Все пак трябва да се подчертае по-особеното значение на следните доклади: „Някои разсъждения върху византийския хуманизъм“ от Гр. Казиматис, „Доктрина и етика у хуманистите от европейския югоизток“ от В. Къндя, „Възпитателният идеал на хуманизма в европейския югоизток“ от Ал. Дуцу, „Автобиографията в качеството си на литературен жанр в балканските литератури“ от XVIII в.“ от А. Тахиаос, „Албанските хуманисти от XV—XVI в.“ от З. Ксоли, „Хуманистичната характеристика на румънската историография от XVIII в.“ от Е. Станеску, „Аристофан в културната история на Гърция (XVI—XIX в.)“ от Е. Франтискос, „Влияние на атонското духовно възрождане от XVIII в. върху школата на Паисий Величковски, в румънските страни и в Южна Русия“ от К. Папулидис, „Два аспекта на хуманизма в българската литература“ от П. Динеков, „Щросмайер и българите“ от А. Кадич и други.

Сега, когато след конгреса преглеждам резюметата или самите доклади, отпечатани своевременно, намирам и по-точен, по-изчерпателен отговор на въпроса за сравнително по-оживения характер на разискванията, които предизвикаха тези доклади. Главното тук е в изследователския подход на по-голямата част от авторите, в стремежа им да изнесат и осветлят нов или по-слабо познат в литературознанието фактически материал, да свържат разглежданите конкретни

примери с общата характеристика на основните черти, с които хуманизмът прониква и се изявява в литературите на Югоизточна Европа. Не на последно място значение в случая има и действително сравнителният характер на част от докладите, построени върху добре овладян материал от историята на две или три балкански литератури. За нас българите-специалисти научен интерес представляват всички изнесени доклади (дори и ония, които по същество нямат сравнителен характер), защото ни помагат да проникнем в някои специфични особености на литературния процес в Гърция, Албания или Румъния, да видим естетическите норми и мащабите, в които се изявява хуманизмът. И все пак ще ми се да насоча вниманието на заинтересования български читател към доклада на познатия му вече гръцки литературовед от Солун А. Тахиаос, който подкрепя своите научни обобщения за жанровата структура на житието като вид литературна творба и с редица тънки наблюдения върху „Житие и страдания грешнаго Софрония“, към доклада на Е. Франгискос, който тематично е свързан също с българската литература; към доклада на А. Кадич „Щросмайер и българите“. Както изтъква авторът, темата на доклада не е нова. Видни български и югославски учени са написали ценни изследвания, което ни най-малко не е случайно. Отношението на епископ Щросмайер към България и българския народ е било винаги искрено и в него се изразяват едни от най-важните черти на хуманистичната му личност, горещото му желание да помогне на нашия народ в години на тежко изпитание. А. Кадич обаче внася някои уместни корективи в досегашни изследвания и съсредоточава вниманието си върху по-малко изяснявани моменти от разностранната дейност на хърватския епископ в подкрепа на освободителното дело на българите и техния културен напредък.

Наред с гръцките, югославските, румънските и другите участници в конгреса в тази подсекция изнесоха доклади и П. Зарев, П. Динеков, Д. Петканова и Ст. Великов. Докладът на П. Русев, А. Давидов, Г. Данчев и Е. Сарафова „Школата на Евтимий Търновски и българският литературен език на XIV и началото на XV в.“ бе прочетен в подсекцията за литературно-лингвистични въпроси. След като се спира най-общо върху понятието хуманизъм и твърде богатата история на хуманизма като философско и литературно движение, в своя доклад „Два аспекта на хуманизма в българската литература“ П. Динеков изтъква несъмнената им връзка с хуманизма в останалите балкански и европейски литератури. И той конкретно посочва редица отличителни черти, факти и моменти от историята на българската литература, в които вижда достатъчно основание за една от главните констатации: „Колкото и да са различни условията, при които се развива хуманизмът, все пак Българското Възраждане показва, че развитието на обществената мисъл и на литературата се подчинява на общи закономерности във всички страни.“ Изяснявайки втория аспект на хуманизма в българската литература, П. Динеков говори за връзката му с родните традиции, с историята, бита и психологията на народа ни през отделните епохи. Така в същност авторът разглежда в единство национално-специфичното и типологически общото в изявата на хуманизма като философско и литературно движение, присъщо на всички основни етапи от развитието на българската литература. Докладът на Д. Петканова „Гръцката литература в България през XVII—XVIII в.“ се отличава със своята конкретност, с верните заключения за положителните резултати от разпространението на новогръцката печатна книга в България в оригинал и в превод.

Колкото и бегло да е представянето на докладите за хуманизма в балканските литератури, научното им значение е безспорно. Както подчерта в заключителните си думи А. Берза, те съдържат редица приносни елементи било от фактологично, било от по-общо идейно естество. И това е така. При липсата на по-цялостни изследвания върху хуманизма в балканските литератури всеки нов

опит в тази област ще бъде улеснен и подпомогнат от по-голяма част доклади и съобщения.

Другата основна проблема, която на конгреса бе разисквана и можеше да бъде разгледана по-всестранно, е проблемата за романтизма в балканските литератури. Повишеният през последните няколко години научен интерес към това литературно течение, което от средата на XVIII в. последователно прониква във всички национални литератури на Югоизточна Европа, се повиши някак си спонтанно. Появиха се оригинални и цялостни изследвания за романтизма в новогръцката, румънската, сръбската, хърватската и българската литература. В историко-литературен или повече теоретичен план в зависимост от поставената научна задача тези изследвания засягат изключително важни въпроси за историко-националните и художествени корени на романтизма в балканските литератури, за някои специфични негови черти, за общото му с романтизма в големите европейски литератури. Изяснен като явление в националните рамки на съответните балкански литератури, романтизмът в Югоизточна Европа не е разглеждан сравнително в нито едно от новите проучвания, които му бяха посветени. Тъкмо това даваше основание да се предполага, че в докладите за конгреса сравнителният подход ще бъде основният и така ще се допринесе за очертаването на една най-обща панорама на развитието на романтизма в Югоизточна Европа, на по-ярките му художествени достижения. Но това предположение не се потвърди напълно и според мен главно поради три причини. Бяха написани само два пленарни доклада, работени самостоятелно, без предварително общуване между авторите им, за да се получи по-голяма обхватност в обясненията на съответните художествени творби и факти, за да се представи еволюцията на романтизма не само в националните рамки на съответната литература. А тъкмо това не се получи. Добре обмисленият доклад на В. Рапяну „Романтизмът — постоянно измерение на румънската литература“ е сполучлив особено много със стремежа на своя автор да проследи изявата на романтизма в трите основни и сродни области на румънската култура — литературата, изобразителното и музикалното изкуство. Негова положителна черта е още и опитът обяснението на влиянието отвън да се свърже със значението, което родните традиции и родната атмосфера като цяло имат за самия литературен процес. Възприемани неоткъснато от редица предходни изследвания, а в непосредствена връзка с тях, някои от застъпените в доклада въпроси могат да бъдат решавани и по-различно. Ако обаче е уместно тук да се изкажат критични бележки за доклада, струва ми се, че те най-много ще се отнасят за това, че по същество той не поставя проблемата в сравнителен план. Както и в други доклади, и тук сравнителният момент е механично вмъкнат в структурата му, без да се постигат паралели, съизмервания и произтичащи от тях обобщения.

Вторият пленарен доклад е от Г. Цанев и както личи от самото му заглавие „За романтизма в българската литература през Възраждането — с оглед към романтизма в сръбската литература“, сравнителният аспект не му е чужд. Често в него се привеждат примери из историята на сръбската литература, посредством които се постига една по-голяма обхватност на основните обобщения. Проблемата за романтизма в българската литература през последните години бе разисквана и продължава да се разисква с по-голямо оживление. В съвременното българско литературознание са очертани няколко становища, които са достатъчно известни и не е нужно да бъдат отбелязвани тук; едни от тях са повече противоположни. Авторът на доклада поддържа схващането за сравнително по-ограничената изява на романтизма в българската литература, но присъщи нему черти открива в делото на Паисий Хилендарски, Георги Раковски, Добри Чинтулов, Петко Славейков и други български писатели и поети, които заемат основно място в историята на българската възрожденска литература. „Но дори и при

това състояние на романтизма в българската литература — казва Г. Цанев — той задоволява нуждите на времето, играе безспорно своя сериозна роля в обществения и културния живот на страната. В България — както и в Сърбия — той прониква в епохата на националното възраждане и вдъхновява всички ратници, нареден и под знамето на борбата за свобода и независимост — духовна и политическа.

Макар че в този пленарен доклад сравнителният подход е застъпен твърде определено по отношение на сръбската литература, сравнителната рамка на самата постановка на проблемата в двата доклада е твърде стеснена. Да бяха изнесени и други пленарни доклади (предвидени в програмата), този недостатък едва ли би бил преодолян. На мнение съм, че трябва да се премине към по-голяма синхронизация на пленарните доклади. Нужно е предварително да бъде формиран колектив от изтъкнати специалисти по съответната проблема, които да поддържат контакт през годините до следващия конгрес и в резултат на творческото общуване да представят вместо шест един съвместен доклад с подчертано сравнителен характер. Опитът от проведените вече два конгреса говори за необходимостта да се измени досегашната практика.

Много от предвидените в програмата доклади върху романтизма не бяха прочетени, а други пък разглеждат определен въпрос или художествено явление в съответната национална литература. Тук най-ярко пролича колко слабо все още напредва сравнителното изучаване на балканските литератури и колко много то може да постигне в бъдеще, ако бъде активизирано и целенасочено. Защото не може да се каже, че е изграден върху сравнителна основа оня доклад, в който само в най-общи линии се подчертава на определено място в текста, че „подобен идеал“ е характерен за художествените възгледи и на писатели от други национални литератури.

Свободно може да се каже, че за разлика от заседанията по въпросите на хуманизма на първото заседание на подсекцията за романтизма по-централно място заеха българските доклади. Г. Димов охарактеризира ярката личност на Георги Раковски, която в своята разностранна дейност става изразител на основни черти и тенденции, характерни за романтизма в балканските литератури. Кр. Генов се спря на редица важни общо-типологични и национално-специфични черти на романтизма в българската и гръцката литература, като в основата на своя доклад включва анализ на редица неизползвани от нашето литературознание факти из историята на гръцката поезия. Н. Драгова засегна въпроси за романтизма в балканската драматургия на Възраждането с оглед на участието на театралната публика за утвърждаване на романтичния стил в балканския театър и драма. Отделни романтични произведения в огромното художествено творчество на Иван Вазов и по-специално поемата „В царството на самодивите“, разгледана сравнително с оглед на Негошевата поема „Черногорец, пленен от вила“, представлява главният момент в доклада на М. Цанева. Авторът на настоящите бележки проследи естетически общото в художествената интерпретация, която националното и общочовешкото получават в романтичната поезия на южнославянските и румънския народи през епохата на техните национално-освободителни борби. Ще си позволя да прибавя, че преобладаващата част от българските литературни доклади бяха посрещнати с несъмнен интерес, за което може да се съди и по сравнително немалкото на брой изказвания по тях (общо 20), в които се даде положителна оценка на застъпваната в тях научна концепция.

Вторият международен конгрес по балканистика вече принадлежи на историята. Несъмнените нови постижения в сравнителното изучаване на литературата на балканските народи могат да бъдат затвърдени и разширени. Тази е историческата перспектива на изявената и на този конгрес воля за по-активно и всестранно взаимно опознаване на нашите народи, за по-системно сравнително изучаване на опита им в историята, на достиженията им в литературата и културата.

ЛИТЕРАТУРАТА КАТО УЧЕБЕН ПРЕДМЕТ

Петър Братоев

Литературата в училище — изкуство или наука? Творчество по законите на красотата или учебен предмет като всички останали? Въпросът не е маловажен. От това, как ще се погледне на литературното образование, зависи и как ще се насочи изучаването на литературата в началното училище и какви ще бъдат резултатите в средния и горния курс.

Нашата общественост е загрижена от незадоволителната подготовка на учениците по литература. Това е основен проблем и за методиката на литературата. Редица научни работници проучват състоянието на литературното обучение, експериментират, предлагат нови решения за усъвършенстване на учебната програма. Въпреки постигнатите успехи в това отношение главният въпрос — какво се учи в училище и как да се учи — за мнозина учители от началния, средния и дори от горния курс си остава все още методически и практически недостатъчно изяснен. Резултатите са известни. Учениците от началния курс невинаги могат да четат литературните произведения като произведения на изкуството; учениците от средния курс невинаги работят с литературните произведения именно като художествени творения; учениците от горната степен невсякога могат да анализират художествените произведения в тяхното единство от идейно съдържание и поетична форма. Наблюденията показват, че в началното училище често пъти художествените четива не се изучават като произведения на изкуството, а четенето им се превръща в придатък към предметните уроци. Учениците малко четат, малко време слушат изразителното четене и разказване на своя учител и на другарите си, вследствие на което слабо се развиват художествените им възприятия. И затова малките ученици нямат влечение към четенето, не могат свободно да четат и преразказват, което зле се отразява върху тяхната по-нататъшна работа с литературните произведения.

Учителите от средния курс пренебрегват такива важни и необходими страни в работата с художествените произведения като изразителното четене, преразказа, коментираното четене, устното рисуване, работата върху възсъздаващото въображение на учениците, системното изясняване на непознатите думи и изразните средства, литературните упражнения. Те хвърлят всичките си сили в един псевдозадълбочен и абстрактен анализ, който не довежда до нищо добро. Поради това учениците още от основното училище отвикват да четат с наслада и интерес предлаганите им художествени творби, губят охота за конкретна и целенасочена работа с художествения текст, емоционалното им възприятие постепенно се притъпява. Подобна постановка на урочната работа довежда до ограничаване на мисленето и чувствуването, до повърхностност на виждането и разбирането, до принизяване на естетическото възпитание на учениците.

Пренебрегването на конкретната работа с художествения текст, включваща непременно неговото четене в клас или у дома, довежда до една от най-големите злини в уроците по литература — фиктивен разбор на литературното произве-

дение. Неуважението към непосредното, предметно-фактическо съдържание на литературното произведение води до неуважение към литературата изобщо. Липсата на конкретни представи и изживявания, получени при непосредното запознаване със съдържанието на художествената творба, довежда при нейния анализ в клас до пустословие и фалш. Учениците твърде рано „помъдряват“ в езика, мислене, чувствуване и изразяване. А това неизбежно води до изкуствено съзряване-увяхване на детските и юношеските възприятия, до изсушаване на емоционалните изблици при общуването с творенията на словесното изкуство. С такава притъпеност на естетическо усещане и възприемане учениците огиват в горния курс, където при неправилна постановка на работата и при принизен критерий се довършва започнатият процес. Често пъти и в гимназията поради неизградени, несъздадени по-рано навици и умения да се чете конкретното изследване на редица художествени творби се подменя с разговори за тях колкото далечни от същината на произведението, толкова безинтересни и безсмислени.

За да се преодолеят посочените слабости, необходима е нова методическа и методологическа постановка на урочната работа във всички училищни степени. Наложително е да се възстановят правата на литературата като изкуство, като се работи упорито и системно за емоционално-образното възприемане на художествените произведения въз основа на тяхното непосредствено четене и методически правилно тълкуване. Или казано накратко: в началното училище учениците се учат да четат и да развиват своето мислене и език на основата и на литературно-художествените произведения. На този първи етап на литературно образование (I—III клас) четенето представлява своеобразно свързване на езиково и литературно обучение. Едва в IV клас четенето може да се промени структурно в литературно обучение с естетико-познавателен и възпитателен характер, при което четенето от цел се превръща в средство.¹ В началния курс литературата все още не е встъпила в своите права. От многообразното ѝ сложно и дълбоко съдържание учениците „вземат“ само една малка част — познавателното му значение, което оказва и своето възпитателно въздействие. В средния курс литературата постепенно ще встъпва в истинските си права като изкуство на словото. Подходът към нея ще продължава да е предимно читателски, възприемането ѝ — предимно емоционално, изучаването ѝ — в известен смисъл ограничено. Както изтъкват и други автори, действителното литературно обучение започва от V клас, при което знанията и уменията се осъществяват степенувано: V—VI клас — пълен идейно-естетически анализ не се предвижда. Разработката на творбите се подчинява на следните конкретни задачи:

а. Да се изгради у учениците емоционално-сетивна представа за образите на жизнените явления, отразени в литературното произведение (т. нар. рецепторна дейност).

б. Естетическо усвояване на познавателното съдържание на литературната творба чрез т. нар. възпроизвеждащи дейности (опознаване и осмисляне на отразените в сюжета и образите явления).

в. Начало на развитие на самосъзнание и самовъзпитание у ученика.

В VII и VIII клас се въвежда литературният анализ на художествените произведения. При тази степен на обучение се изучават по-задълбочено структурните елементи на литературното произведение като теоретични понятия. Налице е следователно теоретична основа за прилагане на литературния анализ при работа върху художествените произведения, чието въвеждане и задълбочаване става постепенно.²

В горния курс литературното произведение ще продължава да бъде в центъра на внимание, като конкретният идейно-естетически анализ се прави вече в под-

¹ Вж. Искра Котова, София Филипова. Цели, задачи и етапи на литературното обучение, сп. Български език и литература, кн. 6, 1969.

² Искра Котова, С. Филипова, цит. ст.

чертано историко-литературен план. Тема на урока обаче не ще бъде само и предимно отделното художествено произведение, както е в средния курс, а отделният автор с цялото му литературно творчество, представено чрез избрани образци. Непосредственото емоционално-образно възприемане на произведението по време на неговото предварително четене у дома ще продължава (трябва да продължава!) и при неговото изучаване в клас. Ще се засилва обаче теоретико-литературната подготовка на учениците — основна предпоставка за по-пълното и задълбочено вникване в спецификата на литературата като изкуство, като форма на общественото съзнание. „Докато в средния курс в центъра на изучаване на литературата е произведението като самостоятелен идейно-художествен свят, в горния курс художественото творчество се разглежда и като литературен процес, със специфични национални особености и с общи черти със световния литературен процес.“¹

Когато се определят обемът и съдържанието на един учебен предмет, а заедно с това и методиката на неговото преподаване в училище, винаги се имат предвид главно три фактора. Първият от тях е ученикът с неговите реални възможности да се учи, да получава и обработва научна информация. Вторият фактор са целите и задачите на възпитаващото обучение, т. е. количеството и качеството на знанията и уменията, които могат да се придобият чрез изучаването на един учебен предмет за определено време. И на трето място много важен фактор за научното определяне на обема и съдържанието на една учебна материя, а оттам и за разработването на най-ефикасна методика за нейното преподаване в училище е спецификата на предмета.

В какъв смисъл спецификата на литературата като изкуство влияе върху мотивите за определяне на обема и съдържанието на литературата като учебен предмет, а така също и върху методите и формите за нейното изучаване в училище? Когато говорим за литературата в училище, ние разбираме една учебна дейност, която има за предмет изучаването не само на художествената литература. Понятието литературно образование, респективно литературно обучение, е едно по-обемно понятие, включващо в себе си следните три съставки: 1) четене и изучаване на литературно-художествените произведения; 2) овладяване основите на литературната наука и 3) усвояване на родния език, предимно на неговата лексика, стилистика и фразеология.² Така разбрано, понятието литературно обучение обаче може да се отнесе еднакво както до работата в средния курс, така и до работата по литература в горния курс, без да може да определи нито обема и съдържанието, нито методиката на предмета литература в тези училищни степени. Условното наименование на предмета — четене или обяснително четене в началното училище, литературно обучение или литература в средния курс и история на литературата в горния курс — само приблизително указва на различията, без да може по същество да ги разграничи в обемно и качествено отношение. Мнозина от учителите и от трите степени не са наясно откъде да почват и докъде да достигат при работата си над едно литературно произведение. В какъв обем ще се поднесат литературните знания, с каква задълбоченост ще се изследва художественото съдържание, в какво съотношение ще се използват разнообразните методи и похвати на преподаване — всичко това нерядко се определя в момента от самия учител, често пъти в противоречие с данните на психологията и литературната наука.

Причината за съществуващата неяснота се корени в незачитането на триединството от обективни фактори: ученик, цел на обучението и специфика на учебния предмет. Незачитането иде главно по линия на спецификата, която най-

¹ Искра Котова, С. Филипова, цит. ст.

² Въпроси из методиката на обучението по литература, Народна просвета, С., 1964, стр. 24.

малко се изследва и методически обосновава. Но тъй като първите два фактора (ученик и цели на обучението) са величини, по-динамични и променливи, отколкото спецификата на литературата, то следва, че третият фактор от това триединство може да ни помогне твърде много в теоретическата постановка за определяне обема и съдържанието на литературното обучение в училище. Без да се игнорират първите два фактора, спецификата на литературата като изкуство иде да ни улесни в разрешаването на основния въпрос за спецификата на литературата като учебен предмет. В това отношение особено значение придобиват мислите на съветския литературовед Л. И. Тимофеев¹ за трите аспекта на съдържанието на литературно-художествените произведения: непосредствено съдържание, идейно съдържание и общо, обективно съдържание. Както изтъква сам авторът, това не са три различни съдържания, а само три възможни аспекта, три прояви на единното, цялостно и неделимо съдържание на всяка литературна творба. Конкретното, непосредственото, предметно-фактическото съдържание носи в себе си идейното и общото, обективното съдържание, също така както идейното съдържание включва в себе си общото, обективното съдържание и се проявява само във и чрез непосредственото съдържание. От своя страна и общото, обективното съдържание съществува само в непосредственото и идейното съдържание и се проявява чрез тях.

И тъй като непосредното, предметно-фактическото съдържание се носи от самия конкретен смисъл на думите и изреченията, т. е. лежи, така да се каже, на повърхността на литературно-художествения текст, то неговото изучаване, разбиране и усвояване е сравнително най-просто и леснодостъпно. Този първи аспект на съдържанието на литературната творба трябва да бъде предмет на изучаване в последните два класа на началното училище (III и IV клас) и отчасти като преходен момент — и в V клас. В средния курс предмет на изучаване трябва да стане вторият аспект на съдържанието на литературната творба, т. е. нейното идейно съдържание, като обхваща в различна дълбочина и последователност работата от V до VIII клас и дори началото на IX клас, пак с цел да се осъществи връзка и приемственост между средната и горната училищна степен. И накрая в горния курс от IX до XI клас вниманието на учениците трябва да се насочва към общото, обективното съдържание на художествените произведения.

Следователно спецификата на работата по литература в различните училищни степени се корени не само в обема и характера на художествените произведения, но и в постановката на урочната работа, в характера и съдържанието на идейно-естетическия анализ на творбите, по-точно, в различния подход към тях, обуславян от различните аспекти, които се търсят и разкриват в изучаваното съдържание. При това трябва да се отбележи, че началото на всяко научно изследване на литературно-художественото произведение е едно и също: започва се от конкретното възприемане на непосредственото съдържание, като в началния курс се задоволяваме само с неговото фактическо овладяване и разбиране. „Основното в часовете по четене си остава четенето. Учениците трябва да четат и мислят, да четат и да си представят, да четат и да виждат това, което авторът е отразил от действителността. . .“²

В средния курс отвеждаме учениците значително по-напред в тяхното разбиране на литературата като изкуство, т. е. на основата на добре усвоеното непосредно, предметно-фактическо съдържание те се учат да разбират и правилно да оценяват идейното съдържание на четените творби като отражение на действителността в художествена форма. Програмата по български език и литера-

¹ Л. И. Тимофеев, Основы теории литературы, Просвещение, М., 1966, стр. 23—25.

² М. Ангелова, Подготовка на учителите за обучението по български език, сп. Начално образование, кн. 8, 1967.

тура за общообразователните трудово-политехнически училища (V—XI клас) утвърждава: „Анализът трябва да разкрие пред учениците съдържанието като отражение на конкретен исторически момент в съответна художествена форма, за да окаже своето възпитателно въздействие. Да се започне от живите възприятия на конкретните художествени образи в произведението и да се върви към усвояване според възможностите на учениците на образното съдържание и идейния смисъл. Основна задача на анализа е да се направи разбор на главните образи в литературното произведение, в които е вложен неговият идеен смисъл; да се почувствуват и изживеят главните поетични моменти; да се съчетава емоционално-образното с интелектуалното възприемане на произведението и да се включат учениците в самостоятелно живо участие в разбора. . . . Анализът на по-големи произведения в VII и VIII клас се подготвя с поставяне на задачи за самостоятелно четене на текста. При беседата, особено в VII и VIII клас, се използват и такива въпроси, които върху основата на усвояване фактическото съдържание на текста водят до самостоятелно мислене, до изводи и обобщения.“¹

И накрая, в горния курс, като се започне пак от непосредственото, предметно-фактическо съдържание, чрез научно обоснован и методически целесъобразен анализ учителят отвежда учениците в богатия, сложен и многообразен, специфичен естетически свят на художника, за да достигнат крайната точка на училищното литературно образование — овладяване на общото, обективното, общочовешкото и непреходно съдържание на художествените произведения. „Работата над литературния текст — се казва в програмата — трябва да дава възможност на учениците да вникнат в спецификата на литературата като изкуство. . . . Освен това много важно е в образите да се разкрива не само социалното и националното, но и общочовешкото и естествено да се достига до необходимото възпитателно влияние.“

Тъкмо поради това едно и също неголямо по обем, но значително по съдържание литературно-художествено произведение може да бъде предмет за изучаване както в средния, така и в горния курс. Например разказът „На браздата“ от Елин Пелин се изучава в V клас. Откъс от него на времето се изучаваше и в началното училище. Същият разказ може да бъде предмет на идейно-естетическо изследване и в горния курс. Съдържанието му е такова, че всички ученици от трите училищни степени могат да го разберат и усвоят. Произведението е едно и също, но подходът към него и характерът на неговото изучаване ще бъдат различни. В началното училище учениците ще четат и преразказват с цел да овладеят фактическото съдържание на откъса. Въз основа на това те ще могат да разделят откъса на логически завършени части и да ги озаглавяват, да извличат една основна мисъл и по такъв начин да упражняват четивните си навици, да обогатяват и развиват речта си. В средния курс работата в основни линии ще върви по следния път: четене с коментар, работа с непознатите думи и изразните средства, преразказ, наблюдения над образите с елементарна характеристика на главното действащо лице, устно рисуване на обстановката, описание на преживяванията на героя, упражнение в изразително четене и разказване — всичко това с оглед на главната задача: учениците да разберат най-общо идейната насоченост на разказа и да почувствуват художествените му достойнства. Тук много неща ще бъдат констатирани само чрез конкретна работа над текста, без да се правят никакви по-дълбоки и по-специални теоретико-литературни изводи и обобщения. Въз основа на такава непосредствена работа върху идейно-естетическото съдържание на разказа учениците трябва да достигнат до разбирането, че Елин Пелин е голям писател, който отлично познава живота на трудовите хора и с любов пише за техните малки радости и големи теглила.

¹ Програма по български език и литература, С., 1964, стр. 26—27.

В горния курс работата върху разказа „На браздата“ (пък и върху кой да е друг разказ) съществено ще се отличава от разбора му в основното училище и четенето му в началния курс. Идеино-естетическият анализ тук ще бъде насочен към разкриване не толкова и не само на идейното му съдържание, колкото на онова особено и типично за Елин Пелин като художник критически реалист, което се съдържа в непосредственото съдържание на разглеждания разказ, но отвежда и към цялото му творчество като структура, като стил. Ще се изследва конкретно как Елин Пелин типизира обществените явления в индивидуални, неповторими образи и картини, как с помощта на художественото изображение, разбирано като сюжет, композиция, персонаж, език, пейзаж, психологически анализ и пр., художникът белетрист постига такава необикновена сила и дълбочина на социално обобщение и естетическо внушение. Под ръководството на своя преподавател учениците откриват, че на малкия терен на късия разказ Елин Пелин е разиграл едно действие от голямата социална трагедия на бедния човек у нас по онова време. Насочвайки вниманието на учениците към диалектиката на душевните преживявания на героя, учителят ще може да им покаже класическото умение на Елин Пелин да извайва живи, пълнокръвни човешки образи. Дори работата върху пейзажа на Елин Пелин — това толкова банализирано понятие в училищните литературни анализи — тук, ако се проведе на висота, с разбиране и усет за неговата особена роля в разказа, може да разкрият много интересни страни от художествения стил на автора.

В това отношение твърде интересни мисли развиват Искра Панова в своето оригинално изследване за майсторите на българския разказ. По повод на Елин Пелиновата техника на разказване и композиране тя пише: „При такава сложна, би казал човек „полифонична“ лирическа структура, каквато имат Елин Пелиновите разкази, в които всеки участник, бил той одушевен или неодушевен, издава свой глас, за да го влее в общата хармония, изключително значение придобива правилното „разчитане“ от читателя и критика на лирическата партитура на разказа. В частност — вярното и пълно възприемане на пейзажа, на неговото лирическо съдържание, място и роля в разказа. Защото Елин Пелиновият разказ повече от всеки друг трябва да се възприеме цялостно, в единството на всичките му компоненти, и в никакъв случай — само грубо-сюжетно, само грубо-фабулно... А ключът от „душата“ на събитието твърде често лежи в пейзажа. Пропусне ли се или не се разбере той в общия контекст, може да се стигне до грубо неразбиране на целия разказ.“¹

Всичко това, обяснено въз основа на конкретно изследване на непосредно-предметното съдържание на разказа „На браздата“ и осветлено в духа на основния идеен замисъл на писателя критически реалист, би довело учениците до разбиране на Елин Пелиновия белетристичен маниер, до една сравнително попълна и по-ясна представа за неговия стил като художник, а така също и за спецификата на литературата като изкуство на словото.

Това са, най-общо казано, възможностите да се изучава литературата като учебен предмет в началното, основното и средното училище. И през цялото време на нейното изчезване целта е двойка: даване на литературни знания и възпитаване на естетически вкус. Без точно съотношение между теоретико-образователните и естетико-възпитателните задачи не може да има пълноценно обучение. А тъкмо такава вярно съотношение много трудно се постига в училищната практика. „Досега — пише видният съветски методик В. В. Голубков — обучението имаше едностранчив общообразователен характер. Преподавателите виждаха

¹ И. Панова, И. Вазов, Е. Пелин, Й. Йовков — майстори на разказа, С., 1967, стр. 93—94.

като своя главна задача да дават знания по литература, история и теория на литературата, а така също да развиват умения и навици за устна и писмена реч, но малко внимание отделяха на нравствено-естетическото възпитание. На литературата се гледаше само като на учебен предмет, който дава възможност за обучаване в съставяне на различни видове планове, преразкази, характеристики, за развиване на устната и писмената реч. Самата художествена литература като изкуство, нейното непосредствено нравствено-естетическо въздействие, нейното изключително влияние върху всестраниното развитие на човешката личност се изоставяше на втори план.¹

В съвременната методика все по-настойтелно се прокарва мисълта за внимателно отношение към живите впечатления на ученика, идещо от непосредственото му общуване с литературно-художествените произведения, за всемерно засилване на интереса му към учебните занятия, за активизиране работата и на ученика, и на учителя по време на анализа. „Учителят има за задача да доведе до съзнанието на учениците богатството на идеите и образите на художествените произведения, съдържащите се в тях благородни мисли и чувства, да пробужда и да развива творческите сили на учениците, да внедри у тях любов към прекрасното в живота и в изкуството, да помага за формирането на целенасочен, издръжлив характер, на комунистически мироглед.“²

Литературата — нека повторим тази общоизвестна мисъл — е отражение на живота, могъщо средство за естетическо въздействие върху хората, за формиране на тяхното светоотношение. Това отражение е особено по своята природа и познанието, което то носи — от особен порядък, с особен резонанс, обхват и начин на въздействие. Наред с това освен отражение-познание изкуството е и деяние, творчество, реализирано по специфичен начин, постигнато чрез присъщите за дадения вид и жанр изкуство художествени средства, които трябва да се знаят, да се изучават, за да се разбират и чувствуват по-добре и самите художествени произведения. И наред с това художествените творения трябва да се изживяват, да се възприемат непосредствено с изострени сетива и развит естетически вкус, за да се разбират и усвояват по-пълно, по-дълбоко, по-резултатно както формалните, структурните елементи на изучаваните творби, така и техните съдържателни, идейни моменти. И тъкмо поради това, че изкуството не е само отражение-познание, но и творчество по законите на красотата, носещо в себе си като неотменна своя част способността да трогва, да вълнува, да радва или тревожи, или, казано другояче, да доставя удоволствие със своите ярки изображения и дълбоки проникновения, то трябва да се възприема и емоционално-непосредствено, просто заради естетическата наслада, която само то единствено може да доставя на човека и която е най-сигурният път за въздействие върху неговото съзнание, за формиране на неговото светоотношение.

Разбира се, нещата не бива да се абсолютизират и противопоставят: само познание и само красота-наслада. Вълшебството на изкуството се състои именно в това, че то съдържа и двата споменати компонента в един диалектически слят вид като красота-правда и правда-красота. Поради това изкуството действа еднакво силно както на ума, така и на сърцето, като поражда както висши интелектуални чувства, така и с нищо незаменими емоционални изживявания у човека. Изкуството на словото може да оказва изключително въздействие върху душевността и поведението на учениците главно поради своята особена естетическа природа, която в никакъв случай не бива да се омаловажава и пренебрегва дори и тогава, когато художествените творения стават предмет на специално изучаване.

¹ В. В. Голубков, Методика преподавания литературы, М., 1962, стр. 5.

² Сб. Въпроси из методиката. . . , С., 1964, стр. 4—5.

Не историко-литературният и научно-теоретически подход към художествените произведения пречи на тяхното емоционално-естетическо влияние върху учениците, а, обратно — липсата на здрава научна основа и интелектуална наситеност в училищните анализи обезкървява изкуството, намалява неговото нравствено-естетическо въздействие, лишава емоциите от реален смисъл и съдържание.

При това трябва да припомним общоизвестната истина, че никакви теоретически знания за изкуството и литературата не могат да заменят непосредственото живо общуване на читателя (зрителя, слушателя) със самите художествени произведения. Това се е разбирало винаги от литературоведи, методици и програмо-съставители, които са поставяли в центъра на художественото образование самото изкуство и неговото непосредствено възприемане.

Изучаването на литературата в училище не пречи, а, напротив, помага за углъбяване на непосредното ѝ естетическо възприемане, за нейното по-пълно разбиране, за получаване на истинска естетическа наслада от четените художествени произведения. Бедата не е в това, че литературата в училище се изучава като учебен предмет, а в неправилната постановка на това изучаване, когато се пренебрегва, подценява или просто не се разбира достатъчно добре необходимостта от живо, непосредно възприемане на всяко литературно-художествено произведение не само преди неговото изучаване в клас, но и по време на неговия анализ; когато конкретното, научно-теоретическо изследване на литературните произведения се превръща в разговор за тях в тяхно отсъствие; когато четенето на художествените произведения като специфичен метод на учебна работа не се прилага целесъобразно и неотменно във всички училищни степени; когато от трите съставки на литературното обучение ударението се постави само на една от тях или пък изучаването ѝ придобие формален характер. Затова в основата на обучението по литература трябва да стои литературата като вид изкуство, т. е. четене и изучаване на литературно-художествените произведения, а литературната наука трябва да съпътствува това четене и изучаване, като му придава целенасочен и научно завършен характер.

КРИТИКА И КРИТИЧЕСКО МИСЛЕНЕ

1

Усетът на критика към поетическата стойност на словото се проявява еднакво при оценка на разнородни художествени произведения. Почти е невъзможно да разделим критиците на два основни типа: критици, които пишат за поетите, и други, които предпочитат само изкуството на прозаичните, въпреки че в практиката се срещат тези два вида професионализирани критици.

В книгата на Стоян Илиев „Спор за поезията и критиката“ се среща с един друг вид изкуство на критика, с цялата негова интелектуално критическа чувствителност към проблемите на поезията, които се съсредоточават в проблемите на критиката. Доколкото поезията е „изкуство на идеите“, тя си остава най-близка до критическото мислене като изкуство, което непрекъснато проверява истините на поезията, дошли от особеното единство и противоречие между личността на твореца и действителността, реализирана в творчеството му, като резултат от една постоянно действаща емоционална изява на идеите. Затова за разлика от прозаичните поетите ни се струват по-близко до критиците, защото и те като тях участвуват активно в живота на идеите, в една предлагана действителност на емоциите, която постоянно се допълва и осмисля от логиката на мисълта, от идеите!

По-лесно е да си представим „безидейна“ проза, отколкото безидейна поезия. Просмукана от движението, от живите форми на живота, прозата все пак остава неотделима от него, от вътрешните идеи, които носи със себе си по чисто художествено-емпиричен път. Не е така с поезията. Ставайки художнически „независима“ от живота, тя по-лесно изпада в плен на самоцелния нигилизъм и естетизъм, но, от друга страна, пак запазва прякото действие на идеите, мислите, чувствата, предпочитанията на своя автор, дълбокия му личен усет към словото като най-пряк и чист лиричен израз на определено отношение към света. В тоя смисъл поезията и прозата често пъти разменят своята социална роля. Колкото поезията става по-индиви-

дуално-субективна, толкова повече открива скритите художнически възможности на поета за социална оценка на действителността. И обратното: често пъти социалната проза е съвсем оголена от индивидуалния „подтекст“ на своя автор и като художествено явление може да стане антисоциална.

Поезията постига най-добрите свои художествени възможности като обобщение на мисли и чувства в художествени образи и идеи. Прозата ни сродява с идеите чрез комплексното действие на художествените образи, на „скритите“ обстоятелства на действителността. При самоцелна смяна на художествените цели и средства се забелязва криза и упадък в самите жизнено-творчески основи на поезията и прозата.

Подобни явления се забелязват съвсем отчетливо в съвременното развитие, в синкретичния опит на поезията и прозата да се изравнят като вид изкуство.

Къде е тук мястото на критиката? Струва ми се, че тя все още успява да запази своето самостоятелно мислене по отношение на поезията и прозата. Книгата на Стоян Илиев е едно доказателство за това.

Критиката „разделя“ поезията и прозата, за да ги обедини. И първият опит на Стоян Илиев е да намери в „спора“ за поезията общото ѝ място в критиката, в литературата. И понеже този спор все още не е завършил в собственото му критическо мислене, получава се една относителна творческа свобода за критика. Той ни поднася най-хубавия си портрет в книгата не за поет, а за белетрист — Николай Хайтов. Изгражда цялата си концепция за антиномията критик—писател пак въз основа на опита, почерпан от художествената проза, а не от поезията.

Враг по същество на всякакъв утилитарен историцизъм, който може прецизно да градира ценностите, но и да ни лиши от живото познание, от тръпката на откривателството, Ст. Илиев достига до своите най-интересни наблюдения в статията „Божичко, колко много поети.“

Толкова много поети — без иронично-снизходителното „божичко!“ — при изравнени стойности за поетичното!

Стоян Илиев отново подхваща този спор, за да му придаде актуален, проблематичен характер. Той е улеснен най-напред от творческата свобода на своята задача. Всичко, каквото могат да му кажат поетите, постигнато по художествен път, може така да се трансформира в неговото съзнание, в будната му самокритична съвест, за да му даде най-добрите си аргументи „за“ или „против“ този спор.

Смутен ли е критикът, когато в името на най-жизнеспособните идейно-естетически перспективи на поезията, открил толкова много самоотричащи се истини в нея, търси едно по-голямо, съвременно оправдание за поезията като изкуство?

Критиката и поезията си остават две постоянно действащи сфери в човешкото съзнание. Затова и критикът не се изкушава да раздава правила и норми, да поставя естетически задачи, педагогически прагове пред живата, изменяща се, постоянно действаща природа на поетичните феномени. Неговите „наблюдения“ в поезията неизменно го водят към този незавършен спор между критика и поезия. И ревността му към истинската поезия не идва само от безусловна критическа вярност към собственото мислене. Той не използва критическото предимство на своя полемичен дар, за да удовлетвори по друг начин творческата си природа, да постави наново толкова нерешени въпроси за художественото проникване в действителността, за стихията на собственото „аз“, за поетическото майсторство и пр.

Трябва веднага да му се признае критическият дар да поставя нови „прагове“ пред поетите, да недоволствува от всичко, което само задоволява чувството ни за необходимото „средно“ ниво в поезията.

В мащабната, вътрешноцялостна логика на своите критически съждения за поезията, достигнал до свои прозрения за натрапващите се преображения на бездарността, на посредствената уравниловка в поезията, за действащата инерция на толкова много ерзац-прояви в нея, за доминантите на крайните, полюсни решения, когато талантите се „изравняват“ по силата на толкова противодействащи сили на прогреса в изкуството, на цивилизацията като цяло и пр., той все пак рискува понякога да изгуби собствените си ориентири, съединявайки теоретичното мислене с конкретно-оценъчни похвати на критическия анализ. И се получава една допустима логическа „грешка“, един толкова необходим за всеки критичен подход към истината автоексперимент. Това, което е в прицела на критическите му съждения, подкрепено от толкова много „факти“ на мисълта, изведнъж издребнява, загубва по-широките си и действителни измерения, взето само от примерите на добрите, приемливите таланти, на млади поети, чието развитие си остава пред безброй неизвестни на бъдещето, които и като сумарно явление на могат да очертаят истинските граници на поетичното развитие в

една съвременна литература. Най-доброто от изявените поети по-скоро му служи като необходим „опонент“ на собствената му мисъл, като сполучливи ракурси, които разделят мисълта му в спора за поезията в това единно „за“ и не при средните и безспорно добри таланти.

2

Напоследък Стоян Илиев публикува откъси от незавършена книга за Вапцаров. Това показва, че „спорът за поезията и критиката“ не е завършен в собственото му естетическо развитие. И той почувствува, че само с добрата литературна статия, с вярно уловения портрет, с интересната литературна постройка критика не се създава. Нужна е по-голяма амплитуда на действието. Нужен е стил и метод, който трябва да обгърне в своята цялост отделен писател, литературен период.

Ако направим бегла съпоставка между „Незавършени портрети“ и „Спор за поезията и критиката“, ще видим колко по-завършена е втората му книга. Колко по-изяснен е критикът, въпреки че „спорът“ още продължава и собственият му портрет на литератор далече не е „завършен“. Предпочитайки по-късите, но и по-синтетични форми в „Незавършени портрети“, критикът все още опипваше почвата, изпробваше силите си в критическото мислене. Може портретите му за А. Далчев или П. Матев да не ни задоволяват в много отношения — в характеристиката на Далчев всичко е подчинено на един добре разчетен, предварително установен „размисъл“ за неговата поетика, в портрета на П. Матев всичко е строго дозирано пак с оглед на равнозначните величини в творчеството на поета, в интерес на една творческа равностметка, която може безпогрешно да отсъди кое е било плод на временни успехи, на стандартно развитие, как изненадващо е дошло началото на истинския му поетичен характер. Но още първата книга на Ст. Илиев показва как критиката може да се намесва в „светая светих“ на поезията, да осмисля норми и понятия за поетичното с оглед цялостния ръст на творческата личност, как самата тя се превръща в един завършен образ на историческото, но и на неотменно индивидуалното в критическото мислене. В тоя смисъл социално-естетическият му подход към творците се оказва много успешен. И когато рискува да се самоповтори, затворен в една добре усвоена собствена творческа схема, когато „историчното“ и „естетичното“ в нея става твърде прозрачно и познато като опит за един самостоятелен синтез на форма и съдържание, за съответните степени на диалектическите взаимопрониквания между тях — пак остава място за оригиналната свобода на критика, ограничаваща се единствено в собствената си мотивировка, в критическото усвояване на категориите за „грозно“ и „прекрасно“, за успехи и недостатъци, неотделими от художествения профил, от сложната вътрешна биография на разглежданите творци.

И още нещо: колко витиеват, изкуствен и литературен ни изглежда, езикът в първата му книга, сравнен с чисто „стилистическите покрития“ във втората. В първата всичко е още проучване и „подреждане“ на материала, едно размесване на багрите, за да могат непременно да се детайлират оценките в една сполучлива „автохроника“ на собственото критическо мислене. В „Спор за поезията и критиката“ става по-ясна и теоретическата мисъл на автора, често пъти подчинена на една действена абстракция, на изненадващите метафори на мисълта, на стилистичната логика, отстъпвайки място на език опростен, вътрешно хармониращ с критическото му самочувствие.

В „Незавършени портрети“ Ст. Илиев прояви критическа нетърпимост към един свой избран „опонент“ — Здравко Петров, не че вътрешно е достатъчно различен от него, а в желанието си да се отдели от неговата емоционална „гама“ на съждения и оценки. Струва ми се, че и тук собственият му метод на критик му диктува тези „обратни реакции“ на критическата мисъл. Щом критиката е изкуство, което задоволява преди всичко мисълта, оценъчно отношение към живота, към литературните феномени за красота и правда, детерминирани от постулатите на един неоспорван „критерий“, трябва да се изгони от нея всичко, което пречи на мисълта да се разгърне в най-чистата си форма като защита на исконни, неопровержими истини. Но и тук често пъти собствената логика на критика може да му отмъсти. В статията си за Блага Димитрова „В тоя свят все още мъжки“, пак от „Незавършени портрети“, той така изтегля мисълта по посока на едно единно чувство, че логиката му на критик се подчинява само на предварително избраните от него аргументи. Мисълта му наистина става по-точна и по-убедителна, но и критическата му позиция неволно взема позата на защитник на една произволно взета, „емоционална“ истина. В своя портрет за Блага Димитрова той се отдалечава от всичко, писано досега за нея, и неволно се връща по диалектиката на противоречията към едно единствено и отречено от него „емоционално“ начало.

И все пак, подчинявайки на мисълта цялата си критическа страст, неизбежните вътрешни „експерименти“ с критическата логика, Ст. Илиев не изневерява на дълбоката емоционална природа, присъща на всеки талантлив критик, който гледа на критиката като на изкуство на мисълта, заангажиращо цялата му „съзнателна дейност“, мащабите на критическото „аз“.

В критическия портрет на Пантелей Зарев („Личността на критика“) Ст. Илиев е привлечен не толкова от позитивните резултати на неговото разгърнато критическо изследване върху живата „панорама“ на българската литература, колкото от желанието да обобщи наблюденията си върху критическата същност на нейния автор, върху личността на критика.

И се е получил един портрет колкото верен, толкова и неверен. Верен е той в сравнения и съпоставки с изминатия път на критика, на критическото му чувство за истина и правда, и опростен, „субективен“ в оценките си за заслуги и постижения, за собствения му духовен ръст. Правейки тънки анализи върху изобразителната сила на Зарев като критик, върху способността му да обхваща голям кръг от явления и проблеми, винаги верен на чувството си за истина, за неограничената природа на историко-художественото съдържание, затворено в едно литературно произведение, той сякаш се колебае да посочи репрезентативното, налагащото се в собствения му стил и образ на критик. И неволно стига до приемливи и спорни сами по себе си констатации, в които застива собствената му критическа отговорност към истината, от рода на: „Историята — това е синтез на ума на другите, а критиката — това е разкритие на моя ум по повод на онова, което съм чел“ (стр. 278), „Неговите портрети за Пенчо Славейков, Яворов, Дебелянов, Елин Пелин, Йордан Йовков не са изградени с безстрастен тон и правилен рисунък, а са вътрешно раздвижени“ (стр. 280).

Така мислите на критика сами се затварят в собственото си „изложение“ и вместо да чертаят нови истини и нюанси пред мисълта, често пъти стигат до един приятен и очебиен „парадокс“.

Казвам това и веднага искам да подчертая колко Стоян Илиев не е чужд на „парадоксите“ на критическото мислене. Тъкмо с това той има определена заслуга към младата ни критика, предпочитайки да вкара в действие, в една работна задача законите на мисълта, изразени понякога парадоксално, отколкото да се поддаде на едничката страст — да изглежда защитник на истината с остарелите форми на критическия анализ, да изхожда от една единствена формула: теза и антитеза, „за“ и „против“ отделен литературен модел, жанр, стил и пр. Той ненавижда „гладкото“ критическо писане, защото то е преди всичко „гладкост“ на мисълта.

По му е приятен един мъчен автор, един неизследван „терен“ на мисълта, отколкото всяка ясна формула, която опростява и формализира и най-сложното, индивидуално-неповторимото в изкуството. Така в критическата му логика се налага стилът не на критическите формули, а на естетическия анализ, преминал през тях и задържал само най-необходимото от „рационалното“ им съдържание. Но и отдавайки се понякога на общоизвестни формули на мисълта, не друг, а той ще изрече толкова очебийни истини срещу всички мъртви формули и „доводи“ на критическото мислене: „Най-преходната част на една критика е нейната „научна солидност“ — и веднага ще добави: „Защото тази „солидност“ е само една измама, тъй като истината, която се оказва точно установена, се подлага на непрекъснато преразглеждане“ (стр. 184).

Това не е отричане на очебийни, непокланитими истини, не е критика срещу научното мислене, тъй необходима за всеки уважаващ себе си и литературата критик. И тук логиката на критика търси свои основания на защитаваната истина. И макар че избира една „част“ от нея, тя не престава да е вярна по отношение на цялото: една от най-опасните догми на научното мислене е неговото затваряне в определена степен на „изчерпаемост“ или „неизчерпаемост“. Първото води до шаблона на определените веднъж завинаги понятия и норми, второто — до неизбежния волунтаризъм и агностицизъм. Критиката е съединение на познание и истина по „научен“ път, т. е. без предварителните самоограничения на догмите, но и без оголващите се, саморазоръжаващи се истини.

В статията си за Николай Хайтов „Мъжки времена“, доверил се на мисълта, но и на чувството си за писателя, на своеобразния ритмичен строй на Хайтовата проза, сам критикът става лаконичен и дързък в критическите си превъплъщения, в намерената точна мярка за изобразителния свят на писателя. Щом в стила на Хайтов няма „следа от красивост“, тя трябва да изчезне и от езика, и от строгите преценки на критика. Хайтов „търси старината, изучава я жадно, приема я лакомо. Той апетитно изсмуква всичко от нея...“. Но и критикът, поддал се на това „жадно чувство“ у писателя, сам настройва своето „обоняние“ към него. Статията му за Хайтов завършва с необичайно откровение: „Може би моето обоняние е по-особено. Но на мене ми омръзнаха изтънчените познавачи на литературните моди с техните парфюмирани музи. Аз не понасям „гиздаците на стила“. Опозицията на традиционното, вкусът към модното поражда желанието за ефектно оригиналничене. Ето защо срещата ми със земния талант на Николай Хайтов е толкова радостно явление.

Във всеки случай искрено съжалявам въпросния изтънчен ценител, който не е успял да усети първичната сила на неговите разкази.“

Какво е това? Полемика или незавършен диалог с неизвестния читател, останал далеч от „кръгозора“ на писатели като Хайтов! В тия разсъждения остава и една лека, освобождаваща се автоирония към „въпросния изтънчен ценител“.

Всеки писател налага несъзнателни влияния върху стила на критика, разглеждащ творчеството му. Но не като „сляпо подражание“, а като приближаване и отдалечаване от него. Пожелал да преведе всичко на езика на „здравия разум“, на „чувстващия интелект“ в прозата на Хайтов, Ст. Илиев сам е почувствувал тая вътрешна дистанция между учения литератор, който може да обясни всичко в нея и пак да остане глух и сляп за истинските ѝ жизнени и духовни стойности, и „изтънчения ценител“, който ще отмине със скрито самолюбие покрай истинското съдържание на творбите, покрай таланта на един

такъв самобитен творец като автора на „Диви разкази“.

Като критик Стоян Илиев се стреми да не пропусне това „тънко изкуство“, което ще му позволи да проникне със свой поглед в най-значителното от духовния портрет на писателя. Той не се задоволява да нахвърли само най-необходимите шрихи на неговия образ, за да вдълбае в тях собственото си чувство за композиция и „отчетливост“ на форма и съдържание. Искане му се непременно да стигне до същността на явлението, до неговата сложна и самобитна поетика, без да се уморява да предизвиква непрекъснато мисълта си за все нови и нови критически анализи, освобождавайки я от капризните построения на чистото психологизуване, от примамките на красноречието.

Вкарал мисълта си в една златна „нишка“, той се държи докрай в нея, натрупва образи и понятия в мълчалива борба за пълна критическа истина. Но понякога в тази „борба“ мисълта се уморява в ненужна логическа изчерпателност, в постоянно действащите „асоциации“ на аргументите. Ще приведа само един пример:

„Но Хайтов приема старината от позициите на съвременника. Неговите архаизми са в „обмен“ с нашето време. И затова в изкуството му забелязваме един своеобразен „обмен на веществата“. Той „тегли“ назад своето въображение, държи го в подчинение на вече създаденото, но винаги помни, че живее в нашето време. Приёмите на неговото творчество се състоят в това, че в миналото се напипва сегашното, а в сегашното — миналото. В това се изразява и вместимостта на неговата образност. Затова той е самобитен, но не е архаичен. От историческите пластове на живота издирва един, най-основния, и от него отбира едно свойство, най-важното. Това личи особено от есето му „През вековете“. На Хайтов му е нужен чистият глас на народа. Историческият опит в разказите му е очистен от ненужния баласт. Този опит е сведен към точни и диференцирани форми, които могат да се ползват от съвременността в името на нейните цели. В неговото изкуство няма атавистични и пасивни елементи“ (стр. 255).

Тук се намесват толкова много „представи“ и „съждения“ за един откъс, за една страна от прозата на Хайтов, че мисълта наистина се уморява в това „дълбаене“.

Очеркът за Н. Хайтов е написан явно след портрета за Емилиян Станев — „Ловецът“. В него наблюдаваме една от обратните реакции на критическото мислене у Стоян Илиев. Всичко в тоя портрет е на място, всичко е изградено в познатия стил на критика да „превежда“ художественото съдържание на творбите, които разглежда, на своя логически ясен, „строг“ в оценките си език. В критическия обектив е поставен един от най-талантливите български писатели и всичко в неговия „профил“ ни изглежда вярно, значително само по себе си като „явление на изкуството“,

но се губи необходимата мярка в оценъчното отношение на критика към писателя, точно намерения езиков „еквивалент“ за стила, за изобразителния свят на писателя.

3

Двете есета, „Писателят“ и „Критикът“, са обединени в общото заглавие „Съдбата на критика“. Бих ги нарекъл — изкуството на критика. Може би това са най-хубавите работи в книгата. Написани с чувство за стил и с едно богато самопознание, те откриват някои от най-добрите страни в критическото мислене на автора. Тук афористичността на стила не е за сметка на съдържанието, нито пък „polemичният тон“ нарушава основния критически метод. Ако в първото есе се забелязва една преднамереност на тезата — писателят непременно да се изкара враг на критика (тук в същност се чувствуват критическите експерименти на автора), във второто истинската му критическа страст намира точния си художествен образ в личността на критика. Без да се чувствава каквото и да е пристрастие и „самоанализ“, критикът може да защити приоритета на своето изкуство с толкова смело и честно намерени аргументи за своята дейност, които не само не го лишават от правото за един истински „спор“ с творците, но и решават по самостоятелен начин изобщо „нерешени въпроси“ пред изкуството.

Въпреки че предпочита философския подтекст, изненадите на мисълта, Ст. Илиев не е философстващ критик. Иначе гой не би се изкушил от желанието да „онезини“ писателя в неговото негодувание, в голото му отрицание на критиката. И се е получила една може би несъзнавана, приятна самоизмама и за

критика. Писателят, който спори с него, все пак е негово собствено преображение. В скритата му ненавист и „злоба“ срещу дейността на критика се съдържат и първите му значителни оценки за неговата истинска същност. Така все пак твърде лесно се изземват всички съществуващи „предимства“ на опонента. И логиката не може да се продължи до безкрайност: писателите отричат критиците, но критиците не могат да отричат и в най-високите си идеали за литературата творчеството, което се създава от писателите. Сякаш нещо не достига в логиката на критика, за да защити една по-друга „теза“, да заеме една по-друга, по-висока, „неутрална“ позиция. И той оставя нерешени кардинални страни в спора за поезията и критиката. Критиката сякаш трябва да се „извинява“ пред поезията, пред толкова неудовлетворени амбиции на всякакъв род писатели. Макар и блестящо отхвърлена, тази мисъл съществува като предположение, „предпоставка“ в тази най-хубава статия-есе на критика. Дори когато е напълно убедителен в доводите си срещу своя абстрактен, несъществуващ опонент и му припомня някои от най-живите истини на критическото мислене от рода на „няма на света нищо по-дълбоко от поривите на критическото негодувание“ или „критикът, който не може да се жертвува за писателите, е роб“, той все пак не губи своята „жестока галантност“ към избрания тип писател.

Изкуството на критика не може да завърши в „спор“ с писателите. То е в големия проблем за действителните ценности на изкуството, за същността на поезията като творчество за света и човека, за неоткритите творчески възможности на човешкия дух.

Светозар Цонев

СТРАНИЦИ ОТ ЕДНА ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКА БИОГРАФИЯ

Плодоносната традиция, която откърмъ с духовните сокове на националния ни дух личности с широта и многообразие на културните устремления, дори и в епохата на тесните специализации, не е пресекнала. Богомил Нонев е между творците, които са против самоограничаването на писателя в една единствена жанрова и тематична рамка. Новоизлязлата му книга¹ е интересен факт от ненаписаната история на нашата литературна критика и една хубава възможност да вникнем по-цялостно в една съдържателна литературно-критическа биография. Благоприятстващ факт за осъществяването на едно такова намерение е и значителният творчески

период, който е намерил отражение в книгата (1940—1970).

В същност името „критик“ далече не се покрива в семантично отношение с онази много по-широка писателска дейност, която Нонев развива. У него критикът е в „мирна“ и взаимнополезна симбиоза с художествения публицист, репортажиста и очеркиста, майстора на художествения пътепис, теоретика и историка на литературата и културата, редактора и преводача. И все пак, ако отделяме повече внимание на критика, то е, защото сме убедени, че тази интелектуална структура заема водещо място сред духовно-функционалните структури на писателското му съзнание. Не става дума и за това, че наблюденията и оценките му при несъмнената им задълбоченост се извисяват по стойност над некритическите му произведения — такова твърдение

¹Богомил Нонев, Критически страници, Български писател, 1970.

ми изглежда до голяма степен произволно и немотивирано, — а защото и когато ни разтваря дневника на многобройните си пътувания в различни континенти и страни — социалистически и капиталистически („Градове и хора“, 1955; „Ветровете на надеждата“, 1965) — и когато разсъждава върху проблемите на превода („За преводаческото изкуство“, 1956), прави паралели или обсъжда проблемите на съвременността, Нонев прави всичко това до голяма степен от гледището пак на критика, но излязъл от рамките на отделните литературни творби и писателски светове, за да влезе в по-пряк контакт със самата съвременност, със самия живот, за да разузнае онези тенденции, които все още не са влезли в литературата, но са завладели за себе си терен в реалността; да привлече вниманието на писателя и читателя върху тях, върху явления и стойности, които те пораждат; върху изискванията за друг критерий, с който трябва да се съобразява, ако не иска да изостане от авангардната колона на творците, които проправят пътя на новото в литературата.

Той пише за „мечтателите“, сред които особено го привлича „непоправимия кремълски мечтател“, както Хърбърт Уелс нарича Ленин; пише за откривателя на атомните експлозии на слънцето Хаутерманс, за Айнщайн и Ландау, за Кюри и древногръцките материалисти, за пътищата на съвременната научно-техническа, социална и културна революция. Вълнуват го разсъжденията на Вернер Хайзенберг за мястото и ролята на естествоизпитателя в съвременния свят, моралната проблема пред учения, състоянието и тенденциите в съвременната литература, музика, изобразително изкуство; замисля се над негърския джаз и неговата социална и расова същност; проследява в „Панорами“ пътя на нашата революция през петилетките, вниква в тяхната социологическа и духовна характеристика. Перото му се докосва до изкуството на древните майи, но заостря своя публицистичен връх в политическите демонстрации на Запад, приветствува събуждането на африканските народи и промишлява върху сложната проблематика на модата и новаторството.

Не е необходимо да се прави обзор на обширната проблематика, която занимава автора. Дори ако ограничим наблюденията си само върху „Критически страници“, ще се окажем пак сериозно затруднени да обгърнем и асимилираме всичко ценно, което писателят ни поднася било като общотеоретическа концепция, но винаги върху конкретен литературен материал (раздела „Проблеми и размисли“), било в предметен анализ на книги или под формата на литературно-критическа портретизация, която по богатството на наблюденията и оригиналната критическа интерпретация често добива белезите на очеркуване на разглеждания писател (раздела „Книги и образи“).

Ако Нонев пристъпва към творчеството на даден писател или отделна творба, можем да бъдем сигурни, че това не е случайно хрумване или каприз, а че критикът е намерил сериозен повод за разговор по проблемите на литературата и живота, за мястото на твореца в съвременната ни литература, за творческото му своеобразие, за постиженията и недостатъците му. Не е трудно да се убедим, че написаното от него е плод на гражданско и творческо вълнение. Защото той пристъпва към темата и третираните въпроси, когато те са се превърнали в негово вътрешно творческо и гражданско неспокойствие и написаното е израз на действителна потребност.

Критикът винаги разполага не само с богати естетически и теоретически наблюдения, изводи, преценки, а с един значителен „извън-естетически“, биографичен и при това най-често почерпан от лични контакти материал, което му позволява да внесе в своя портрет, статия, рецензия един лек белетристичен елемент (най-често в началото), който не само ги прави по-четливи и достъпни, а хвърля и нова светлина върху разглеждания автор или творба. Такъв елемент характеризира началото на „Цветан Спасов“, „Творчеството на Георги Райчев“, „Поезията на Емануил Попдимитров“ и др. от раздела „Книги и образи“ в разглежданата книга. Установил по този начин по-задушевен контакт с читателя, критикът вешо и сигурно го повежда из света на разглеждания писател, печели читателското внимание с интересните си наблюдения.

Умението на критика да анализира обхватно и да прави синтетично-обобщителни оценки на автори и произведения, които третира същностното и характерното у тези писатели и разглежданите творби, проличава в работи като „По страниците на „Иван Кондарев“ и „Стоян Загорчинов“. Съдържателни са наблюденията и постановките му за художествения очерк, срещу чието подценяване в съвременната ни литература той воюва с истинска последователност и аргументирана убедителност. Не могат да бъдат отминати размислите му за съдбата и творчеството на критика в статията му „За литературния критик“. Авторът вижда в него „мислител, публицист и художник в своето дело“, който „служи на революционните задачи на времето и ускорява идването на бъдещето“.

В критиката си на съвременната проза Нонев атакува остро превращенията на схематизма, тематичната периферийност, сентиментализма и самоцелния психологизъм, защитава голямата тема за „обикновения човек“, когото ясно разграничава от т. нар. „малък човек“ в съвременното изкуство на Запад.

Овладейл марксистическата методология, Богомил Нонев строи своята частнокритическа методика върху нея, съобразявайки се и с всичко ново в марксистическата теория и практика, които живо следи. В анализи, интерпретации и оценки той съчетава гъвкаво интравертивния с екстравертивния подход: идей-

ното и образното съдържание на творбата, характерите и сюжета, съдържателните и формалните аспекти на художествената структура и пр. той разглежда не само в единството на вътрешната им диалектика, а и в контекста на епохата, на целия литературен процес.

Наистина в анализите му липсва разглеждането на по-конкретната естетическа функционалност на стилно-езиковата структура на дадените творби, но в замяна на това идейно-емоционалната и психосоциалната страна на творбата е винаги изчерпателно изследвана, посочени са вярно нейните сполуки и несполуки. Интерпретаторът Нонев еднакво добре си служи и със строгото съждение, и с литературно-критическата метафора. Това прави стила му едновременно и точен, и нелишен от сочност, от собствен колорит.

Важно място в своето изследване критикът отделя за изясняване идейно-естетическата позиция на писателя, която не е преповтаряне на азбучни истини, а дълбоко съкровена изповед, в която трябва да се чувства художествено окриленият духовен порив на твореца към съвършенство, който единствено може да активизира народното съзнание, да събужда твореца у човека, да го възпитава. Гражданска, идейна и естетическа страна в тази позиция трябва да са в здраво единство и действена хармония.

Мисълта на изследователя неуморно трасира път за контакт на читателя с автора, с творбата и с действителността. Концептуалната информация, която тя му „предава“ при своето движение, съдържа белезите на тази своеобразна триединност. Проникването в духовния свят на твореца-писател, изследването на социалния климат, в който е създадена творбата, способствуват да се разкрие вярно нейната същност. От друга страна, самата тя се явява източник за информация, обогатяващ знанията ни за отразяваната действителност и нейния създател.

За Нонев няма съмнение, че само естетически пълноценно реализираният художествен замисъл в конкретно произведение осигурява заслужено място на това произведение в нашата литература. И той проявява обясним интерес към онези неяви, но важни етапи, през които първоначалният идеен замисъл преминава, за да се превърне в окончателно завършена художествена творба. Именно грешките в управлението на този сложен процес, свързан с многократно вземане на решение и неговото изпълнение, за което е необходимо поддържането на определен емоционален и мисловен тонус, се нуждаят от умен анализ, какъвто откриваме в не една от тези „критически страници“. Само в такъв случай една препоръка се явява проникателна и приемлива за разглеждания автор, защото критикът е вникнал в интимната и дълбинна творческа лаборатория на автора и му обръща внимание на онези възможности, които е пропуснал и по достойнство оценява сполучливите решения и тяхното адекватно реализиране.

Нонев не изпуска да вземе пред вид и постиженията на колегите си в разрешаването на интересуващата го проблема. Той гледа на критиката не като на изолирано усилие на отделната личност, а като на съвместно дирене на истината за литературната творба и литературата в цялост; оспорва или се съгласява, но винаги изяснява и уточнява своето становище, внася понякога елемент на полемичност в тълкуванието си, но не заради самата нея, а за да избистри своето гледище, да увеличи обяснителната сила на интерпретацията си.

Богомил Нонев е от онези „тревожни“ критици, които черпят „вдъхновение от живота и литературата“, както сам ги характеризира. За тях годините носят не спокойствие, а нови търсения и мъдрост.

Георги Гетов

ПРОБЛЕМИ НА ВЪЗРОЖДЕНСКАТА БЕЛЕТРИСТИКА

Много от досегашните изследвания, посветени на българската възрожденска литература, засягаха отчасти и проблемите на белетристиката. В статии и монографии се разглеждаха някои въпроси, свързани с творчеството на отделни автори или с историята и особеностите на жанра. Излязлата наскоро книга на Дочо Леков „Проблеми на българската белетристика през Възраждането“¹ е първият по-общ труд в нашето литературознание, който си поставя за задача да обхване

широк кръг от проблеми, свързани със създаването, развитието и някои жанрови особености на българската възрожденска белетристика.

Авторът е построил изследването си не историко-хронологически, а по проблеми и това му дава възможност за повече интересни наблюдения и обобщения. Седемте глави, посветени съответно на въпросите за преводите и побългаряванията като етап в създаването на оригинална белетристика, за съвременността и литературата, за положителния герой, за литературните влияния и националната самобитност на белетристиката, за мястото на фолклора в нейното развитие, за

¹ Дочо Леков, Проблеми на българската белетристика през Възраждането, БАН, С., 1970.

художествения стил и език на нейните първи творци, за нейното въздействие и литературни традиции, имат характер на отделни, завършени изследвания с приносен характер и в същото време участвуват успешно в създаването на една цялостна авторова концепция. Някои бегло набелязани проблеми в една глава намират пълно развитие в друга, ходът на изложението се гради в много случаи върху изводи от предшестващи глави и това създава впечатлението за монографичност и изчерпателност на изследването. Може би невинаги тази единност и приемственост е ясно видима и подчертана, но това и не е необходимо — тя е заложена в цялостната идея на книгата.

Българската възрожденска литература не се самозаражда, нито пък въпреки някои отделни моменти на приемственост израства пряко от традициите на старобългарската литература. За нейното зараждане, оформяне и развитие изиграват най-важна роля обществено-политическото и културното развитие и влиянието на чуждите литератури — по-близки и по-далечни. Изтъквайки исторически закономерната необходимост от създаване на преводна книжнина и смисъла на първите прояви в тази област, Д. Леков посочва мястото на преводните и побългарените белетристични произведения в нашия литературен живот. Той излага и становището на българските книжовници за преводната литература. Може би това (както и разглеждането на схващанията им за съвременността в литературата, за преводаческата дейност, за връзката между фолклор и литература, за литературните влияния и националната самобитност) измества на места линията на монографията малко встрани — в посока на литературно-критичните и общотeorетичните възгледи на нашите възрожденски писатели, но, от друга страна, то разширява погледа към проблематиката на работата, дава по-добра възможност да се пристъпи исторически към нея, да се погледнат някои теоретически въпроси едновременно през погледа и на изследователя, и на творците на възрожденската литература.

Критерият за ценност на всяко взето откън литературно произведение се свежда главно до ползата от неговото превеждане. „Утилитаризмът на епохата — пише авторът — е специфична особеност, основен момент в литературната теория и критика, отправна точка при подбора и оценката на чуждестранните художествени произведения. Всеки превод се свързва с определени нравствени изисквания, със задачи от революционно, просветно или общокултурно естество“ (стр. 13). Разбира се, схващането за „ползата“ през погледа на различните писатели се оказва повече или по-малко различно, исторически обусловено от редица обществено-идеологически и общокултурни фактори и авторът изтъква относителността на универсалния в най-общ смисъл утилитаристичен възглед за преводната ли-

тература и специфичното в пречупването на този възглед през погледа на различните писатели. Не е достатъчно убедително обаче (или поне не е достатъчно аргументирано) мнението на Д. Леков, че в сравнение с Н. Бончев изискванията на Каравелов към преводачите са „по-целенасочени, а оценките му за отделни преводни творби — по-категорични“ (стр. 17). Категоричността и целенасочеността са еднакво присъщи на критичното перо и на двамата писатели и може би изводът на Д. Леков намира своето оправдание повече при определянето на конкретните форми, в които се проявява отношението на двамата критици по този въпрос. Схващанията на Н. Бончев имат по-принципен, по-общометодологически характер, а Каравелов изказва своето мнение при многобройните поводи, които има, за да разкритикува една или друга творба, и понякога това наистина създава впечатление за по-голяма целенасоченост и категоричност на неговите възгледи.

Отбелязвайки началото на превеждане на художествени произведения в българската възрожденска литература, авторът обосновава интереса към произведенията на сентиментализма, които привличат читателя преди всичко с „класовата диференциация на героите, борбата между тях, правдиво отразените моменти от действителността, съчувствието към унижените и онеправданите, както и свободата на чувствата и пренебрегването на условностите“ (стр. 12). Но общото увлечение по сентиментализма се изживява и след 50-те години по-будните и способни преводачи се насочват към реалистични и романтични произведения, съзвучни на назряващите обществено-политически събития и отговарящи на духовните потребности на времето. Преводите се оказват много удобна форма за прокарване на идеи, които поддържат буден народностния дух и освободителните стремежи на българите.

Все така накратко, но по същество авторът разглежда и интересния въпрос за побългаряването на чужди литературни произведения, свеждайки задачите на своеобразните „преводачи“ до два вида: възпитателни и художествени. Важен е изводът, че „почти всяко побългаряване е свързано с известни обществени подбуди, отразява по различен начин миогледа и гражданското поведение на своя „съавтор“ (стр. 38). Фактът, че на побългаряване се подлагат главно произведения на сентиментализма, довежда автора до някои ценни наблюдения, обясняващи защо и с какво именно това литературно течение улеснява „съавторството“. На първо място това са обуславящите появата и на преводната сентиментална литература обществено-икономически условия, характеризиращи се с все по-засилващия се процес на развитие на буржоазнокапиталистически отношения и на духовно разкрепостяване на българина. За побългарителите се оказва твърде удобен утилитаризмът на сентименталните произведения и влагайки съвременно българско съдържание в борбата между

доброто и лошото начало, между „порока и добродетелта“, те придават на побългареното произведение онова идейно звучене, което е най-близко до задачите и духа на времето, правят тези произведения по-близки до българския читател. Интересни са и наблюденията на автора за ролята на фолклора, довеждащи до извода, че „чрез „вмъкването“ на сюжетни моменти и фигури от фолклора в побългарените творби се редуцира сантименталната атмосфера, внасят се елементи на реализъм или романтизъм в изображението“ (стр. 41).

Създаването на оригиналната българска белетристика е в тясна връзка с назряването на новите социални сили и националноосвободителни тенденции. Не случайно тъкмо 70-те години на века бележат и най-връхния момент в развитието на новобългарската белетристика. И не случайно неин главен представител е Каравелов — обществен деец от най-висок разред. Важен фактор за нейното израстване е и тогавашната наша естетическа мисъл, която чрез своите най-видни представители (някои от които са и творци на белетристични произведения) още от самото начало на своето съществуване застава на прогресивни демократични позиции. Спирайки се накратко върху будещия възражения у някои изследователи въпрос за приоритета на „Нешасти фамилия“ като първа българска повест и споделяйки мимоходом интересната сама по себе си, но недостатъчно обоснована мисъл за вероятно влияние на Друмевата творба при създаването на „Войвода“ на Л. Каравелов, авторът насочва вниманието си към съвременността като главен тематичен белег на първите новобългарски белетристични произведения. Така белетристиката, от една страна, остава вярна на най-важното изискване на литературната критика, а, от друга — се включва в голямата задача на времето — подпомагане на националноосвободителната борба. На изискването за съвременност най-пълно отговаря белетристиката на Каравелов, вярно определена като „художествена летопис“ на Българското възраждане. Авторът посочва и един особено показателен в това отношение факт: разказите и повестите на Каравелов се печатат много често наред с политическите му статии в „Свобода“ и „Независимост“, повтаряйки или доразвивайки техните идеи посредством езика на художествената литература. Дочо Леков се противопоставя категорично на онези схващания, които представят Каравелов след 1875 г. в реформистка светлина, и доказва (за съжаление само на една страница), че литературните произведения на писателя по време и след „прелома“ говорят за съвсем друго — за никога неугасващия пламък в душата на революционера. Поради интересния материал, който дават цитираните заглавия, и, от друга страна, поради все още съществуващата нужда от окончателно преодоляване на редица предубеждения и неверни изводи относно „прелома“ у Каравелов авто-

рът е трябвало да се спре на този момент по-нашироко.

Така накратко Д. Леков разглежда и интересния проблем за отношението на туркофилски настроените „литератори“, представители на реакционната „естетическа мисъл“, към съвременността на литературата и изобщо към въпроса за предназначението на художествената литература. Вярно е разкрита принципната основа, на която възникват и се оформят мненията на „критиците“ от в. „Турция“ и сп. „Слава“. Но този неразглеждан досега по-широко въпрос можеше да намери по-голямо място, защото, от една страна, обогатява погледа към трудно създаващата се истинска художествена литература, и, от друга страна, дава възможност за някои изводи във връзка с най-ранните прояви, макар и съвсем рудиментарни, на закона за създаването на две линии в културното развитие на всяко класово общество (колкото и своеобразен и комплициран да е случаят с нашата възрожденска литература). А от цитираната мисъл на свещенодякон Евстатий за съвременната литература („В нея искри няма, а дим и мъгла“) би могло да се извлече интересен паралел: тази мисъл — още повече, че е облечена в образна форма — удивително напомня на някои максималистски преценки за тогавашната българска литература, направени от Ботев, Каравелов или Н. Бончев. Но въпреки че често крайностите се доближават, те си остават крайности — в дъното на една и съща мисъл може да стои както искрената болка и желанието за създаване на истинска, по-съвършена художествена литература, така и недоволството от неумолимия факт, че нейното успешно начало е вече поставено.

Полемизирайки с Л. Воробьов, Дочо Леков защитава становището си, че не слабост на Каравелов писателя, а особеност на литературния процес при ранните прояви на българската белетристика е обстоятелството, че „стремежът на авторите към точното предаване на фактите и събитията е толкова силен, че им налага да пренебрегват в известна степен обобщението, художествената измислица. За да убедят читателя в достоверността на повествованието, те са принудени да преувеличават значението на реалните прототипове, а понякога да дават и „фотографическа снимка“ на съвременността“ (стр. 79). Но „фактологичността“ не е присъща на цялостния възрожденски литературен процес. Тя се изживява и в този смисъл е интересен изводът на автора във връзка с повестта „Ученик и благодетели“, разглеждана не само като високо постижение на белетриста Друмев, но и като произведение, което носи в себе си чертите на един по-висок художествен етап, характеризиращ се с примиряване на двете крайности — допадащата на читателя фактическа достоверност и художественото обобщение, типизацията. Наблюденията над художествените похвати и метода на тримата белетристи (интересни са тук и съпоставките между Блъсков

белетриста и Блъсков мемоариста) водят автора до извода, че преодоляна като творчески етап от Друмев и Каравелов, неспособността на писателя да се издигне над фактическата достоверност за сметка на типизацията остава главна особеност на творчеството на Блъсков и обрича по-нататъшното му развитие на неуспех.

Важна задача на всяка формираща се литература е откриването на героя на времето — като художествено обобщение както на интимно-човешките, така и на общоидеологическите координати на епохата. Комплексността на факторите, обуславящи този процес (свързани преди всичко със степента на обществеността и идеологическата зрелост, с развитието на естетическия вкус), определят не само неговата „неравномерност“, но и националната му специфичност. Излизайки от тази вярна методологическа основа, в главата „Героят на белетриста“ Д. Леков се спира на най-съществените според него моменти в създаването на този герой. Мислите на автора за хронологическия приоритет на раждането на героя в поезията, за обусловената от общите закономерности в развитието на нашата литература известна зависимост между лирически и белетристичния герой, за съществуващите и в преводната, и в оригиналната ни литература общи моменти в подхода към него биха могли да се обогатят с повече наблюдения. Също така допълнителна светлина би могло да се хвърли и върху един друг, крайно интересен въпрос, поставен от автора и разгледан съвсем накратко — за процеса на преодоляването (главно в преводите и побългаряванията) на консервативната религиозна самозатвореност и душевна бедност на героя, на „разчупването“ на тази изолираща го от света обвивка и на подготовката по този начин и на писателите, и на читателите за възприемането на новия герой, който вече съществува в действителността и скоро ще влезе в литературата. Този двустранен процес на естетическо израстване е твърде важен при изясняване създаването на една нова национална литература.

Проследяването на главните моменти в създаването и развитието на образа на героя в повестите на Друмев, Блъсков и Каравелов довежда до ценни типологически обобщения и открива един нов, интересен зрителен ъгъл към поставения проблем. Д. Леков не само очертава „типа“ герой на всеки автор, но в някои случаи търси и връзката между отделните типове, изразяваща се главно в доразвиване на някои загатнати в предния тип черти. Наблюденията водят автора до извода, че нито Друмев, нито Блъсков успяват да създадат истинския образ на новия положителен герой на епохата. Това се удава едва на най-талантливия възрожденски белетрист — Каравелов. Неговият първи разказ „Войвода“ идва да обяви най-сетне създаването на героя — Стоян, което ще подготви раждането на бъдещия революционер — истинския и нужен герой на епохата. А Дончо („Дончо“),

както и някои по-късни образи идват да допълнят общата му характеристика. Процесът на избистряне и художествено израстване на този образ в последователните редакции на някои от първите произведения на Каравелов е показателен за съзнателния стремеж към по-високо художествено майсторство, съпътстващ развитието на белетриста.

Въпросът за влиянието на чуждите литератури върху българската се отнася съвсем пряко до генезиса на възрожденската ни белетристика и не случайно привлича вниманието на редица сериозни изследователи още от края на миналия век и до най-ново време. Свой принос внася и Д. Леков, разглеждайки влиянията, които изпитват Друмев и Каравелов. Нови и интересни конкретни наблюдения изнася той върху ролята на някои произведения при създаването на „Нешастна фамилия“. Но откривайки безспорното сходство в някои моменти, той подчертава, че Друмев не копира сляпо, а запазва своята творческа свобода, че в идейно, а понякога и в художествено отношение „Нешастна фамилия“ стои по-високо от своите образци. Втората повест на Друмев „Ученик и благодетели“, написана след като авторът ѝ получава възможност да влезе в по-близък досег с реалистичната руска литература, открива нова страница в историята на чуждите литературни влияния — ролята на руската реалистична литература. Това е една закономерност, отнасяща се по принцип към цялостната история на чуждите влияния. Най-плодотворно е тъкмо въздействието на руската прогресивна литература и тази истина намира своето категорично потвърждение в повестите на Каравелов, които отбелязват върха във възрожденския етап на развитието на жанра. Дочо Леков се спира по-подробно на един момент от въпроса за литературните влияния върху Каравелов — създаването на „Мъченик“, — доказвайки, че тази творба е написана под въздействието не на Шевченко (както смятат Шелудко, Охрименко, Воробьов и др.), а на Д. Спика. Убедителни са както текстологичните сравнения, така и изводите на автора, определящи и новото, различното у Каравелов по отношение на идейно-художествената концепция: надхвърляне на тясно интимната сюжетна рамка и превръщане на личната драма в обществена и национална, национална определеност на характерите на героите, самобитност в езика и въобще в художествените средства, подсилване на критикореалистичния дух и съзвучност с революционндемократичните настроения на епохата.

Поставяйки интересния въпрос за ролята на фолклора в създаването и развитието на възрожденската ни белетристика, авторът се ориентира правилно в неговата многопосочност и ако не изчерпва всички проблеми задълбочено, негова безспорна заслуга е, че ги поставя. У Друмев той се стреми да открие както фолклорното влияние, така и онези моменти, в които сантиментално-сензационното от литературните образци изопачава

или обезсмисля това влияние, придавайки му чисто външен, формален характер. Наблюденията му върху Друмев и Блъсков водят до извода, че „в повестите на двамата се чувства как чрез стилно-езиковите похвати на народното творчество авторите искат да изразят по-ясно някои свои концепции, да ги „приблизят“ до вкуса и предпочитанията на читателя“ (стр. 162). Повече принципни проблеми, свързани с изясняване ролята на фолклора в създаването и развитието на възрожденската белетристика, поставя творчеството на Л. Каравелов и авторът основателно насочва усилията си главно в тази насока. Излизайки от една вярна мисъл — че „тематичното и художественото богатство на народното творчество той подчинява на задачите на съвременността“ (стр. 165), — Д. Леков се стреми да открие законите на онова сложно взаимодействие между народнопесенна традиция, литературна нагласа и идейна ориентираност, което води до създаването на някои от най-сполучливите му образи. Буди известни възражения надценяването на романтичния характер на народното творчество и честото му противопоставяне на реализма на Каравеловата художествена нагласа. Това схващане на автора, намерило израз в не съвсем точната формулировка „Когато се отдели от народното творчество, той проявява реалистична последователност“ (стр. 173), влиза в същност в противоречие с безспорно верния извод на същата страница: „Много често (к. м. — К. Т.) народното творчество разкрива с още по-голяма сила суровата логика на живота, подпомага критико-реалистичното обобщение.“

В главата „За художествения стил и език на белетриста“ Д. Леков прави конкретни и точни наблюдения над художественото майсторство на Друмев, Блъсков и Каравелов, очертавайки една важна страна на преодоляването на сантиментално-романтичните увлечения и насочването на новобългарската белетристика по пътя на създаване на високо художествени реалистични произведения. Авторът прави текстуални сравнения между различни редакции на едно и също произведение или изтъква новите моменти в различните творби, показващи нарасналото майсторство на даден писател, и по този начин довежда аргументирано до обобщението за възходящия път на белетристиката към по-висока идейност и художественост, към вярното намиране на реалистичната същност на новата българска литература. Интересни и нови мисли се изказват и във връзка с мястото на възрожденската белетристична традиция в развитието на нашата литература след Освобождението, посочва се връзката на тази традиция с творчеството на писатели като Ив. Вазов, Т. Влайков, Мих. Георгиев и др.

Трудно е да се посочват навсякъде приносите на автора, защото почти винаги той търси нов зрителен ъгъл, с успех се стреми да казва нови неща, да се добере до нови изводи, отхвърлящи стари погрешни възгледи или под-

крепящи, откриващи по свой път редица правилни, утвърдени методологически постановки. За това му спомага както способността да борава свободно с литературния материал (в много случаи изнесен за първи път) от публикуваното или архивното наследство на писателите, така и умението да открива дълбочината на проблемите. Но поради ограничения обем на книгата той не винаги има възможност да обоснове на широко своите изводи. Понякога само обобщава накратко постигнатото и обръща вниманието върху някои допълнителни аспекти от по-общ методологически или по-частен изследователски характер. Той умее да долови най-същественото и да го постави като проблем, веднага да попадне на същината на въпроса и да я формулира точно и ясно. Предварителното поставяне на извода има и своите преимущества, и своите недостатъци. То веднага въвежда в сърцевината на разглежданото явление, но когато е свързано с отричането на старо и излагането на ново становище, действа интригуващо и дори предизвикващо и тъкмо затова се нуждае от по-широка аргументация, за каквато Д. Леков не винаги е имал възможност. Обширната проблематика, доловена вярно от автора, просто се „задушават“ в тесните рамки на книгата. Чувствува се как авторът се е измъчвал кое да изхвърли и кое да остави и тъй като понякога се е налагало да останат само поставените проблеми или само изводите, някои страници придобиват почти конспективен характер.

Композиционното решение — да се разглеждат някои от проблемите отделно по автори — води безспорно до по-голяма прегледност и конкретност, но в някои случаи авторът не обобщава достатъчно своите наблюдения. Въпреки че, от друга страна, наблюденията и изводите са подчинени на единната концепция на книгата, необходимо е било все пак да се сочат по-често обобщаващите моменти при разглеждането на тримата писатели.

Така, както посочва някои страни на преводите и побългаряванията като етап в създаването на оригиналната белетристика, в бъдещите си изследвания авторът би могъл да потърси някои от елементите на жанра и в други произведения на художествената ни проза — например в някои мемоарни произведения. Интересни наблюдения в този смисъл може да се направят върху житието на Софроний: върху автобиографичните творби на Бозвели, Раковски, Славейков и др.

Със сложността на проблематиката си, със способността на автора да намира свой път към разглежданите явления и да достига до верни и интересни изводи „Проблеми на българската белетристика през Възраждането“ е много ценна стъпка в разкриването на историческия път и жанровата характеристика на българската възрожденска литература и едно хубаво обещание за бъдещи теоретични изследвания.

Кирил Топалов

ПЪРВА НАУЧНА СЕСИЯ ЗА ЧУДОМИР

На 26 март т. г. Институтът за литература проведе в зала „Култура“ в гр. Казанлък първата научна сесия, посветена на богатото литературно наследство, оставено ни от знаменития български хуморист Димитър Чорбаджийски — Чудомир. В работата на сесията взеха участие видни общественици, културни дейатели и писатели от града, окръжния център и столицата.

Научната сесия беше открита със слово от директора на института проф. Стойко Божков, в което той изтъкна голямото национално значение на Чудомировия хумор.

Основен доклад прочете проф. Розалия Ликова, която подробно очерта мястото на оригиналния майстор на смеха в развитието на българската литература. „Да се определи мястото на един писател в живия литературен процес на националната литература — подчерта Ликова — означава в същност да се потърси не само онова, което го свързва със сродни нему писатели, но преди всичко да се очертае границата на неговата индивидуална неповторимост. Има случаи, когато самобитността на твореца дава повод за повърхностни заключения за усамотеност, изключителност и изключеност на писателя от тенденциите на литературното развитие, а по-дълбокият анализ показва, че точно тая самобитност и оригиналност се явява ярък израз на дълбоки вътрешни тенденции на литературния процес, че точно тя оказва дълбоко, понякога скрито, мълчаливо влияние върху следващите поколения творци.“

Ст. н. с. доц. Христо Дудевски разгледа специфичните черти на Чудомировия хумор и разкри как регионалното в творчеството на писателя добива национално и общочовешко значение.

Ст. н. с. д-р Кръстьо Генов прочете доклада си „Кирковски и елинпелиновски традиции в творческия свят на Чудомир“, в който бяха разграничени близостта и различията в поетическите стилове на самобитните наши хумористи и сатирици.

Доклад за пролетарската сатира и хуморът на Чудомир прочете Катя Янева, която показва образното богатство и творческата близост между пролетарските сатирици и художествените търсения на Чудомир. Посочиха се и съществени отлики между литературно-образните им системи.

Н. с. Христо Йорданов навлезе в поетическата „република“ на Чудомир, разкри хуманизма в неговия съкровен свят посредством ведрата и трайна човешка философия на неговите герои. Той подчерта, че Чудомировите герои не променят и запазват своята същност дори и когато решим да ги видим без рамката на епохата, в която обикновено се разглеждат.

Приносът на Чудомир като майстор на четката беше очертан от ст. н. с. Атанас Стойков, който разкри правдивото образно богатство на художника, заграбено направо от живота и от противоречивата класова действителност на миналото.

За архивното наследство на писателя научно съобщение направи Светла Гюрова, която подчерта, че са запазени много статии, научни изследвания и пр., печатани и непечатани, които разкриват писателя като общественик, читалищен и музеен работник.

Цвятко Цветков докладва за езиковото богатство на Чудомир и прибягна към паралел между Чудомир, от една страна, и Вазов, Елин Пелин, Йовков и др., от друга, като подчерта богатството, стилово разнообразие и вътрешната динамика на Чудомировата реч в неговите разкази и фейлетони.

Всички докладчици по своеобразен начин показаха творческата самобитност, самостоятелния принос и неповторимия образен свят на Чудомир. Първата научна сесия, посветена на делото на Чудомир, показва, че съвременната ни литературна наука високо цени идейно-емоционалното образно богатство на писателя, съответно с голяма обич към хората и справедливо причислявано към най-хубавото в съкровищницата на нашата хумористична и сатирична мисъл. Такива бяха основните мисли в заключителното слово, което накрая произнесе ръководителят на сесията проф. Стойко Божков.

Вечерта в салона на читалище „Искра“ литературният критик Петър Пондев прочете доклад, засягащ живота и творчеството на хумориста. Беше прочетено „Слово за Чудомир“, написано от акад. Георги Караславов. Бяха разказани и спомени от писателите Орлин Василев, Владимир Голев и Серафим Северняк. Връчена беше на Петър Незнакомов за първи път новоучредената награда „Чудомир“. Накрая тържествата, посветени

на 80-годишнината от рождението на Чудомир, завършиха с рецитал от негови творби в изпълнение на заслужилата артистка Мара Пенкова.

ТЪРЖЕСТВЕНА НАУЧНА СЕСИЯ ЗА ЕЛИН ПЕЛИН

На 5 май т. г. в читалищния салон на гр. Елин Пелин Институтът за литература при БАН и Съюзът на българските писатели организираха тържествена научна сесия, посветена на класическото наследство на Елин Пелин. На тържеството присъствуваха активисти на градския народен съвет, на политическите, масовите и младежките организации, много гости от окръга и столицата. В работата на научната сесия взеха участие писателите акад. Георги Караславов, Камен Калчев, Боян Болгар и др.

Проф. Стойко Божков произнесе кратко въстъпително слово, в което изтъкна големите граждански заслуги на Елин Пелин като действителен член на Българската академия на науките и при основаването и развитието на Института за литература. Той посочи голямото световно значение на художественото дело на Елин Пелин, отразил своеобразно класовите борби, които води нашият народ против господството на капитализма още от началото на нашия век.

Обстоен доклад за творческия път на класика на българската проза и за мястото му в българската литература прочете ст. н. с. д-р Кръстьо Генов. Той изтъкна богатите възможности, които творчеството на Елин Пелин разкрива пред работниците в полето на литературната наука за изясняването на редица жизнено важни литературно-естетически проблеми. Подчерта се, че литературната наука трябва да разреши въпросите за творческото вдъхновение или възникването на чувството за народност; за творческата свобода и обществения дълг на писателя; за съотношението между прототипове и художествено обобщение в творческия процес у Елин Пелин; за хуманизма и положителните герои в произведенията на критическите реалисти и приноса на Елин Пелин и т. н. Докладчикът посочи, че творческите завоевания на Елин Пелин дават богат материал да се изясни преходът от критическия реализъм към метода на социалистическия реализъм, да се очертае ярко исторически закономерното взаимодействие и взаимно сближение между демокрацията на народа и комунистическата партийност... И накрая той обоснова необходимостта от качествено изравняване на детско-юношеската литература с литературата за възрастни...

В доклада си за хуманизма на Елин Пелин проф. Пеньо Русев посочи редица качествено нови елементи в елинпелиновското човеколюбие. Той изтъкна, че Елин Пелин пресъздава хората на труда преди всичко като положи-

телни герои, със свой възвишен морал, със свои представи за добро и зло, с ярки етични устои. Едни от тези герои са примирени, скромни, тихи и с покорни души. Други — любимите герои на писателя — са хора с огромна духовна сила; те притежават голяма вътрешна енергия, мечтаят за свободен и волен живот, за ярки творчески прояви... Тези герои протестират срещу житейските неправди, търсят истината, бунтуват се искрено против несправедливо устроения живот, воюват за себе си, за семейството си и за щастието на народа... Начинът, по който проф. Русев определи същността на Елин Пелиновия хуманизъм, доближава писателя до хуманизма на поети като Ботев, Смирненски и Вапцаров. Накрая докладчикът подчерта, че хуманизмът на големия наш критически реалист го свързва с нашата съвременност и затова патосът на неговото творчество още повече го сближава с естетическите търсения на писателите социалистически реалисти.

„Елин Пелин и руската литература“ бе темата на доклада, прочетен от н. с. Весела Малеева, която разгледа творческите връзки на класика на българската художествена проза с такива изтъкнати руски белетристи като И. С. Тургенев, А. П. Чехов и М. Горки. Тя подчерта, че Елин Пелин прави самостоятелен влог в изкуството на късия разказ, като особено наблегна на открояващите се непознати дотогава нови белетристични черти в художествения стил, метод и търсения на писателя, които му дават възможност да покаже по-големите революционни възможности на трудовия ни народ. Тези качествено нови черти в художествения метод на писателя органически го свързват както с неговата революционна съвременност, така и с утвърждаването на по-високия етап в прогресивното развитие на българската белетристика. И тъкмо тази творческа близост на Елин Пелин с идеите на социализма и с борбите за социализъм трайно го сродяват с художествената образност на Максим Горки, първооткривателя на метода на социалистическия реализъм.

Племенникът на писателя Никола Стоев — дългогодишен учител в Байлово — проследи творческата история на редица най-характерни Елин Пелинови разкази и разкри за първи път прототиповете на основния им персонаж. Той изтъкна интересни моменти, характеризиращи лабораторната работа на писателя при обобщаване образите на героите...

В своето интересно научно съобщение Ели Велинова докладва научната стойност на редица неизвестни архивни материали — непознати произведения, документи, писма и пр. от Елин Пелин, които хвърлят обилно допълнителна светлина върху жизнения и творчески път на писателя. Научната сесия за Елин Пелин беше само отделен момент в рамките на големия шопски празник.

S O M M A I R E

120 ans de la naissance d' Ivan Vazov

Guéorgui Tzanev — Ivan Vazov dans l'évolution de la littérature bulgare	3
Martin Nagg — Le style et la structure de „Sous le joug“ d'Ivan Vazov ou comment le roman „Sous le joug“ a été „arrangé“	17
Elephtería Faklieva — Les éditions allemandes du roman „Sous le joug“	29

*

Pantéléï Zarev — Hristo Smirnenski, son chemin créateur	42
Boris Deltchev — Rencontres et conversations avec Svétoslav Minkov	67
Siméon Hadjikossev — Les problèmes de la poétique symboliste et l'analyse typologique comparée du symbolisme bulgare et tchèque	83

*

Athanasse Daltchev — Pensées et observations	106
--	-----

Guéorgui Tzanev à 75 ans

Tontcho Gétchev — Guéorgui Tzanev	114
-----------------------------------	-----

*

Ilya Konev — Le Deuxième congrès international d'Etudes balkaniques	120
---	-----

La littérature dans les écoles

Pètr Bratoev — La littérature en tant que discipline d'Enseignement	127
---	-----

REVUE

Svétozar Tzonev — La critique et le mode de penser en critique	135
Guéorgui Ghétov — Pages d'une biographie critique	139
Kiril Topalov — Les problèmes des belles-lettres à l'époque de la Renaissance	141

Chronique

* * * — Première session scientifique sur Tchoudomir	146
* * * — Session scientifique solennelle sur Eline Péline	147

Адреси — на редакцията: сп. Литературна мисъл, бул. Витоша 39, София Ц., тел. 88-42-89
на администрацията: Издателство на БАН, София 13, кв. Гео Милев, ул. 36, бл. IV
тел. 72-44-11. Абонаменти се внасят във всички пощенски станции или по с-ка №96Т 115 БАН—
Софийски градски клон

Технически редактор Д. Калинова

Дадена за набор на 11. VII. 1970 г.

Печатни коли 9,25

Формат 71×100/16

Отделна книжка 0,75 лв.

Подписана за печат на 19. IX. 1970 г.

Издателски коли 11,01

Поръчка № 395

Годишен абонамент 4 лв.

Тираж 1800
Изд. индекс 4176

Набрана и отпечатана в Печатницата на Издателството на БАН

НОВИ КНИГИ

НА ИЗДАТЕЛСТВОТО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

София 13, кв. Гео Милев, ул. 36

Илия Конев

БЕЛЕТРИСТЪТ КАРАВЕЛОВ

1970, 164 стр., 15×20 см., подвързана, 1,35 лв.

Книгата е посветена на Каравеловата белетристика, на повестите и разказите му — основната и най-значителна част от неговото огромно литературно дело. След като проследява различните концепции в досегашната научна литература за писателя Каравелов, за и против него, авторът на труда се спира последователно на конкретни и по-обща въпроси — за първите повести на Каравелов и началото на българската възрожденска белетристика, за главните фактори на художественото му формиране и същността на влиянието отвън, за идейно-естетическата основа на творбите, които създава в Русия, Сърбия и Румъния; за националните и общочовешки социални мотиви, разработени в тях, за типовите герои и конфликти и пр. Някои от повестите са разгледани в сравнителен план както по отношение на произведения на българската възрожденска литература, така и по отношение на творби от сръбската и румънската литература.

Тодор Ив. Живков

БЪЛГАРСКИ АНТИФАШИСТКИ ПЕСЕНЕН ФОЛКЛОР

1970, 296 стр., 15×20 см., подвързана, 2,27 лв.

Авторът проследява възникването и развитието на българския антифашистки песенен фолклор. Обстойно са анализирани народните песни за Септемврийското въстание през 1923 г., за четническото движение в периода 1923—1925 г. и затворническите песни. Специално място е отделено на партизанските песни, които са показани в тясна връзка с песенната традиция на участниците в социалистическото движение и с разпространените сред революционните дейци съветски масови песни. Показана е художествената специфика на партизанското песенно творчество и неговото място във фолклорния процес. Разгледани са и народните песни за партизаните, за Съветската армия и за Отечествената война. Изследването проследява развитието на песенните традиции на народа ни във връзка с антифашистката борба.