ЛИТЕРАТУРНА

3

ГОДИНА СЕДЕМНАДЕСЕТА

МИСЪЛ • 1973

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

3

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1973

ГОДИНА СЕДЕМНАДЕСЕТА

СЪДЪРЖАНИЕ

80 години от рождението на Елисавета Багряна

Блага Димитрова, Йордан Василев—Дни черни и бели 3

* * *

Мария Попова—Философска тематика в „Легенда за Сибин“ и „Антихрист“ 24
Енчо Мутафов — Амбивалентното начало в прозата на Йордан Радичков 40
Катя Янева — Пролетарската сатира и хуморът на Чудомир 53
Любомира Парпулова — За реализацията на метафората 62
Ангел Тонов — „В темница“ на К. Величков и развитието на българската мемоаристика 75
Дочо Леков — Чинтулов и народното творчество 93
Ласло Илеш (Будапеща) — Историческите пътища на унгарската социалистическа литература 107

Спомени

Христо Йорданов — Когато ние — мъртвите — възкръснем. . . 120

Из чуждестранния печат

По страниците на литературни списания от СССР, Франция, Полша, Англия, ГФР 134

Преглед

Кирил Топалов — „Съвременни автори и проблеми“ от Пенчо Данчев 149
Никола Г. Николов — „В прекрасния свят на поезията“ от Младен Исаев 152
Стефан Елевтеров — „Литературни портрети и проблеми“ от Боян Ничев 154
Ваня Бояджиева — „Критика и белетристика“ от Иван Цветков 156
Никола Георгиев — „The Critical Path“ от Northrop Frye. Опит върху социалния контекст на литературната критика. 159
Клео Протохристова — „Проза и време“ от Симеон Хаджикосев 169
Ечка Дамянова — „Stosunki literackie polsko-bułgarskie“. Студии 172

СОДЕРЖАНИЕ

80-летие Елисаветы Багряны

Блага Димитрова, Йордан Василев — Дни черные и белые 3

* * *

Мария Попова — Философская проблематика в „Легенде о Сибине“ и „Антихристе“ 24
Енчо Мутафов — Амбивалентное начало в прозе Йордана Радичкова 40
Катя Янева — Пролетарская сатира и юмор Чудомира 53
Любомира Парпулова — О реализации метафоры 62
Ангел Тонов — „В темнице“ Константина Величкова и развитие болгарской мемуаристики 75
Дочо Леков — Чинтулов и народное творчество 93
Ласло Илеш (Будапешт) — Исторические пути венгерской социалистической литературы 107

Воспоминания

Христо Йорданов — Когда мы — мертвые — воскреснем. . . 120

Из зарубежной печати

По страницам литературных журналов СССР, Франции, Польши, Англии, ФРГ 134

Рецензии и рефераты

Кирил Топалов — „Съвременни автори и проблеми“ Пенчо Данчева 149
Никола Г. Николов — „В прекрасния свят на поезията“ Младена Исаева 152
Стефан Елевтеров — „Литературни портрети и проблеми“ Бояна Ничева 154
Ваня Бояджиева — „Критика и белетристика“ Ивана Цветкова 156
Никола Георгиев —„The Critical Paht“. Исследования социального контекста литературной критики Нортропа Фрайя 159
Клео Протохристова — „Проза и време“Симеона Хаджикосева 169
Ечка Дамянова — „Stosunki literackie polsko-bułgarskie“. Студии 172

Редакционен комит:т:
ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор
АТАНАС НАТЕВ, ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ,
ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ХРИСТО ЙОРДАНОВ

ДНИ ЧЕРНИ И БЕЛИ*

Блага Димитрова, Йордан Василев

В България биографията на поета е принадлежност към поезията му.

Съвременните чужди теории в литературознанието, които отричат всякакви приноси на психо-биографичния метод, а заедно с него отхвърлят връзката между живот и дело на даден автор, може би имат частични основания на своя почва. У нас обаче и смъртта на поета, и жизненият му път са органична част от творчеството му. Не само поради вековното робство и борбите за освобождение, в които челно място са заемали поетите. В ограничените рамки на малката страна, на строгите нрави, на тесните възможности за осъществяване поетът е имал сравнително по-голяма свобода. На поета-щурец почти всичко е било позволено. За разлика от обикновеното съществование той е бил по-привилегирован, или по-точно сам си е извоювал правото да рискува в живота си, да си счупи главата, да експериментира в личния си път, да нарушава стереотипа.

Оттук и огромният интерес към фактите на живота му, понякога дори надвишаващ интереса към творчеството му. Съдбата на Яворов все още интригува читатели и изследователи наравно и даже повече от поезията му. В битието на поета мнозина търсят преодоляване на собствената си ограниченост. Без да се поддаваме на този обясним интерес, ние все пак сме принудени да проучваме живота на поета наред с творчеството му, да проследяваме видимите и невидими връзки между човека и текста.

Модното в чужбина гледище: „Текстът е човекът“, изглежда, не е валидно за българските творци. „Човекът и текстът“ важи при нас, дори в някои случаи „Човекът преди текста“.

При Багряна има нещо още по-интересно. Тя е жена, надмогнала вековни предразсъдъци, разчупила „калъпа“ за образ на жена, отлят и втвърдял от много отдавна. В нейната поезия и в нейния живот българинът е откривал преодоляване на еснафската си черупка, освобождаване от собствените си комплекси.

Странното и своеобразното при Багряна е, че не толкова биографията ѝ определя поезията, колкото поезията ѝ определя биографията. Стиховете ѝ, още неродени, диктуват несъзнателно нейното житейско поведение — тласкат я към промени, пътешествия, риск. Нейното неспокойствие извира от зародишите на стиховете ѝ вътре в нея, напиращи да избият в звуков и словесен облик. Те не могат да се укротят, те я тласкат към нови и нови изживявания. Багряна не е от онзи тип творци, които търсят уединение, тишина, монашеско спокойствие, за да се утаят творбите им. Тя трябва вън да търси „подстрекателствата“ за създаване на песните, които клокочат вътре в нея и не ѝ дават мира. Стиховете ѝ

*Откъс от документална книга за Багряна

възникват по кръстопътищата на внезапните срещи. Те търсят опложданията вятър на случайностите. Тези творби са като семена, донесени от южняка и поникнали в душата ѝ.

Неведнъж тя заявява откровено:

„Страшно обичам уютния живот, тихата радост на домашното огнище... Но това не вдъхновява за изкуство. Изкуството изисква по-неспокойни подбуди. Обичам да пътешествувам, това е и до днес още най-голямата ми страст."

Багряна бяга от заседналост.

Но усещам, в мене бие древна,
скитническа, непокорна кръв.

Съдба и поезия при нея са трудно отделими, както при всички по-значителни наши поети. Особеното при Багряна е, че поезията кове нейната съдба.

1924—1925

От чужбина едни донасят пълни куфари с вещи, а други — пълна душа с впечатления.

От първото си пътешествие в странство — Берлин и Мюнхен през 1923 г. — Лиза донася няколко стихотворения и безброй впечатления, които ще избликнат в бъдещи нейни творби, а покрай тях — някоя и друга женска дреболия, купена на евтина разпродажба. Тя умее да примирява възвишеното с битовото.

„На Хелиос", „Майчини песни" и „Сняг" — всички са в стилистиката на предишните ѝ стихове, а чужбината е проникнала в тях само като декоративен мотив. Досегът с европейската култура, споровете за експресионизма, новите търсения на Запад и в младото съветско изкуство не я отбиват от нейната посока, а още повече я тласват именно нататък. Докато Гео Милев се намагнитва от експресионисткия вихър, обхванал Германия в края на войната, и пренася неистов замах в позастоялите води на нашия литературен стил, докато по-младият от него Марангозов стъписва читателя със своите „Хулигански елегии", докато Чавдар Мутафов, Владимир Полянов и Светослав Минков търсят ексцентричност и „диаболизират" разказите си, та дори черноземният Георги Райчев се опитва да стане демоничен, младата Багряна остава вярна на себе си. Излизането „навън" в същност за нея се оказва навлизане по-навътре към налучканата вече рудна жила на собственото поетическо откритие.

Изминалата 1923 е не само вододелна година в историята на България, но и в развитието на българската поезия. Умира Христо Смирненски. Постепенно замира поетическият глас на Лилиев. Заражда се и скоро ще избликне септемврийската поезия; тътнещо-бунтовният стих на Фурнаджиев, гневно-накъсаните изстрели на „Септември" на Гео Милев, ридаещите строфи на Разцветников. В края на тази година, наситена със събития и поезия, неусетно навлиза едно ново име, на което е съдено да поведе след десетилетия бъдещо поколение поети — Атанас Далчев.

Докато Багряна обикаля пинакотеките в Мюнхен, нехайна към създаденото досега от нея, в София вдига шум сборникът „Мост", оригинално издателско явление — млади поети, още ненаписали достатъчно стихове за самостоятелна сбирка, бързат да се легитимират с поетическа книга, трима под един покрив: Димитър Пантелеев, Георги Караиванов и Атанас Далчев. Макар и поставен на последно място в сборника, Далчев вече е автор със свой свят и своя поетика, която наистина хвърля мост към освобождения от поетизация, напевност и орнаментистих на модерните времена. Четири от десетте стихотворения на 19-годишния младеж са вече зрели творби и винаги ще влизат в неговите прецизно избрани произведения: „Болница", „Хижи", „Старите моми", „Дъжд".

Багряна и Далчев, двама представители на противоположни системи на поетическо възприятие и изразяване, са вкоренени в едно и също време и всеки от тях го въплъщава по своему. Багряна с жизнена, езическа неукротимост, с песенност, и Далчев с прозаизация на стиха, с есенна дълбока замисленост, с мъдра примирителност пред тленността — двамата са родени от духа на една епоха и колкото по-различни, дори взаимно изключващи се, толкова по-плътно представят противоречивостта на живота. Да се подчини изкуството на една тоналност — мажорна или миньорна, все едно — значи да се отдалечи то от художествената истина.

София посреща младата жена с тревожни вести — изчезнали хора, промени навсякъде, стрелба по улиците, пладнешки убийства из центъра на града, които зачестяват — очевидно в угода и със съдействието на новите властници.

Всички произнасят с ужас името на министър-председателя, професор, назован „кръволока Цанков“. А останалите палачи, които решават човешки съдби и съдбата на родината, неколцина офицери от военната лига и някои македонстващи, се крият в сянка.

Младата жена долавя само отдалеч вълчи стъпки. Събитията и трагедиите не се намесват пряко в нейния живот. Но без да ще и без да усети, тя е също включена в нервния ритъм на града. Отива у свои познати и там среща тези тайнствени, мълчаливи и страшни хора — македонстващите. Излиза от театър — пак те се въртят наоколо и не знаеш защо са дошли—да стрелят или само да следят някого.

„Ходех на гости у Маня Милетич. Те бяха често посещавани от македонстващи. Там идваше Тодор Александров, техен близък приятел. Той гостуваше и във вилата им в Чамкория през лятото.“

Това е било последното лято на македонския водач от дясното крило, приятеля на Яворов. На 31. 8. 1924 той последва съдбата на мнозина от македонстващите — убиват го двама войводи на една полянка в Пирин.

При тази тягостна обстановка в родината Багряна написва една импресия „Пътьом“, чрез която иска да се върне в блаженото безгрижие на разходките из двореца „Сан Суси“ и парковете на Потсдам. Няколко реда от този репортаж разкриват едновременно настроение от Берлин и угнетеното ѝ състояние в София:

Сега вече приказката свършва. Свършва, защото тя става едничка действителност, а всичко друго изчезва. Вие скъсвате в миг всички връзки със себе си, с грижите си, със света, с цялата земя. — Има само един магьосан парк, бели видения и пеещи камбани. Затваряте очите си и се молите богу. Молите се да не ви ги отвори вече.[1]

— Върнала се от чужбина!

По масите на сладкарница „Цар Освободител“ пробягва шепот. Докато тя прекосява булеварда, избирайки къде да стъпи по хлъзгавите жълти плочки, полирани от зимния вятър, докато минава край широките стъкла, всички мъжки погледи отвътре я проследяват и се заковават върху входа.

Вратата се отваря. На прага застава като на театрален подиум млада, заруменяла, съзнаваща ефекта от появата си жена. Колко пъти в мъгливите вечери из Берлин и Мюнхен, залутана между чуждите тълпи, си е представяла това първо завръщане у дома. Тук е нейният дом — в тази оплетена от тютюнев дим сладкарница, където привечер се събират артисти, писатели, художници, музиканти. Тя се прибира при своите.

[1] Вестник на жената, 12. 4. 1924, с. 1—2

Новодошлата поздравява с приветлива усмивка към всички маси. От една я среща прозрачният поглед на Людмил Стоянов и тя приятелски му отвръща. От друга подстава нейният професор Арнаудов и тя учтиво кимва. От масата на художниците помахва с широк жест Сирак Скитник, от съседната — друг художник, нейният ученик от Враца Пенчо Георгиев. Константин Константинов застава пред нея, изискано елегантен, и в сърдечния му поздрав има и приятелство, и задоволство от успехите ѝ. Той много скоро, през февруари, ще вземе най-хубавото ѝ стихотворение, написано от тази зима, и ще го отпечати в новия вестник „Ек“. А то ще повлече след себе си сплетни, нападки, подигравки, трайно признание и нашите възторзи — „Кукувица“.

Тя се насочва към дъното на „салона“. Неколцина сътрудници на сп. „Златорог“ — поети, белетристи и критици — са наобиколили редактора, донесли са ръкописи тук, в неговия „кабинет“. Той се е разположил на председателското място, самодоволно усмихнат, все нащрек, готов да ухапе, преди да бъде ухапан. Надига се, подавайки ръка пръв:

— Е хайде, добре дошла! — и преди да я попита как е прекарала, как се е върнала, какво е заварила в къщи, прави познатия си жест с протегната ръка: — Какво ми носиш от пътешествието? Давай ръкописа!

Тя загадъчно бави отговора, засилвайки напрежението, и сяда сред своята компания.

Келнерът Коста веднага се покланя, предлагайки специалитета на заведението — шоколадена ромбоидна паста, напоена с ром.

Сияеща, опиянена от артистичното си обкръжение, тя няма нищо да разказва за своето пътешествие, ще мълчи, ще слуша какво другите се надпреварват да разказват, без да са напущали „мраморните маси“.

Веднъж влязла в списание „Златорог“, поетесата трябва да приеме върху себе си и стрели, насочени към редакцията или дори към редактора, но уязвяващи го чрез укори към публикуваните произведения на сътрудниците.

Завърнала се в София през януари 1924, Лиза попада в истинска вихрушка на политически престрелки от думи и куршуми, на литературни прегрупирвания и страсти. А тя носи в себе си настроенията от мюнхенския сняг, от картини и стихове на руски, френски, немски творци и не иска да смачка всичко това в калта на всекидневието. Тя инстинктивно отбягва конфликти, сблъсъци, износва в себе си до пълно узряване по-дълготрайни привързаности.

„Кукувица“ може да ни поведе навътре в тайните дебри на българското битие и съзнание, пък и още по-надълбоко — към сенките на неосъзнатото.

КУКУВИЦА

(1) Ходиш, гледаш, сякаш обезсвесен,
(2) залудо пилееш дни и нощи,
(3) божий свят ти станал, казваш, тесен.
(4) Не видя ли, не разбра ли още?
(5) Не веднаж ти рекох и повторих:
(6) не помагат билки и магии,
(7) кой каквото иска да говори —
(8) няма нивга аз гнездо да свия,
(9) рожби румени да ти отгледам,
(10) в къщи край огнището да шетам. . .
(11) Мен ме е родила сякаш веда
(12) и ми е прокобила несрета. —
(13) Дай ми мене по света да скитам,
(14) дай ми сборове, хора̀, задевки —
(15) другите да слушам без насита
(16) и сама да пея на припевки.

(17) Моите очи се не наглеждат,
(18) моите уши се не наслушват.
(19) Не допридам свилената прежда,
(20) недогаснал огъня потушвам. . .
(21) И така живота ще премина
(22) ненаситена, ненаживяна. —
(23) А кога умра, сама, в чужбина,
(24) кукувица-бродница ще стана.

Това стихотворение, появило се в началото на 1924 г., е от серията песни в народен дух, но то разчупва рамките ѝ, надхвърля тясната биографичност, изповедност и песенна ограниченост. То е звучащо изваяние, наситено с древна и нова митология. Сякаш при най-висока температура е получена тази сплав между лична съдба и народно предание, между индивидуален певец и вековен народен опит, между темперамент и езикова струя. Загадъчните митове за вили, за вихрушки, извили юдини хора по самодивски поляни и сборища, за изхвърчала през комина овчарова невеста, изоставила рожба и домашно огнище, за да се разпръсне в искри и огъващ се дим в бездънната нощ, на воля — всичко това е напоило корена на тази песен, скрит нейде в тъмните пластове на родовата памет, пил сокове от буйството на кръвта.

Породено от древни легенди, стихотворението „Кукувица“ разкрива непознати, но също толкова стари сили, спотаени в женската душа — нейната жажда за изява в мъжки облик. Покорната, плахата, затворената в клетката на дома жена нерядко крие в себе си своя антипод, но традицията и предадените в наследствения код задължения на майка и съпруга я заставят отрано да заглуши този глад в себе си, да го крие от всички, да бяга от осъзнаването му. Багряна в „Кукувица“ за пръв път извежда на открито, освобождава потиснатото мъжко начало у жената. Цялата песен е излята в някаква отмъстителна и самоотмъстителна интонация. Тя звучи като възмездие за вековната женска покорност, което неусетно се прехвърля от мъжа към цялото обкръжение, за да стигне до възмездие към природата, която тъй е „отредила“, и да се обърне в най-сурово възмездие за самата жена, дръзнала да се опълчи срещу своята „предопределеност“.

Интересна е позата, която се очертава зад думите на тази песен. Те са хвърлени през рамо, предизвикателно, с безпощадна откровеност към партньора. Но не само към него: „кой каквото иска да говори“ — това е обръщане гръб на целия свят, на всички одумки и присъди. Оттам нататък потичат не думи, а клетви, изречени с вдигната глава, решена да се строши о зида на световния ред, но да не се сведе послушно пред принудата на сивото съществование.

Стихотворението е многопластово, сложността му се разгръща постепенно и неотвратимо. Първите три стиха са начало на диалог, който се развива в монолог с настъпателна, агресивна динамичност. Малката 24-стихова творба е построена строго симетрично. Скрепена е с две железни скоби, които държат участта на жената с двойна, неразбиваема верига: в края на първото 12-стишие — „мен ме е родила сякаш веда// и ми е прокобила несрета“ и в края на второто 12-стишие — „а кога умра, сама, в чужбина“,// кукувица-бродница ще стана“. Така от самото раждане до смъртта е начертана съдбата на непокорната. Няма изход от тази тройна клетка: родена от веда, цял живот ще гони волността и след смъртта ще носи проклятието—ще се превърне в кукувица-бродница. Дори мъртва няма да намери отдих, а ще бъде и посмъртно робиня на свободата.

Готова е докрай да следва гласа на своята жажда: „Моите очи се ненаглеждат,// моите уши се ненаслушват.“

В проклятието да стане след смъртта си кукувица-бродница се въплътява не само народното поверие, но се прокрадва и подводно течение: „сама в чуж-

бина“. Това е вековното българско разбиране за чужбината — онази „опустяла“ пропаст, която поглъща мъжете. И жената чрез готовността да поеме скитничеството в чужбина отмъщава така за всички българки, чакали цял живот да се завърне либето от гурбет. В подтекста на завършека чуваме: Какво от това, че съм жена, и аз ще ида там, ще пребродя чужбината, ще видя какво е там, дето тъмно тегли мъжете от прегръдките ни, и аз ще скитам като мъж, пък нека да умра сама и да се превърна в кукувица!

И най-голямата загадка в ядрото на тази творба: тройното „Не!“, извикано с пълен глас от жената срещу обществения порядък, срещу природата и срещу самата себе си, не носи мрачен нихилизъм, а кипнало жизнеутвърждаване. Чрез тройното „Не!“ се изрича едно подчертано, свръхубедително „Да!“ за истинското жизнено начало. „Не“ — за всяко полусъществование. Подразбира се „Да“ — за пълното осъществяване. В тази готовност да се понесат всички рискове, да се плати най-високата цена — се възправя натрупаната от векове воля за живот у жената. В тази смелост да се погледне очи в очи черната празнота на кукувичата съдба — се постига надмогване на безизходицата. Изход чрез силата и храбростта на признанието. В ушите на тогавашното общество тези думи навярно са прозвучали като кощунство — „няма нивга аз гнездо да свия,// рожби румени да ти отгледам“. Но монологът продължава стремително към финала, звучащ като прокоба: „кукувица-бродница ще стана“. Последните два стиха изразяват страшна енергия: жизнената сила и в смъртта. Ще се прероДя в кукувица, ще продължа да бродя, нищо не може да ме спре, дори и смъртта!

Това е творба, привидно затворена — в безизходицата, в обречеността, в песенно-завършения излив. Но отворена — в освободения волев импулс за пълноценно съществуване, в многозначния словесен израз, в подводните смислови течения. Уж смъртта ще дойде като проклятие, но тя не е край. Без дори да е загатнато, тук възниква още едно, второ поверие: кукането отброява годините, които ни остават. Тя е птицата-прокобница на смъртта. И някъде в душата ни смътно се поражда едно ехо след замирането на последните два стиха: Да, кукувица-бродница ще стана, ще ви бъда брояч на годините. Ще ви напомням колко ви остава още да живеете, ще ви сепвам, че в същност не сте живели, че вие сами сте си виновни, че сте си проспали броените години. Ще ви настигам внезапно с едно съдбовно извикване из сенките на вековната гора — за да се самоупреквате, че малко ви остава, че нямате смелостта да заживеете истински. Опомнете се. Броени години ви остават. . .

Проследяването на повторенията в „Кукувица“ насочва и към акцентите, и към строежа на стихотворението. Големият брой на отрицанията би довел до монотонност, ако те не бяха разположени с изключително чувство за интервали, за редуване на престо и анданте, за паузи.

Не видя ли, **не** разбра ли още?
Неведняж ти рекох и повторих:
Не помагат билки и магии,

След хоризонтални повторения идват две вертикални в началото на стиха, последвани от еднотипно свързани сродни елементи — чрез съюза „и“, който ги изравнява и увеличава заряда, настойчивостта, непреклонността на решението.

В следващите стихове се открива истинска плетеница от повторения на някои от най-съществените понятия, разкриващи дълбоки подтици. Втората половина на творбата започва с повторение — „Дай ми“, „дай ми“. В 15-ти стих е поставена една от главните теми — „другите да слушам без насита“. След това, подета с повторения, настояващи за правата на индивида „моите очи“, „моите уши“, се разработва и усложнява тъкмо тази тема и отново чрез вариращо повторение в края на стиха: „ненаглеждат“, „ненаслушват“. Тези два глагола са свързани и чрез рима, и чрез интонационна инерция, а единият

подхваща пряко темата за слушането без насита. В това понятие — „насита“ — е сгъстена голяма част от енергията на цялата творба. То се появи в програмния 15-ти стих, съчетано с отрицанието „без“ и римувано със „скитам“. След това то се мярва в края на 17-ти и 18-ти стих чрез вертикално повторение — „ненаглеждат“, „ненаслушват“, за да прозвучи като удари на тимпан във 22-ри стих, подготвящо финала, отново в повторение, сега хоризонтално, съседно: „ненаситена, ненаживяна“.

Освен това тласкащо понятие има още няколко психологически „мотора“ в динамиката на „Кукувица“. В първия стих се появява глаголът „гледаш“ и той прозвучава почти иронично, почти в смисъла на „щураш“. После същият глагол изниква в друго преображение — „отгледам“, за да намери като че облекчително точното си значение чак в 17-ти стих — „моите очи се ненаглеждат“, вътрешно контрастиращо на „отгледам“.

В 10-ти стих, в края на обяснителното, но не и оправдателно саморазкритие влиза в действие извечният магнит за човека — огънят, — и то в най-привлекателната формула: „край огнището“, разбира се, според антилогиката на „Кукувица“, предхождана от неумолимото „няма нивга“. И към края на творбата 20-ти стих побира нетърпението: „недогаснал огъня потушвам“.

Сиротинският корен *сам*, често срещан в ранните стихове на поетесата, играе своята роля и в „Кукувица“, но вече без печалните си одеяния. В 16-ти стих тъкмо той изразява гордото самосъзнание на твореца: „и с а м а да пея на припевки“, за да прозвучи трагично в 23-ти стих чрез повторението „а кога умра, сама в чужбина“.

Още в диалогичната завръзка, представяща единичното недоволство, отрицанието на партньора, пробождат съзнанието ни две съседни отрицания в края на първия и в началото на втория стих — „обезсвесен“ и „залудо“. Така от самото начало е заявена жестокостта на думите. Очаква се рязко отваряне на очите, осветяване чрез истината за себе си. Жената няма милост така, както и към нея от векове не е имало милост. „Божи свят ти станал, казваш, тесен“. А на нея не ѝ ли е било тясно в домашната килия? Ето, удря часът на отмъщението. За жената-самодива светът е широк, затова още по-тесен е той за мъжа. Но в предизвикателната нейна интонация има двойно дъно: „божи свят“ — става дума за света, уреден изначално, узаконен от бога, света, в който уж мъжът е господар. И подразбиращото се превъзходство: Ти сам си си виновен, защо ти е тесен, ти си си го направил тесен, за мене светът е широк, неизчерпаем, не мога ни да му се нагледам, ни да му се наслушам! Но в същото време тук ечи жестокостта на жизненото начало: на един човек ще бъде отнето всичко, за да се развихри свободата на друг.

Веднага в четвъртия стих е поставен чрез повторено отрицание въпрос, който не чака отговор, а сам си е повече от отговор: „Не видя ли, не разбра ли още?“ Оттук нататък лексическите и логически отрицания се струпват като на събор, за да прогласят втория, по-съществения план — индивидуалното отрицание на привичното битие в семейството, на традиционното щастие, прието за единствено възможна форма на човешко осъществяване. То нараства до общо отрицание на природата: няма нивга „рожби румени да ти отгледам“. Но чрез този низ от отрицания се стига до „манифеста“ на самодивата, до утвърждаване именно на природата: „Дай ми мене по света да скитам,// дай ми сборове, хора̀, задевки“. Така неудържимата природа се налага над ограниченията, но и сама слага своите граници: „без насита“. Осъдена на безнаситност, освободената природа се самооковава. И самонаказва. В първия стих Той ходеше, сякаш обезсвесен. В края кръгът се затваря — Нейното наказание идва: осъдена чрез вечно бродене без покой по света, да заплати неговото лутане. От една клетка ще излезеш, ще влезеш в друга, по-голяма и накрая — в трета,

най-голямата, от която няма излизане — смъртта. Но тук живот и смърт са изравнени чрез вечното скитничество.

Родният град готви и приятни изненади за поетесата, току-що завърнала се от Германия.

В последните дни на февруари 1924 г., два месеца след връщането на Лиза от Мюнхен, във вестниците се появява съобщение за годишните награди:

Литературният комитет при Министерството на просветата е решил да се наградят с по 10 000 лева писателите Георги Райчев, Теодор Траянов, Йордан Стубел и Добри Немиров и с по 5000 лева Владимир Полянов, Г. П. Стаматов, Емануил п. Димитров, Елисавета Белчева-Багряна и Йордан Стратиев.

Наскоро след това сп. „Ек“ помества статия от Константин Гълъбов по повод наградите през 1924 г. Той разглежда накратко постиженията на отличените писатели и се отзовава за Багряна така:

Е. Белчева-Багряна пише вече тъй, че даже и ако напечата нещо без името си, веднага ще кажеш: това е от Багряна. Простота. Лирична замисленост. Детска откровеност. — Прочетох три пъти последното ѝ стихотворение „Кукувица“.[1]

Тъкмо през пролетта на 1924, когато Лиза се готви да избере бездомието, един друг дом я приема и в него ще се пренесат нейните радости и грижи, празници и делници.

Още незаглъхнали споровете и престрелките в литературния печат около наградите на Министерството на просветата, и във вестниците излиза кратко съобщение. В първите дни на април 1924 „Вестник на жената“ не без гордост оповестява:

В последното си общо събрание Писателският съюз е провъзгласил за свои членки нашите сътрудници, поетесите Елизабета Б. (Багряна) и Дора Габе. С това жените-членове на тоя най-висш културен институт стават четири: по-рано, преди години, бяха провъзгласени госпожите Мара Белчева и Евгения Димитрова.

„Получих писмо, че съм приета за член на Съюза на писателите. Тогава бе така — на годишно събрание се гласува и се избират нови членове.“

При тази опростена процедура за приемане на нови членове ръководството на съюза брои трима членове: председател проф. Михаил Арнаудов, секретар Константин Константинов, касиер Димитър Шишманов. На Багряна изглежда ѝ върви — нейното богато дарование в началото на пътя си, в най-важния момент среща повече доброжелателност, отколкото нападки. Враговете, които всеки талант ражда с появата си, не са имали силата да прекъснат нейния бърз път към усъвършенстване и същевременно — към широка популярност.

Багряна още не е издала книга, а ето тя получава литературна награда, приемат я за член на Писателския съюз, критици и писатели бързат да приветствуват появата ѝ.

Посетители на сладкарница „Цар Освободител“ с ехидно любопитство разгръщат прясната 5-та книжка на „Златорог“:

На първа страница — Е. Багряна. Какви ли нови „моди“ е донесла от странство? Гледат втрещени: „Гергьовден“. Народни мотиви. Но целият цикъл — посветен на Ал. Божинов. Тук ще да има нещо. . .

---

[1] Сп. Ек, год. 1, кн. 3, с. 5.

Сега, след половин век, Лиза с усмивка отговаря на забравения клюкарски интерес:

„Тогава често се събирахме, четяхме стихове. Стана дума за Александър Божинов, скоро имал рожден ден, навършвал 50 години. Подканиха ме да му посветя стихотворение. Тъкмо бях дала в „Златорог“ цикъл. Избрах „Гергьовден“, последното от тях. Но после в печатницата така го оформили, че посвещението е поставено горе и излезе като че е към целия цикъл.“

Цикълът „Гергьовден“, писан след завръщането от първото пътуване в чужбина, потвърждава проницателните думи на друг художник — Дечко Узунов — през 1972 в разговор:

Пътешествията. Лиза пътува, гледа, избира, а после отново стъпва на тази земя и се получава едно сращване нефолклорно, а дълбоко, вкореняване чрез обновяването.

Още първото стихотворение от цикъла — „Април“ — напомня с нещо ранните й творби — „Амазонка“, „Юг“. То носи южни усети, слънце, беломорски ветрове, пролетен цъфтеж. И снегът, подчинявайки се на това буйство, получава ново преображение и нов символ — „цветен сняг е земята покрил“. Той се превръща в ябълковия цвят, назован „бледо-розовий“, за да намери след време в окончателната редакция друго определение, изникнало от килийките на ранното детинство край бащините кошери: „медоносният ябълков цвят“.

Два стиха в „Април“ дешифрират нейното разбиране за света, съвсем езическо и природно, макар и опряно на реквизит от християнската митология:

Бог е мъдър и благ и прощава
всяка пролет на грешния свят.

Ласкателствата към бога не могат да прикрият почти ироничната усмивка и симпатията към „грешния свят“ у една Евина щерка, нейната увереност, че бог ще прости и тази пролет, и този изблик, защото няма друго що да стори, кръговратът е неотменим. Веднага ни идва на ум категоричният стих на Далчев — „опонента“ на Багряна на тема „грях“. Последната строфа от известното стихотворение „Камък“ настоява:

Алена искра, от теб изтръгната,
камък, истината в теб прозрях:
вечно и свето е само мъртвото,
живото живее в грях.

И Багряна, и Далчев съзнават „греховността“ на битието, но тя се завтурва срещу тази примамност с искрящи очи, а той преценява света отстрани, неподатлив на изкушенията, или по-скоро съпротивляващ се чрез острието на проницателната мисъл.

Съзвучно с „Април“ е и последното стихотворение от цикъла „Гергьовден“. В него напъпващите сили на природата и човека са изразени с живописен рисунък, напомнят увлеченията на времето, платната на Иван Милев, Владимир Димитров—Майстора.

Други три нейни творби от майската книжка на „Златорог“ подсказват отдалеч все по-настойчивото решение за бягство към волността. „Уроки“, „Даровете“ и особено „Послушница“ носят някакво страдание, което получава все едно и също име — любов, — и все е под заплахата на смъртта. Чрез тези три стихотворения в народнопесенен дух, напомнящи и наричанията на свекървата, и внушенията от дома, получени може би от сборниците с народни умотворения на покойния й свекър, фолклориста Кузман Шапкарев, поетесата изразява свои пориви. Но автобиографичното зърно в тях е покрито с напластявания от митологични образи, а в „Гергьовден“ от съзнателен стремеж към стилизация в духа на епидемията за „родното“, обхванала българската интелигенция през 20-те години, от декоративно религиозни елементи. Всяка от трите творби обаче надхвърля и биографизма, и стадното, макар и искрено втурване към „родното“, като се домогва до общочовешки драматизъм. В „Послушница“ има интуи-

тивно проникване в борбата между чувство и морал, между волност и канон. Това произведение съчетава опита на авторката във внушаване на психологическо напрежение, в предаване на диалектиката при сложни преживявания: от монашеския обет — изтръгване към целувката на любимия, а тя отведнъж заприличва на кървава рана от щик. Тук отново изниква в друг вариант преследващият я мотив за „греховността".

Поетът е опъната струна, зазвучала при повея на времето.

Силният вятър, който развява широката артистична връзка на Сирак Скитник, буйната коса на Дечко Узунов, още непобелялата брада на Владимир Димитров—Майстора, надува и опъва като платноходи ямурлуците в картините на Иван Милев, сукманите на момите в рисунките към народни приказки от Пенчо Георгиев, иде от родните поля и гори, носи забравени предания, лъха на черноземни бразди и същевременно извисява към иконописна духовност. Този вятър раздухва позагасналия огън на възрожденските идеали и повишава градуса на българската поезия, охладена в каменните кули на символизма.

Странно, напорът към родното се проявява в такъв европеизиран поет като Гео Милев, който в стихосбирката си „Иконите спят" от 1922 прави експеримент да фолклоризира експресионизма. У Йовков в повестта „Жетварят" от 1920 Христос слиза от старите замъглени икони и тръгва през житата. Поражда се замисълът за „Старопланински легенди" и „Вечери в Антимовския хан". Ангел Каралийчев бере билките на народния език за поетизираните си разкази. Багряна развихря хороводната си стихия: „Искам, майко, млада — младост да позная". Тук чуваме едно контрапунктно лирическо ехо на Ботев: „Млад съм аз, но младост не помня". Това, което Гео Милев започна, Фурнаджиев успя да осъществи— синтез на народното с модерна образност.

Това родолюбиво течение си пробива път с остри спорове, теоретични схватки, прониква в разговорите на артистичните компании, прави съмишленици творци от различни изкуства, общественици, учени.

Бранейки поезията от нейните отрицатели, Ана Каменова изтъква народнопесенните мотиви в творчеството на Багряна в една своя статия „Родното":

> Преди няколко дни в един ежедневник бе поместен подлистник на тема „Нашият живот в нашата поезия". Според автора на подлистника новата поезия била пропита с влиянието на западни и източни романтици, декаденти, модернисти, символисти и родната поезия била робско подражание на чужди въжделения и надежди. „Българският дух и живот и до ден днешен лежат в пепелта на забравата". Тяхното място било заето от рицарски турнири, кули и замъци.
>
> . . . Днешната поезия прави впечатление тъкмо с българския дух, с който е проникната.
>
> . . .Кое да е списание в книгите си от миналата година до ден днешен съдържа стихове, в които звънти гласът на родната земя. Интересът към народните ни песни се събужда и хубавите стихове на Е. Багряна са като съживени народни песни. Свежи и чисти, като че ли ги извива кръшен глас на млада мома, чиито мелци не са още отпивани.[1]

В полемичното си увлечение Ана Каменова, без да иска, стеснява лирическия обхват на тези стихотворения. Те не са нито „съживени", нито преработени фолклорни мотиви, а нов вид синтез на народнопесенни елементи с индивидуална чувствителност и съдба. В „Уроки" съжителствуват две души: древна и модерна — едната податлива за суеверия, а другата — дистанцирана чрез чувството:

---

[1] В. Свободна реч, 1924, бр. 150, с. 3.

Дайте седем въглена в мангала,
ненапалени три вощеници,
неначенат хляб на кърпа бяла,
и в зелена пръстена паница
непреливана вода налейте.

И от баенето, което още е властно над доверчивото момиче, изведнъж — скок през епохите в едно съзременно съзнание, уповано в любовта:

А пък аз си мисля огорчена:
По-добре съвсем да не оздравя,
ако вече няма да го срещам. . .

Статията на Ана Каменова от 1924, полемична по своя характер, засяга и един друг невралгичен проблем, който периодически избухва и отново заглъхва в литературния живот на последните пет-шест десетилетия у нас — за националните особености, перспективите, пътя на развитие на българската литература. Ожесточените спорове, дискусиите с много шум през 1965—1967 година са само продължение след дълга пауза на отдавна започнали препирни и взаимни обвинения между „селски“ и „градски“ поети, между „нашенци“ и „европейци“.

А миналото и бъдещето, родното и международното, сплитащи се непрестанно, без да питат теоретиците, раждат и прераждат изкуството.

Колкото и да обвиняваме българската интелигенция в липса на традиции, трябва да видим приемствеността от поколение към поколение в поезията.

Десетгодишнината от смъртта на Яворов се отбелязва с голямо раздвижване в литературните среди. Още са живи мнозина от косвените участници в драмата, живи са и почти всички приятели на поета. След един скромен сборник от спомени при 5-годишнината, съвпаднала с най-тежкия момент от националната катастрофа, сега се явява повод за шумна и убедителна манифестация на обич и преклонение пред паметта на големия поет, един вид обществено оправдание за него и пред него.

Но желанията на литературната младеж не съзпадат с разбиранията на възрастните писатели. Организаторите на утрото в салона на Свободния театър включват в програмата само творци от по-стари поколения и не предвиждат участие на млади таланти.

Тържествата са насрочени в един и същ ден — на 2 ноември, — но на различни места, сутрин и следобед. Младите, изглежда, проявили повече усет за традиция и се събрали в същата аудитория 45, където преди 12 години младежите от компанията около Подвързачов устроили утрото за Пенчо Славейков. Разделяни в оценките на критиката, в тази голяма за времето си аудитория, на 2 ноември 1924 г. следобед един до друг застават младите писатели Каралийчев, Фурнаджиев, Разцветников, Георги Цанев, Багряна, Владимир Полянов, Димитър Пантелеев, Йордан Стубел и др.

„Официалното честване бе в Свободния театър — там се бе нанесъл и Народният театър след пожара. Участвуваха Владимир Василев, Дора Габе, Лилиев и още неколцина други. Ние, по-младите, обявихме, че ще направим честване в аудитория 45. Такава публика се насъбра! Салонът се изпълни, съседната аудитория също, холът, коридорът и стълбището, а мнозина останаха на улицата. И те викат, искат да чуят. Уредихме така — като си прочетеш стихотворенията в залата, отиваш в коридора и там се качваш върху една набързо пригодена маса и четеш отново.“

„Първо излезе Цанев. Той откри със слово. Четоха всички. Аз бях приготвила за случая специално стихотворение, посветено на Яворов. То бе набързо написано и не го дадох никъде. Нямам обичай да печатам веднага, без да преработя.

Така се загуби, пропадна някъде из папките. След това стихотворение прочетох няколко други."

„Успехът бе голям, сред хората имаше интерес към Яворов и към поезията. Започнаха да идват и покани от провинцията — да четем! Цялата група решихме — да тръгнем."

Успехът на четенето е бил действително необичаен, за него пишат всички вестници. Това четене става историческо в нашата литература. Но младата поетеса тогава не е подозирала какво ще произлезе от него. Тя и по-късно е била далеч от политическите усложнения на литературните факти, за да може да навлезе в сложните последици за неколцина от участниците в четенето, да си обясни прекомерното струпване на слушатели. Яворов е бил обичан, популярен, но освен чувството към него има и една друга сила, която е тласнала към рецитала хора, не толкова приобщени към изкуството. В обявите са били напечатани имената на четирима постоянни сътрудници на списание „Нов път". За хората, свързани с комунистическата партия, е било ясно, че в аудитория 45 ще се четат стихотворения остри, политически, насочени срещу терора, ще се славят борците от миналия септември. Освен за Яворов това ще бъде реквием за хиляди незнайни герои. И очакванията на стеклите се там комунисти, социалисти, съмишленици не се излъгали: на четенето прозвучали стиховете на „Сватба" от Фурнаджиев, разказът „Куршуменото кладенче" от Каралийчев и др.

Гласът на Багряна ни води из различни градове на родината при турнето след Яворовото честуване:

„С организацията на пътуването се зае племенникът на Яворов Найден Найденов. Събрахме се — Каралийчев, Фурнаджиев, Разцветников, Цанев, Владимир Полянов, аз. Поканихме и Николай Лилиев, съгласи се. Първо в Чирпан отидохме. Толкова близки хора на Яворов живееха там! Баща му, сестра му, брат му. Приеха ни трогателно. Настаниха ни по квартири. Николай и мене, кой знае защо, заедно поканиха у Крачолови, в родната къща на Яворов."

„Чак години по-късно, през 1963 г., на празника на поезията в Чирпан, братът на Яворов Атанас Крачолов ми разказа. Те ни мислели за мъж и жена, приготвили са ни били двойно легло в стаята на Яворов. В последния момент разбрали, че са се заблудили и набързо подредили още една стая."

„Аз изживях страшна нощ — да спиш на леглото на Яворов! В стаята се пазеха портрети, книги, маса, всичко, докосвано от ръката му."

Портретът гледа към теб, маслините очи те пронизват. Загасяш лампата. Мракът е сгъстена мъка. Неговият глас. А думите кънтят в тебе, като твои:

Затварям пламнали очи,
ала напразно — няма сън;
И чак в душата ми прониква
настръхнал в кътовете мрак.
. . . В глава
ни миг остава вихра мисъл,
в душата хаос и тревога.

Хаос и тревога. Това не си ти, заспи. Светът е пълен със светлина и примамни изненади. Може би още утре ще изчезне всяка мъка и тъга, заспи.

Гласът на портрета пресреща мисълта ти в тъмнината:

И няма никога душа —
криле по воля да размаха!
Тъжно ми е. И да има
гърди — гърди си да притисна,

сърце, що с моето съгласно
да бий и чезне! Аз тогава
набрани сълзи бих изплакал,
олекнало ми би тогава.

Да, това си почти ти. Но какъв е бил този човек, който владее твоите мисли, твоите думи. „По воля“, „волност“.

Как би искала да чуеш ударите на това сърце. А може би това е бил мъжът, истинският. Разминахте се в смъртта.

Ти се притискаш в леглото, в неговото, към възглавницата. Гласът става още по-силен, пронизва, вика. Той иде оттам. Главата ти звънти „от бол едвам усещана“.

Камина
все тъй прозината мълчи
и сякаш дума ѝ не теква
за клетва, най-ужасна клетва!

След като си живяла с тази поезия цяла нощ, цял живот, сега трябва да излезеш пред публика, да четеш, да се усмихваш. В Чирпан.

Утрото заличава нощта:

„На другия ден четенето мина добре. Бяха надошли много хора. Цанев откри със слово за поета. След това аз прочетох моето стихотворение, нали бях единствена жена, а после останалите.“

„Вечерта ни устроиха банкет. Имаше много неща: прасенце, пуйки, но запомнила съм хляба — загария — една педя бухнал, златист, бял, ухаещ, печен домашно. Такъв хляб никъде не съм яла.“

„От Чирпан заминахме за Стара Загора. Оттам с нас тръгнаха Иван Хаджихристов и Иван Мирчев. Следното четене беше в Казанлък. Там живееше Чудомир и той беше подготвил всичко за Яворовото празненство. Той също чете с нас. В Казанлък останахме два дни. Имаше една кръчма в изба. Обърнати бъчви. След това компанията се отправи към Търново. Пътувахме по същата железопътна линия, в чийто строеж преди години взе участие и баща ми.“

Дали можеше да предположи Любомир Белчев през 1906 година, че неговото момиченце след по-малко от две десетилетия ще пътува с влака като равно между равни с неколцина от най-добрите български писатели? Той не знаеше това, но ѝ предаде свободата да постъпва по волята си, да решава сама съдбата си, по мъжки. Той, който бе мек, спокоен и невластен.

След толкова години Търново посреща Лиза пременено, иска да се представи в най-красивия си вид, за да не счупи детските спомени. Старата престолнина е успяла да скрие под снега олющените стени, калните улички и нагиздено излага на показ разкошния си амфитеатър:

„Когато пристигнахме в Търново, беше вече краят на ноември, пред нас се откри чудна гледка: градът, целият засипан със сняг, като кристален кандилабър, спуснат от небето.“

„Още на гарата след слизането от влака, веднага обух шушони. Носех едни нови, купени от София преди тръгването.“

Кой би предположил, че тези лъскави шушони ще бъдат обезсмъртени от най-префинения лирик, който уж не се докосва до материалното?

Друг участник от групата също си спомня този момент. Младият по онова време белетрист Владимир Полянов пише в спомен за Лилиев:

За всеки случай, ако трябва да говорим за драма в живота на Лилиев, бих казал, че неговата драма беше малко по-сложна от познатата драма на бедния и гладен духовен творец, който няма условия да се занимава с пряката си творческа работа.

Заговорих за драма и неволно си усмихнах. Един далечен спомен ме завладява. Група млади писатели сме в Търново на литературно четене. Заедно с младоците като мене, Фурнад-

жиев, Каралийчев, дошъл е и Лилиев. Над стария град вали сняг. Младежки развеселени, под ръка с Лилиев тичаме по пустата главна улица. Пред нас бърза Багряна с лъскави черни шушони. Лилиев ни влече в игрив ритъм и пее импровизация:

Лиза със шушони, който я съзре,
тича да я гони, докато я спре. . .[1]

Под шегата на това четиристишие Лилиев дяволито е прикрил някаква истина. След време Каралийчев споменава в компания: — Всички бяхме влюбени в нея, но я пазехме един от друг.

Единственият невлюбен се осмелил начаса да загатне общото настроение с римуван куплет.

„След успешна обиколка, продължила доста дни, се прибрахме в София. Лилиев за пръв и последен път се съгласи да ходи на литературно четене. Никога вече не отиде. Неговата поезия с камерен характер нямаше бурен успех пред широка публика, но го слушаха с интерес, знаеха кой е Лилиев. Той бе и най-известният, и най-голямото име между нас. Но той четеше някак със затворен глас, като че обърнат навътре."

Лилиев — между тях най-възрастният, най-високо културният и тогава най-големият поет — има най-малък успех. Публика в салон — това е материализиран средният вкус. Тя се влияе от външни ефекти, от второстепенни дразнители: глас, дреха, актьорска поза на поета, и в стихотворението все пак да има някаква историйка.

След всеобщото признание, при средна дарба иде неизбежният спад на творческите сили, гибелното самоуспокоение и самодоволство. Лиза, приближавайки се към кулминацията на семейната си драма, е в неспирен подем. Нито успехите, нито личната несигурност попречват на разцвета на таланта ѝ.

В началото на новата 1925 г. се появява нов цикъл, значителен по обем и по лирическа сила, който ще даде наслова на първата ѝ книга — „Вечната и святата".

Седемте стихотворения не са механично събрани в цикъла, а изразяват общ замисъл. Първото — „Вечната" — поставя темата за жената — безименна пазителка на живота. Последното — „Святата" — затваря не само цикъла, но и библейската елипса на съзидателната съдба на жената, майката, земята. Между двете са включени други пет стихотворения, които разкриват жената в разни аспекти — носителка на рода и в същото време антиносителка, готова да тръгне в неизвестност, повлечена от магнита на мъжкия поглед, да напусне „родната ограда", за да последва „своя странен жребий", но и преобразена в друг облик: кротко вслушана в напътствията на старата си майка как да бди над болната рожба, да пази детето от „зла магия", от „сините очи пакостливи", от „жена-бездетница — най-вече". Целият цикъл, подчинен на общ замисъл, разкрива друга особеност на таланта на поетесата: импулсивност при постройката, а не концепционна преднамереност.

Идеята за цикличното писане се заражда у поетесата спонтанно още през стапа Елизабета Б., когато в края на 1922 тя помести във „Вестник на жената" първия си сполучлив цикъл „Повест" и през 1923 сродния с него цикъл „Стихотворения"[1] — и двата бележат решителната крачка от дилетантството към изкуството. Може би творческото четене и превеждане на Блок и след това на Цветаева има някаква роля за избистряне на нейните вътрешни импулси, които сами

---

[1] Д. Дебелянов, Н. Лилиев и Г. Райчев в спомените на съвременниците си. С., БП, 1967. с. 319.

я тласкат към вариационно изливане на настроенията. У Блок това е изразено чрез вихрови кръговъртежи на тема, обогатяваща се чрез вариации, а у Цветаева чрез фрагментарно, разноъгълно развитие на темата. Превеждайки през лятото на 1922 големите руски поети, Лиза Белчева се е вживяла в този своеобразен излив на напиращи чувства, образи, настроения, характерен за всекидневното, упорито писане. Но тя го е пречупила през своята южна, нехайна към системност и плановост природа:

„Как пиша? Никога не съм писала регулярно, всекидневно. Един два месеца нищо не пиша. А после цял цикъл. Едното стихотворение води другото. Едното дава път на някакви лични чувства. Докато не пиша, види се, нещо се натрупва в подсъзнанието. И като напиша едно стихотворение, изглежда се отпушва и се появяват и другите по проправения вече път. След това се случва да се разместват в реда, в цикъла. Едновременно като пиша едното, вече ми идват хрумвания и образи, които аз си записвам отстрани за друго стихотворение. Виждам, че всички тези мисли и образи не мога да ги вместя в едно само и така вече се ражда другото."

Циклично писане. Нещо като автоакумулация — от думата се подвежда друга дума, от образа — друг образ.

„Често няма време да напиша придошлите идеи за ново стихотворение по време на писането на стихотворенията в цикъла. Имам срок, редакторът бърза, и аз давам цикъла. След това вече не се връщам към новоизникналия замисъл по време на писането му, някак съм се отделила. Обикновено така се изгубват тези хрумвания. Случвало се е по-късно да се върна към някои от старите замисли, към тези зародиши, но по-рядко."

Тя развива тази особеност на дарованието си чрез циклите от 1923, 1924 и 1925, за да постигне органичността на цикъла „Бретан" от 1925 и 1927. Така установената с годините привичка ще оформя и други впечатления от по-късно време — „Вечери във Викърче" от 1933, „Ориент-експрес" от 1935, „Боянски цикъл" от 1962, „Бразилски цикъл" от 1963 и други хомогенни цикли.

Багряна налага в нашата поезия този вид цикличност на писане. След нея опитаха мнозина, обаче не при всички автори резултатите са добри. Там, където няма наплив на хрумвания и богатство на преживявания, „циклофугата" се върти на празни обороти и вместо в едно сгъстено стихотворение темата се разлива в няколко непълноценни, насилени варианта. Удивителното при Багряна е, че цикличното писане не е за сметка на отделното стихотворение, а, напротив, тъкмо в цикъла изпъква завършеността и яркостта на самостоятелната творба. Бляскав пример в това отношение е едно стихотворение от монолитния цикъл „Вечната и святата", което ще остане в броеницата български поетически образци: „Потомка".

В дома на Шапкареви всичко върви привидно равно.

Бурите са стихнали, пътуването-бягство на снахата до Германия в края на 1923 е позабравено, а може би е дало урок на енергичната и остроезична свекърва. Но в този дом са събрани две изключващи се една-друга житейски системи и те не могат да останат заедно. Единство и примирение между тях не може да има. Защото не става дума за характери, а за принципи на съществование, при това и двата активни, градивни, устремени към създаване и уверени в своята правота, непоколебимост, вечност. Без да бъде парадокс — и двата основателни, прави и действително вечни. Тази Султана, преселена в столицата, носи здравината на корените, на майчинските задължения, на призванието да бъде къщовница и да възпита от женската челяд около себе си все такива къщовници. А младата — снахата — витае в изкуството, тя вече знае, че там ще създава своите рожби и там ще гради своя дом. Драмата е в малкия човек, детето, който вече

е свързал двете същности на поетесата, който я тегли с невидими връзки към семейството, към обикновените грижи, радости и тъги. Напомня ѝ да не забравя човешкия си дълг, не ѝ позволява да се осъществява само в един кът от своето същество, да бъде само в изкуството.

Можем да проследим месец по месец люшканията на младата жена пред решителната крачка, отразени в един лирически дневник, от който даваме извадки:

5. 4. 1924

. . . Знам, че още преди да се сгрее земята /и стопи навалелия сняг, /преди първия полъх на пролет и лято, аз ще бъда разбудена пак,—/ и от мойте възторзи, надежди, победи /ще остане един спомен тих, /една гънка горчива край устните бледи, / и в тетрадката — някой нов стих.

28. 6. 1924

Помисли. — Да ти стана жена ли? / Да изпием кипящото вино / в една сънна и кратка година./ Да е всеки ден същ, неизменен / и ний — всичко един в друг узнали. / Да вървиш неотлъчно до мене, / без да тръпнеш, докосвайки само — / както днес, непреклонното рамо. / Да се върнеш от работа в къщи / и, по навик, набърже целунал, / да задремеш над вестник разтворен. / А навън да е привечер лунна, / и през всичката дневна умора /и неволя по хляба насъщен, / да усетя, че пак ме обзема / този трепет за песен и волност, / този трепет, повярвай, неземен, / заради който бих всичко отдала. . . / И във този миг първи път ясно, / ужасена, покрусена, болна, / да ти кажа, — че в плен съм живяла, / че за мене във къщи е душно, / че на входа ми всеки ден чука / натрапливата гостенка Скука. — / И да легна до тебе бездушна / и да плача, да плача безгласно. . .

5. 7. 1924

. . . Но ти самичък погледни: / не сме ли ние в тази стая / като във мрежата на паяк?

6. 9. 1924

. . . А аз — със всеки нерв усещам само, / че иде киша — дебнеща и трома, / а после студ, окоченяващ студ. / И някаква нарастваща тревога, / като в ятата, сбрали се за път, / и мене тегли някъде на топло.

11. 10. 1924

. . . Вървят в навалица и жега / по булевардната алея, / но мълчаливо двете с нея / те мислят заедно за него. / И в миг, изтръпнали, и двете / се спират. — Срещу тях направо / той иде — горд и бледоцветен, / и весел, бодро поздравява. / И тръгва с тях. И бавно трима / вървят в здрачената алея. / Но в двете тях — гори незримо / въпросът: „мене или нея?“

Това са откъслечни строфи от изповедите на Елизабета Б. във „Вестник на жената“, които Багряна не включва в никоя книга, преценявайки, че те са били повече отдушник, отколкото откристализирала поезия.

Но от цялата тази впепеляваща лутаница в нерешителност излита едно стихотворение, надхвърлящо тесния хоризонт на личното — „Видение“, поместено в списание „Демократически преглед“ на Т. Г. Влайков, за когото Лиза си спомня, че в преклонна възраст сам обикалял по къщите да разнася хонорари на младите си сътрудници.

„Видение“ не само лъха на предстоящо освобождение, но е напоено с мирис на море, с предчувствие за бъдещите пътешествия, които ще обновят багрите на поезията ѝ:

Вън ходи край къщи и пее отново
април, цветоносеца блед.
И дъха зелената пролет отрова,
по-сладка от вино и мед.

Как душно и тясно е в нашата стая,
как силно ме тегли навън.
Това, що разказвам, самичка не зная
наяве ли бе, или сън.

. . . . .
Невиждани хора, нечути езици,
обветрени, млади лица
и сини очи с разширени зеници,
и смели, и волни сърца. . .

. . . . . .

Напразно. Отровата вече проникна.
В кръвта ми кипяща се вля.
И чувствувам вече — на плещите никнат
две силни, две волни крила.

Докато Лиза в безсъниците заплита и разплита личната си драма, кръвно свързана с творчеството ѝ, на един църковен таван, в катедралата „Свети Крал“ също владее безсъница.

Някакви безшумни силуети, закачулени с наметки, се качват по витата стълба, водеща към камбанарията, шмугват се в таванската стаичка на клисаря, носят нещо под мишници, шушукат, кроят.

Подробностите в съдбата на отделния човек почти никога не се съобразяват със завоите в социалния живот, а пък често съвпадат с тях, сякаш някаква витаеща във въздуха тревога ги раздвижва по едно и също време и ги тласка към взривна промяна.

Април, цветоносецът, играе важна роля в съдбата на Багряна, а оттам — и в поезията ѝ.

„През април 1925 година напуснах дома на Шапкареви.“

„Помня този ден. Тогава се прибрах у нашите и се разделих с Жан. По улиците срещах бягащи хора. Носеха ранени. Суматоха. Улисана в своята грижа, разбрах, че станал атентат в катедралата „Свети Крал“. Минах край нея отдалеч. Кубето го нямаше. Файтонът не можеше да мине през площада, трябваше да обикаля доста, за да стигне до къщата на Витошка и Солунска, дето живееше под наем бащиното ми семейство. Срещахме камиони, коли на Червен кръст с ранени. Площадът бе задръстен от полицаи.“

Това страшно събитие има силата на символ: разминават се обществени сблъсъци и личните грижи. Между тях външно няма никакво съединително звено, няма никакъв взаимен интерес. Това са две затворени отделни сфери. Дали е така?

Още веднъж Багряна се среща лице в лице с голямо събитие и става насила свидетел. Но не и само свидетел. Човек никога не знае как участвува в обществените конфликти.

От репортажите на вестниците може да се види паниката, обхванала целия град, могат да се научат и подробности по трагедията в църквата, където повече от 110 души загиват под развалините, между тях 20 жени и 5—6 деца. Избухването на адската машина е станало към 15 ч. и 20 минути в четвъртък на 16 април.

Иван Шапкарев също си спомня този ден с голяма релефност:

През 1925 година бях майор. Задължен бях да присъствувам на погребението на един генерал в църквата „Свети Крал“. Обличам се в парадна униформа с ордените, както е наредено. Излизам, а до вратата, на улицата срещам Лиза. Няколко дни преди това тя беше напуснала нашия дом. — Жан, моля те, върни се. Идвам да си взема багажа. . . — Разбрах, не бива да ги оставям насаме с майка ми. Върнах се. Взех да ѝ помагам и тя видя, че бързам. Казах ѝ, че отивам на погребението. Най-после стегна куфара и излязохме. Аз скочих на военния файтон, който ме чакаше, и полетях. Стигам пред „Свети Крал“. На вратата адютант, който се занимава

с церемонията. Спира ме: — Господин майор, по-добре върнете се. Службата вече започна и ще бъде неудобно да влизате, пък и нямате пелерина! — Аз в бързината, след като събирахме багажа на Лиза, съм забравил да си сложа пелерината, а беше задължително. И адютантът ме съветва: — Най-хубаво идете в щаба и обяснете нещо там, намерете някакви причини. — Така и направих. Преди да стигна до щаба, страхотен гръм и трясък се чу. Обръщам се — към небето летят тухли, прах, парчетии. Тичам назад. Всички бягат — едни към църквата, други обратно. Срещам Руска Маринова, познавахме се от ателието на Блъсков. Вика: — Шапчо! — Ранена. Заведох я в една аптека да я превържат и пак към църквата тичам. А там нещо ужасно. Докато се суетим наоколо, из развалините изскача една окъсана, прашна фигура и се олюлява, кръв тече по лицето. Едва познаваме владиката Стефан. Той водеше службата. Това ли е елегантният, енергичен, наперен Стефан! Поеха го на носилка веднага.

Ако не беше дошла Лиза точно в този миг да ме срещне и да ме върне... Всички офицери останаха под кубето, там са били строени, точно под него.

Със своето безучастие в голямото събитие Лиза Шапкарева неволно спасява един човешки живот. Огнема му спокойствието, разстройва го задълго, но го задържа между живите. Ако беше негова предана съпруга, която грижливо да му изчетка мундира, подавайки му пелерината и подтиквайки го да не закъснее, тя щеше да го изпрати с усмивка и целувка към смъртта.

А ето как се оценява атентатът в „Кратка история на България“:

„Увличайки се в борбата против фашисткия терор, някои партийни членове бяха склонни да подменят масовата революционна борба с контратерор и действия на въоръжени чети. Така бе замислен и извършен от откъснали се от партията членове атентат в черквата „Св. Неделя“ в София, който послужи на Цанковото правителство за извършването през април 1925 г. на нови нечувани насилия и жестокости. Нови хиляди комунисти, земеделци и безпартийни антифашисти бяха избити без съд и присъда от развилнелите се фашистки банди.“[1]

В дебелия том на историята тази фраза не звучи така зловещо, но превърната в имена, би ужасила. В дългия списък едни от първите са поети: на 27 април 1925 загива Сергей Румянцев; на 9 май изчезва Васил Карагьозов; на 10 май е отвлечен и убит любимецът на Страшимиров — Христо Ясенов, един от компанията около Дебелянов и Константинов през студентските години на Лиза Белчева; на 25 май е удушен Гео Милев, певецът на Септемврийското въстание, непонасящият застой интелектуалец-бунтар, готов на всякакъв риск за обновление на изкуството и живота.

•

Прозорец, малко тесен, към литературата на тази разнолика и жестока епоха ни отваря една пожълтяла книга, малък формат, назад през половин век към 5-те първи години след Първата световна война, когато избликват изворите на новата ни литература.

Намираме литературния сборник „Пет години“ с графичните маски, нарисувани от Дечко Узунов, с тютюнево излинели страници. Книгата се открива с думи, по младежки отривисти, вероятно от съставителите Й. Стубел и Вл. Полянов:

Тежкият камък е хвърлен отдавна...

Един образ, облъхнат от кротките вопли на Багряна, окървавен от юмрука на Фурнаджиевите песни, начупен през призмата на Чавдар Мутафов и обрадван от младостта на Ан. Каралийчев: странният калейдоскоп от светове и светлини на най-противоречиви натури като Стратиев и Разцветников, Пантелеев и Смирненски, Светослав Минков и Панчо Михайлов, може ли да бъде образът на казаните години?

[1] Д. Косев и др. Кратка история на България. НИ, 1969. с. 260. Повече подробности за подготовката и обстановката около атентата дава в мемоарите си „Повеля на дълга“ Цола Драгойчева, между другото — някогашна ученичка на Лиза Белчева от Врачанската гимназия.

Върху новата пролет на родната литература остарели умове сипят хули: много луда била, не мислила за дом, нехаела грижи и това що е на земята.

Хвърчала.

Сънувала. . .

Без да бъде официозен, казионен, образът на 5-те първи години е непълен. В сборника липсват две от най-ярките фигури: Гео Милев и Атанас Далчев, а се промъква незначително име като Александър Паничерски. Това е късогледството на съвременниците. А може би — последица от лични отношения. Все пак в „Пет години“ се събират главните посоки на следвоенните литературни търсения.

Все на коне нахлува новата поезия. Смирненски с „Червените ескадрони“ повежда хвърковатата чета на младите поети:

И развели буйни гриви, над пожънатите ниви
като вихър отминават ескадрон след ескадрон.
Под копитата извива прах на облачета сиви
и премрежва с бронзов блясък огнения хоризонт.

Багряна с буйната езда на „Амазонка“ прогласява изгрева:

Искрометните копита
кой ще проследи?
Песен светла се разплита
в моите следи.

Фурнаджиев събужда равнината с тътена на своето „Конници“.

Конници, конници, конници, кървави конници,
моя родина и пламнало родно небе,
де е народа и де е земята бунтовница,
де сме, о мое печално и равно поле!

Стратиев също препуска на кон към светлината:

През гори, равнини и блата —
ето там, ето там, дето свети!
Във косите ни съска нощта
и безумни летим на конете.

Оттласквайки се от абстрактната и камерна анемичност на символизма, новата поезия носи при Смирненски вулканичния напор на пролетарската революция, при Багряна — свежия пролетен бунт на жената и земята, които се събуждат за нов цъфтеж, при Далчев — предметност и приземяваща прозаизация на стиха, който отваря нови перспективи занапред, при Фурнаджиев — могъща образност с дълбоко народностни корени, при Разцветников — задушевен лиризъм с многоцветен народен език, при Гео Милев — избистряне на модерните търсения до гневен вик и експресивен апотеоз на Септемврийското въстание.

Поезията на Багряна е един от редките случаи в нашия литературен живот, когато потребителното и емисионното ниво почти съвпадат.

Името на Багряна много скоро след навлизането ѝ в литературата се сплита с най-острите проблеми на културния живот, на идеологическите схватки, без поетесата сама да е търсила това, без дори да го осъзнава. Сериозните отзиви и опити за анализ на постиженията ѝ дават тон в критическия хор, който отрано съпровожда творчеството ѝ. Но започват да никнат и кратки или по-дълги бележки за нея в списания и вестници, които се стараят по този начин да се препоръчат на читателите си. Тя става модно явление. Тези статийки обикновено са образци — по-лоши или по-добри — на салонна критика, която не казва почти нищо съществено. Всеки творец е задължен да понася търпеливо „критики“

от този род и колкото по-даровит с или по-известен, толкова по-упорити, по-настоятелни и дръзки са опитите да се интимничи с него, да се краде от авторитета му — за каузата на някоя организация, списание, казионна групировка или за личен актив на ловкия журналист.

Наред с бележки с повод и без повод, където Багряна става неволен герой, върху нейното творчество започват да опитват перото си различни амбициозни автори, за които не е трудно да намерят трибуна за писанията си — излизат безброй вестници и издания, повече от 70: литературни, политически, с неясен профил. Почти всеки от тях, включително и ежедневниците, се старае да поддържа и литературни рубрики, с охота помества и заядливи реплики, които вдигат тиража, и критически опити, които създават видимост на сериозност, солидност.

Потокът от събития около нея, от рецензии, бележки, хвалби, от литературни спорове, крамоли и съперничества тече, а Лиза в същото време е въвлечена в друг, отделен поток на съществуване. Тя се решава и напуска съпружеския дом, а през май и юни 1925 г. пътува в чужбина, отдава се на едно чувство, което я обзема цяла. И пише.

Първите искри от този огън проблясnаха в стихотворението „Любов“, печатано през януари. В ранна есен на същата 1925 в кн. 7 на „Златорог“ излиза нов цикъл — „Ден Божий“. Освен „Утринна“, „Песен“, „Ден Божий“, „Вечерня“ в него е включено стихотворение, което ще стане синоним на багрянинската поезия — „Стихии“. За първи път в българската поезия избликва такъв завладяващ ритъм. Това не е нито само отражение на семейната история, нито само предупреждение и закана към някого, нито само изповед на лична съдба, темперамент, жизненост.

„Можеш ли да спреш ти вятъра“, „Как ще спреш ти мене — волната, скитницата, непокорната, // родната сестра на вятъра, на водата и на виното//, за която е примамица непостижното, просторното“ — това е езически хоровод, приета вибрация от далечни и неизвестни сигнали от преди векове. Думите тук имат смисъл, но не търсете само там нишката на общото, не търсете буквална връзка в словото. „Стихии“ е повече музикална творба, отколкото литературна. В нея се разгръщат и неизползувани дотогава пластове в българския език, затрупани от каноните на старата поезия, дълбоки залежи на словесни съчетания, ония богатства на членуването, изчезнало в другите славянски езици и по чудо опазено в нашия.

Може да се открият източници, настроения, да свържем „Стихии“ с определено състояние и биографични подробности. Може. Това стихотворение би отговорило и на такива изисквания, вмества се в определени житейски координати. И отведнъж става принизено, еднопланово, елементарно, става отреагиране, приближава се до всекидневните ни представи за отношения. А то е повече. То е и жената, и родината, и човекът, и изкуството, и неизвестното.

Лиза се освобождава от ограниченията на семейния живот и се лишава от неговите естествени радости.

Тя преминава в друга система на съществование и без да е предполагала, променя изцяло своя ден. Променя донякъде и мисленето си и, разбира се, навиците си. Дали е получила въжделената свобода, дали се е приближила до представите си за творческо изгаряне на времето? Стиховете ѝ убеждават, че в тези месеци и години нейните две същности като жена и като поет започват да се приближават. И това дишане чрез изкуството е непрекъснатост, а не мигове, крадени и чакани. Животът става поезия, поезията — живот. Може би благодарение на човека-творец, с когото я среща съдбата.

Но сега се създава нова инерция, срещу която тя съвсем не е въоръжена да се съпротивява. Изискванията на успеха. За Багряна той не е съблазън. Тя го получава лесно, като че без усилие. Тогава едва ли самата е съзнала високата цена, на която го е изстрадала — цена на познание, на лишения, на откази в себе си, на невъзвратимост към младост по друг път, на зрелост с всички нейни измерения, на риск по всички посоки.

Терорът на успеха са неговите задължителни, често досадни и растящи с всеки нов ден претенции. Отблъскването им би се изтълкувало като високомерие. Трябва да се явяваш с усмивка, където те канят, да обикаляш страната с литературни четения, да бъдеш акуратен в кореспонденцията си, да даваш интервюта, отговаряйки на какви не въпроси. . . Това е начало на една неизбежна суета, която подема своята ескалация и заплашва да те засипе с лавина от приятни срещи, пътувания, вечери, обеди, чайове, гостувки, разговори, интервюта, посещения. . . И всички тези часове — отнети от работното вдъхновение.

Неусетно, само за 2—3 години, Багряна заема място сред най-големите съвременни български писатели. Това се възприема като факт, като естествено положение на нещата.

Един малко известен общественик, учител по рисуване от Казанлък, който скоро ще спечели шумна слава с хумористичните си разкази, пише до столичен всекидневник следната бележка:

> От известно време из салоните на училището ни са накичени табла „Пантеон на българската словесност“. . . Там са образите на заслужилите наши писатели и между тях, както стават тия работи изобщо, се мъдрят приятелите на съчинителя на това табло. Защото, как иначе да си обясним — там е Минко Неволин, П. В. Генов, Дерижан, Карановски, а няма Шишманов, К. Константинов, Багряна и др. . .[1]

Подписът — Чудомир Чорбаджийски. В ония времена принципът на котерийност, познанства, роднинство господствува в нашите министерства и учреждения. Той е в услуга на посредствеността, поддаваща се лесно на обединяване, защото е съчетание на безличност и енергия, при липса на етична воля, интелект и талант.

Целите две години — 1924 и 1925 — събираха над главата на Багряна градоносни облаци. Но нейното слънце успяваше да ги пробие и да засияе в стихове като „Кукувица“, „Април“, „Потомка“, „Видение“, „Любов“, „Стихии“.

---

[1] Чудомир Чорбаджийски. Една нужда. — В. Слово, бр. 1147, с. 1.

ФИЛОСОФСКА ТЕМАТИКА В „ЛЕГЕНДА ЗА СИБИН“ И „АНТИХРИСТ“

Мария Попова

„Легенда за Сибин“ и „Антихрист“ са сериозни постижения на българската литература. Изградени на конкретна историческа основа, двете книги си поставят далеч по-общи проблеми. Историческо и общочовешко се преплитат, като в центъра на явленията стои проблемът за човека. „Човек“ като исторически определена и вечна категория, т. е. тези специфични човешки потребности и особености, които са общовалидни. Човек като вечно търсещ, непрестанно приемащ и отричащ дух. Онези дълбоки и безкрайни, неразделими вътрешни противоречия между „да“ и „не“, породени от стремеж към истина, тласкани от познанието. Търсенето на истината е основен момент на преосмисляне на света. То е безкрайният път на човека към самопознание. То е вечно съмнение, вечно колебание. Диалектиката на нещата води до логическата им безкрайност, защото „край“ значи смърт. Вечно движение, вечна реакция — ето смисъла на човешкия живот. Това е идейната основа на двете произведения.

По характера на поставените проблеми книгите представляват своеобразна дилогия. Идеите на едната са доразвити и доосмислени в другата. Неслучайно критиката обърна такова внимание на тези произведения. Излязоха редица статии на известни критици, като П. Зарев, Р. Ликова, Ст. Каролев, М. Василев, Св. Игов, Е. Константинова, О. Сапарев, Л. Георгиев и др. Те оцениха философския характер на творбите, разгледаха основните проблеми: диалектиката като движещо начало, общата, концепциална представа за света, проблема за вярата, любовта, ролята на Сатанаил, понятията за добро, зло, истина, ролята на разума и пр. Немалко място беше отделено и на въпроса за историческата достоверност на книгите, който се оказа като че ли най-спорен. Отбелязано бе и актуалното звучене на проблемите. В тази статия ще се спрем по-подробно на основните аспекти от идейната система на „Легенда за Сибин“ и „Антихрист“.

*

Емилиян Станев показва човека в цялата сложност и противоречивост на неговия духовен живот. Основен момент в преосмисляне на човешката същност е отношението към религиозните учения — официално християнство и ереси. Детската, неизкушена и наивна душа на Еню не може да проумее тайните на битието. Склонността му към съзерцание е естествено условие за стремеж към бога. Защото детето не е способно на дълбоки размисли, на него нещата са все още в сферата на интуитивното. Някои критици отбелязаха, че авторът е

надарил своето дете с прекалено дълбока проницателност.[1] Но може би не бива да се забравя, че повествованието се води от вече зрелия Еню и е логично оценките за ранните му години да носят печата на житейска мъдрост. А в детския копнеж по бога Емилиян Станев вижда едно желание да се обясни абстрактното със сетивното. Защото в своите представи малкият Еню свързва бог и природа — символ на красота и хармония. Но светът е огромен и разнообразен. Човек все повече узнава и все повече се лута и търси решения на световните загадки. Този пръв етап на познанието потиска със своите измерения и детската сляпа вяра се превръща в осъзнат стремеж към бога, т. е. човек, неразбрал още собствената си сила, търси опора в обективното. На тази степен на съзнание той не е способен сам да бъде съдник на делата си, не е готов да бъде вътрешно отговорен. Но познанието разколебава увереността. Еню вижда, че светът е пълен със злини и несправедливост, затова вярата в бога се превръща в бягство от света; опит не да се разрешат проблемите, а да се намери упование в една абстракция. Това е по-скоро емоционален стремеж. Рационално-критичното начало още не е станало негова същност.

При Сибин нещата са по-сложни. Исторически — наследник на една езическа религия — за него Тангра е върховният бог, но по-скоро като символ на рода, обект на памет и болка по невъзвратимото минало. Същевременно той му е и психологически по-разбираем, защото не е бог-съдник. Самата същност на Тангра е близка до природата, той е обожествен вожд, който води и направлява, не се бърка в работите на хората, не им припомня постоянно, че те са греховни и несъвършени. Докато Христос е чужд на Сибин като „бог-узурпатор", той е символ на онези процеси, които унищожават прабългарската хегемония, чужд и ненавистен му е и със своето съвършенство и съдничество, защото кара хората да се чувствуват слаби и виновни. Християнството е неприемливо за него.

Въпросите на разума не закъсняват. Логиката на рационалното възприятие е почерпена от жизнения опит. За Сибин успешният лов не е плод на магиите на Чана, а естествен резултат от дебелата снежна покривка. Разбира се, не бива да се забравя, че легендата разглежда Сибин като завършена личност, т. е. зрял човек, с опит, и при него съмнението е естествено състояние. Емилиян Станев не дава в тази книга онези дълбоки и коренно различни, проследени във времето психологични процеси, характерни за Еню. Може би това е причината, която лишава легендата от психологичната вглъбеност и пълнота на „Антихрист". Защото тук сложните преходи имат символичен и конкретно възрастов аспект. Макар пред очите на детето да поставя въпроси, макар то да усеща противоречията и несъответствията на това, което го заобикаля, и на проповядваните от християнството „истини", то не притежава онази степен на вътрешно съзнание и критичност, която да подрони основно устоите на догмата. Затова илюзията му, че вярата в бога ще възстанови вътрешното му равновесие, ще осъществи желаната хармония, е така силна. Тя определя и постъпването му в манастира. Единението с бога се превръща за него във възможност за духовно успокоение.

Но силата на вярата е свързана със силата на разума, затова така мъчителна е борбата у Сибин и Еню да намерят упование в нещо „свише" и разумната, трезва оценка за неговата несъстоятелност. Защото за тях вярата вече не е сляпо упование, а изискване и православното християнство би могло да го удовлетвори само ако е в състояние да съчетае етично и естетично и рационалния подход към тях. Наистина човек е склонен да твори кумири, но и твърде бързо се разочарова от тях. Уважението и преклонението са взискателни — те не търпят съжителство на обикновеното, баналното с изключителното. Жадният за вяра е склонен да твори илюзии, но не прощава на действителността, която ги руши.

---

[1] Л. Георгиев. — Сп. Съвременник, 1971, кн. 2, с. 284.

Много точно е уловил авторът тази безкрайна и вечна връзка на обекта, който поражда илюзията, самата илюзия като субективна, идеална представа за далеч по-несъвършена действителност, безпощадност на разума не към самата илюзия, а към реалността — нейния създател. Затова острият поглед и трезвата мисъл на Теофил—Еню проникват зад „светите манастирски тайнства“ да открият един свят на слепци, измамени и лицемери. Заспалият Теодосий прекършва пиетета на младия монах, защото в този обикновен, прозяващ се старец няма нищо възвишено и свято. Той престава да бъде тайнство, т. е. обект на сляп възторг, а се превръща в прозаична реалност. Преходна и нетрайна е властта на непочувствуваната, неосъзната вяра в бога. Тя е възможна само в мигове на безпаметност, затова така жадуваната „Таворска“, този краен предел на съвършенство се превръща в мъртва, студена светлина, която смразява човека, кара го да се чувствува слаб и безсмислен. Постигнатият край е Нищо, той е равнозначен на смърт, защото поставя предел на човешкия стремеж. Затова за Емилиян Станев Идеалното е недостижимо и вечният стремеж към него е движещо начало в човешкия живот.

Отворили очи за света, Сибин и Еню откриват неговото великолепно многообразие. Разумът търси опора в земното, природното; в това, което е естествено. Но материалният свят, колкото и да е разнообразен, не е в състояние да задоволи човешката душа — тя жадува възвишеното, вечно се стреми към него. За автора единствено вярата в нещо е постоянна човешка спътница, всичко друго е преходно, отминава и умира. И докато Тихик застива сляпо над едно учение, превърнал ереста в догма; докато Теодосий се обрича на вечно духовно робство, тъй като се прекланя пред Нещо, което признава за по-висше от себе си и недостижимо; докато Силвестър е готов да отхвърли и бога, и дявола в името на земната любов — двамата бунтовници продължават да търсят смисъла на човешкото съществуване. Презрели бога, защото „неразумна е вярата, която иска милосърдие, а насилва към себе си чрез мъки“, защото те не могат да приемат невидимия бог за съдник на делата си, обръщат очи към Сатанаил. Този ироничен, властен разрушител, творец на видимия свят е по-близък с непрестанните си промени до тях. Защото за Емилиян Станев няма нищо по-страшно от успокоението, то води до безразличие, сковава волята и ума, прави от човека неразумна играчка на случая. Цялото отвращение от лицемерната догма, от сляпото упование в безсмисления бог, злобата и отчаянието от подиграното доверие намират изблик в култа към великия изкусител. Защото бог узаконява робството, зависимостта, социалната несправедливост, той е против естествената свобода, а гордият дух, усетил своята мощ, не търпи окови. Но отрицанието не е изход и душата се лута в безверие. Мрачни и горди се изправят двамата богоборци, предизвикали на борба света. Изобщо за автора човешкият живот е едно непрекъснато диалектическо противоречие между вяра и безверие, борба и стремеж към покой.

Колко е нетрайна човешката памет. Тя бързо забравя уроците на миналото и отново душата жадува за опора. Така е създаден човек — да отрича всичко постигнато, да се стреми към ново подчинение, да иска всичко да изпита чрез себе си. Защото човешкият дух е любопитен и познанието само усилва желанието за всеобхватност. Авторът вижда живота на човека като низ от заблуди и самоизмама. Отрекли официалния бог, Сибин и Еню се устремяват към еретическия. Поведени от своята земна любов се мъчат да намерят в ереста решение на световната загадка. По-земно и правдиво е учението на еретиците. Те не отричат бога, но за тях той е по-скоро символ, а не действена същност. Светът е творение на Сатанаил. Социалният бунт, гневът срещу земната несправедливост предизвикват съмнение и отрицание на официалното православие. Отрицанието не е обяснение, а Сибин и Еню търсят своето предназначение, смисъла на своя живот. Нито бог, нито дяволът ще им помогнат. Хората трябва да намерят вярата в

себе си. Човек сам трябва да стане „бог“, съдник на делата си, упование за себе си. Така се ражда „Антихристът“.

*

Пътищата на познанието са безкрайни. Трудни и лъкатушни, те често водят до отчаяние. А „Световното съкровище“ е тази успокоителна сила, която действува като балсам в минутите на душевни терзания. Защото човешката природа е не само рационална, а и емоционална. Тя има нужда не само от разгадаване на света, а и от красотата. Природата е вечна и прекрасна. В нея всичко е стройно и подредено, тя е съвършена хармония. Затова в мигове на тежка болка по загубената цялост човек се обръща към нея. Емилиян Станев е напълно последователен в схващанията си за природата. За него тя е съвършена и вечна категория. Сибин и Еню се прекланят пред величието ѝ. Нейната мъдра, спокойна красота, логиката на всичко, което става в природата, връщат сигурността на човешкия им дух. Защото красотата също е познание; път към разума, минал през сърцето. Това, което в християнството е грях, в природата е закон. Религията ограничава човека, кара го да се чувствува греховен, световното съкровище му връща волността, прави го горд и свободен. Естественият, хармоничен човек е част от нея. Затова нищо земно не е греховно, за Сибин и Еню осезаемите, обикновени радости стават близки и достъпни. Това е важен момент в идейните схващания на автора. Той се опиянява от природното. За него то е най-жизнената и истинска част от същността на човешката личност.

Природата е тази, която буди твореца у човека, защото дава простор на мисълта му. Омаян от чудесата ѝ, той се чувствува лек и радостен, в него се събужда желание да съперничи на нейните творения, сам да създава красота.

Световното съкровище поражда усет към физическата хубост. Радва се Еню на своя образ, защото телесното го свързва с природата; част от нея, той се чувствува силен и уверен. Но тя крие и много мъдрост. След всеки лов мисълта на Сибин укрепва, защото природата е ключ за световната загадка. В нея има ясна, конкретна логика, нещата са плътни и осезаеми. В очите на умиращия елен князът прочита повече, отколкото във всички умни книги, защото те му говорят с болката и гнева, с молбата и жестокостта на човешките. Тук е и голямата художествена сила на Емилиян Станев — в пресъздаване на естественото, сетивното.

Проникнал в тайните на природата, човешкият дух чрез познанието отразява обективността, за да се превърне тя в субективно светоусещане.

Природата е безнравствена. Тя е неразумна и не се подчинява на морални закони. Но човекът е не само нейно творение, той е нейният разумен продукт, а разумът има свои пътища. За него важат етичните закони. Отхвърлил християнството като път за търсене на истината, проникнал в тайните на природата и почувствувал се част от нея, той обръща поглед към хората. Видимият свят, обществото стават също обект на познание.

Още детската душа на Еню улавя несъответствията между нравствено-религиозните норми и реалността. Пред бога всички са равни, но във видимия свят има бедни и богати: хора, които се трудят, и такива, които живеят от труда на другите. В неговите очи болярите се превръщат в дяволски чада. По-късно странствуващият монах и богоборец ще срещне по пътя си много измама и жестокост, ще види безскрупулната наглост на богатия, защото богат значи силен, всевластен, ще прозре корените на ересите — бунт на онеправданите срещу фалшивото милосърдие на официалния бог, крепител на злото и лъжата.

Остро чувствува тези противоречия и Сибин. Но той ги схваща лично. За него узурпираната власт на царя с несправедливост, Борил е пречка за осъще-

ствяване на собствените му стремежи към власт. Наследник на една исторически отмираща традиция, с неосъществени амбиции и копнеж по минало величие, той става опасен за царския двор.

Еню разбира, че цялото обществено битие е изградено на несправедливи принципи, а религията е техен узаконител; разбира, че еретическите учения също не са в състояние да донесат духовна и социална свобода на хората, затова търси други пътища. Докато Сибин живее с миналото и не може да прекрачи своя аристократичен произход, Еню психически е готов за близост с народа и е отправил поглед напред.

Видимият свят има своите природни аспекти. Разбрали връзката на човека с природата, двамата богоборци се стремят да проникнат в същността и на самите себе си. Собственото им съществуване става извор на познание. Така физическата красота, любовта като естествена плътска потребност, радостта от самото усещане, че дишат, поражда в тях увереност и сили. Обикновените, земни радости стават онзи момент на покой — така потребен на вечно търсещия разум. Природното е същностно, жизнеутвърждаващо.

*

Познанието се превръща в самопознание. Човек започва сам да преценява делата си и съдник му става неговата жива съвест. Тя е тази „заключена тайна", „това зорко око", което вечно бди и преценява света и себе си. Тя кара Сибин и Еню вечно да се съмняват, да гледат недоверчиво на света. Князът разбира, че игуменът на манастира се бои не от неверието на хората, а да не загуби властта си над тях и своя лек живот. Съборът на Борил цели не да накаже отстъпниците от правата вяра, а да унищожи едно явление — опасно за устоите на властта. Самото преследване на Сибин, облечено във формата на религиозна нетърпимост, е продиктувано от страха пред съперника.

Еню също разбира колко измамни са нещата. Неговата будна съвест не може да се примири с лицемерието, с упованието в Спасителя, защото у човека има и воля, и жажда за знание; има и гордост, и усет за собствено величие, които въстават срещу потискащата власт на божеството. „Волята е като жар, а огънят ражда светлина, затова прозрението е грях", затова християнството обявява разума за греховен, той е гибелен за него.

Двамата богоборци разбират дълбоката връзка между религия и държава, улавят основата на божествения и правов ред — да запази една социална несправедливост, да узакони „правото" на насилника. Идеалните претенции се оказват твърде далеч от истинската същност на нещата. Светът се изпълва с друго съдържание. Измамната завеса е смъхната и човешката съвест подлага на безпощадна критика всичко. Рационалното начало не може да приеме, че телесната красота е греховна. Природата е висша естетическа категория и всичко, което свързва човека с нея, е прекрасно. А прекрасно и добро за Емилиян Станев вървят заедно — естетиката става етика. Разумът става върховен критерий за оценка на света. Отговорността, чувството за дълг всеки трябва да носи в себе си. И трагичното у Евтимий произтича именно от това, че той вярва повече в бога, отколкото в човека. Този мъжествен и горд дух, който несъмнено притежава много достойни качества, не е разбрал главното — величието не се крие в отхвърляне на земното в името на Горния Ерусалим, а, напротив, светът трябва да се приеме какъвто е и човек да се стреми към доброто на земята. Упованието в бога може да доведе само до пасивно приемане на злото, до преклонение пред насилието, прикрито зад вечното обяснение за първородния грях. Докато земната любов е естествена и прекрасна, небесната води само до откъсване на личността от проблемите на обществото. В този смисъл Евтимий е един потенциа-

лен Еню, но и един Теодосий. За съжаление художествените възможности на този образ не са достатъчно използувани. Но това, което се налага, е трайната, противоречива връзка на Евтимий с Еню. Еню цени у него безкрайната, неподдаваща се на съмнение вяра, която го прави твърд и целенасочен в действията му, а Евтимий усеща и разбира сложните и противоречиви духовни търсения на правдотърсача. Така двата образа трайно се привличат като антиподи. Затова неслучайно Еню убива Шеремет бег в името на своя учител. Защото за него то е символ на непреклонна вяра, а само тя може да донесе твърдост и смисъл на действието. Непрекъснатото съмнение лишава волята от сила, пресича човешката активност. Така Емилиян Станев съчетава диалектично в тези образи две човешки начала — твърда вяра и вечно съмнение.

Страхът от истината е пагубен за Тодор Самоход. Този човек на изкуството с тънка, чувствителна душа, е отдал душата си в робство, защото се бои да събуди разума у себе си. Чувството за греховност, страхът от божие възмездие са по-силни от стремежа към истината. Но тя е безпощадна и отмъщава на всяка лъжа и самозаблуда. Като потъпква любовта, живата човешка красота, той в същото време унищожава у себе си онзи вътрешен огън, който прави твореца. Затова животът в неговите картини се превръща в мъртва, изсушена щампа. Тоест отново виждаме един главен момент в творчеството на Емилиян Станев — безусловната необходимост от органична връзка с всичко природно.

Прекрасно е отразен трагичният сблъсък на разума и вярата в лицето на Силвестър. Този умен мъж, разбрал несъстоятелността на наивната вяра, издига човека в мяра за делата му. Рационалното у него иска да освободи хората от бога и дявола, да ги направи човеко-богове. Той създава ново учение, в което основните движещи сили на света — сътворението и разрушението — са дълбоко заложени в самите хора. То е мъчително за сърцето, но укрепва разума, носи свобода на духа. Духовното освобождение за Силвестър е условие за равенство, социалният му модел е първобитната община. Любовта, онова дълбоко и чисто чувство, което питае към Каломела, става повод, тласък за прозряване на истината. Той разбира, че само този,който живее за другите, ще получи безсмъртие. Затова се старае да даде истината за света на хората, да отвори очите им за красота и добро като земни категории. Има нещо величествено в този опит да се освободят хората от тиранията на боговете, да се възвисят; те самите да се превърнат в творци на добро и красота. Но тук е и трагедията на тази духовно извисена личност, защото хората не са готови за истината — отчаянието от загубената обективна опора развихря у тях силите на разрушението. Духовно нищите нямат онази вътрешна мощ, която ще им даде възможност да живеят с правдата. Те имат нужда от бог, който да им прощава, и от сатана, който да ги оправдава. Скръбна е съдбата на самотния разум. Силвестър носи в себе си силата на прозрението, благородството на духа, човешката топлота и любов в сърцето си, но той носи и трагичната невъзможност да даде истината на слабите духом. Защото за Емилиян Станев истината е страдание. Тя сочи преходността и нетрайността на човешкия живот, тя крие огромна вътрешна отговорност за всеки към доброто и злото, не разчита на „вяра отвън“. Тази истина носи правдивото милосърдие и саможертва, пои душата с обич и просветление — затова оптимистично звучи вярата, че хората неминуемо ще я проумеят, ще станат готови за нея; истински господари на себе си и света.

*

Проявата на личността е немислима без присъствието на рационално-критичен поглед върху света. От емоционално съзерцание Сибин и Еню стигат до разумно възприемане на света. Чрез съзнателното те проникват в тайните на

видимото. Потиснати от огромния свят, който откриват, те са и горди, че търсят обяснението му в себе си. Но пътят на утвърждаване на личността е сложен и мъчителен. Загубена е опората в обективното, светът се превръща в свят на сетивата, критерий става личното възприятие. А загубили вяра в бога, те губят вяра и във вярващите, т. е. настъпва момент на пълна изолация. За Сибин този момент започва още в собствения му дом. Духовната пропаст между него и старата княгиня е огромна. Тя живее изцяло с миналото, сама се е превърнала в спомен, а за търсещия дух на княза няма нищо по-непоносимо от застоя, тъй като е равнозначен на безразличие.

На същата основа се проявява изолираността у Еню. Той губи естествената връзка със семейството си, защото вижда в майка си една жена, изцяло проникната от идеята за бога, а в баща си — човек, който се страхува да опознае и прояви разумното, критичното у себе си.

Твърде сложни и драстични са истините, с които двамата правдотърсачи се сблъскват по своя път. Разочарованието идва не само като отрицание на християнството или неразбиране от страна на близките им. Самите понятия за добро и зло се подлагат на жестока преценка. Те виждат колко заблуда и несправедливост има по света. Драматичен е конфликтът между личност и държава, защото и двамата разбират, че свободата като вътрешен ръководен принцип е немислима при съществуващия ред. Самите понятия за справедливост на правото, царската власт са в огромно противоречие с истината. Корупцията ги хвърля в отчаяние. Това е конфликтът между идеално и реално, т. е. идеите и илюзиите за света и неговата истинска същност. Това е трагизмът на познанието, който отхвърля лъжата, но се лута в своя път към истината. Тук най-трайна за Емилиян Станев се оказва природната връзка на човека със света. Обикновената, човешка любов е първата стъпка на близост.

От възторга пред физическата красота у Сибин се поражда желанието да я притежава. Тази е основата на чувството му към Каломела. От нея се пораждат по-сложните рационално-емоционални взаимоотношения. Страстният порив на плътта води до стремеж и за духовна близост. Каломела поражда у него желание за борба, което го изтръгва от състоянието на униние. И за Еню любовта е първоначална връзка със света. От любовта към природата се ражда любовта към жената. Това чисто чувство е породено от физическата красота на Кераца. Естетическият момент свързва природата и физическото у човека. Но това все още е една абстракция, която по своя характер е близка до вярата в бога — преклонение пред прекрасното, липсва желание за притежаване. Докато отношението към Арма има биологичен характер. То по-скоро задоволява потребностите на плътта. Но за Еню то има значение на връзка със света, защото притъпява мъките на търсещия разум и отслабва усещането за самотност.

Любовта е дълбоко и многостранно понятие. Първото младежко чувство е крехко и уязвимо, неговият платоничен характер не е в състояние да задоволи човешките потребности. Любовта на плътта удовлетворява биологичното, но при нея взаимността като едно сложно усещане още не е постигната, защото тя не докосва душевните потребности. Единствено любовта като сложно цяло от тленно и духовно може да донесе всепроникващото усещане за взаимност. Тя може да стане траен стимул в човешкия живот, устрем към добро и красота, чувство за милосърдие и състрадание, уважение. Но същевременно тя носи в себе си и възможност за духовно робство: колкото свързваща, толкова и откъсваща от света би могла да бъде тя. Ако човек ѝ се отдаде изцяло, той отново ще се затвори в своя микросвят, чужд за околното. Затова Сибин и Еню не могат да останат при любовта. Рационалното у тях въстава срещу емоционалното. Но тук има и нещо друго — заложено в самата жена. За Емилиян Станев тя е по-близо до природата, по-

сетивна, по-интуитивна. Нейните реакции са естествени и природосъобразни. В нравствената, етична сфера тя е безпомощна. Затова Каломела, макар че трябва да скърби за умиращия си баща, не може да сподави у себе си опиянението от своята младост, радостта от своята жизненост и красота. Самото ѝ преклонение пред бога (макар и еретичен) е един стремеж да бъде ръководена, да има повелител. Колкото по-далечен, по-могъщ е той, толкова по-всеотдайна е нейната любов и нейното влечение към бога е в същност още неосъзнато желание на плътта. Тя не приема рационално еретическото учение. Нейната вяра е користна, иска награда за своята всеотдайност. От друга страна, тази непорочна всеотдайност е една фикция. Авторът смята, че само порокът, надживял себе си, може да стане добродетел, т. е. отново схващането за страданието като път към истинските ценности. Озарението, светостта идват чрез изкушение, а Каломела не го надживява. Като отрича бога, тя търси упование у Сибин. Същността на нещата не се променя. Безкритична по природа, склонна да се отдава изцяло на влеченията си, тя търси в княза нова опора, той става новото ѝ божество. Една позиция гибелна за любовта му, защото у него стремежът се поддържа от конфликта. Щом усеща робското подчинение у нея, интересът му отслабва. Любовта е чувство на идеални категории, жалостта (презрението) — на реални. Сибин има желание за взаимност, у него присъствува и моментът на влюбването, но същевременно му е необходим достоен другар, а Каломела е неспособна да понесе истината, негодна да носи тежестта на вътрешното задължение.

Подобен характер имат отношенията на Еню и Арма. В идеален аспект чувството на Арма се определя от стремежа ѝ към чистота и съвършенство. Грехът поражда копнеж по светост, но тук отново се сблъскваме с невъзможността за постигане на съвършеното. Святото е недостижимо, когато грехът е реалност. В разюзданото общество на съботяните тя намира форма да изрази своето разочарование от несправедливия свят, но обрича своята любов на невъзможност. За Емилиян Станев майката е по-свята от жената. Тя вярва, че човекът, когото ще роди, ще бъде чист и нов. В това е нейното величие като жена. И у Арма е живо преклонението пред грубата сила. След убийството на Панайотис привързаността ѝ към Еню се усилва. Тоест, любовта е свързана с чувството за страх.

Готовността за покорство, склонността към смирение у жената са основна причина за спадане на интереса към нея у княза и Еню. Горди, волеви натури, за тях стихия е борбата. Само конфликтът им носи усещането, че живеят. Но макар и незадоволяваща, любовта е първата почувствувана близост у тях, тя ги „очовечава“, спасява ги от вътрешно затваряне, озлобление, ожесточено отдръпване от света. Любовта ражда милосърдието, а от него до разбирането, до съдбата пътят е кратък. Този път определя смърт или безсмъртие, индивидуално или обществено. Защото само близостта с народа е истинският смисъл на проявление на личността.

Лъган и ограбван, прост и неук, в своя първичен стадий народът е склонен да унищожава всичко, което му е чуждо духом. В него е заложен стремеж към изравняване, чийто критерий е низшето. Красотата и разумът са извор на страх и отрицание за тъмните, стихийни суеверни инстинкти, които често го ръководят. Мамен векове наред, възпитаван в чувство на преклонение и покорство, той с ярост отхвърля бога на богатите. За него този бог е сатана, защото го обрича на бедност и глад. Мъката поражда отчаяние и в своето отчаяние той е готов да отрича всичко. Самата красота се превръща за него в дяволско творение, защото е привилегия на богатите. В неговия тежък, отруден живот прекрасното отсъствува. Затова с такава стръв се нахвърлят жените срещу Каломела. Те обезобразяват нейната хубост, но това е по-скоро бунт на неосъществения устрем към прекрасното, защото те носят в душите си този копнеж и болката от него-

вата невъзможност. Затова се прибират в селището с чувство на вина, недоволство от това, което са извършили. Стихийната тълпа в своите прояви лесно се поддава на внушения, но изтрезняла, не ѝ е чужд усетът за справедливост.

В своето невежество тълпата може да поругае гордия човешки дух, който търси истината и за нея. Неразумна, тя се бои от разума: сляпа, на нея ѝ е чуждо познанието. Но причина за това е дълбокото неверие, отчаяното отрицание, до което я довеждат нейните духовни и светски „отци“. Те живеят в стихийното „не“ на неверника отец Лука, защото разбойникът от друмищата в него е по-силен от разкаялия се грешник; защото няма по-страшна сила от един народ, презрял бог и господари, възправен, озлобен, готов да отрича всичко. Тук е органичната връзка на гордия, самотен дух, който вечно търси и отрича и действеното, търсещо начало в масите. Тя логично довежда Еню до близост с народа, поражда у него чувство за вътрешна отговорност. Защото разумът е водач, а народът има нужда от водачи. Но да бъдеш вожд значи да носиш огромна вътрешна отговорност, тъй като определяш не само своите, но и постъпките на другите. Да бъдеш водач значи да се проникнеш изцяло от стремежите на хората, тяхното щастие да стане цел в живота ти. В този смисъл звучат оптимистично думите на отец Силвестър, че хората ще узреят за истината. Макар и в теоретичен план, той е истински водач на хората, защото искрено е проникнат от идеята за тяхното добро. Вярата в другите, борбата за тях е станала негова същност. Той не чака отплата за делата си, затова, макар и неразбран, вярва в смисъла им. Неговият героизъм е в неговата интелектуална жертва.

Народът не е само безпросветна тълпа. В него е живо чувството за благодарност. Бедната жена дълбоко се трогва от благородството на Еню. Паметта на народа ражда легендата за княза-символ на истинското човешко безсмъртие.

Жестока е съдбата на този, който действува от името, но не и в името на народа. Тихик носи в себе си живо протестно чувство към богатите. Той мрази техния свят на насилие, божествена измама и охолство. Искрено е желанието му да го унищожи, да създаде прекрасен свят за своите братя. Но Емилиян Станев доказва, че не е достатъчно човек да иска нещо, трябва да бъде подготвен за него. А у Тихик липсва познанието, критичният подход към нещата. Неговият духовен кръгозор е твърде елементарен и ограничен. Затова у него не се осъществява преминаване на личното и общото в една хармонична насоченост към общочовешко добро. За него властта се превръща във върховно изкушение. Усетът за сила извиква желанието да управлява тълпата. Той желае греха за своите братя, за да може чрез понятията „грях“ и „възмездие“ да ги държи в страх и подчинение. Но тъжна е съдбата му — цял живот да живее със страха да не загуби своята власт, защото не разчита на любовта на хората.

*

Човешкият живот е изтъкан от непрекъсната борба между рационално и емоционално; активно и пасивно. Чистата умозрителност превръща човека в пасивен наблюдател, консуматор на собственото си „аз“. Единствено чрез действия, и то целенасочени и осмислени, личността може да реализира себе си. Самоосъществяването е възможно чрез усета за близост с другите, преосмисляне на духовните ценности. В такъв смисъл убийствата на Силвестър и особено на Доросий имат общо символично значение. Те престават да бъдат личен отмъстителен акт и се превръщат в реакция срещу една заблуда, драстичен път към истината. Проблемът се усложнява от самото преосмисляне на нравствените принципи — убийството като вечен акт на злото и убийството в името на доброто. Жестокост, но предизвикана от съзнанието за справедливост. Решение на етичните въпроси човек започва да търси в себе си.

Творческият стремеж е вътрешна потребност на човека да се осъществи като ново, индивидуално дело. Тодор Самоход, Силвестър и Еню намират в него своя път на реализация. Но колко различни са нещата при тримата. За Тодор Самоход той се оказва невъзможен, защото го спира щампата на обективното. За да бъде творец, човек трябва да бъде вътрешно свободен. Силвестър е с освободен дух, но неговата творба не е съобразена с хората. Те не са вътрешно подготвени за истината, която тя им носи. В Еню е отприщено волното човешко начало, живо „онова бдящо око, което всичко вижда и разбира, око на дявол и бог, око, което съзира и земното, и небесното". За Емилиян Станев творецът, поетът е вестител на хората. Душата му носи в себе си душите на другите, техните мисли и болки и от името на тези други той въстава против рушителите на красотата. Естетично и етично в него се преплитат. Затова убийството на Панайотис не може да се счита само за плод на лична ревност. То е бунт срещу унищожителя на класическата красота. Гибелта на Доросий става реализиран протест срещу лъжата и лицемерието. В името на поробената си страна Еню убива Ангел и Шеремет бег. Така от твореца се ражда съдникът, от него — родолюбецът.

Действието като философски принцип трябва да стане път на личността към масите, хармонично сливане с тях, което я прави водач и част от общото. Единствено тогава нейните постъпки ще имат смисъл на реализация, на самоосъществяване. В този аспект личните мотиви, етичните и естетични принципи на индивида логично ще придобият и обществено звучене.

*

Вече се изтъкна, че „Легенда за Сибин" и „Антихрист" са произведения, които на базата на конкретна историческа епоха дават по-обща философска представа за света. Така че тези книги не би трябвало да се считат за исторически в традиционния смисъл. Известната свобода при трактовката на някои установени исторически факти произтича от художествени и идейни съображения. Не бива да се забравя, че това са литературни произведения, които носят идеите на своя автор, а не — исторически трактати. Тяхната цел не е историко-познавателна. Това съвсем не значи, че епохата е превърната в мъртва, апликирана схема. Исторически-конкретното и общочовешкото хармонично се преплитат. Чрез първото се достига до второто. Неслучайно Емилиян Станев е обърнал поглед към епохите от началото на XIII и края на XIV в. Те са извънредно сложни, изпълнени с противоречиви и многообразни явления. Изнасянето на нравствено-религиозните учения и социалните конфликти, проблемите на личността са историческата основа, на която се базират философските обобщения. Символичното звучене на конкретното, историческото обуславя неговата общочовешка актуалност.

Историческа основа на „Легенда за Сибин" е епохата от времето на Борил. Вътрешната характеристика на страната е извънредно сложна. Социалните конфликти са изключително заострени. Противоречията се задълбочават, от една страна, по линия на управляващата класа и масите, от друга, в самия царски двор. Непрекъснатите борби за власт водят до отслабване на централизацията, до отцепване на редица самостоятелни владетели (Слав, Хриз, Стрез). Жаждата за власт води до насилствено заграбване на престола (Борил), което води до ожесточаване на средствата за запазване на властта. Властническите стремежи се съпътствуват от желание за обогатяване. Засилва се ограбването на народа, увеличават се данъците, потъпкват се правните норми. Това увеличава недоволството сред масите. Социалният протест приема и религиозна форма като противодействие на официалния култ — крепител на съществуващото неравенство. Ересите се разпространяват невероятно бързо, като наред с бого-

милството се появяват и други. Това предизвиква сурови мерки от страна на двора, като една от формите е съборът против богомилите в 1211 г.

Това е епоха на кръстоносни походи, на създаване на латинската държава на територията на Византия. Този факт не е без значение за България, защото тя установява пряк контакт със западния свят. В нея прониква средновековната култура и литература на Европа. Войните с кръстоносците се явяват външнополитическа причина за задълбочаване процеса на феодално разпокъсване и децентрализация. Така в началото на XIII в. в България са налице сложни процеси от политически, социален и идеологически характер. Това е епоха извънредно динамична, за нея са характерни честите промени, идейните преосмисляния и търсения. В общи линии тя очертава и подготвя онова многообразие на духовния живот, характерно за XIV в.

Историческа основа на „Антихрист" е периодът преди падането на България под турско робство. В политическо отношение са характерни задълбочени процеси на децентрализация, започнали през XIII в. Царският двор демонстрира явен стремеж към богат и охолен живот, който предизвиква увеличаване на данъците. Недоволството от несигурната царска власт, произволът на болярите и засилената експлоатация раждат големи брожения сред масите. Това е епоха на царуване на двама от най-изтъкнатите български владетели — Иван Асен II и Иван Шишман, но личните им качества не са в състояние да решат проблемите от общ социално-икономически характер.

Емилиян Станев се спира подробно на идейните течения у нас по това време, които са ярко свидетелство за конфликтния характер на процесите в държавата. На първо място е появата на исихазма. По своята същност той представлява мистично-аскетично религиозно учение. Издига страданието като основен път за общение с бога и възможност за индивидуално общение. Тоест проповядва известна свобода по отношение на официалния формализъм на култа. Каквито и да са неговите разновидности, в същността си той стига до пантеизъм, което (в този аспект) го доближава до ересите. Той издига култа на вътрешното убеждение, религията на сърцето. Но съзерцателната му същност води до пасивна резигнация към проблемите на действителността. Отрича рационалното у човека. Неговата проповед е проповед на сляпото преклонение, пълна индиферентност към света.

От друга страна, ересите се разпространяват извънредно много. В XIV в. първоначалната чистота на богомилството отсъствува. То претърпява редица съществени изменения и едновременно се разпространяват манихейска, месалианска и пр. ереси. Те са апокрифната, народна страна в религиозната характеристика на XIV в. Породени от социално-икономически причини, те са израз на протест срещу официалната власт и религия. В същото време отразяват идейните лутания на масите, които още не са намерили верния път на противодействие. Отрицанието довежда до разлагане на нравствената структура на обществото. Много от ересите проповядват разюздан живот, отхвърлят всякакви етични норми. Те сериозно подкопават стабилитета на държавата.

Разбира се, това е един най-общ поглед върху историческите особености на тази епоха, но той дава възможност да се разбере главното — връзката между историческо и всеобщо: национално и общочовешко.

Цялата широка историческа панорама на религиозни, социални и национални борби, конфликтният характер на отношението народ — управляваща класа, индивидуалните и обществените проблеми, духовните и идейни търсения представляват една конкретна и една символична основа за общи, актуални и вечни проблеми. В произведенията е налице стремежът да се даде диалектическата връзка на явленията във времето. В същия план е разгледан основният проблем — проблемът за личността, за смисъла на човешкия живот като не-

престанна реакция, дълг към другите, път към истината, активна борба в името на правдата, върховен творчески порив, който човек заплаща с цената на огромни страдания.

*

От идейния анализ на произведенията проличава опитът на Емилиян Станев да обобщи явленията. За разлика от науката художественото творчество има свои специфични особености на изява. Художествената творба не доказва, а внушава определени идеи. Тя върви не от общото към частното, а чрез конкретното, детайла, по пътя на художественото внушение — до обобщението. Логичното свързване на епизодите, подборът на материала води до определени изводи. Концепцията на писателя се изяснява чрез конфликтите между отделните герои, чрез символичното и многозначно звучене на отделната случка. В тези произведения се разчита не толкова на външния сюжетен план, колкото на дълбокото вътрешно значение, на многозначността на подтекста. Авторът търси онези художествени начини и форми, които му дават възможност най-ясно да изрази своите схващания. Тази особеност е причина за подчертания субективен характер на подобни творби. Защото писателят не преразказва случки, той няма за цел да направи читателя съучастник в един казус. Всички събития и явления носят белега на собствените му мисли, но обединени в система. Субективното начало е породено от желание да се открие връзката, взаимната обусловеност на явленията, да се потърсят обясненията на нещата, да се посочи перспективата на тяхното развитие.

В тези произведения образът като основен носител на авторовата идея играе огромна роля. Той е концепция, носител на определено виждане за света. Той има заложени в себе си определени авторови мисли, характерно за него е развитието, което се определя от ролята му в произведението. В този смисъл самата връзка между отделните герои има логизиран характер. Тоест техните отношения имат задача да подчертаят основната авторова мисъл, да я осветлят от няколко страни.

Така в „Антихрист“ съотношението Еню Евтимий е изградено на базата на конфликта между материално и нематериално мислене; откъсване сливане с общественото. Съпоставката Теофил/Теодосий е съпоставка на рационално-критичното и емоционално-безкритичното възприятие. Тук трудно може да се говори за главни и епизодични герои, тъй като основният (ако можем да го наречем така) характер носи в себе си цялата мисловна система на автора. Това естествено не значи, че Емилиян Станев е създал множество от схеми. Напротив, неговите образи имат жива художествена стойност. Всеки един от тях е прекрасно индивидуализиран, психологически оформен и въздействува емоционално. Има саморазвитие. Именно психологическата детайлираност и философската обобщеност представляват своеобразен художествен синтез. Пластичният рисунък, жизнената индивидуалност действуват сетивно, емоционално, а тяхната логична връзка, разчленяването и обединяването на отделните характери в едно цяло оформят философската конструкция.

И в двете произведения се забелязва една последователност в изграждане на образите. Всеки един е свързан с определен аспект с друг, а всички заедно се съдържат в основния образ-концепция или го утвърждават по пътя на контраста и противоречието.

Образната система на „Легенда за Сибин“ има за център самия княз. Отношението: Тихик — Силвестър — Сибин е изградено по системата: теза — антитеза — синтеза. Защото Тихик е символ на действието, на практиката, човек, лишен от собствено виждане за света. Силвестър е творческото, теоре-

тично начало. Градивното начало на човека да създава нови истини, да променя представите за света. Но при него отсъствува моментът на реализация. Сибин е синтез на теоретическото и практическото начало. У него едновременно се раждат и нови представи за света, и стремеж за тяхното осъществяване. Така в диалектическата взаимообусловеност на тези образи се изгражда представата за познанието като процес на теория и практика, връзката: практика — теория — практика.

Котра, Кирия Ефтерпи и Каломела осветляват любовта като идеално, биологично и идеално-реално понятие. Всеки един от тези образи носи определени аспекти на това чувство, а тяхното взаимоотношение със Сибин изяснява сложната комбинация на природно и платонично в него. А във философски аспект подчертава неспособността на изолираното чувство към другия да стане път за вътрешното освобождаване на личността.

Философско тълкуване на проблема за властта е заложено в конфликта: Сибин — Борил. Тоест властта като вътрешно осъзната способност, резултат на духовните ценности на индивида и властта-насилие, нехармонична и неорганична, която няма своите вътрешни основания.

Образната съпоставка тълпа — личност също има своя подтекст. Тълпата — стихийно, интуитивно, решително начало; личността — рационално, вътрешно организирано, градивно. Докато съпоставката личност — народ вече е изградена на базата на общността между индивидуалното и колективното, динамично, търсещо начало.

Сходна по конструкция е разработката на образната система в „Антихрист". И тук събирателен център е Еню. И тук проблемите са поставени чрез съотношението между отделните образи. Но за разлика от легендата това произведение е на по-висока художествена висота. Образите са по-релефни, по-убедителни, с повече вътрешна логика. Тук авторът е успял в много по-голяма степен да индивидуализира героите и да се дистанцира от тях.

Идеалният и реалният аспект на любовта са изразени чрез Ралица (Кераца) и Арма. Взаимоотношенията на Еню с тях подчертават наличието на тези два основни момента в едно сложно цяло, същевременно очертават развитието на това чувство в самия индивид. Тоест даден е не само резултатът, но и основните моменти, които водят до него. В това е голямата художествена стойност на книгата, жизнената ѝ правдивост. Защото чрез психологическия детайл, чрез логичната закономерност на вътрешното преосмисляне, т. е. на основанията на една сложна рационално-емоционална база, образите стигат до философска обобщеност.

Най-дребният щрих на всеки образ е идейно свързан с другите. Би могло да се говори много за съотношението между отделните герои, но вече се изтъкнаха основните моменти от идейните схващания на Емилиян Станев. Тук целта е да се подчертае ролята на образа-концепция, смисълът на връзката между отделните характери. Трябва да се отбележи също, че недостатъчната „правдивост" на някои от героите (Евтимий) произтича от логизираната функция на образите. Защото целта на автора не е да даде портрет на една историческа личност. Евтимий трябва да се разглежда като елемент в общата идейна система на произведението. Той е своеобразен антипод на Еню в обобщен философски план. Книгата не е документална историческа хроника, а опит на базата на определена епоха да се разгърнат общочовешки проблеми, да се потърси и изясни връзката между история и съвременност, да се изрази авторовата представа за света. В такъв смисъл е напълно разбираема художествената свобода на изображение на някои определени исторически личности и събития.

В сюжетно отношение също се наблюдава известна експерименталност на обстоятелствата, характерна за подобен род творби. И тук обстоятелството

не претендира за историческа достоверност, а има логико-психологическа функция като пространствен момент в идейното преосмисляне на образа. Ето няколко примера.

Срещата на Теофил с Теодосий има логично обусловен характер. Тя е потребна, за да осъществи вътрешното преосмисляне у Еню за несъвместимостта между илюзията за идеалното и реалното несъвършенство.

Намирането на гръцката статуя не е случаен факт, то се превръща във външен израз на вече зародилото се преклонение у Еню не към божията, а към божествената човешка красота. То символизира новите естетически принципи на героя.

Великденският сън не е мигновена проява на подсъзнателното, а символ на великата тъга на подвига, извършен в името на една несъществуваща идея. Символ на съзнанието у Еню, че самото тленно е героично, че небесното е в земното. Този сън е прозрение за истина, ужасен пламък в мрака на сляпата вяра.

Срещата с жената, готова да се продаде заради децата си, се превръща в осъзнат момент на приобщаване към хората. В нея е заложен дълбок вътрешен подтекст. Тя не е акт на милосърдие пред една човешка драма, а съзнателно преминаване на позиция на духовна близост със съдбата на народа.

Обстоятелствата по предаване на Царевград не са историческа неосведоменост, не са и художествена — в буквалния смисъл на думата, а произтичат от логичното развитие на самия образ на примикюра Ангел. Защото, когато човек е способен да отстъпи от собствената си вяра за цената на златото, той още помалко ще се поколебае пред предателството на един чужд град. Липсата на нравственост, отсъствието на духовни ценности са причина за неговата постъпка. В този смисъл обстоятелството е следствие на вътрешни причини, заложени в образа, от друга страна, то е повод и условие за проява на вече зародените процеси на преосмисляне на явленията в самия характер.

И за Сибин ловът има дълбок познавателен смисъл. Той е важен момент при оформяне на неговото светоусещане. Укрепва вярата му в естествената логика на нещата. Сетивното, обяснимостта на явленията взимат връх над убеждението за „трансцендентална“ тайнственост.

Подробното описване на княжеската трапезария няма илюстративен характер, а свидетелствува за едно отминало в историята величие. То се свързва функционално и става вещественo (предметно) обяснение на историческия консерватизъм на Сибин. Същевременно е мълчалив знак за правдивостта на сложните мисловни процеси у княза като наследник на една висока материална и духовна култура.

Случката в пещерата няма баналния характер на акцент в интригата. Тя е миг на прозрение, на физическо почти усещане за вечната сила на телесната красота, преосмисляне на понятието „естетика“, което довежда логично до промени в цялостната идейна система на героя. Защото понякога един миг на прозрение може да има стойността на дълги лутания по пътищата на познанието.

Зазиждането на Сибин и Каломела има символичен характер, а не е сюжетна подробност. То е знак за несломимостта на човешкия дух. „Човек може да бъде унищожен, но не и победен.“

Природата в „Легенда за Сибин“ и „Антихрист“ също няма илюстративно-описателен характер. Нейният безсловесен език е здраво сплетен с пътищата на познание у героите на Емилиян Станев. Разгадаването на нейните загадки става отгатване на тайните у самите тях. Обективното непрекъснато се пречупва през субективното. Тук липсва сухата декларативност. С тънък художествен усет авторът рисува природата. Всяка картина е осезаема, виждат се цветовете, чуват се звуците на Световното съкровище и те говорят на хората с езика на красотата и поезията. Вечната сила на природата изгражда у двамата правдо-

търсачи траен, естествен усет към прекрасното. Природа и душевно състояние (в унисон или контраст) са хармонични спътници в тези творби. Но Сибин и Еню не остават при съзерцателната пасивност. За тях природата става значителен момент в познавателното преосмисляне. Здраво впилият в земята корени дъб е символ на могъщо величие, но реално и разбираемо. Свежият въздух, естественият живот в гората връщат усета за свобода и волност.

Вечната жизненост на природата възстановява у човека дълбоката увереност в собствените му сили, значимостта му като разумно природно творение. Тя му носи усет за хармония със света. Затова неслучайно Световното съкровище потъмнява за Еню тогава, когато в душата му е хаос, когато отчаянието намира изблик в пълното отчаяние.

Външните композиционни средства също са подчинени на основния замисъл. Те имат и символична функция в общността на творбите. „Легенда за Сибин" е написана като легенда, а „Антихрист" — по подобие на старата житийна традиция. Тези жанрови особености са съобразени с условния характер на творбите. В същото време те са близки до народната традиция. Легендата е твърде популярен вид, а житието предполага едно демонстриране на лично отношение, извеждане на преден план на субективното. Разбира се, тук не бива да се очаква буквално спазване на типичните традиционни изисквания на тези жанрове.

Легендата е разделена на 27 глави, които имат функционално значение. Всяка една има за център определен проблем, основен момент от развитието на образа и чрез постепенния преход и вътрешните акценти се изгражда система от идеи. В „Антихрист" деленето на глави е осъществено чрез букви от азбуката — символ на книжовността като извор и склонност към познание. А означението на последната глава с буква „ч" свидетелствува за безкрайността на познанието, за вечното развитие на нещата.

Интересно е да се отбележи, че се забелязва символичност и в самите имена на героите: Тихик идва от прилагателното „тих" — отсъствие на борба, на динамика в този образ, същевременно способност тихо, незабелязано да реализира целите си. Мирското име на Силвестър е Искрьо — от „искрен", готов да каже истината на хората. Тодор (Самоход) означава „божи дар", т. е. символ на дарбата на царския иконописец, но дадена от бога и устремена към него, тя става мъртъв шаблон. Каля идва от „млада", „малка" — израз на топлото чувство на Еню към сестра му, и пр.

Самият език на произведенията носи полъха на историята, създава усещане за връщане към стари времена и същевременно една дълбока многозначност; изпълнен е със символичен смисъл. Той е свидетелство за тънкия художествен усет на Емилиян Станев да открие хармоничната пропорционалност на историческото и общочовешкото звучене; на конкретността и афоризма. Затова двете книги звучат като притчи, крият много мъдра мисъл, много обобщеност, простота и образност, лаконизъм и пестеливост, това са характерните особености на неговия поетичен език.

*

Трябва да се отбележи, че творчеството на Емилиян Станев е интересно и в друг аспект. Самият автор е по-скоро емоционално експлозивен, а не рефлексивен. Твърде често той вижда героите си предварително по един начин, а във вече завършените произведения те са други. Тоест, от една страна, имаме субективното желание за изграждане на героя, от друга, субективното взима връх. Героят заживява свой самостоятелен живот. Разбира се, това е твърде сложен момент и понякога авторът говори по-скоро от свое, а не от името на героя. Самият

творчески процес понякога е тайна и авторът може да каже чрез своите книги неща, които сам не осъзнава напълно. Но затова книгата е колкото творба на една личност, толкова и самостоятелно съществование. Нейната действена сила е в това, че всеки я тълкува и разбира по-различно от другите. Психологията на творческия процес е твърде интересен момент и за съжаление понякога не му се обръща достатъчно внимание. Тук не е възможно да се спрем по-подробно на него.

В заключение може да се подчертае още веднъж, че произведенията на Емилиян Станев са нещо качествено ново в нашата литература. Традиционната описателност тук е заменена с вещо психологическо детайлиране на проблемите, и то на базата на националното, което прераства в общочовешко. Като всяка творба и тези книги не са лишени от недостатъци, но това, което авторът издига в идея, важи и за него — съвършенството означава „край“, а писателят има още много години работа пред себе си.

АМБИВАЛЕНТНОТО НАЧАЛО В ПРОЗАТА НА ЙОРДАН РАДИЧКОВ

Енчо Мутафов

1. НЯКОЛКО ПРЕДВАРИТЕЛНИ НАБЛЮДЕНИЯ БЕЗ ПРЕТЕНЦИЯ ЗА АНАЛИЗ

Творчеството на Йордан Радичков изненадващо преобърна наши представи за бита и битието на българина и за литературата. Доста от неговите проблеми са непознати на нашето изкуство. Някои са разработвани плахо, други неумело. Чрез неговото творчество в литературата ни нахлуха странни и особени герои, чийто житейски принцип Радичков със смях нарече „Бъди невероятен!“ Нахлуха странни и причудливи жизнени ситуации, битови съставки и характеристики на националното ни битие. Неизтощимата фантазия на писателя е в състояние да проникне зад незначителното,[1] в състояние е да преобърне застинали сякаш пластове и да потърси онова, което вековете са наслоили на дъното на българското съзнание. В творчеството му се чуват древни гласове на времето, първични и силни импулси на съществуването, езически инстинкти и пориви. Черказките му истории изобилстват с елементи на старинни предания, легенди и повторения. Фолклорно-образното мислене е тяхна основа. В разказите му отекват вековни традиции на народа, но и опитът на една рано изявена древна книжнина. С редица сюжети Радичковото творчество ни напомня за старата ни литература, за богомилската и апокрифната книжнина. Умишлено употребявам думата напомня: прекият паралел е невъзможно да се направи. Някои се опитаха да го направят или поне да го констатират, но стигнаха само до повърхностни и неточни наблюдения, имащи характер на външни впечатления.

И все пак — трябва да се подчертае — Радичковото творчество се корени във фолклорно-образното, народностното мислене, в неговите представи и понятия. Същевременно то се подхранва главно от нашето съвремие, от процесите, които стават в съзнанието на нашия селянин. Или по-точно, за да изпреварим малко анализа си, то се корени в сблъсъка между два типа представи: фолклорно-образната, традиционната и съвременната, новата.

Радичков преодолява регионалното. Неговите герои, неговите проблеми са български и общочовешки, а не черказки. Те са български и общочовешки въз основа на черказкото. В тях ще срещнем и някои типични народопсихоло-

---

[1] След десетина книги Радичков издаде „Плява и зърно“. Тази книга, която, разбира се, не е на равнището на „Барутен буквар“, „Свирепо настроение“ и „Неосветените дворове“, е интересна в друг смисъл. Наглед тя е стремеж да се открие смисъл в дребни случки и незначителни човешки жестове. По същество „Плява и зърно“ е разголване на най-фини, дискретни начала на неговото художествено мислене, на неговите—условно да ги наречем — архитипни механизми. Тъкмо с това тази книга има и друго значение — тя показва и решителната необходимост от промени в поетиката на писателя.

гически черти, които са изконни за българина и които са получили интересни трансформации през вековете. Имам пред вид такива великолепни в народопсихологическо отношение черти като артистичността и скепсиса на българина. Те почти не са разработвани в нашата скромна етнопсихологическа литература. Ще изразя едно собствено мнение, с което (независимо от категоричността) не искам да ангажирам никого. Тези черти са автентично начало у българина, което има исторически смисъл и развитие. Исторически то се преплита по странен начин с практичност, трезвост, рационалност, с едно затваряне в собствената черупка, последица от тежко робство. Всяко наблюдателно око може да забележи това странно съчетание и да схване кое е същностно (автентично) и кое вторично (наслоено). Видели са го големите ни писатели като Йордан Йовков (изключителният тематично лайтмотивен инстинкт към красотата у неговите герои, разминаването между бит и битие), Иван Вазов (с неговите чичовци), Елин Пелин (артистичната и дяволска душа на шопите), Христо Ботев (с бунтовната и освободена вътрешна енергия на поетическия субект), Ангел Каралийчев (с романтичната и необуздана поривност на героите му), Емилиян Станев (антидогматичната същина на неговите философски мотиви в романите), Георги Караславов (отношението между религиозен и езически мотив, бит и бунтовност в повестите и романите) и се стигне до Н. Хайтов, Д. Вълев, В. Попов, Й. Вълчев и други писатели.

Творчеството на Радичков е изпълнено с безкрайни артистични истории и превъплъщения на героите, с техния езически пиетет към земята, към собствения корен, със свободната фантазна игра с трудностите на живота, с любовта и радостта от първоелементите на битието. Артистичността на черказци, смешните неудачи в много жизнени ситуации — всичко това, струва ми се, има неизменен корен — наивитетът. Наивно-примитивното съзнание на черказеца е тематична основа, върху която Радичков гради своите експерименти. Това е съзнание, затворено скептично, със странна консервативност, в собствения си кръг, в който отсъствуват многобройните връзки и взаимоотношения на рафинираното общество. Това, както и при родопчанина на Хайтов, южняка на Вълев или кулските герои на Вълчев, го закрепва още по-силно около устойчивия му корен, подхранва езическия инстинкт, онази древна кръв, наследена от вековете.

Щедрото дарование на Радичков е в състояние да естетизира битови, всекидневни детайли, да олицетвори всяка жива и нежива твар, която заобикаля черказеца и му прави впечатление. Разказите му независимо от фантастичното и полуреалното в някои се формират изключително на базата на бита. Това е стара черта на българската проза: независимо битовистична (Влайков) или небитовистична (Райчев). Предметното, конкретно мислене на българина, езическата му връзка с природата, отсъствието на всякакво влечение към абстрактното и отвъдното (нещо, в което са възпитани ред народи с вековни и силни религиозни традиции) са белези, които изместват достойнствата на българската разказваческа школа към особена знаковост на битовото. Богатството на бит в нашата проза трябва да се тълкува като богатство на един тип знакова система, а не като битовизъм, въпреки че неведнъж тя е страдала от емпиричен битовизъм.

В този смисъл Радичков е изцяло в традицията на нашата проза, но както и спрямо много други нейни белези е пародийно настроен.

Присъствието на този тип представа — битова, всекидневна, наивно-първична, идваща от поверия и легенди, олицетворяваща конкретното — дава основание да се заговори за примитив в творчеството на Радичков. Тъжното е, че не всички съзнават достатъчно ясно художествените функции на примитива. У някои критици и писатели се получава едно учудващо смесване на понятията „житейски примитив “ и „художествен примитив“. По „логика“ на външния

порядък на нещата те уравнозначиха художествения примитив с примитивизиране на селянина, на българина днес. Стига се дори до нелепото мнение, че у Радичков селянинът е окарикатурен, принизен, представен в изопачена светлина. Или в по-добрия случай, че черказци не са наши съвременници — извод, до който може да се стигне само след дилетантски, неумели литературни анализи.

Ако спрем дотук, рискуваме да разкрием само част от истината за тази проза. А това може да доведе до едностранност на анализа, а някъде и до изопачаване.

Мисля, че Радичков умишлено насочи таланта си към художествения примитив. Първите му четири книги („Сърцето бие за хората", „Прости ръце", „Обърнато небе" и „Планинско цвете") бяха различни от последвалите ги, въпреки че и в тях се съдържат доста белези на този тип литература.[1] Това, което посочи Минко Николов, като обрат се почувствува в „Шарена черга" и това не е случайно. Детската книжка „Шарена черга" е не само характерен момент в развитието му. Тя съдържа своего рода ключ към разкриване на неговата поетика. Симптоматично е, че хронологически тези разкази стоят в началото на онези творби, в които се изразява сегашният стил на писателя.

В „Шарена черга" Радичков се стреми да изобрази възприемането на живота от детското наивно-примитивно съзнание или по-точно пречупването на някои факти от действителността през това съзнание. Целта му е била да очертае детски кръг от представи, вън от които се намира неизвестното, чудесното и тревожещото. Едно непознато за черказките деца явление като слънчево затъмнение предизвиква представи, които са вече улегнали в това съзнание: на слънцето му станало лошо, защото вървяло босо из белите облаци, нещо го ударило по глезените или пък се уболо на трън. Придвижването по една зелка се струва на охлюва пътешествие по цялото земно кълбо. За свинята всичко, което няма корен и не се рови, е глупаво. Малкото агънце иска да се качи на небето и тича към мястото, където земята и небето се съединяват. Пряко или косвено Радичков се опира на детското наивно възприемане на света твърде често в своите творби, дори в „Неосветените дворове". Наивно-примитивният детски свят художествено се наблюдава с двояка цел: да се съизмери този затворен кръг от представи на възрастния черказец и в по-малка степен — да се види отражението на детските впечатления в съзнанието на възрастния. Паралели в този аспект може да се направят много. Например: възприемането на едно явление от детето е сходно с възприемането на луната от Гоца: на луната има само прах и голяма кихавица, нема прането си къде човек да простре. И в двата случая героите „остават" в своя кръг и „разтварят" („модифицират") неустановените представи и понятия в него.[2]

Именно тези модификации на понятия и представи (и устойчиви, и непознати) у черказеца, тези трансформации на явленията, тези странни съчетания на нещата са основното; в тях се съдържа, най-общо казано, спецификата на това творчество. Радичков се насочи към примитива и откри в него автентични истини на човешкото съществуване. И, както посочва и акад. Пантелей Зарев, „чрез него литературата ни навлезе в света на първичното, за да се възвърне отново към сложността на модерния, на съвременния живот"[3]. Със същите цели той

---

[1] Срв. „Очевидно младият автор не се задоволява с фасадите, колкото и примамливо да изглеждат те. Той предпочита да ги размества, да надниква любопитно зад тях, да открива опакото на явленията. Неговата естетика не иска да разкрасява, да извлича красота през цветни стъкла и станиолови слънца. Неговото зрение е понякога кривогледо, обича да надзърта без покана, да разкъсва обвивките и да издирва вътрешните, нравствените същности" (Минко Николов. Избрани произведения. БП. с. 161. Рецензия за книгата „Обърнато небе").

[2] Сходно явление с местен колорит наблюдаваме у Колдуел, срв. „Момчето от Джорджия".

[3] Пантелей Зарев. Преобразена литература, вж. статията за Й. Радичков.

написа прекрасната книга „Неосветените дворове“. Изобразявайки психика, сходна на Гоца Геркасковата, той потърси модерното не в „стриптийза на Париж“, а сред тези странни хора.

Описвайки битовото изобилие с обновени художествени функции, свойствени народнопсихологически черти, интересни съставки от психологията на един вид съществуване, съхранило в себе си много старина, авторът, така да се каже, ги е отправил в перспектива, поставил ги е в контекста на нашето съвремие, потърсил е не само вечната младост на дедите, но и конфликтите, трансформацията, обновлението.

2. ЧЕРТИ ОТ АМБИВАЛЕНТНАТА СПЕЦИФИКА НА РАДИЧКОВОТО ТВОРЧЕСТВО

Дотук наблюденията са твърде леки и . . . едностранни. Трудността започва оттук нататък: да се проникне в сложната конфликтна система на тези черти, поставени в нашето съвремие. Гьоте твърдеше, че човек е своеобразен сбор на своето минало. Тази ефектна мисъл подчертава връзката на минало и настояще в индивида и обществото. Шкловски (пък и не само той) пише, че изкуството винаги изобразява конфликта между старо и ново. Радичков също потвърди тази мисъл с оригиналното си художествено творчество. Конфликтът при него се води не толкова в случките, не тематично, а в цялостната тъкан на творбата, във всеки детайл, в съотношение между всички художествени равнища на произведението и в отношение към други направления в литературата.

На мястото на битоописателството (при това битово изобилие) една щедра фантазия е поставила нова проблемност, разместила е пластовете, комбинирала е по странен и неочакван начин детайлите. В системата се появяват много дисхармониращи съставки, резки дисонанси, крайни полюси на нещата: съчетават се сякаш началото и краят на един процес. „Йордан Радичков има склонност към всякакви художествени „смешения“ — и стилови, и жанрови. Неговите разкази и повести са или лирико-белетристични, или белетристично-публицистични, или очеркови, или имат такива жанрови форми, за които не достига бедната критическа терминология.“[1] Примитивът дава възможност за множество персонификации (виж и фолклора), материализиране на абстрактното, конкретизиране на отвлеченото. При тези видоизменения нещата се свеждат до други пластове на съзнанието, където всичко (включително и жанрът) се оборква в една причудлива смес. В това странно художествено битие се борят старото (митологичното, легендарното, древното, наслоеното от векове, от дедите) и модерното, онова, което всекидневието поднася.

У Радичков детайлите, тематичните характеристики, психологическите и нравствените доминанти не съществуват самостойно и хомогенно. В литературата по начало те никъде не съществуват сами за себе си: те са елементи на динамично-комуникативната система, но в непародийната литература те може да се разглеждат и като относително самостойни. При Радичков те са не само „впрегнати“ в други пластове. При него те са разколебани, изведени от собствената им устойчива система, и въведени в една система, където се трансформират, преобръщат се амбивалентно-иронично, получават пародийно осветление. Изгражда се свят на непрекъснато обновление и изменение, свят, съставен от елементи, които постоянно се атакуват и преобръщат от други.

В блестящата си монография „Творчество Франсуа Рабле“ Михаил Бахтин направи сложен научен анализ на амбивалентни художествени категории и свързания с тях гротесков реализъм. Един от върховете на ренесансовата литература

---

[1] Стоян Карлов. Съвременни литературни въпроси. БП. с. 262.

му предложи богат материал за анализ на текстови и извънтекстови структури, на дълбоко проникване на светогледа на средновековните карнавални празненства в художествена типология.

Мисля, че двата термина — амбивалентно-иронично начало и гротесков реализъм — може да се приложат към творчеството на Радичков. Научно осмислени и задълбочени от Бахтин, те са вече притежание на литературоведската мисъл. Чрез тези и свързаните с тях понятия може да се обяснят основните белези на Радичковата идейно-художествена специфика. Разбира се, Радичков не е Рабле — не само по мащаби, но и по проблеми. Използуваното от Бахтин понятие иронично-амбивалентно начало съдържа преди всичко „материално-телесния низ“ с всичките му прояви на един народностен карнавален светоглед и главно диалектическото амбивалентно движение раждане — смърт — раждане. При Радичков отсъствува този карнавален светоглед (въпреки че срещаме сходни и на него белези). Тази основна разлика между двамата писатели ще даде отражение, разбира се, и на литературоведските понятия, които, ако се наложат абстрактно и априорно, рискуват да насилят дадено творчество.

Несхващането на принципа амбивалентност доведе някои мнения до едностранност. От такъв разред е например мнението, че Радичков осмива своите герои. Като всяко едностранно мнение то съдържа доза истина, а това по принцип е полуистина. С благодушен хумор осмиваше своите герои например Чудомир. При него отсъствува това амбивалентно движение на нещата, това разколебаване чрез пародията, чрез сблъсъците на устойчиво и неустойчиво. Невярно е мнението, че Радичков осмива глупостта, изостаналостта, консервативността и пр. Тези човешки характеристики съществуват и Радичков сигурно не е техен привърженик. Съществуват заедно с лукавството, хитрината, подлостта (особено в „Барутен буквар“), с наивния гяволък, но никъде не са в своята завършеност и цялост, а са изведени от равновесие, комично обърнати. Едно категорично съждение за тях трябва да държи сметка за всичките особености на тези характеристики, за да не се изпада в невярност на трактовката или обикновена едностранност. Направо нелепо пък е мнението, че Радичков окарикатурява своите герои или че ги отрича и отхвърля като изостанали и ненужни на нашето съвремие. Подобно нещо можем да кажем за Светослав Минков, който е отвратен от света на своите разкази. Неговата гротеска е сатирична. Тематичните категории са устойчиви. Те са изразени от типове, омразни и неприятни, затова отречени от своя автор. Обратно, при Радичков гротеската е не сатирична, а пародийна. В разколебаните тематични доминанти отсъствува отвратителният тип. Оттук идва чувството за „весела относителност“, за постоянно преливане на нещата, за осмиване на нещо, което се обича. Сериозно ще сбъркаме, ако кажем, че Радичков е отвратен от Гоца и Араламби и ги отрича сатирично. Просто сатиричното отношение е еднозначно или по-вярно: еднопосочно отношение. Амбивалетното, както виждаме, е от друг разред.

Времето в неговата проза участвува активно, за да смеси нещата и да ги въведе в общ поток на движение. Радичков намери свой ъгъл към трайното в изкуството (конфликта старо — ново). Намери го в примитива, в онези дълбоки пластове, където става гротескното смешение, където се чувствуват полюси на битието и начало и край. Там са възможни и остри дисхармониращи звуци, гротескови хиперболи, условно-символни ситуации.

Интересно приложение на тези черти представя „Барутен буквар.“ Това е една от най-сполучливите ни книги за Съпротивата. Близка е до живота, до реалните психологически и социални явления на времето, и то у обикновените хора от „дълбоките провинции“. Вярваме на техните постъпки, на техните мисли и преживявания. Вярваме и на героичното, и на подлото. Тъй като това са обикновени хора, взети от всекидневието, близки до нас, простосмъртните. И тук ни

провокира познатото гротесково-пародийно смешение, познатото разколебаване на тематичните категории.

По структурни принципи „Барутен буквар“ не се отличава от останалите книги на Радичков. На Съпротивата е предаден не само земен дъх, не само сложночовешки са разгледани съдби и ситуации. Съпротивата като тема е потопена в познатия ни радичковски свят, споделила е всички негови принципи, смесила се е с тях. И тези разкази съдържат отгласи на предания и легенди, на поверия, на фолклорно-образно мислене. Сменили са се само някои тематични категории и някои типологически особености на Радичковата проза. Тази смяна е най-интересната пред вид цялостния контекст на това творчество. Някои вековни характерологични явления на българина са изместени или смесени с конкретни, социално-исторически явления. Като герои фигурират не символни (неконкретни) като типаж образи, а партизани, ятаци, предатели, обикновени трудови хора — т. е. герои от конкретно време. Изобразени са ред епизоди от Съпротивата. Някои от героите са прегърнали прогресивната идея на борбата. Други не са поели безкомпромисния път на борбата, но с инстинкта си чувствуват нейното величие .Трети са твърде изостанали в своето развитие (Иван Татаров, Сусо) и са встрани — при мертеците или звъна на бъчвата, която коват. Четвърти пък са направо предатели (Леко Алексов). Картината е пак радичковска — в аспекта, който е обект на настоящата статия. Тези категории въпреки конкретността им не може да се разглеждат отвлечено. В цялостната структура на Радичковото творчество те придобиват друг смисъл: загатвайки за себе си, попадат в друг контекст. Придобиват амбивалетно-иронично осветление. Героиката, понятията на Съпротивата са изобразени пак в движение, в сблъсъка старо — ново, пародийно обърнати.

Едно малко обяснение, за да се избягнат недоразуменията. „Пародия“ не е всекидневното житейско понятия (окарикатуряване, обезобразяване), а естетическа категория, имаща съвършено друг смисъл — трансформация, разколебаване на едно художествено явление чрез поставянето му в нов контекст. За разлика от други книги за Съпротивата „Барутен буквар“ смесва героиката с бита, с всекидневието. Пародията художествено трансформира героиката от един хомогенен план в друг по-сложен човешки план с много бит, с много всекидневни социални истини. Това е сторено с цел да не се окарикатурява или дегероизира героичното, а за да му се придаде сложно човешко звучене и по радичковски да се потърси вечното движение — трансформация на нещата.

При тази странна смес на битово и героично все пак трябва да се отбележи, че пародията в „Барутен буквар“ не заема това място, което заема в другите му работи. Липсва неизтощимата и капризна игра на въображението, смяната на тоновете, на безкопромисното взаимно пародиране и обезсилване на многобройни мотиви.

За всички ни стана ясно, че „Барутен буквар“ е степен в развитието на Радичков като писател. Както посочихме, тя е отношение на писателя към конкретна социално-историческа истина. Типологически в нея вече се изгражда т и п. В книгите до „Барутен буквар“ не може да посочим човешки индивидуалности. Характери в традиционния смисъл на думата у Радичков няма. Условно може да говорим само за сумарен тип герой. Гоца Герасков сумира черти на много хора не на традиционния принцип на художествено обобщение, а на принципа, че той може да бъде и Араламби, и Лило, т. е. самият той не е характер, не е личност. Гоца и Араламби не се отнасят помежду си, както Костадин Джупуна и Христакиев например. Но във Флоро и Леко Алексов са набелязани черти на характер. Отсъствието на тип според мене е друго доказателство на амбивалетно-пародийното отражение у Радичков. Стихията на това отражение, на тази „весела относителност“ понамаля в „Барутен буквар“. Тя бе

поизместена от конкретна социално-историческа правда и типът, характерът се появи.

Да се върнем пак към пародията.

Тя разтоварва дадено напрежение. Убедителни примери има и в „Барутен буквар“. Дори тук тя изпъква по-интересно, макар и не така „фантазно“, защото разтоварва едно трагическо напрежение. Да припомним епизода с убийството на Флоро. Тико циганина надълго обяснява как трябва да удари коня, колко работа отваря това, как конят се запряга в една муниция и т. н. Или малко по-нататък пародийното отклонение на Две Щръклета за Германия. В по-капризен, по-детайлен вид пародията изпълва например монолога на Велико от разказа „Барутен буквар“. Ще цитирам по-дълъг пасаж. „Пак ще бъде с бягство, Велико!“ – мисля си и бързам да довърша купата. Аз на бягство съм свикнал. Веднъж ме караше полицай, тогава биволицата ме спаси. Турлаците имат бодлива биволица, где кого срещне вика: Пфу!, а понякога налиташе и да боде. Та полицаят ме кара по улицата, биволицата на Турлаците излезе насреща ни и още отдалеч почна да вика: Пфу! „А, де!“, заканва ѝ се полицаят, обаче биволицата го гледа с червени очи и вика предупредително: Пфу! И по едно време, като се рипна, право към полицая, мене хич не ме поглежда, изглежда, че не беше виждала униформа и униформата нещо я дразнеше. „Стой!“ — изрева полицаят и гръмна, ама биволицата даже и не трепна, ами лети право отгоре му. Аз се прехвърлих в един миг през зида и издимих. Викам си после: „Глей ти, бивол, бивол, каля се като свиня, ама и той не може да търпи униформа!. . . “ Друг един път ме караше пак полицай, изпод краката ми изрипна заек. Това беше в лозята. „Дръж го, отече тая жена!“, извика полицаят. Аз, като се рипнах през лозята, подире ми фърчи ластар и шума и викам с все сили: „Стой, дръж, отече тая жена!“ По едно време чувам, че полицаят вика подире ми, ама аз вече бях превалил в дола и пред очите ми трептеше гората. Полицаят се усетил, ама късно — че заекът бега на една страна, пък аз бегам на друга. Та и сега си мисля, че ако дойдат да ме подкарат, пак с бягство ще се спасявам през баира, макар че баирът ми се вижда доста гол и дълъг за бягство.“

И всички тези истории, описани по този пародийно-ироничен начин, се изобразяват в критична за героя минута!

Цитираният монолог е съвършено показателен за цялата книга: как идеите на героичното се вплитат в битовото, в примитива, във всекидневната представа, как стилово се сблъскват във волната фраза, как игриво се сменя тонът, как се разколебават устойчивите тематични категории. И не на последно място: една артистична душа, способна и в трудните минути да иронизира и да се самоиронизира.

Спрях се повече на великолепните разкази за Съпротивата, защото те са показателни за артистичността на Радичковия стил, за способността да се изразяват значими социално-исторически истини, поставени в неспирния ход на времето, изобразени от дистанция, показани в бита, близки до реалния човешки живот.

3. ПРИНЦИП НА АМБИВАЛЕНТНОТО СЪЧЕТАВАНЕ

Опитахме се да покажем, че в света на Радичков отсъствуват статичните позиции. Пародията деавтоматизира явлението, измества го от привичния му център. Радичковият добродушен или лукав смях, за който доста често се пише, е сходен със смеха на живота, чиято неумолима логика е непрекъснато да погребва и ражда. Радичковият амбивалентен смях сблъсква два типа представи, трансформира онова, което се законсервира и статизира.

Да конкретизираме повече нашата мисъл на равнище на конкретно съчетание във фразата или епизода.

Радичков почти няма разказ, в който да не се намесва нещо „модерно“, нещо, което да не е пряк свидетел за нашето съвремие. В „Черказката манастирска свинарница“ (в пародийния репортажен отрязък в началото и края) се споменава за Пикасо, бразилския национален отбор по футбол, политиката на Пентагона и т. н. В „Странно летящи“ се намесват някои небесни може би тела. „До небето и назад“ е очевиден отглас на космически полети. Срещат се нови научни понятия, дори цели изрази, атакували черказкото съзнание чрез масовите средства за информация. Бихме сгрешили сериозно, ако сметнем, че тия „модерни“ елементи осигуряват мястото на нашето съвремие в неговите разкази. Те са само пряка, съвсем външна алюзия за времето, но функциите им са различни от тия на банално и нехудожествено натрупания реквизит от съвременни представи. Функциите им са само един плюс на конфликтната система, на разколебаващото движение. Като съвременна функционира цялата система, а не тези елементи. Многобройните средства за масова информация, за масово нахлуване на „модерното“ на село създадоха изключителна смесица от понятия и представи в съзнанието на селянина (и не само на него). Интересно е, че тази смесица (характеризираща между другото не само нашето време: всеки век, особено от осемнадесети насам, се хвали и оплаква от това, че е век на техниката!) не е и не може да бъде еклектика в една организирана художествена единица. „Не е еклектика“ в смисъл, че нехомогенните представи са в строга художествена връзка помежду си и се снемат от статичните си позиции в едно динамично единство.

Да вземем за пример разказа (един от най-интересните и високохудожествено организирани в цялото творчество на Радичков) „Странно летящи“. Научната информация за комети, за движение на небесни тела се е промъкнала по някакъв начин в черказката долина, но в своя устойчив вид не може да се съхрани. Абстрактното понятие се приземява, конкретизира се, за да се съчетае амбивалентно-пародийно с примитивната представа. Странно летящите получават уподобяване на няколко равнища: в едни случаи стават странно легнало тяло (в синтезиращата много разкази пиеса „Суматоха“ един от героите и това тяло са „излъчвали радиация“!), в други те са навързани на синджири, имат форма на бълхи и т. н. Луната като научно понятие също е разколебана в разказа „До небето и назад“ и съчетана с черказки представи. Фантастичната история със заминаването на Гоца съдържа именно тези трансформации. Гоца се „завръща“ от луната и разказва на „нашите“, че там има само прах и кихавица, нема прането си къде да простре човек! За старата жена от „Скандинавците“ скандинавецът като непознато понятие, разбира се, пародийно ще се разколебае: на въпроса не го ли е виждала някъде, тя отговаря: „Щом бега, трябе да се връзва. . .“

Актуалността на Радичковото творчество е във функциите на амбивалетно-динамична художествена система. Тук е социалното й оправдание и смисъл. Социалността на черказките истории не е в пресъздаване на обществени типове алегории на определени начала в нашия живот или в символ на многостранен обществен живот. Акад. Зарев има и тази заслуга в изясняване творчеството на Радичков, че посочи именно неговата актуалност, съвременността на основните му черти. Системата на взаимно разколебани противоположни начала е социално оправдана в нашето съвремие.

Днес сме свидетели на небивало разместване на пластове в съзнанието на българина. Социалистическият строй промени коренно материалната база, променя, по-бавно, човешката духовност. Селото ни се промени, градът също. Преселението от селото към града се отрази на общественото съзнание. Масовите комуникативни средства, наченките на превръщане на селото в град —

също. Марксистката идеология основно преобразява представата за собственост, за човешки отношения, за човек въобще. Какъвто и социално-икономически термин да употребим, винаги се натъкваме не на готови, завършени категории, а на ставащи неща, на процеси. Този всевалиден социално-икономически извод в наше време е особено интензивен. Радичков улови процесите с днешна, не с вчерашна дата. Преди четвърт век явлението Радичков бе невъзможно, би изглеждало обидно книжно. Днешната дата на преобразованията в Радичковото творчество се доказва не съвсем леко. Това, мисля, причини дилетантските констатации за „отминала действителност" в черказките истории въз основа на наивно-примитивното в представите на селяните. Дилетантизмът в тълкуването на Радичков твърде ярко доказва Марксовата мисъл, че неанализирането на спецификата лишава анализа от научност. Грешките при анализа на Радичков дойдоха именно от неразкриване на спецификата, от обявяване на една страна за всевалидна.

Научен анализ на конфликтното напрежение в пародийните отрицания направи Никола Георгиев в статията „Превръщенията на Нане Вуте"[1] (макар и дискусионна в някои отношения). В нея авторът установи мястото на Радичков в една конфликтно изменяща се, диалектически развиваща се линия в нашата проза. Пародиране на жанрове и стилове, на изтощени художествени явления бе основна тема на неговата статия. С риск да не кажа нови неща, ще се спра накратко и на този въпрос, защото той има важно отношение към настоящата тема.

Анализирайки амбивалентно-ироничното начало у Радичков, ние не може да подминем въпроса за отношението му към литературните стилове у нас. Интересува ме въпроса за разколебаване традиционните функции на епиката, на повествователя, на лиричното начало и на сказа. В черказките хроники има и лиричен, и епичен стил, и журналистико-публицистичен, канцеларско-достоверен, митологичен, библейски и т. н. И подобно на селската представа нито един от тях не е хомогенен, единен, доминиращ, а трансформиран, въведен в нееклектичната смес от разнородното. А някои банално-журналистически, глупаво канцеларски изрази и други клишета са така пародирани, че ни карат да се превиваме от смях.

Нарушава се и чистотата на сказа. За героите му не узнаваме само от автентичните им представи, от тяхната действителност (т. е. в езиково отношение чрез „установката на устната народна реч"), а чрез пародийното „сопряжение" (както казват русите) на лексика от този род с лексика от друг род — научна, журналистическа, митологическа и др. Да видим само един пример. „Предположихме, че бил вдигнат във въздуха по време на силна буря, а останалите черказци си спомниха, че веднъж от небето падали жаби. Събитието отшумя, но остави отпечатък от себе си. Котките всяка сутрин на тумби, на тумби се отправяха към мястото, където бе паднала рибата." В този малък отрязък са се сблъскали и взаимно пародирали няколко стила, няколко типа представи и интонации: банално-журналистическа („събитието отшумя, но остави отпечатък след себе си"), библейска(„Предположихме, че той бил вдигнат във въздуха по време на силна буря, а останалите черказци си спомниха, че веднъж от небето падали жаби"), обикновено-констативен, с най-силно иронично преобръщане (последното изречение — за котешките тумби). Трите типа интонации (а те са може би и повече) са децентрирани, „дехомогенизирани" чрез иронични вклинявания. Приповдигнатата библейска интонация на първото изречение е смехово сринала от съдържанието на тази фраза — от делфина, вдигнат във въздуха и

---

[1] Септември, 1967, кн. 6.

асоциацията с някогашното падане на жаби. Журналистическият идва помпозно, надуто, отделен от другите и обезсилен напълно от ироничния контекст.

Не е нужен анализ да се види през какви перипетии преминава мисълта в следния епизод, взет напосоки. „Той се качи на покрива, горе сняг до пояс, и гледа, че покрай комина се върти пръчът. Селянинът също отиде до комина и надникна в него, а през това време пръчът тъй силно го блъсна, че оня доста продължително покръжа около комина, преди да падне на земята. Долу той също тъй продължително време не можа да си вземе дъха и като си взе дъха, разгневи се и отиде, та уби пръча."

Както сполучливо отбеляза в цитираната книга Стоян Каролев:„ за повествованието на Йордан Радичков са характерни честите преливания, „смешения" на гласовете. Ту в гласа на героя ще се вмъкне — или нахлуе — гласът на автора, ту в гласа на автора ще се прокрадне — или втурне — гласът на героя, ту в речта на героя ще прозвучат — по-слабо или по-силно — интонации на друг герой. В творчеството на Йордан Радичков голяма роля играе „двугласната реч". Затова са толкова разпространени и иронията, и вътрешната полемика, и различните форми на стилизацията. Тук е един от източниците на естетическите съчетания и преливания между трагично и комично, възвишено и всекидневно, фантастично и реално, ужасно и смешно. . ."

От иронично амбивалетното съотношение на представи и понятия, на стилове, произхожда и пародираната функция на повествователя. С повествователя като че ли Радичков си прави най-големи „гафове". В едни случаи ще го видим извисен над повествованието, в други случаи иронично се подава от различни ъгли, в трети — ще отбие повествованието в иронични размисли или поетични настроения, съзерцания и пр. Ще създаде разнобой, нов комичен контекст, в който се преобръщат познатите тематични категории.

На същия принцип е и деструкцията на епичното начало. Епичното като мисъл за по-обективна, широка и разностранна действителност не използува повторенията на мотиви, създава отворена структура. При Радичков се стига до обратното. Повторенията са масово явление. Съществуват дори начални и финални повторения, т. е. не само лиричен, но и лирически принцип. Обикновеният повествователен център е категорично разколебан и в повечето негови творби.

4. МЕТАФОРА, ПРЕДМЕТ И ДЕЙСТВИЕ

Мисля, че имаме основание да говорим за тотална метафора в творчеството на Радичков. Употребявам понятието в терминологичния, а не в метафоричния му смисъл. Имам пред вид генералния пренос на качества от един предмет на друг, изравняване на несходното върху нова плоскост. Както видяхме, всяко явление тук не съществува в статичния си хомогенен вид. Метафората се реализира на тази основа — както в микроструктури, така и в макроструктури. Тя свидетелствува за тоталния конфликт, за създаване на нееклектична смес от неоднородни представи. Никола Георгиев спря вниманието си на автоматичното начало в езика и стиловите принципи. Аз искам да спра вниманието си на други прояви на тази метафора, реализиращи се обикновено в детайла амбивалентното начало: материализиране на абстрактни понятия, функциите на иносказанието, персонифициране (олицетворение) на околния свят.

В Радичковите разкази абстрактното пародийно е облечено в дрехите на нещо материално, конкретно-чувствено и се превръща в действуващ образ. То действува в иронична реалност: примитивното и абстрактното внезапно се оказват съседи и амбивалетно-смехово нарушават равновесието си. Един

пример. „Денем страхът може да излезе на улицата, може да му хрумне да се разходи из гората или да се полута из пасбищата. Но нощем той също се бои да остане навън, затова се промъква тихичко, без да вдига шум и стига да напрегнем слуха си, можем да го чуем как диша в къщата на бурята.“ Още един пример. „Мислите на човека са негови слуги, ще ги прати тук или там да огледат нещо, да чуят или да видят и да се върнат запъхтени от тичане, за да докладват.“ Понятието пародийно, снето в примитивния кръг, „действува“ заедно с героя в сюжета на разказа, отнемайки негови постоянни битови, социални или душевни характеристики на героя, ащо щете дори тип поведение.

Върху причините на това явление може да се напише отделна студия. Те трябва да се търсят преди всичко в примитивната реч на черказеца. Както е известно, примитивната реч е многообразна и емоционална. Тя „избягва“ максимално абстрактните елементи и се стреми да ги конкретизира и материализира. Непознатият за примитивното съзнание факт винаги се олицетворява и одухотворява с цел да се приближи до кръга на познатото. Радичков писа следното за своята художествена реалност: „Новите думи, нахлуващи в моята долина, имат съвсем непознат мирис за селянина, видът им е също необичаен, човек не може да отгатне това влечуго ли е, хвъркато ли е, от коя страна му е муцуната и т. н. Селянинът съвсем предпазливо хваща тая нова дума с два пръста за опашката, както се хваща мишка, и хем я държи да се похвали, хем го е страх да не би онуй да се обърне внезапно и да го ухапе. Само лекомисленият човек хваща храбро за въображаемата гуша всяка непозната дума. . . Ще припомня един мой селски, прост човечец, той не бе в състояние да борави с много думи и за да не уморява паметта си, се изразяваше с най-подръчни средства. Човекът наричаше всичко с „тая жена“. . .

Съвсем естествено при тези психологически процеси са познатите ни вече модификации и особености на иносказанието.

В Радичковата примитивна, пародийна реч се сплавяват пластичното и сюжетното начало, достига се до единство на предмет и действие. С тази видоизменена функция иносказанието придобива органичен, а не символичен характер, то е част от действието, а не уплътняваща характеристика. Ето два примера. „Отвсякъде се трупаха облаци, вървяха тромаво, на цели стада, сякаш нямаше вече какво да правят в небесните пасбища, та бяха потърсили паша в тайгата и пътьом оставяха кичури вълна по дърветата“ („Неосветените дворове“). „Един храст веднага излезе от мъглата и ми се представи. Беше колоритен, тук и там имаше кичури шума по себе си“ („Заек в храстите“).

Персонифицирането твърде често става на равнище на устойчив езиков факт (идиом, поговорка, скороговорка, познато словосъчетание). Например изразът „върви на пръсти“, употребен в преносен смисъл („върви безшумно“), е фразеологическо съчетание, което е заседнало здраво във всекидневната езикова практика. В „Неосветените дворове“ Радичков го употребява по следния начин: „Байкал в тъмното върви на пръсти по пясъка или се блъска в скалите, като стене от удара.“ Иносказанието е усложнено: има не само пренос (обикновен) на качества, но пряко и безцеремонно един бездушен природен факт (езерото) е въведен в познатата ни мисловно-емоционална система чрез устойчивия езиков факт. (Съвсем друг е въпросът, доколко този устойчив факт се съхранява в устойчив вид в ироничната реалност.) От подобно естество са изразите: „Котките си прехапаха езиците от страх“, „На полицията трябва да ѝ се извие вратът“, „На възел ще го вържа“ (за хора), „подви си опашката“ (за облак) и т. н.

5. ЗА ГРОТЕСКАТА

Смисловата основа на Радичковата гротескност се корени в принципите, разгледани дотук. В твърде неустановения термин гротеска има все пак нещо общовъзприето: „Гротеската разрушава структурата на предметите, създава нови закономерности и връзки. Авторът на тази мисъл Юрий Ман пише: „В гротеската наистина има елементи на онова, което наричат антитеза в естетическите понятия. В изкуството такова взаимоотблъскване (наред с взаимопривличането) съставя една от закономерностите на развитието и гротеската е сякаш крайност в това взаимоотблъскване, води до пълно отрицание на предшествуващите художествени форми, до отчетливо изразена, крещяща, многократно усилена дисхармония. Неслучайно гротеската неведнъж е ставала символ на вечното развитие в изкуството.“[1] За причините на дисхармониите, на привличането и отблъскването Ман не е отделил достатъчно внимание. А то е основното. Западногерманският литературовед Волфганг Кайзер търси първоизточника на гротесковото в подсъзнанието (състояние на сънновидение или от този тип), където странното и причудливото намират силен израз. Кайзер формулира света на гротесковото, изхождайки от Фройдовата психоанализа: „Гротесковото е форма на ТО (ES).“[2] На тази основа наистина се градят някои от гротескните литературни и художествено-изобразителни произведения на Запад (Кафка и Дали например). Но с това определение не може да се даде универсално обяснение на феномена гротеска, преди всичко защото го лишава от социалност и историчност. Твърде наивно би било например с него да подходим към Рабле. Наивно е да се подходи с него и към Радичков. Някои страни на неговата гротеска може би ще се обяснят, но цялата истина ще остане непокътната. По-близо до Радичковото творчество е определението на Михаил Бахтин (макар че и то не е лишено от едностранност: по-пригодно е, обратно на Кайзеровото, до Рабле, отколкото до Кафка). Бахтин смята, че гротеската е отношение към времето, към развитието, движението на нещата. Гротеската е художествено явление от висш разред, защото схваща противоположностите в движение, вижда началото и края на изменението, снемането на едно понятие в неговата противоположност. Бахтин пише в своята книга за Рабле: „Гротесковият образ характеризира явлението в състояние на изменение, на незавършена още метаморфоза, в стадия на смъртта и раждането, на растежа и процеса. Отношението към времето, към процеса е необходима конституитивна (определяща) черта на гротесковия образ. Другата, свързана с това необходима черта, е амбивалентността: в нея в една или друга форма са дадени (или набелязани) двата полюса на изменението — и старото и новото, и умиращото, и раждащото се, и началото, и краят на метаморфозата“[3] (разр. на автора).

Радичков, разбира се, не е на равнището на Рабле. Да го наречем гениален, бихме предизвикали нещо повече от усмивка. Но неговата гротескност и амбивалентност също има отношение към времето, както се опитахме да посочим. Тя разкри процеси в съзнанието на днешния човек, взаимното обезсилване на представи, неочакваното и странно (на най-различни равнища) смешение, възможно в нашето динамично време. Затова прибягнахме към Бахтиновото определение, макар Радичковото творчество да отразява частична истина от него.

---

[1] Юрий Манн. О гротеске в литературе. СП, 1966. с. 56

[2] Wolfgang Kayser. Das Groteske in Malerei und Dichtung. 1967. S. 137.

[3] М. Бахтин. Творчество Франсуа Рубле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Худ. л-ра, М., 1965. с. 30.

Тъкмо с отношението си към времето и с амбивалентността си Радичковата проза е съвременна: тя създава развойни насоки в нашата литература, ново стъпало, което поради своята пародийност спрямо предишните художествени системи съдържа техни елементи, уважава създадената от тях традиция.

6. СУМАРЕН ОБРАЗ ИЛИ ТИП?

„Плява и зърно“ е последната книга на Радичков. Както се посочи, тя сякаш „демаскира“ някои от скритите механизми на творчеството му. Тя за сетен път показа, че Радичковите гротески (т. е. разглежданият от нас стил) ни вълнуват не с типове и характери, а с динамично отношение към много и разнопосочни представи и психически реалности. Погледнато критично, подобен стил не съдържа богат (поне в традиционния смисъл) идейно-познавателен критерий: така, както се съдържа той в „Барутен буквар“. Разбира се, анализът на едно творчество се върши (или поне трябва да се върши) винаги съобразно неговата, присъщата му мярка, а не с измислена от тълкувателя мярка. От друга страна, самият Радичков два пъти вече демонстрира желанието си да излезе от тази мярка. Ако се придържа към нея, той сигурно ще се повтори. Единият пример беше социално-историческата и характерологичната конкретност на „Барутен буквар“, другият — психологическият тип на новелата „Козел“. Тази новела също не е ярко пародийно произведение, напротив, пародийните елементи в началото стоят малко прикачени, създадени сякаш по инерция. В нея се очертаха ясно хомогенни психически реалности. Тук няма да ги анализираме и да вземаме критическо отношение към тях — те са извън обсега на нашата тема.

Исках само да посоча, че с трите си книги „Барутен буквар“, „Скални рисунки“ и „Плява и зърно“ Радичков разкри епилога може би на едно стилово явление и началото на друго. Какво ще бъде то, какви духовни проблеми и литературни синтези ще ни предложи — това, разбира се, е въпрос, който може да предизвика не прогнози, а очакване.

ПРОЛЕТАРСКАТА САТИРА И ХУМОРЪТ НА ЧУДОМИР

Катя Янева

Чудомир нарича своя хумор „сладък мехлем“ и упорито вярва, че той лекува раните.

Пролетарските сатирици никога няма да нарекат „сладък мехлем“ своите безпощадни творби. Макар също така упорито да вярват, че помагат на обществото.

И така — пролетарската сатира и хуморът на Чудомир. На пръв поглед несравними величини. Обаче сравнението е необходимо не само защото творчеството на големия писател хуморист съвпада по време с един зрял период от развитието на пролетарската сатира (30-те години) или защото Чудомир естествено се приобщи към търсенията на новата ни хумористична литература (след 9. IX. 1944 г.), а главно по следната причина: винаги когато прогресивната критика е пристъпвала вече към работите на популярния хуморист, тя е оценявала неговата дейност, изхождайки от високия критерий на пролетарската сатира. Невинаги посочвани конкретно, Кирков, Смирненски и техните най-естествени предшественици (Ботев, Алеко) са величините, до които критиците обикновено поставят Чудомир. Изводите от тия съпоставки понякога бяха твърде жестоки за него. През 1948 г. се казваше, че в разказите си Чудомир „едва-едва докосва по-съществени слабости на нашата минала и сегашна действителност, като винаги спира вниманието си на по-второстепенни и затова по-повърхностни явления“[1]. Година по-късно строго се заяви, че „хуморът на Чудомир е далеч от задълбочената сатира“, че писателят „най-често върти своя обектив към фрапиращите пейзажи и образи и снима външната им обвивка. Той затрупва същността с ненужните подробности на тази обвивка, с езиковите несъобразности на героя, с външните страни на постъпките и делата му. Така в разказите си Чудомир е по-скоро натуралист, отколкото реалист. Като описва безразборно всичко наблюдавано и като се задоволява само с външната му страна, Чудомировият натурализъм често забулва същността, замазва проблемите. . .“[2] Похвалите за писателя бяха най-много от рода на „Макар само откъм външната обвивка, Чудомир, все пак, изнасяше една обществена истина, една действителност“[3] и с това се обясняваше, че „в редица случаи общественият ефект от Чудомировите разкази бе положителен, прогресивен. . .“[4] В тия заключения можем да видим непризнаване разнородните похвати на хумористично изображение, абсолютизиране ролята на сатирата (и по-точно — пролетарската) и недооце-

---

[1] А Тодоров. В дебрите на еснафския бит. — Лит. фронт, 1948, бр. 3.
[2] П. Русев. Хумористичните разкази на Чудомир. — Септември, 1949, кн. 3.
[3] Пак там.
[4] Пак там.

няване реалистичното демократично изкуство в условията на буржоазното общество. Днес отношението към Чудомир е къде по-внимателно и оттам — по-справедливо. Сега и съпоставката с пролетарската сатира би могла да бъде не тъй бегла и преднамерено категорична. Биха могли да се открояят самобитните ценности на Чудомир и в светлината на пролетарската хумористична традиция.

*

През 30-те години, когато се появяват първите разкази и фейлетони на бившия казанлъшки учител, хумористичният литературен фронт е твърде оживен. Активно работят прогресивните писатели около вестник „Жупел“ (1931—1933) — Хр. Радевски, Г. Караславов, А. Тодоров, Челкаш, Ал. Жендов, Ив. Руж. Пролетарската сатира е не само много дейна в този исторически момент, но това е вече литература със своя традиция, с големи имена в кратката си история, с талантливи творци в настоящето. Това са партийни кадри, възпитани от политическия, открит и категоричен хумор на „Работнически вестник“, от непримиримата войнственост на „Червен смях“. Пролетарската сатира възниква и се развива като най-оперативния жанр на пролетарската литература, има първото си предназначение да бъде оръжие в борбите на работническата класа. Фейлетоните на Кирков се появяват в „Работнически вестник“ и Кирков не е и помислял да задоволява с тях свои писателски амбиции. Сатиричното му творчество, дотолкова свързано с текущия исторически момент, че преставаме да го разбираме, ако ни липсват исторически познания, е създавано за нуждите на младото социалистическо движение. В Кирковите фейлетони е налице оня процес на пролетаризиране на занаятчийските слоеве, изграждането на пролетарско съзнание, политическите промени, игри и събития на момента. Неговите герои са родени от конкретната историческа обстановка и имат задължението да ѝ въздействуват. Майсторът не се бои да бъде открито агитационен, обстоятелствен понякога, присъщ му е патосът на публициста. Той открито застава сред своите герои, за да придаде ясно звучене на гласовете им. Кирков залага основните качества на пролетарската хумористична литература у нас — *обществено-политическа ангажираност и активност, актуалност, партийна страстност*. Смирненски прави новата крачка по определения вече път. Той разширява обсега на партийната сатира, обогатява я идейно и жанрово. Но това отново е литература, активно и безкомпромисно включена в борбите на партията. Именно Смирненски Владимир Василев обвиняваше, че „черпи вдъхновението си от хрониките на „Работнически вестник“. И това е вярно, доколкото хрониките на „Работнически вестник“ представяха същите ония събития, които вълнуваха ума и сърцето на големия пролетарски поет и сатирик. Хумористичните творби на Смирненски са не просто една от разнородните прояви на богатия му талант, а и наложена от нуждите на работническото движение работа, много полезна, много ценна, отнемаща скъпо време и усилия на поета.

Сега, през 30-те години, условията за съществуването на пролетарската сатира са много по-трудни. Под сянката на световния фашизъм, в ожесточеното капиталистическо общество, при всекидневната заплаха на цензурата, оръжието на хумора е все така необходимо, незаменимо в партийната работа. На 4 август 1931 г. „Жупел“ се обръща към своите сътрудници: „Жупел“ трябва да върви в крак с цялото работническо движение, да отразява борбите му и сам да бъде оръжие в тая борба. А безпредметното литературничене и занесии нека оставим на буржоазията.“ Страниците на вестника ни доказват, че тези изисквания към сътрудниците се спазват през цялото съществуване на „Жупел“ до неговото

спиране от полицията. Така се осъществява една литературна дейност, която не може да се пренебрегне в характеристиката на литературния живот от 30-те години. Нещо повече, създаваният по страниците на вестника пролетарски хумор неминуемо влияе върху оценката на всички хумористични творби от това време. Ясно е полюсното положение на хумора от жълтия печат. Впрочем буржоазията не разполагаше с хумор, способен да се противопостави по идейно-художествена сила на прогресивните хумористични творби. Българските писатели не бяха дали тази подкрепа на господствуващите.

Но при Чудомир се натъкваме на един куриоз, който немалко време е смущавал духовете на неговите критици. Чудомировите фейлетони се появяват на страниците на буржоазния официоз „Зора“ и съблазънта да ги видим веднага на другата страна на барикадите е първата и най-лека съблазън. Йордан Бадев изрази, изглежда, късогледството на не един любител на лекия хумор, като. потупа царствено фейлетониста по рамото със снизходителните си похвали От страниците на същата тая „Зора“ той тържествено и безгрижно заяви, че от разказите на Чудомир „блика на широки и ведри струи здрав, сърдечен гърлест смях, който никого не огорчава, никого не жигосва, не изобличава, не унищожава“. С една дума, той и нему подобните решиха и бяха доволни, че са намерили талантлив писател, който да им създава „хумор чист и свободен от морално и обществено - възпитателни задачи“[1] (разр. м.). Прогресивната критика забелязва жизнерадостния разказвач, но тя не можеше да не го сравнява с блестящите пера на сатириците-изобличители и спрямо Чудомир изказа загриженост. От страниците на „Кормило“ (1935 6 г. бр. 27) Л. Стоянов искаше от писателя „заостряне на хумора и сатирата в гоголевския смисъл на думата“, протестираше против неговата доброта, която „затваря очите на автора за много истини, чието разкриване е задача преди всичко на литературата“. Предупреждаваше, че ако Чудомир не изпълни критическите съвети, „ще изгуби таланта си в преливане от пусто в празно, в плъзгане по нивото, без да може да отрази с богатите средства, които притежава, широката трагикомедия на съвременната действителност“. Богомил Нонев в рецензията си за „Кой както я нареди“, печатана в „Изкуство и критика“ (1941, кн. 1), като се уговаряше, че „няма защо да искаме от Чудомир да бъде непременно сатирик от рода на Ботев, Алеко Константинов или Смирненски, да напусне леката насмешка, с която рисува живота и хората, да изневерява на досега очерталия се от него писателски образ“, също приканваше писателя да се „проникне от едно по-високо социално съзнание и едно по-задълбочено отношение към изобразяваната действителност“.

Психологията на това отношение към оригиналния хуморист е обяснима. „А, Чудомир ли — забавно пише, но повърхностно“ — казва не един от неговите съвременници, от тия съвременници, за които смисъл на живота беше антифашистката борба. И до известна степен са прави. В годините, когато народът ни с върховно напрежение на силите си подготвя и осъществява своето освобождение и пред партията стои една невероятна по трудност задача — да сплоти милионните сили на народната маса, да ги насочи в една цел, да подготви, състави силата на мощен единен удар — не прозвучават ли лековато, не в тон със сериозните задачи на момента, тия духовити монолози от „Фрос мувитон“, „Не съм от тях“ и т. н., не звучат ли на подбив закачките на Лъжлив Съби и не са ли разточителство на словесна енергия Делидимовите одумки. На пръв поглед така е. Сравнете Чудомировите разкази с хумора от „Жупел“ и ще видите разлика от небето до земята. А представата за пълноценен, нужен в историческия момент хумор се покриваше с пролетарската сатира. Чудомир е така различен. Така лекомислено сладкодумен, така всеобемащо добродушен, така весел в

[1] Й. Бадев. Не съм от тях. — Зора, 1936, бр. 4963.

това сериозно, страшно време. Но само на пръв поглед и само за погледа на погълнатите от легална и нелегална борба строги хора, които се бяха отказали от всяка житейска почивка, от всяка спокойна глътка въздух. Но Чудомир не е само такъв. Ние имаме достатъчно основание, за да преценим, че творбите и на тоя ведър, жизнерадостен народен разказвач са просветлявали и стопляли с оптимизъм сърцето на не един труженик. Че Чудомировият смях беше насочил живителната си струя тъкмо към сърцата на тия, които се нуждаеха от много сила в предстоящия тежък двубой. И така се оказваше съратник в дейността на пролетарските сатирици.

Чудомировата близост с най-прогресивния хумор на съвремието — пролетарския — започва още от общите източници на вълнение, от тематично сходство. Като писател реалист той неминуемо среща по пътя си обекти, които вече са били или са прицел и на пролетарската сатира от времето на Кирков и Смирненски до 30-те години. В полезрението на хумориста попадат куриозите на буржоазната държава във всичките ѝ проявления. Ако Кирков показваше борбата между самите буржоазни партии за власт, правителствените своеволия и се подиграваше с илюзиите за промяна на режима в рамките на буржоазния строй, то Чудомир написа „Тактика“, „Застъпник“, „Синекур“, „Ах съдбо, съдбо“, „Постоянен делегат“, „И я че изокам некой ден“ — разкази, в които не се фиксираше дадено правителство, но в които хумористичен обект станаха въобще похватите на управление, анархията на буржоазната държава. И така Чудомир се оказа в стъпките на Майстора.

Пролетарските писатели се възмущаваха от корумпирането на буржоазното общество и с точни попадения смъкнаха маските както на обществени явления, така и на интимни човешки отношения. Законът на капиталистическото общество, преведен на простонароден език — борба за кокала, — разсмя още Кирков, Смирненски написа блестящи изобличения в този дух (започвайки от биографията на Гюро Михайлов и свършвайки с фалшивата благотворителност на мадам Тодорка). Съвременните на Чудомир жупелци не се изморяваха да изтъкват изгодата като пружина на всички „високи“ начинания в буржоазния свят. Чудомир по своите пътища попадаше на явления от същия порядък. Изпод неговото перо излязоха „Търговска майка“, „Дудунът“, „Дум-Павли и магаретата“, „Марковите глави“, „Ново поколение“ — в същност разкази за движещите сили на буржоазното общество, за преуспяването на модерния, делови човек.

И в същото време писателят прибави усилията си към усилията на пролетарските писатели в показване окаяното положение на трудовия човек. Неговото изследване в тази област е толкова точно и широко, че заслугите му не могат да не се признаят. Кирков пишеше за разорените занаятчии и с обясним оптимизъм сочеше закономерността на тяхната участ. Чудомир продължи да се взира в жизнения път на разорените и създаде прекрасни картини за проявата на обществените закони в съдбите на отделните хора („Скъпете ми времето“). И в неговите разкази се видяха дрипите на тогавашното село, и от неговата уста излязнаха съчувствени думи към бедната народна интелигенция. Той разгърна в разкази верните наблюдения на Смирненски („Куртова поляна“) за пренебрегнатите от държавата „майка“ народни просветители („Даскал Боньо“, „Даскалицата“). . .

Разбира се, идеално покритие на проблематиката не може да се търси. Преди всичко пролетарската сатира в съгласие със своята класово-партийна насоченост разработва теми, свързани главно с жизнените интереси на работническата класа. (Вниманието на партията по това време към селото като главен неин съюзник в борбата тепърва ще се засилва.) Чудомир пък като писател, излязъл от действителния свят на едно истинско Голо бърдо, поглежда към същата тая

буржоазно-капиталистическа действителност, към която гледат и пролетарските сатирици, но от височините на своето Голо бърдо, изпод схлупените покриви на бедняшките му къщурки.

Освен това у Чудомир липсва актуалността на текущия момент. А пролетарската сатира определя точно и отзивчиво своите сатирични обекти според насъщния политически момент, според неговото конкретно съдържание. Жупелци следят не само всяка стъпка на вътрешния класов враг, котерийните борби между буржоазните политици, маневрите на профашисткото правителство, но отправят стрелите си и към обекти, защитени от чуждите граници. Те следят първите подвизи на Хитлер, смеят се над всемирното му излагане с подпалването на Райхстага, показват безсилието на капиталистическия свят да спре популярността на младата съветска държава. Всичко това липсва от писателския кръгозор на Чудомир, не получава неговата хумористична преценка. Без друго той не е хуморист летописец в по-тесния смисъл на думата. У него не можем да намерим датите, цифрите и конкретните факти на ежедневието от тридесетте години. Явно той е склонен към теми с по-дългосрочен обществен живот. Но при положение, че ние разполагаме с достатъчно хумористични документи за тая епоха на големи политически събития и игри, необходимо ли е да ги искаме от всеки писател на всяка цена? Особено когато писателят може да компенсира липсата на детайли от едно историческо време с по-цялостна картина на това същото време?

Ако продължим конкретната съпоставка на темите, разработвани от двете сравнявани страни, изводът ще бъде все по-доказан: източниците на Чудомировото вълнение, обектите на неговото хумористично изобличение са твърде близки, понякога идентични с тези, които характеризират пролетарската сатира. Повтарям— посочената близост на произведения, дълбоко народни по своята основа, реалистични по метод, не може да учудва никого. И в същото време не забравям, че тематичният кръг не определя напълно стойността на хумориста. Че много по-важно би било да се види единомислието в хумористичната трактовка на общите теми. Защото в начина на показване жизнените явления, в степента на изобличение, в силата на отрицанието, в положителната основа на смеха се крие ценността на хумористичното произведение. И ето тук, в тази посока се движат критическите опасения, критическите забележки и накрая критическите обвинения към Чудомир. Защото той явно не е устременият в новото социалистическо движение Кирков, не е жизнерадостният и гневен Смирненски, не е от колосите на нашите революционни борби и не носи темперамента на пламналата за решителни схватки класа. На Чудомир липсва партийната страстност в разобличението. Липсва патосът, придаван от активната вяра в тържеството на комунистическия идеал. Но би могло да се види, че ако партийната сатира представляваше острието на хумористичното изобличение на капиталистическото общество в неговите разнообразни страни, то и произведения като тези на Чудомир можеха да се присъединят към изобличителния удар с красноречието на художественото изображение.

Силата на Чудомир не е в пряко хвърленото обвинение към едно общество, чиито уплетени възли той познава, а в показване многобагрената му картина, в записване многогласния му говор, в трайното му пресъздаване чрез човешките характери.

Обвинението на Чудомир срещу неговото съвремие никога не е пряко формулирано, обаче то е налице в реалистичната сила на изображението. Цялата постройка на неговия белетристичен микрокосмос ни убеждава, че този писател, който не изрича гневни закани срещу „народните грабители", който не се обръща към „братята роби", все пак има поразително вярна представа за състоянието на обществото, в което живее. И изразява ясно отношението си към двете

страни на един несправедлив социален строй. В света на художественото му творчество — оня свят на безкрайната война на Дум-Павли с „магаретата“ и нескончаемите грижи на Чолпанката — е пресътворен големият свят на човешките взаимоотношения. „Така си е навсякъде, така е и по нас: навред кучетата боси ходят и на сиромаха все му духа през гащите“ — заключава с тъжна усмивка писателят.

Реална България от тридесетте години е още в цветното платно на Чудомировия рисунък, в зрителната представа, изградена от сигурната му ръка: „Село, село, пусто село, откак се е заселило, все в тоя дълбок дол лежи. Отвред голи сипеи го обграждат и небето му е мъничко, мъничко, колкото едно феридже... Къщурките му криви, изкъртени, са наклякали по брега на реката. Тук-там от прозорците им наднича бледо мушкато в саксии от счупени стомни, но няма къде да се огледат, защото реката отдавна е пресъхнала. Едно спънато магаре къса лютивец из сухото корито и с часове тропа на едно място като наказан новобранец.“ На своята епоха отговарят и с облика си Чудомировите герои— Нено Сенегалеца, дето се е „свил в сиромашията си като пашкул и все надолу гледа“, Малчо Мекото „дрипав, окъсан като просяк“, хаджи Койо хаджи Стойолу с огромния си астраганен калпак и зачервен врат и цялата върволица на Стана Парцал Димова, Митьо Питето и т. н. и т. н. В речта дори на тия хора дочуваме интонациите, които налага вечният безпросветен труд или охолната наглост: „Кой? Ти ли. . . бе, дрипльо! Я се опитай да те видя!“

Чудомировият хумор е смях отблизо. Не можем да си представим писателя, застанал в позата на незаинтересован остроумник, за когото са далечни, чужди, напълно преодолени тия човешки и социални особености, които осмива. Той е погълнат от своето ежедневие, разтворил се е в средата на своите герои. Минута не е без тях, не живее, не мисли без тяхното присъствие. Едни отблъсква от себе си, с други се забавлява, в трети се превъплъщава. Те са неговият свят, неговата земя и неговото небе. Твори хумор, който идва не от проучване на жизнените конфликти, а от участието в тях, пише разкази, в които авторът встъпва като герой, а героят взема думата от автора.

Чудесно е умението на писателя, така щедро отдал се на реалния пъстроцветен и многошумен живот, да изплува от неговата ежедневна бъркотия, носейки всеки път в ръката си образа на герой-обобщение, картината на типично явление. Защото богатството на Чудомировата хумористична проза в никой случай не е безредието на случайната киноснимка. Всеки разказ на Чудомир е кристализирало познание за действително съществени, ясно видени и отчетливо претворени житейски истини. Дори в разказите, които третират чисто битови въпроси, присъствува оня неизбежен дъх на социалната действителност, който издава писателя реалист. И който прави всяка негова творба — на значителна или на по-маловажна тема — частица от голямата картина на действителността. Поради това трудно и несправедливо ще бъде да пресяваме Чудомировите разкази по значимост на проблематиката, по превес на социалното над битовото. Дори разкази от типа на тоя за провалените Димитровден, който на пръв поглед нищо значително не казват, допълват характерологията на рисувани от хумориста човешки групировки, дават необходимите детайли за разбиране на една епоха, на едно поколение, които си отиват в миналото и чийто живот може да бъде възобновяван отново и отново само от художествения талант. В тоя ред на мисли записаният протест на старши писаря „Корупция!“ Корупция и повсеместно разхищение царува в това ведомство! Това не е управление, това е хаос! Анархия! Това е вертеп!“ е толкова ценен за любознателното бъдеще, колкото и вкрадчивото нареждане на провинциалната клюкарка.

Хуморът на Чудомир се ражда от вярно хванатите житейски противоречия на една конкретна историческа епоха. И в това се крие тайната на неговата по-

пулярност. Ето го Чудомир: „Провиснал беше носът на поп Глигора, либадето му беше изсъхнало като шарланджийски мях и брадата му беше почнала да редее, ама, хеле, даде господ есенес една данга, една невярна болест налетя по дечурлигата, замряха като мухи, та му поправиха сметките, настъпи увеселение по лицето му, значи и брадата му щръкна и се сгъсти като второ сено в заградена ливада. . . Стана оживление на пазара, с една дума, и оборот. Разтича се поп Глигор — бре, в тази махала погребение, бре, в оная и нали с сезонна работа и на парче един вид, като всеки човек и той рече да използува момента“ („Марковите глави“). Всеки разказ представя Чудомир и всеки разказ го защищава от прибързани обвинения. Ако ни забавляват остро комичните случки, които писателят разказва, трябва да бъдем наивни, та да твърдим, че Чудомир твори хумор на положението, а не на конфликта. Ако се възхищаваме на Чудомировия език, тоя непознаващ книжната подправеност чистокръвен говор на народа ни, трябва да сме си затворили очите, та да обявим, че писателят злоупотребява с езикови хумористични трикове. Ако се смеем с нашенците, лекомислени ще бъдем да видим в тях забавни карикатури, а не индивидуални образи на типични за времето и страната ни характери. Чудно е как може да се търси у тоя писател въобще гонене на хумористичния ефект, когато той извънредно често, в интерес на житейската правда съзнателно убива този ефект и неведнъж придава миньорен завършек на бликащи от смях разкази. Нима не може в оная злополучна рецитация на Пенииния Йовчо да се усети горещата надеждица на бедняшката майка да види детето си умно и паметливо, по-различно от пияния баща. Само комизмът на случката ли може да ни направи впечатление? Или случайно краят на същия този разказ „Марковите глави“ прозвучава с вековната мъка на селото: „Църковната камбана проплаква проточено, жално, а Чониното куче след нея вие ли, вие на смърт и поразия.“ И в това отказване от лекия хумор, в това преследване на истината за живота Чудомир е много близък до пролетарските сатирици, много съзвучен с техния глас. И по-нататък— тъй като Чудомир не усеща необходимостта от бързата агитационна настойчивост на пролетарската сатира, той има спокойствието с търпението на един разсъдителен, проницателен, насмешлив българин да се вглежда в човека, да го извайва. Той много по-често от пролетарските хумористи оставя героя си да се самоизявява, много по-често проявява умението си да разглежда психологията на индивида. Той никога не насилва човешките характери да излязат от себе си, за да ни разсмеят. Но открива характери, които действително носят заряда на комичното. Неговите герои—селски и градски първенци,бирници и запасни офицери, кметове и лесничеи, служители на светата църква и „светата“ власт — това е една поредица от човешки типове, в чиято психология писателят наднича не веднъж и дваж, не при един или друг случай, а упорито, настойчиво, ден след ден, година след година. Светът на неговите герои е колкото индивидуално жив, толкова и обществено съдържателен. Неговите герои са миниатюрните отражения на българските политикани, управляващи, търговски асове и държавни служители. Из калните улици на Голо бърдо се срещат изкривените от писателския присмех „силни“ хора на България от 30-те години. В преуспяването на Пеньо Дунков, дето му „намерил лесното и път продава човекът“, лесно може да се открие идеалът на буржоазното общество за предприемчивия и безскрупулен човек. В разсъжденията на селския синекур за изгодата от властта, в монолога на предприемчивия „художник“ и т. н. Чудомир е успял да схване същността на буржоазния човек, неговата философия. И това е вложил в своите „забавни“ разказчета, това е изложил на присмех. И можем ли да кажем, че неговите герои, така както ги слушаме и запомняме, така както ни развличат и разсмиват, не се приобщават към галерията типове, създадени от пролетарските сатирици в тяхното боево, мобилизирано от партията творчество. Бихме

могли да търсим различни нюанси в хумористичната оценка, но основната оценка е една и съща — отрицанието. Бихме могли да търсим различия в извайването — но това е въпрос на различия в хумористичната и сатиричната характеристика, от една страна, и на творческата оригиналност, от друга. Бихме могли да търсим различия в общественото въздействие на образите, но и тук ще се натъкнем на Чудомировата популярност и жизненост. Ако искаме да бъдем справедливи, ще се вгледаме и ще видим, че това са герои от една епоха, изобразявани от художници с дълбоко сродство в прогресивните разбирания.

Повтарям — пролетарският партиен патос липсва в хумористичното творчество на Чудомир. Но с пролетарската сатира го сродява демократичното звучене на произведенията, близостта на писателя до отрудения народ.

Появата на Чудомировите разкази през тревожните предвоенни години е едно хубаво доказателство за самочувствието на народа ни. Из народните среди излиза положителният герой на Чудомировато творчество. Това е един много буден, много умен българин, не човек, а „жив дявол", който ясно вижда своя социален враг — днес в лицето на хаджията, утре в образа на бирника, други ден — в благообразието на попа и така нататък, докато ни го посочи във всички представители на буржоазната власт, във всички превъплъщения на буржоазния морал. Това е българинът, когото Чудомир явно е срещал неведнъж в живота си и е почерпил от него жизнена увереност. Лъжлив Съби, тоя селски мъдър хитрец, Стана Парцал Димова, разгневената Душанка, непобедимия Тонка от „Скъпете ми времето" и още ред техни събратя Чудомир рисува с възхищението на хумориста, който е могъл да намери човеци сред множество изкривени от обществото характери, щастлив, че има кой да се присъедини към неговата писателска присъда, а да я произнесе нерядко. Ще сбъркаме, ако кажем, че у Чудомир човекът от народа е образ идеализиран, че той се изправя сияен и недокоснат от цялата пошлост на буржоазната епоха. Не. Чудомир вижда как по неговите герои, бедните селски труженици, оставя следите си прилепчивата мръсотия на един антихуманен социален строй. Но неговото хумористично творчество е разказ за борбата на народа ни с тия качества, пришълци от чуждия буржоазен морал. В разказите на Чудомир народът сам себе си отстоява, противопоставяйки се на зловредния натиск на времето. Тия образи носят колкото вековната мъдрост и жизненост, проницателност и жилавост на народа ни (та често ги сравняваме с героите на народните приказки), толкова са и моделирани от своето съвремие, толкова и ясно са живи хора от тридесетте години. Възприемането им като някакви исторически незаангажирани хитърпетровци е подценяване умението на Чудомир да види съвременника си.

Преди години Кирков написа за своите герои няколко думи, които удивително подхождат за положителния герой на Чудомир: „Ние се смяхме, без да се надсмиваме, ние се смяхме, защото не можехме да скърбим и плачем, когато пред нашите духовни очи се явяваха светлите образи на едни човешки същества, носещи в себе си печата на сиромашията и непосилния труд, но изпълнени с един чуден житейски героизъм, чужд и недостъпен нито за един от тия, които писаната по поръка история е надарила с титлата герои." Без да пресилваме сравнението, очевидно е, че и Чудомир съзира духовната сила на народа. Обляга се на нея. Така неговият смях става израз на душевното здраве на народа ни. Затова у него има тънкото схващане на комичното в живота, а липсва резигнацията пред житейските противоречия. Затова той запазва своята ведра устойчивост, затова има сила да се смее жизнерадостно и заразително. И в същото време да бъде трезво реалистичен, далеч от лекомисленото веселие. Самото признаване на близостта на Чудомир до народното светоусещане, на хумора му — до народния хумор, отхвърля обвинението в лековато отношение към живота, в забавен, повърхностен смях.

И така — патосът на Чудомировия хумор извира от неговото дълбоко демократично съзнание, изразява се в отричане на буржоазните порядки и адмирация пред народната жизненост, устойчивост и оптимизъм. Патосът на пролетарската сатира е основан на комунистическия идеал за промяна на обществото, изразява се в острата борба с капиталистическия строй, в представяне на работническата класа като антипод на осмиването. Няма защо тогава да се издига стена между пролетарската сатира и творчеството на един талантлив хуморист, демократичен по убеждения и прогресивен по въздействие на своето творчество. Редно е да се види една близост, свойствена на разнородните прояви на народностното изкуство. Да се види как Чудомировите герои по друг път минаваха, но неминуемо се срещаха с героите на Кирков, с неговия Ганчо Гайлето и Пройчо Гурбетя, с прочутия Майстор. Да се види как смехът на Чудомир по свои пътища се вливаше в смеха на Смирненски над всичко, което си отива. Как вървеше успоредно с разобличителния поход на жупелци и по неочакван начин подсилваше фронта на пролетарската сатира.

ЗА РЕАЛИЗАЦИЯТА НА МЕТАФОРАТА

ЖИВОТЪТ НА ЕДИН МЕЖДУНАРОДЕН ПРИКАЗНИЧЕН СЮЖЕТ В БЪЛГАРСКИЯ ФОЛКЛОР

Любомира Парпулова

Сред българските народни приказки се откроява група сюжети, международни по разпространение, пародийни по характер, които заемат посредническо място по отношение на вълшебните, авантюрните и битовите приказки както откъм идейно съдържание, така и с оглед на естетическата им природа. При по-внимателно вглеждане в тях се открива нещо твърде интересно, нещо повече в сравнение с обикновения хумор. Прозира своеобразен интелектуализъм, който стихийно долавя и се старае да изрази диалектиката на света или по-точно на обществото, естествено на нивото на конкретни негови прояви. Често тези сюжети сполучливо осъществяват единството на скептичната мъдрост на основната идея с яснотата и остроумието на фабулното развитие и изискаността на сюжетното построение, стигаща на места до нови художествени открития.

Един от сюжетите на тази група е отдавна известният и много проучван сюжет за Doktor Allwissend.[1] Тук необходимостта ме заставя да предам с няколко думи фабулата. Според най-стария български вариант една жена имала мъж пияница, който пропивал всичко, и тя едва изхранвала децата си. Като знаела, че царят убивал всички хекими, които не успявали да го излекуват, решила да се отърве от мъжа си, като го обявила за хекимин. Той обаче знаел, че царят бил болен от любов по една хубавица, и го излекувал, като наредил да се махне портретът ѝ от стаята му. Станал пръв хекимин. Излекувал жената на един от царедворците, като подкупил един от слугите в болницата. Станал хекимин над хекимите. Царят на съседното царство се разболял от мерак по изгубения си пръстен. Мнимият доктор трябва да го излекува, т. е. да намери пръстена под страх от смъртно наказание. Решил да „посветува“ 40 дни при царя, преди да го убият, и поискал 40-дневен срок, като всеки ден му носят печено агънце и вино тригодишно. Всеки ден, като му носели яденето, казвал: „Останаха 39 още“ и т. н. Броял още колко дни му остава да живее. Слугите, които му прислужвали, били откраднали пръстена и помислили, че брои крадците. Признали му и му го дали, а той казал на царя, че го е глътнало кученцето му и уж го извадил от него. Царят заповядал да избият всички други магьосници и хекими. Един

---

[1] Наречен така по заглавието на приказка № 98 от Kinder- und Hausmärchen, W. und J. Grimm. Вж. под това заглавие J. Bolte, J. Polivka. Anmerkungen zu den Kidner- und Hausmärchen der Brüder Grimm. 2, 1915. S. 401—413. Под заглавие Doctor Know-All вж. The Types of the Folktale, a Classification and Bibliography, Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen (FFC 3). Translated and enlarged by Stith Thompson. Second Revision. Helsinki, 1961, FFC 184.

от тях поискал да се изпита за последен път новият доктор, като завързал в чувал лисица, а докторът трябвало да познае какво има вътре, гледайки от една кула. Отчаян, той казал: „Е, много бе добре досега, много; ами що щеше лисица на пазар?“ След този случай той се замислил и решил с хитрост да се откаже от създаденото име. Накарал жена си да запали къщата им и обявил, че са му изгорели лекарствените книги, „хекимете“. Царят му направил други „сараи“ и той до края на живота си останал с титлата „първи хекимин“.

Първото изследване на сюжета принадлежи на перото на основателя на миграционната школа Т. Бенфай и почти всички следващи се създадени с методологията и в традициите на тази школа. Но и до днес въпросът за произхода и пътищата на разпространението му не е получил окончателен отговор.[1]

Изясняването на идейно-съдържателната и на естетическата специфика на типа и на отделния вариант обаче е също напълно законен подход при проучването на разказния фолклор. И в този случай при сравнителната работа е необходим предварителен етап, но точно въпросът за произход и пътища на разпространение загубва до голяма степен онова значение, което му се придава от миграционната школа. „Реконструирането на вероятната праформа (Urform) — пише М. Люти по повод принципите на финската школа — има основание, но това не е главна задача на изследването. Всеки от вариантите е свидетелство за човешкото изкуство и заслужава внимание.“[2]

Невъзможно е да се изследва международен приказничен сюжет без ясно становище за отношението между национално и интернационално във фолклора. Постановката на проблема в съвременната марксистка фолклористика — международните сюжети получават специфична трактовка във фолклора на всеки народ и именно чрез конкретната си реализация добиват действително национално поданство, стават израз на идейните и естетически търсения на даден народ — е един от основните методологически принципи на тази статия.

Следователно в рамките на подхода към фолклорното произведение като към естетически феномен има право на съществуване едно изследване на международния сюжет Doktor Allwissend в българския фолклор, за да се допринесе за изясняването кръга на идеите и на художествения опит на нашия народ на степента на фолклорното естетическо съзнание.

*

Разполагам със следните български варианти:

1. „Пияницата станал хекимин“ — разказал Ст. Мицев, Орхание (сега Ботевград); К. Шапкарев, Сборник от български народни умотворения. Част втора. Отдел I. Български приказки и верования, кн. 9, С., 1894.

2. „Срандилодже“ — само епизодът „Скача скачка, доскача“, вмъкнат в разказ за приключенията на Настрадин ходжа. Разказала баба Парашкева Сирлешчова, Банско, 1900, СбНУ, т. 48, с. 291.

---

[1] T. Benfey. Somadevas Märchenschatz. Orient und Occident, 1, S. 374; R. Köhler. Допълнение към горната статия. Orient und Occident. 3, S. 184; W. Clouston. The lucky Impostor. — В: Popular Tales and Fictions. Edinburgh, 1887, v. 2, pp. 413—431. E. Kosquien. Le Sorsier. — В: Contes populaires de Lorraine comparés avec les autres provinces de France et de pays ètrangers. Paris, v. 2.; J. Polivka. Slavische Beiträge zur vergleichenden Märchenkunde. Zeitschrift für österreischische Volkskunde, 1895; J. Polivka. Doktor Allwissend. Wisła, 1897, кн. 11.; А. Е. Крымский. По поводу сюжета сказки у Куноша № 94, послуживший темою первого ученого труда В. Ф. Миллера. — В:Юбилейный сборник в честь В. Ф. Миллера, М., 1900 с. 219—224; Zachariae. Zum Dr. Allwissend. Zeitschrift für Volkskunde. 15, 373; W. Liungman. Die schwed ischen Volksmärchen. Berlin, 1961.

[2]. M. Lüthi, Urform und Zielform in Sage und Märchen.—B: Fabula, 1967, B. 9, Hf. 1—3, S. 53

3. „Иван Вражалъцът“ разказал дядо Тодор Дойчинов, с. Ракита, Брезнишко, 1944, СбНУ, т. 49, с. 514.

4. „Мъжът, който станал врач“ — разказала Цена Г. Муцова, с. Манастирище, Оряховско, СбНУ, т. 41, с. 458.

5. „Набедения познавач и златният пръстен“ — разказал Илия К. Добрев, с. Генерал Тошево, Ямболски окр., 1960, сигнатура на фонотеката на Етнографския институт (II 7/60).

6. „Мързеливият късметлия“ — разказала Димка М. Тонкина, с. Средогрив, Видински окр., 1960, дешифриран от магнетофонен запис на Д. Тодоров, н. с. при Етнографския институт.

7. „Лъжливият врач“ — разказала Пена С. Пешева, с. Манастирище, Врачански окр., 22. 10. 1971, запис — Д. Тодоров.

8. „Врачовника“ — разказал Иван П. Младенов, с. Бели брод, Михайловградски окр., 23. 10. 1971, запис — Д. Тодоров.

9. Без заглавие — разказала Цвета Т. Димитрова, с. Сталийска махала, Ломско, СбНУ, т. 41, с. 443.

10. От частен разговор с доц. Д. Петканова разбрах, че е слушала от баба си в с. Жеравна, Сливенски окр., само епизода със скакалеца, в който пословицата била: „Скакал скокльо, доскакал е“.

Картината на разпространението на сюжета в българската етническа територия е доста непълна. Най-много варианти са записани от Северозападна България — шест от десетте известни. Записите от другите части на страната свидетелствуват за по-широко разпространение. Липсата на повече варианти от Източна България още не значи по-малка популярност на сюжета, а е най-вероятно следствие от извънредно слабото проучване на източнобългарския приказничен репертоар. Общият извод при сегашното положение на събиране на материала е: сюжетът е известен както в Западна, така и в Източна България, макар и незаписван систематично; сюжетът е твърде жив и в наши дни.

*

За нуждите на изследването ще конструираме една форма — цел (Zielform) на типа[1] Doktor Allwissend в българския фолклор въз основа на изброените варианти. Включването на отделните епизоди в нея е основано върху наблюдения и върху международната разказна традиция. Пропускането на някои от епизодите в отделния разказ се обяснява, като се има пред вид устното предаване, импровизацията на изпълнението, предпочитанията на отделния разказвач.

Българските варианти показват, че използуваните фрагменти се организират в следния вид:

Ф 1. Начално положение. Героят е беден (В3, 5),[2] стар, беден и му е омръзнало да работи (В 8), мързелив (В 4, 6, 7), пияница (В 1). За да се прехранва, решава да се представи за врач (познавач, хекимин), т. е. да печели пари чрез измама.

Ф 2. Създава си име на врач, като краде (коне, платно, волове) и после „врачува“ за „изгубените“ неща. Лекуването във В1 е основано също върху измамване на околните.

Ф 3. Изпитване на вече създадената репутация. На мнимия познавач се възлага трудна задача: да открие под страх от смъртно наказание открад-

[1] По-нататък терминът тип се употребява в значението, което фолклористиката влага в термина сюжет, за да се избегне евентуално недоразумение поради омонимичността с литературоведския термин сюжет. За „сюжет“ във фолклористиката и литературознанието вж. В. Кожинов. Сюжет, фабула, композиция. — В: Теория литературы. М., 1964. с. 408—485.

[2] Цифрата след В означава поредния номер на варианта в приложения по-горе списък на българските варианти.

нат пръстен (В 1, 5, 6, 8), диамант (В3), пари (В4, 7). Дават му известен срок и го затварят в отделна стая, останал сам, той казва:

В1. „Останаха тридесет и девет още“. . . — брои дните.

В3. „Те га първия“. . . — брои кои петли пеят.

В4. „Те един“. . . — брои часовете.

В5. „Първия (сън) доде“. . . — брои прозявките.

В6. „Първия се вече издал“. . . — брои петлите.

В7. „Макя, един“. . . — брои часовете.

В8. „Пипо, Пипо, доскачка скача, тая вечер доскача до тебе!“ (Обръщението към лулата „Пипо“ съвпада с името на слугинята.)

Крадците, изплашени от славата на познавача, тълкуват думите му в смисъл, че са открити, и му признават къде е откраднатата вещ. В определения срок той я „открива“ в присъствието на царя.

Ф 4. Окончателно утвърждаване на изпитаната вече репутация. Задачата е да познае какво е скрито в шепата на изпитвача или в завързан чувал. Героят се отказва да реши задачата с пословицата „Скача скачка, доскача“ (В2), „Скача, скачко, доскача“ (В4), „Скачала скачка, доскачала“ (В6), „Скачал скокльо, доскакал е“ (В10), „Е, много би добре досега, много, ами що щеше лисица на пазар?“ (В1) или се обръща към себе си с непознатото за околните свое прозвище: „А, попадна Бръмбарко, вече в царските ръце“. Оказва се, че скритият предмет е съответно скакалец, бръмбар, лисица. Фрагментът е пропуснат във В3 и В5. Само този епизод съдържат В2 и В10.

Ф 6. Героят се отказва от създадената вече репутация. Отново прибягва до измама — подпалва си къщата и лъже, че с нея са изгорели и гадателските му книги (В1, 4, 8). Във В1, 5, 6, 7 е пропуснат Ф5. От гледна точка на сюжетното развитие Ф5 неутрализира Ф2, явявайки се негов аналог, но с обратен знак.

Ф 6. Крайно положение. Героят се сдобива с пари, като при това остава: а) обикновен човек (В3, 4, 5); б) става царедворец (В1, 8). Така крайното положение изчерпва изцяло началната липса (а), или, изчерпвайки я, привнася нещо в повече (б).

В най-абстрактен вид темата на така конструирания тип е осъзнаването на противоположността между членовете на опозицията истина/неистина и преодоляването ѝ чрез замяна на тези компоненти, преходът между които е невъзможен, с два равностойни члена, предполагащи още един — междинен:

истина

същност

привидност

видимост

неистина

На нивото на фабулата опозицията се конкретизира съответно: вещи (дела)/представи за тях, а хитрецът (плут, трикстер) се явява като посредник. На сюжетно равнище основната опозиция се конкретизира така: значение / знак и езикът, в неговата комуникативна функция, като посредник. В оценъчен план се получават допълнителни вериги от трансформации, успоредни на основата.

истина

същност

вещи (дела)

значение

привидност хитрецът езикът (словото)

знак

представи за тях

видимост

неистина

От гледна точка на традиционната етика:

добро (правилно)

честно
измама (лъжа)
нечестно

лошо (неправилно)

От утилитаристична гледна точка:

добро (правилно)

полза
измама (лъжа)
вреда

лошо (неправилно)

Именно чрез подобна верига от трансформации се осмислят плутовските приказки изобщо. По-активната намеса на разказвача в структурата и идейната насоченост на отделния вариант се предизвиква от противоречията в оценъчния план на сюжета — в сюжета невинаги доброто (правилното) значи честно, защото винаги съвпада с ползата, а, както е добре известно, честното и ползата рядко съвпадат.

Специално сюжетният тип Doktor Allwissend поставя в центъра на вниманието езика, долавяйки неговата знакова природа и произтичащата от нея възможност за несъвпадение между знак и значение. По хоризонталната ос езикът получава в логически план съответствие измама (лъжа), а от гледна точка на фабулното развитие негов корелат е главният герой, хитрецът, като при кулминацията езикът дори измества героя и остава главно и единствено действуващо лице.

Интересна е съпоставката на предлаганото от нас тълкуване на основната тема на типа с един от най-старите записани варианти — за брамана Hariśarman от индийския сборник Сомадева (Kathāsaritsagāra)[1]—XI в. от н. е. Там възклицанието на героя, чрез което се открива изгубеният пръстен (Ф3), е: „О, Езико, какво направи ти със своята алчност!“ Оказва се, че името на слугинята, която го е откраднала, значи език.

Известно е, че индийските приказнични сборници включват фолклорен материал, претърпял известна литературна обработка. Вариантите от цял свят показват, че във фрагментите, в които словото има особено важна роля, думите на героя определят подробностите в реалиите, а дори и в мотивировката на епизода. Най-очевидно е това, когато скритият предмет се определя от употребената пословица. Където има пословица за скакалеца, там царят е хванал скакалец; където има пословица за лисицата, там в чувала е скрита лисица; ако пословицата споменава врана, тя се явява пробният камък; понякога се налага да се хвърлят коса и камък в кладенец, за да може да „удари коса о камък“.

Когато не е намерен паралел с пословица, се използува името или прозвището с неговата двузначност (Скакалец, Щурец, Рак, Врана). Естествено ефектът е предварително обмислен. Индийският книжовник явно съзнателно е избрал това име, значещо език, за да изведе с пределна яснота основната идея на типа. „Преднамерената“, „литературността“ на индийския разказ личи по-добре при сравнение с имената в по-чисти фолклорни текстове, където чувственоизобразителното начало взема връх над философската иносказателност. В един руски вариант например имената на слугите-крадци са Спинка (Гръбче) и

[1] Море от потоци приказки.

Брюшка (Коремче), а героят оплаква на глас гърба си, който ще пострада заради корема, т. е. заради лакомията.

Основната идея на типа се съдържа в латентно състояние и има две възможности за реализация. С оглед на степента на развитие на фолклора, националната традиция (етика, естетика), жанровия стил и индивидуалния стил на разказвача темата може да бъде интерпретирана от две гледни точки: сериозно-назидателна и авантюрно-развлекателна, които могат да се осъществят само в конкретния вариант.

*

В процеса на фабулното развитие и разгръщането на композицията основната тема се обогатява, явяват се допълнителни теми, приказката заживява като художествено творение, но всички функции на този „организъм“ в крайна сметка зависят от основната тема.

Решението на героя да използува несъответствието между видимост и същност и да подмени същността въз основа на привидността привежда в действие сложната житейска машина, като ѝ дава погрешна програма. Първият етап от разгръщането на основната тема е Ф2. Там все още съществува възможност за контрол от страна на индивида, чрез главния герой — хитреца, в границите на сюжета на отношенията между вещите (делата) и представите за тях.

Третият фрагмент въвежда допълнителната тема за ограничените възможности за контрол от страна на отделната личност над посочените отношения. Поради превратностите на съдбата, по предначертанията на късмета или, казано с езика на нашето време, по силата на обществените закони в определен момент индивидът неминуемо загубва властта над житейските ситуации. В този момент от сюжета се разкрива несъответствието между събитията, от една страна, и порядъка, който човек се старае да им наложи и вярва, че им е наложил, вземайки видимостта за същност, безпорядъка за порядък чрез привидността, тъй като организира действията си по вторичните модели на предразсъдъците, правните норми, езика, т. е. на етикета[1] на своето време, и по този начин сам дава възможност за реализация на измамата.

Този фрагмент показва почти в лабораторни условия как вътре във фолклора се преодолява идеята за магическата сила на словото, непризнаваща знаковата природа на езика, почиваща върху вярата в абсолютната равностойност на думи и неща. В архаичния стадий от развитието на фолклорното съзнание вниманието е съсредоточено предимно върху усвояването на природните закони и явления посредством митологическото мислене. Доколкото се налага да се разглеждат проблеми на обществото, те се виждат винаги в най-тясна връзка с проблемите на природата — неслучайно една от основните теми на архаичните митове е опозицията природа — култура, както доказва Леви-Строс.[2]

Но развитието на обществото поставя пред човека нови проблеми. Разглежданият от нас тип отразява друг етап от развитието на фолклорното съзнание,

---

[1] Терминът се употребява със съдържанието, което се влага в него от Д. С. Лихачов в Поэтика древнерусской литературы. М., 1971.

[2] „Логиката на митологическото мислене ни се струва толкова взискателна, колкото и логиката, върху която е основано и позитивното мислене и в същност малко се отличава от нея. Тъй като различието засяга в по-малка степен интелектуалните операции, отколкото природата на нещата, над които се провеждат тези операции.“ Клод Леви-Строс. Структура мифов. — Вопросы философии, 1970, кн. 2, с. 164. Според Леви-Строс митологичната логика постига своите цели като че ли между другото, по околни пътища, с помощта на материал, който не е предназначен специално за това, т. е. има специфичен метод, наречен от него „интелектуален бриколаж“.

когато обществото със своите собствени закони и характерни явления става предмет за размисъл. Преодоляването на вярата в магическата сила на словото, разбира се, не значи окончателното ѝ изчезване. Тя о щ е съществува, но не е единствено становище по въпроса — в е ч е дава повод за ирония. Тя и свързаният с нея комплекс от представи са характерните черти на наивниците, на глупаците, които изпадат в смешни положения и стават жертви на хитреца именно поради предразсъдъци и традиционни реакции.

Така типът Doktor Allwissend докосва и големия въпрос за обществения ред, за традицията и за нейното преодоляване в развитието на обществото. Този „вечен" социален проблем има различни страни. Опозицията старо — ново дава основание за възторг пред обновлението, от отричането на отживялото и ретроградното. Затова често плутовската приказка става възхвала на ловкия и предприемчив човек, на бързия и критически разум. Но ограничеността на възможностите за контрол от страна на индивида над събитията, опасностите и хаоса, в който попада след нарушаването на традиционния обществен порядък, извикват често в съзнанието на разказвача опозицията ред /анархия, сигурност/ несигурност. Тогава добива особено значение етиката, категориите честно /нечестно, измама, лъжа. Разказът добива сериозно назидателен тон, изпускат се непоправимо веселите епизоди (Ф4, 5), защото вече изглеждат лекомислени.

Във Ф3 настъпва един „момент на равновесие", когато двете страни сред героите се неутрализират взаимно и от гледна точка на фабулното развитие, и от гледна точка на авторовото внимание. Тогава думите поемат функциите на главния герой и настъпва кулминацията на основната тема и на сюжетното развитие. Словото в чист вид се проявява като посредник, снемащ главната опозиция на темата и едновременно с това разрешаващ и централния конфликт на фабулата. Следователно Ф3 е абсолютно необходимият компонент на типа, център на фабулата и на основната тема.

За разлика от него Ф4 не носи нещо ново в нито едно от тези две направления. Включването му изглежда на пръв поглед композиционно разточителство, тъй като онова, което типът имаше да каже, е вече казано в предходния фрагмент. Това е вероятно причината той да бъде изпуснат във В3 и В5 и контаминиран с Ф3 във В4 и В8, отличаващи се с подчертана художествена стойност. Но фактът, че именно този фрагмент съществува самостоятелно, вмъкнат в кръга на анекдотичната проза, говори за особени естетически достойнства.

Възникналото противоречие насочва вниманието към въпроса, какво представлява този фрагмент сам по себе си. Основната тема и тук се проявява като опозицията вещи (дела) /представи за тях и хитрецът отново е в ролята на посредник. Опозицията правилно/неправилно се пренася обаче изцяло от нивото на етиката върху нивото на естетиката и лингвистиката, дублирайки опозицията значение знак, разрешаваща се чрез посредничеството на езика. Поради това традиционният медиатор — хитрецът в още по-голяма степен, отколкото във Ф3 се оказва хитрец, без да иска и без да знае. Мнимият гадател няма възможност да се спаси чрез каквато и да е измама — времето е пределно сгъстено(интервалът между въпрос и непосредствен отговор); пространството също е свито — изпитвач и изпитван са един до друг, липсва възможност пространството да помогне, както затворената врата, даваща възможност за подслушване във Ф3. Липсата на всякакво външно действие, на каквито и да са пространствени и временни промени контрастира с напрегнатата психическа и интелектуална дейност на героя.

Цялата предистория на епизода с всичките рисковани скокове на героя между истината и лъжата, между реалността и измамата, и безизходицата, и смъртната опасност, и усилията на бързия му ум — всичко това е реалният контекст на пословицата „Скача скачка, доскача". Той е известен и на героя, и на слушателя,

но е неизвестен на останалите действуващи лица. Пословицата изразява отказ от по-нататъшната борба със случая, признание за собствения банкрут, реален и психически. Такъв е и смисълът на израза „Попадна, Бръмбарко, вече в царските ръце.“ Тук обаче е нарушен съвършеният паралел между контекст и метафора, който виждаме в пословицата. Използуването на играта между пряко значение и значение на фразеологичното съчетание при израза „падам в нечии ръце“, т. е. губя свободата си и ме грози опасност, не предлага паралел към подлога. Затова са извикани на помощ възможностите на прозвището (Бръмбарко) с неговата смислова амбивалентност.

Използуването на двузначността на името е преходна степен между възможността за различно тълкуване на думи или фрази, употребявани единично, невключени в словесно изразен контекст, т. е. откритието на Ф3, и възможността за пряко и преносно тълкуване на метафората, откритието на Ф4. Обща черта на изразите, употребявани във Ф3, е недоизказването на мисълта, придружено или не с граматична незавършеност. Поради това е възможно и включването им в чужд контекст и подпомогнати от пространствените и етикетните особености на ситуацията (подслушване зад вратата; героят е прочут врач), те добиват отново определено значение, но вече съвършено различно от значението им в първичния контекст.

При Ф4 с използуваната смислова двузначност на прозвището тълкуването на израза се насочва от името — прозвище (Бръмбарко) или от името на конкретното насекомо (бръмбар). Недоизказването на фактите в случая е много по-малко и скрито в текста — не се споменава, че това е прозвище, а не нарицателно съществително, т. е. неизвестна е само една граматична особеност на употребената дума. Докато във Ф3 или фразата е незавършена („Макя един. . .“), или не се употребява съществително, а се замества с числително име („Останаха тридесет и девет още“). Амбивалетността на фразеологичното съчетание подкрепя новата линия и така чрез използуването на чисто езикови средства се усложнява пряката корелация текст — извънтекстов контекст, характерна за Ф3.

Откритието на Ф3 за знаковата природа на езика, т. е. за несъответствието между думите и нещата, във Ф4 се приема като факт и се търсят средства той да бъде демонстриран в пределно ясна форма. Търсенията в областта на формата се увенчават с успех чрез използуването на пословицата, чиято метафоричност прави демонстрацията не само ясна, но й придава блясъка на артистична безупречност.

По своята същност използуваната метафора-пословица представя загадка. Основана на ситуативната аналогия, тя не предполага нито близка, нито далечна връзка между сближаваните обекти. Нейна главна особеност е действието за разлика от другите типове метафори, където изразяването на отношенията се осъществява непосредствено чрез предмет.[1] Принципът на създаването на метафората тук е принципът на загадката или според Шкловски принципът на затрудняната форма, който извежда вещта из автоматизма на възприятията. Според Ю. Левин механизмът на отгатване в подобен случай е следният: ако Σ е неотбелязаната дума, а *же* — нейният контекст, то от К (*же*), набора от думи, определяни от този контекст, се избира значение, свързано със значението на Σ и при това по най-тесен начин.[2]

Отново виждаме как словото като deus ex machina преодолява началната опозиция, разрешава противоречието. Външното, сюжетно фиксирано задаване на загадка получава своя аналог във вътрешната логическа операция при раз-

---

[1] За видовете метафора вж. В. Еремина. Об основных этапах в развитии метафоры в народной лирике. — Русская литература, 1967, кн. 1, с. 71.

[2] Ю. И. Левин. Структура русской метафоры.—В: Труды по знаковым системам. Т. II. Тарту, 1965.

гадаването на метафората-пословица. Липсата на пространствено или временно движение на фабулата се компенсира чрез езиково-логическия механизъм на метафората. Отказвайки се от разгадаването на зададения въпрос, героят задава загадка на изпитвача. Така без съзнателната намеса на нито едно от действуващите лица, а единствено по силата на езикови и естетически закони изпитвачът е заставен сам да отговаря на собствения си въпрос. При създалото се положение той лесно допуска грешка от принципен характер — осмисля пословичната метафора чрез прякото значение на фразата. Недооценката на знаковата природа на словото вече не е само на езиково, но и на жанрово равнище. Избирането на пословицата като жанр за демонстриране на по-свободните отношения между думи и неща, между знак и значение е най-сполучливото решение на поставената художествена задача. „Пословиците и поговорките (както и другите изречения от дадения жанр) не са нищо друго освен знаци на определени ситуации или на определени отношения между нещата. А щом са знаци, то не е толкова важна тяхната конкретна „обработка", тяхната външна образност, колкото какво означават, каква е същност та на предаваната от тях жизнена (или въображаема) ситуация."[1]

Същевременно буквалното приемане на метафоричния израз и неочакваното съответствие с реалния факт представят от естетическа гледна точка т. нар. „реализация на метафората". „Такава реализация на метафората довежда обикновено до осъзнаване абсурдната противоречивост на думата и предизвиква комичен ефект."[2] Създаденият комичен ефект е особено подходящ за и без това комичното объркване при подменянето на истината с лъжата.

Чрез реализацията на метафората характерната за жанра комична трактовка на образи и ситуации е намерила изискана формална конкретизация. Използуването на пословицата като жанр допринася не само за пределно точното изразяване на основната тема, но довежда до важно естетическо откритие във фолклорната система от изразни средства. Фолклорът се проявява като словесно изкуство в истинския смисъл на думата и постигнал вътрешните закони на собствения си материал — езика, използува различните жанрове съобразно с особеностите на жанровия им стил, сполучливо ги комбинира с цел да получи определен естетически ефект, съответствуващ на избраната основна тема и основен жанр.

Преодолявайки вярата в магическата сила на словото, фолклорът започва да се отчуждава и от характерната за първобитната логика принципиална метафоричност. Явната логическа грешка при тълкуването на думите на мнимия врач, нагаждането на смисъла им към известната на изпитвачите действителност, реализирането на метафората представят открита пародия на традиционния начин за тълкуване предсказанията на оракулите, изграден върху законите на метафоричната първобитна логика. Реализацията на метафората представя пародиране на принципа на метафоричността (от гледна точка на естетиката). От гледна точка на културната история — със средствата на словесното изкуство се отразява исторически създалият се конфликт между двата основни принципа на човешката интелектуална дейност — на митологическата и на позитивната логика. Ограничавайки общовалидността на метафоричното мислене като метод за познаване на нещата, фолклорът показва разграничаването на сферите на изкуството и на практическото (ако можем така да го наречем) позитивно съзнание. Реализацията на метафората пародира както метафората, така и самата метафорична логика. Това е може би причината за неразделно съпътствуващия я комичен ефект.

---

[1] Г. Л. Пермяков. Введение.—В: Избранные пословицы и поговорки народов Востока. М., 1968. с. 26.

[2] Б. Томашевский. Теория литературы (Поэтика). 1930. с. 32.

Като изключим Ф4, разглежданият тип носи нови идеи, но не и нови художествени форми. (Както навсякъде, така и тук развитието на идеите изпреварва развитието на формите.) Но макар и да не достига винаги до нова художествена форма, развитието на идеите не може да не засегне изобщо старата, традиционна художествена форма.

В разглеждания от нас тип новите идеи се поднасят или чрез разказ за пародирани житейски ситуации, или чрез пародиране на традиционни жанрови особености. В първия случай особено често се използува гадаенето: „Иван изнел паницу воду, прекръстил ю с углен, пребаял нещо, плюнул три пути, навел се нат паницуту кико ка гледа у дълбок кладенец и рекъл: „Платното ти, бабке, е закопано у сеното“ (B3). Привидно безпристрастното описание добива пародийно звучене, защото мнимият врач се преструва, че бае, т. е. чрез действията си пародира житейската практика.

Типични случаи на пародиране на известни, така да се каже „литературни“, т. е. присъщи на определен жанр клишета, намираме във B1. Тук се пародира характерният за източните вълшебни приказки мотив за болния от любов цар, разболял се, след като видял портрета на някоя красавица, и оздравял, следвайки съветите на лекар-магьосник. Вълшебството изчезва и идва смехът, когато пародията подмени мъдреца-лекар с хитреца-пияница.

Основните епизоди (Ф3 и Ф4) са построени по модела на клишето „трудна задача“. Според етикета на жанра на вълшебната приказка това е неочаквано за околните изпълняване на неизпълнима задача с помощта на свръхестествени сили или благодарение на свръхестествените способности на героя. Хитрецът в нашия сюжетен тип се спасява, разрешавайки трудната задача неочаквано за самия себе си, с помощта на случая, на глупостта на околните и на собствената си съобразителност.

Самият главен герой пародира „вещия“ герой от вълшебните приказки. Там героят знае всичко, т. е. знае установения от поверието и традицията етикет и стриктно го спазва. Тук героят не знае, а и не иска да знае, не спазва етикета, а го руши, но се нарича доктор Всичко-знам. (Името е характерно за немските варианти и отлично изразява пародийния характер на героя. В българските варианти не се среща.)

*

Конкретният анализ на българските варианти на типа Doktor Allwissend разкрива ред интересни тенденции и явления. За съжаление много от констатациите изискват уговорки, защото липсата на достатъчно записи, изясняващи разпространението и развитието на типа в българската етническа територия, прави категоричността невъзможна. Като материал за наблюдения са привлечени всички български варианти, но акцентът пада върху ония от тях, които са добре обмислени и добре разказани (B1, B3, B5, B8). Интересни резултати дава сравнението на вариантите № 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, записани след 30-те години на XX в., помежду им. Прави впечатление, че ония от тях, които се отличават със стройна композиция, майсторско сюжетно построение, внимателно промисляне на международния сюжетен тип с оглед да се намери подходящ идеен акцент, т. е. в които личи творческо съпричастие на добър разказвач, подчертават оценъчния план, етичната проблематика, в резултат на което плутовският характер на типа е редуциран (разбира се, в различна степен при различните разказвачи). Развлекателността преобладава в по-небрежните, недостатъчно обмислени разкази, разчитащи само на възможностите на международния сюжет, неносещи печата на личен творчески почерк.

Трудно може да се говори за диахронно изследване на тоя синхронен разрез, включващ записи след 30-те години на XX в., защото можем да го съпоставим само с B1, публикуван в 1894 г. Такава съпоставка дава все пак известна историческа перспектива, в която личи тенденция към приглушаване на авантюрно-развлекателното звучене, характерно за класическите интерпретации на сюжетния тип, към сериозно назидателна трактовка на сюжета. Успоредно с тази тенденция протича и друг един процес — постепенно освобождаване от влиянието на източната разказна традиция, което ясно личи във B1.

Въвеждането на сюжета главно в сферата на етическите категории довежда до известно стесняване на възможностите му, защото, както вече видяхме, потенциалната му проблематика е много по-богата. Фиксирането на зрителния ъгъл обаче дава възможност за създаване на специфична, дори, бих казала, национално-специфична интерпретация на международния тип. Това от своя страна оказва определено влияние върху характера на героите, върху композицията и даже върху жанровия стил. Когато се търси изява на национални особености в тези насоки, не трябва да се забравя, че самите те са резултат от исторически обусловени изменения в разказния фолклор с много по-широк ареал.

В различните варианти началното положение — героят е беден и решава чрез измама да си набави средства за съществуване — получава различна мотивировка в зависимост от основния тон на по-нататъшния разказ. Във B1, B4, B6, B7, които се характеризират с присъщите за класическата плутовска приказка авантюрно-развлекателна интерпретация на типа, героят е беден, защото е мързелив или защото е пияница (а мързелът се подразбира) — подчертано отрицателни качества от гледна точка на патриархалната етика. С решението си да се представи за врач той само следва набелязаната линия на житейско поведение, влизаща в конфликт с установения обществен ред.

Във B3 и B5 героят е също беден. „Родителите му умреле, брайкя и сестре немал, а от сиромашлък не могъл да се ожени“ (B3). Но не е нито пияница, нито мързелив. „Помогне на тогова, на оногова по нещо, искара парче леп или торбу брашно. . .“ (B3). Още началната характеристика свидетелствува за усилията, които разказвачите правят, за да загладят противоречието между плутовския характер на типа и патриархалните етични норми. Героят не само е спазвал до този момент изискванията на тия норми, но и принуден да ги наруши, влиза в конфликт със самия себе си. В желанието си да мотивира по-приемливо решението на героя разказвачът от B5 прибягва до помощта на психологически анализ: „Един беден човек от едно село нямал имот. Аргатлък да праи — къща не мой да храни. Ами мислил, мислил. . . Како да прай?.. . . Идело му одръки да краде, обаче не му носело. Нямал такава съвест — съвестта го бий, иска справедливост. . . И най-подир решил да се обяви за познавач.“ Със същата цел е вмъкнат психологическият анализ във B3, който е един от най-добрите образци на това сравнително ново и не съвсем фолклорно по същество явление в българската устна проза. „Он изел киквото имал и почел да гладуе. Иван лежал неколко дъна кико болън на сламения си одър. Празната црева почела да се слепую. Само понекига къркорела кико ка ги надувал ветърът, що се промъцинял през строшеното пенджаре. Мешината го преболувала. У главуту му почело нещо да бръмчи, кико ка се е скрила у черепът муа. Дън и ноч прет очите му стояла пресна, бела, жежка погача. Плюнка не му остала у устата. Умирал од глад. Не могъл да трае повече и станул да тражи нещо за едене.“

За разлика от традиционния хитрец, който влиза в конфликт с традиционните обществени норми, противопоставяйки им собствена система от принципи, основана най-често върху опозицията полза/вреда, тук героят влиза в конфликт със самия себе си, тъй като патриархалната етика определя неговата същност. Ето защо са необходими изключително убедителни причини, за да се мотивира

възникването на подобен вътрешен конфликт. Още повече, че той е принципиално чужд на жанровия стил. Именно тези причини въвежда психологическият анализ, похват също чужд на етикета на плутовската приказка. Изместването на конфликта в психологически план е подкрепено от възможностите, които предоставя Ф3, където фабулното действие се задвижва по силата на дълбоки психологически процеси. Следвайки въведената нова психологическа линия, разказът няма нужда от фабулните епизоди (Ф4, Ф5), които разкриват промените в съзнанието на героя чрез поредица от събития. Поради това краят — отказването на героя от „случайния занаят", възвръщането на блудния син в лоното на патриархалния морал — изглежда повече резултат от вътрешното убеждаване в неговата правилност, а не нова хитрост на плута с оглед личната му полза, нещо, което без съмнение усилва сериозно-назидателния тон.

Намереният етично-психологически идеен акцент на Ф3 организира целия разказ във В3 и В5, определя някои от композиционните им особености: вмъкването на психологически анализ в експозицията, съкращаването на пътя, по който се стига до поантата, чрез пропускането на ония фрагменти, които с подчертано плутовския си характер задълбочават конфликта между основния характер на типа и патриархалната етика.

Интересно е двойственото отношение на В8 към традицията. От една страна, се стреми да ѝ бъде верен, като запазва Ф4 (макар и да го слива с Ф3) и Ф5, т. е. запазва авантюрно-плутовския характер на типа, а, от друга, не може да не се повлияе от новите тенденции — свидетелство за това е както споменатото сливане, така и началната характеристика на героите. За нежеланието им да работят се търсят „смекчаващи вината обстоятелства" в старостта: „Един старец и една бабичка биле стари. И им омръзнили пуста работа да работат — оти са стари."

Развитието на типа Doktor Allwissend от приказка към новела личи и в смяната на основните принципи на сцепление на сюжетните факти. Докато в характерните за стила на плутовската приказка варианти (например В1) епизодите — синтагми се нанизват един след друг, като понякога се дублират по фабулно, композиционно и смислово значение,т. е. организират се по принципа на координацията, на съчинението, то във В3 и В5 разказът се организира все повече по принципа на субординацията, на подчинението, а вътрешна композиционна цел става все повече формулата на късия разказ „запетая + но".

Проектирането на сюжета върху координатната мрежа на патриархалната етика създава условия за приближаване на разказа към действителността, за стремеж към най-правдива мотивировка на изключителните събития, за които повествува авантюрно-плутовската фабула и довежда до отделяне на подчертано внимание на битовия детайл. Обикновено това става в експозицията. Описанието на кражбите на героя, на начина, по който подвежда околните, пазарлъците за заплащането на гадаенето се отличават с верността към житейската практика и с явното увлечение на разказвача по вярното ѝ предаване. Подчертаният вкус и стремеж към реалистичност, правдивост, психологизъм и описания битовизират разказа. Те също не са характерни за жанра на авантюрно-плутовските приказки, разчитащи на остроумната фабула, бързото действие, контрастните ситуации, схематизацията и противопоставянето на персонажите — умни и глупави, хитри и наивни.

Паралелно с разгледаните дотук тенденции нараства и ролята на разказвача за окончателния вид на конкретния вариант. Това явление, характерно изобщо за процеса на преминаване от приказка към новела, има своите композиционни и сюжетни основания също във Ф3. Когато изчезва възможността за контрол от страна на индивида над отношенията вещи /представи за тях със средствата на самия сюжет, т. е. чрез главния герой, тогава става необходима пряката намеса на разказвача в повествованието. Той следи да не се объркат

различните линии на взаимоотношенията, непрекъснато напомня пространствено-временните позиции на героите, които са от първостепенно значение, за да се схване разказът правилно от слушателите, коментира създалото се положение. Коментарът е неизбежен, защото се предизвиква от самия оценъчен план на плутовската приказка, но дали ще бъде направен от гледна точка на етиката или от утилитаристична гледна точка, това зависи единствено от личните предпочитания и вкусове на разказвача.

*

Да се опитаме да обобщим резултатите от анализа на международния сюжетен тип Doktor Allwissend.

1. Вече видяхме,че международният тип е приет изцяло в българския фолклор, широко е разпространен и е още твърде жив. Това показва, че въпросите, които поставя, са били вътрешно постигнати от нашия народ в процеса на неговото културно и естетическо развитие.

2. На българска почва сюжетът е претърпял своеобразно развитие. Едната посока на това развитие води към новелизиране на разказа. Начален тласък на това движение към новелата, към запетаята + но, е стремежът към реалистичност. Той стои в основата на акцентуването на оценъчно-етичния план, на стремежа към мотивиране действията на героя чрез психологически анализ и използуване на битовия детайл, на въвеждането на нови принципи на сцепление на сюжетните факти и постепенното превръщане на разказа в затворена структура, организирана от един централен епизод. Естествено вследствие на този процес се повишават ролята и значението на индивидуалния стил и възгледи на разказвача.

3. Другата линия на развитието е свързана с Ф4, с характерния за неговото изграждане похват на реализация на метафората. Този епизод се отделя и преминава в състава на анекдотичната проза и там участвува дори в нови фабулни обединения, например при B2.

4. Реализацията на метафората е похват, основан върху принципа на пародията. Внимателният поглед открива въпросния похват в редица сюжети из българската анекдотична фолклорна проза. Ще си позволя да приведа един пример. Когато Хитър Петър предупреждава турския кадия, че една жена с леко поведение е опасна за другите жени от махалата, кадията отговаря, че това не го засяга, защото „всяка коза — за свой крак“. Хитър Петър заклал козата си и я закачил на пътната си врата. На забележката на кадията, че вмирисалата се коза разваля въздуха на махалата, Хитър Петър отговаря, че това не засяга никого, защото козата си виси за собствения крак. Това е също реализация на метафора — пословица, основана на ситуативната аналогия, както и в сюжета Doktor Allwissend.

Направените наблюдения върху пародията в нейните разновидности също могат да се разширят върху редица сюжети от различни жанрове на българския фолклор.

5. Особено важен ни се струва изводът, че българското фолклорно съзнание познава не само вярата в магическата сила на словото, но познава и идеята за знаковата природа на езика, при това въплътена в художествени произведения, което разширява недостатъчно диференцираното досегашно схващане за отношението към езика в българския фолклорен мироглед и естетика.

От направените изводи, струва ми се, ясно личи, че международните сюжети също могат да свидетелствуват за духовните търсения на нацията, а народната приказка да носи дълбоки размисли, макар и често скривани под веселата маска на смеха. Но, както вече показа Бахтин, народният смях има не по-малко значима проблематика, отколкото най-сериозната мистерия или трагедия.

„В ТЕМНИЦА“ НА К. ВЕЛИЧКОВ И РАЗВИТИЕТО НА БЪЛГАРСКАТА МЕМОАРИСТИКА

Ангел Тонов

Когато К. Величков написа мемоарите си „В темница“, вече са напечатани спомените на С. Врачански и П. Р. Славейков, на Г. Раковски и Л. Каравелов, на Ив. Вазов и З. Стоянов. Техните произведения установяват трайна мемоарна традиция в новата българска литература, представят най-хубавите художествени образци в този жанр. Прави впечатление, че мемоарите се появяват винаги след значителни исторически събития, оказали решаващо влияние върху националната съдба на българина и на самите автори, израз са на стремеж към опознаване и критическо преосмисляне на преживяното. „Чрез летописните свидетелства мислещият човек или творецът застават лице с лице с историята, общуват с нея непосредствено, без помощта на идеологическите абстракции.“[1] И независимо че на пръв поглед в тези спомени се излага личната участ на мемоариста, неусетно те прерастват във вълнуващ разказ за народните страдания и надежди, изобразяват миналото на един народ и борбите му за свобода. Личните преживявания се преплитат с преживяванията на колектива, сочат неразкъсваемата връзка на автор и народ.

Така мемоарите се превръщат в правдив документ за епохата, отразил социалните, политическите и културните условия за обществена дейност. Разказват за зверствата на поробителя и за народните мъки, показват класовото разделение и борбите за национална независимост и социална свобода. От друга страна, мемоарите вярно предават събуждането и развитието на националното съзнание на българина и народното недоволство, което взема все по-големи размери. Превръщат се в емоционална изповед на будни личности, стават надежден източник на сведения за техния интимен живот и вълнения, на духовните им и идейни търсения. Проследяват формирането на просветителя-интелигент, общественика, хайдутина, революционера, герои на епохата.

Уловили полъха на живия живот с неговите пориви и драми, следвайки събитията на своя живот, мемоаристите се домогват до естествено и интригуващо фабулиране, постигат едно интимно-човешко вживяване в епохата. В своя разказ те се ръководят от мисълта за важността на делото, на което са се посветили, съзнават отговорността пред историята и тези причини ги карат да напишат своите мемоари и чрез тях да съхранят за поколенията значими исторически събития. И всичко това носи печата на духа и темперамента на създателите — изключителни личности, прозрели дълбоко в настоящето и в бъдещето на народа. Като художници те проявяват живо въображение, някои от тях и

---

[1] Тончо Жечев. Критически погледи. С., 1971. с. 327.

белетристичен талант и способност за съпреживяване на събитията чрез словото. Умело очертават картината на епохата и рамките на действието.

Независимо че авторите са твърде различни по образование, емоционална нагласа, белетристично умение и мироглед, мемоарите имат редица общи черти. Преди всичко прави впечатление техният изповеден характер. Сюжетът на повествователното произведение в мемоарните творби е заменен от искрената изповед на автора, търси се верността на показаните характери в спомените. В повечето случаи събитията се излагат в техния естествен ред, но често се използуват ретроспекцията и двупосочният разказ. Съдържанието на мемоарите са не само случките и историческите събития, но и разсъжденията и размислите на героите, монолозите и диалозите, които предават вътрешното състояние на участниците в действието. Отличителна страна на стила им е тяхната емоционалност и патетичност. И едновременно с това една искреност и простота на повествованието без словесни ефекти. На разказвачите липсва какъвто и да е стремеж за самоизтъкване, срещаме се с възрожденска скромност и всеотдайност, със стремеж за пълно сливане с народа. Те отразяват и идейните движения на епохата, които разпалват духовете, показват най-хубавото в националния дух и психология. А трагическите събития предават в тяхната величава красота, вълнуват и се приемат непосредствено от читателите.

*

Със спомените си „В темница" К. Величков подхваща и продължава мемоарната традиция на Възраждането, идваща от Софроний Врачански, Г. Раковски, Петко Славейков и Л. Каравелов, преминала през Ив. Вазов и З. Стоянов. По тематика и дух те се родеят с „Под игото" на Вазов и „Записки по българските въстания" на З. Стоянов, пазят спомена за едно велико време, когато възторгът и страданието изпепеляват народната душа. Като особеност на „В темница" можем да посочим липсата на епичност и мащабност в изображението на събитията и героите, каквито има в „Записките", и на битовата атмосфера и романтика на борбата, показани в романа „Под игото". Априлското въстание е предадено изключително през погледа на автора, докато З. Стоянов търси максималната точност на събитията, сверява ги със спомените на други очевидци. Картините на въстанието в мемоарите на Величков не са изложени в тяхната временна последователност, а чрез ретроспекцията са изобразени тези, които най-силно са поразили автора.

К. Величков няма за художествена задача да разкрие целия си живот, както Софроний, или продължителен период като Петко Славейков, а избира по подобие на Раковски и Каравелов само един, но твърде съществен момент, важен не само за него, но и за целия народ. Величков не поставя пряко своята личност в центъра на събитията, а в много случаи наблюдава предимно другите. В хода на спомените като Раковски най-често използува ретроспективното излагане на събитията, което му позволява чрез минали случки и събития да осветли сегашни постъпки, да постигне по-цялостна психологическа характеристика на своите герои.

Вниманието на мемоариста Величков за разлика от Раковски и Каравелов е насочено не толкова към обществените и социалните отношения, отколкото към вътрешния мир и изживяванията на затворниците, фабулата изследва сложните перипетии на духовния живот на човека. Като Петко Славейков в спомените си очертава живи характери на лица, които познава. Особеният момент, в който е уловил героите си, му позволява да изведе на преден план изображението на масовата психология и духа на епохата. А чрез вътрешния монолог разкрива „ходенето по мъките" на мислите и чувствата на автора, търсещ самоопределе-

ние в новата действителност — затвора. Той се разкрива като високонравствена личност, без да показва пряко социалните си и обществени възгледи и отношението си към държавното устройство на Турската империя и към властта на султана.

Сравнени с мемоарите на Петко Славейков и Л. Каравелов, мемоарите „В темница“ показват съществени прилики и отлики. Славейков разказва последователно и без да прекъсва действието, не използува ретроспекцията, въвежда често диалога и емоционално е по-сдържан от Величков. Отразил е омразата си към чорбаджиите и духовниците и е разкрил условията, в които работи патриотично настроеният интелигент. Величков не се интересува от бита и ежедневието на българина, не се сродява с фолклора, не търси в него въплътена националната психология. Привличат го проявите на народния дух, и то в едно напрегнато време като въстанието и погрома след него. Това не означава, че Петко Славейков не отразява народния дух, но като че ли той се насочва повече към битовата психология на българина и към жаждата му за знания. А Величков търси величието и твърдостта на народа и онези нравствени и физически качества, които винаги са му помагали да надмогне бедите и се запази като нация. В спомените и на двамата автори присъствува българският интелигент. Единият е израснал сред народа и там се извършва мъчителният и дълъг процес на идейното му израстване и творческо формиране. А другият идва при народа революционно облъхнат, с определени обществени идеали, с по-богата душевност и интелект. Но и двамата търсят близостта с народа, за да почерпят от него духовни сили в минути на сурови изпитания, изповядват и утвърждават народните пориви за по-добър живот.

При Л. Каравелов близостта в композицията и в съдържанието на мемоарите им се определя от еднаквата ситуация, в която попадат двамата автори в затвора. В излагането на чувствата и на първите впечатления от тъмницата и при показване въздействието ѝ върху самотния затворник произведенията си приличат. Но Каравелов е последователен и обстоятелствен във фабулирането, пише и за робството. Често прекъсва разказа за собствените си изживявания, като разсъждава за човешката свобода и за тиранията, за общественото устройство, открива причините за престъпленията на хората в социалната неправда. При излагането на мислите е подчертано публицистичен за разлика от есеистичния и емоционален Величков. Съществена е разликата и в идейния заряд на техните спомени. В Каравеловите говори убеденият революционер, за когото страданията в затвора раждат протест, а не състрадание и резигнация. Вярва, че чрез общественото възпитание на хората ще се премахне престъплението, а не чрез съчувствието и страданието ще се облагороди и извиси човекът. Величков не обвинява, не търси социалното преустройство, а нравственото прераждане и утвърждава любовта между хората.

*

Въпреки че мемоарите „В темница“ са писани след почти двадесет години, Величков не е забравил настроенията на онази величава епоха, описанията и чувствата са свежи и непринудени, сякаш са писани под напора на току-що изживените вълнения и впечатления. Това подсказва тяхната сила и трайност в спомените на автора, издава способност на Величков да се потапя отново в събитията и да изпита повторно и със същата сила породените чувства и възторзи, разкрива неговата изострена и лесно възбудима емоционалност, убеждава ни колко са му мили и свидни тези неповторими героични дни.

Мемоарите представляват документ за живота и личната съдба на един деец на Априлското въстание и чрез вътрешния монолог разкриват кризисните

му душевни състояния, които предшествуват новите чувства и вътрешното равновесие, дошли след сближаването му с обикновените селяни. Героят търси при тях нови морални ценности — съчувствие, отзивчивост и сила на духа. На широко място в творбата са изложени авторовите мисли и изживявания, в тях присъствува една неспокойна и с динамичен темперамент личност, която реагира спонтанно на видяното в затвора.

Сам изпитал всичко в затворническия живот, К. Величков разказва просто, искрено и убедително. Спомените му съдържат богат жизнен опит, който допълва познанията ни за онова трагично време след погрома на Априлското въстание. Те показват въстаниците от нов ъгъл на виждане — не в борбата, а в момент на страдание и душевна покруса, на проявено мъжество и нравствена сила. И характеристиките на героите, и описанията на събитията носят отпечатъка на една крайно чувствителна и неспокойна, интелектуална и човеколюбива личност, която не заема позата на обвинител, а се стреми да вникне в хората и в събитията, да ни каже истината за тях. Величков избягва да поучава и обвинява като Раковски и Каравелов, публицистичната изява на мислите му е чужда, не допада на неговия мечтателен и мек характер.

В скромността си на участник и разказвач той напомня Софроний Врачански и неговото „Житие и страдания грешнаго Софрония“. Въпреки личния характер на несполуките и страданията „Житието“ не е само индивидуална съдба, а съдба на един цял народ под турско робство в края на XVIII в. Така и спомените на Величков надхвърлят тясната рамка на разказа за собствените патила и се превръщат в емоционална и развълнувана изповед за народните мъки след потушаването на въстанието, в патетична възхвала на нравствената сила и величието на селяните и интелигенцията, въплътили душевността на народа.

Първите страници на мемоарите ни въвеждат в потока на чувствата и мислите на младеж, който с книгата на Силвио Пеликио „Темниците ми“ очаква нещастието, което е надвиснало над родния дом и страна. Драматичната обстановка, настроението от „Темниците ми“ на Пеликио и героичната резигнация, с която е понесъл страданията, подготвят Величков да изживее по подобен начин очакващите го изпитания. В часове на напрегнато очакване идват трите заптиета, за да възвестят началото на мъчителни изживявания в турските затвори в продължение на месеци.

Ярки и запомнящи са първите впечатления от затвора. А контрастните описания, тържествуващите башибозуци и неподвижните и клюмнали селяни и първите срещи с жестокостта разтърсват душата на Величков и пораждат сълзи у младия затворник, извикват болката и съчувствието към измъчваните. Мрачни и печални мисли го спохождат, съмненията го терзаят непрекъснато, а самотността, неизвестността и нощта подхранват неговите горчиви размисли и чувството за лична вина расте и го завладява изцяло. Величков сполучливо разкрива тревогите и вълненията на една впечатлителна и нравствено чиста личност, която е смутена и потресена при първата среща с жестокостта и гаврата над човешките създания. Мемоаристът успява да се извиси над мислите за собствената си съдба, а се тревожи за всеобщата участ: „Общото нещастие беше така голямо и страшно и изпълваше душата ми с такава неизмерима горест и отчаяние, щото човек трябваше да страда от безпримерен егоизъм, за да може, когато то стоеше пред очите му, да мисли и тъжи само за себе си. Пред страданията, на които беше подложен цял народ, низко и недостойно ми се видеше да се окайвам за собствената си участ.“ Подобно признание не звучи като самохвалство и самоизтъкване, а издава Величковата морална непоквареност и всеотдайност, родството му с народа. Той мисли най-напред за колективното спасение и в колектива ще търси подкрепа и извор на сили, ще се слее с него и ще говори от негово име.

В описанията на състоянието си през първата нощ в затвора Величков твърде много напомня мемоарите на Раковски и Каравелов. Близостта се налага не поради подражание от страна на Величков, а от еднаквата ситуация, в която попадат героите, от патриотичните чувства, които ги движат. Нараненатa душа на Раковски се терзае от неизвестността и от скръбното състояние на близките му, но съзнанието, че е невинен, и любовта към отечеството му помагат да преодолее това мъчително душевно състояние. Тревожните мисли отнемат покоя и на Каравелов, хладна пот избива на челото му. Но и тук спомените от детинството и близките, вярата, че народът ще оживее и ще възкръсне, донасят желаното успокоение.

Раковски за първи път в мемоарната литература използува вътрешния монолог, за да покаже вътрешния мир и движенията на чувствата у затворника. Но докато при Раковски и Каравелов ролята на монолога е все още ограничена като средство за характеристика, то Величков предава чрез него богатата си душевност и ярка емоционалност. Вътрешният монолог става средство за опознаване размислите и чувствата на героя, за проникновено пресъздаване психологията на патриота, попаднал в затвора. И същевременно научаваме за отношението му към събитията, за подбудите, които са движили постъпките му преди и в тъмницата. Налице е едно типологическо родство между мемоарите на Величков и тези на неговите предходници, което се определя от сходството в света на героя-родолюбец, на обстановката, на патриотичните чувства на техните създатели, от художествените похвати, които използуват. И, от друга страна, показват как Величков продължава традицията, без да подражава сляпо, а търси собствен оригинален белетристичен стил, различен от този на мемоаристите до него.

В тъмницата опиянението преди въстанието изглежда на Величков като безумие, за което са виновни те — водачите — и след неуспеха народът жестоко ще ги съди. Особено болезнено изживява авторът чувството за лична вина пред селяните, които е агитирал за въстание: „Колкото и да беше било участието ми в деятелността на местния комитет в града ни, чувствувах, че тежи грях и върху мене.“ Това признание красноречиво говори за откровеността на автора, стигаща понякога до самообвинение, разкрива благородството и високата етичност на неговия характер. Но скоро Величков разбира, че унинието в такъв момент може да навреди, че е нужна воля и бодрост на духа. Селяните със своя стоицизъм и твърдост му помагат да преодолее колебанията и съмненията, учат го на мълчалив героизъм, без поза и красноречие. Сред селяните той престава да мисли, че въстанието е грях, започват разговорите и кроежите в затвора за ново въстание.

Ако досега разказът се води от първо лице, то след влизането му в общата килия личното аз се заменя с колективно ние. Така авторът търси непрекъснатата връзка с народа, воден от съзнанието за значимостта на събитието и за неговото влияние върху народната и личната съдба. И в този стремеж Величков не се отделя от другите писатели-мемоаристи, за които тази връзка също е извор на вдъхновение и укрепва техните патриотични чувства.

Величков не избира за себе си в тъмницата героичната поза и мъжественото поведение на истинския революционер. С примирение и тиха скръб изтърпява всички сполетели го нещастия. В поведението му в затвора, в неговата душевност и по това, как посреща личната си участ, личи не толкова революционният деец, калениият в борбата апостол, а предимно тихият мечтател и патриот, увлечен от вихъра на събитията. Неговите искрени и горещи патриотични чувства и лесната възбудимост на характера не му позволяват да стои настрана в такъв съдбовен за българския народ момент. За него „въстанието фатално се е наложило на народа“, а не е единственото революционно средство за извоюването на неговата свобода. Затова и бързо дошлият неуспех и последвалият го погром

разколебават вярата на Величков в необходимостта на въстанието, гасят революционните му увлечения, показват неговите романтични разбирания за борбата. И сега, както и в обществената си дейност по-сетне, Величков се изявява като честен идеалист и романтик, чужд на всякакви користни помисли и намерения.

Той рисува образи на революционери, за които въстанието е единственото средство за извоюване на народната свобода, показва ги правдиво и убедително, без да влиза в противоречие с техните революционни възгледи. Като писател реалист в своите мемоари не изневерява на жизнената правда и след погрома утвърждава принципите на въстанието чрез надеждите на останалите живи борци. Сам намира сили — физически и нравствени — да изтърпи всички страдания, приел ги като неизбежно дошли.

Авторът не може да сдържи своите емоционални изблици, те спонтанно прекъсват спомените му, подчертават техния лиричен характер. Грижовните думи на неговия баща, който, окован с вериги на шията, не мисли за себе си, а за своя син, извикват Величковите топли благодарствени слова: „О, бащина обич! Звучала ли си някога по-силно и трогателно в човешки думи? Сълзи пълнеха очите ми, поисках нещо да му кажа и не можах, целунах ръката му и се отдалечих.“ Това лирично обръщение показва възбудата и динамиката на чувствата, завладели автора, изразява възторга и преклонението на признателния син. Емоционалните настроения мемоаристът предава не чрез външни средства и жестове, а с обръщението, възклицанията и вътрешния монолог.

Същите чувства на състрадание и горчива мъка, че не може да помогне на страдащия си баща, вълнуват и Раковски. Когато вижда своя баща окован с двойни тежки вериги и гаврите на пашовските слуги в Русе, Раковски забравя за собствените си вериги и трагична участ. И по-нататък героят на Раковски често ще се тревожи за своя баща или за близките си, както и Величков ще го измъчва мисълта за живота на бащата или за мъките на родната майка.

Често плаче Величков в тъмницата, но не от слабост, а ту от мъка и състрадание, ту от умиление и признателност, че е свободен, ту от възторг и радост. Повествованието на места е пропито от лиризъм, характерна особеност на Величковия мемоарен стил, който издава авторовите чувства. Разкрива една темпераментна и емоционална личност, хвърляща меката светлина на своя характер върху всичко, до което се докосва нейният поглед. Затрогващо звучи обръщението към майките, събрало състраданието на Величков към неизмеримите майчини страдания през това тревожно и драматично време. Превръща се във вдъхновена прослава, синовна признателност и преклонение пред мълчаливия подвиг на майката. Чрез него „открива пред читателя духовната сила на българката през онова време, когато българите вече са поделили неравната борба за свобода.“[1] „О, български майки! Няма да забравя, дорде съм жив, вашия подвиг през тая страшна година. Ние всички страдахме за себе си, но страданията ни се събираха като в един фокус във вашите сърца. България няма да ви се отплати никога за мъките и за сълзите ви, за безсънните ви нощи, за дългите тия дни, прекарани в тревога и страх, че на всяка минута ще долети някоя фатална вест.“

Макар и със синджир на шията, Величков не е изгубил усета си към красотата, живо чувствува природата, увлича се от хубавия майски ден и от вълшебната хармония на Балкана: „Понякога тая чудна гледка изтръгваше ме неволно от самия мене и прехласнат в нея, в забвение на бедствието, което влачех на шията си, вървях без умора напред.“ Природната картина засилва емоционалността на изложението, напомня с красотата си за нарушената хармония в отношенията между хората и за изчезналата човечност сред тях. Показва и силата на живота,

---

[1] Г. Константинов. Писатели реалисти. К. Величков. С., 1960. с. 157.

която напира през въжетата и синджирите на затворниците, разкрива непобедимото желание на човека, което тържествува над насилието и жестокостта, изразява чрез контраста протеста на автора.

Вътрешните състояния и размисли на Величков често се менят. Лиричните изблици на възхищение и благоговение се изместват от мрачните мисли за смъртта: „Смъртта ми се видя за първи път страшна, ненаситно грозна“ — признава Величков. Той не крие своя страх от смъртта, както и Софроний не заема героични пози, а се разкрива искрено и без страх, че ще се унижи или злепостави пред читателя. Стремежът към самоизтъкване е неприсъщ на неговата високоетична и благородна личност. За Величков този страх е естествена проява на неговия герой, разширява представите ни за неговата простота и човечност, искреност и непосредственост.

К. Величков изобразява всички мъки и страдания в затвора, изпитани от неговите сънародници, стреми се да разбере и приеме всяко страдание. Той не осъжда, а изразява съжалението си към предателя поп Ангел: „Клетият! Как трябваше да се чувствува унизен пред тях, че е изменил на вярата, с която се гледаше на него. Сещах как трябва да страдае и като го гледах тъй физически убит, не ми идеше на ум да го осъждам.“ А когато поп Ангел с развълнуван от мъка глас го моли за прошка, като признава своята слабост, Величков трогнат възкликва: „Никой не можеше да се сравни по душевно мъжество с тоя човек, който, останал с половин живот, идеше да изповяда пред едно дете угризенията, които го мъчеха, че е изпаднал в една слабост, за която не можеше да го вини.“

Сблъскал се с предателството и малодушието на някои от затворниците, отново издига глас не обвинителят, а хуманистът и идеалистът, който обяснява подобни постъпки с особените обстоятелства, въпреки че те са еднакви за всички затворници. Величков ликува, когато хармонията на човешкото е възстановена. Авторът сполучливо надниква в психологията на предателството, дошло в резултат на временна слабост, вярно предава психологическата борба, която изживява поп Ангел, и показва повече влечение към изобразяването на нравствените, отколкото на физическите страдания.

К. Величков след Раковски и Каравелов разширява и обогатява психологията на затворника, конкретизира и допълва неговия художествен образ. Самотата и неизвестността пораждат сходни по съдържание и сила изживявания, а мисълта за невинност или сливането с колектива стават извор на твърдост, нужна за устояване на губителното въздействие на тъмницата. Докато Величков е склонен да приеме предателството като резултат на временна слабост, то Раковски и З. Стоянов заклеймяват предателството на революционното дело. Това се определя и от темперамента, от идейните възгледи на мемоаристите, показва мекотата в характера и нравствения идеализъм на Величков. Той не поучава направо като Раковски, Каравелов и З. Стоянов, а страда, когато е извършена неправда или насилие над човешката личност и свобода и в състраданието открива нравственото пречистване и извисяване на човека.

Има един момент в затворническия живот на К. Величков, когато той се проявява като герой и показва своята решителност и пожертвователност, надмогвайки страха от физическото изтезание. Това е идването на европейците да се запознаят с условията в турските затвори. И Величков е единственият, който знае френски език, единственият, който може да каже горчивата истина за затворническия живот. Подчинил се на общото желание да говори и под напора на собствените си накипели чувства, той върши подвиг, без да съзнава това. Тук Величков се разкрива като личност емоционална и поривиста, способна на благородни дела. Открива се и възмогването на неговия дух, и укрепването на вярата.

Своята личност Величков показва най-често чрез вътрешния монолог. И вплетен в разказа на автора, вътрешният монолог разкрива интимните душевни

преживявания на Величков, богатството на неговия душевен мир, глъбината и силата на неговата любов към селяните и интелигенцията — герои на въстанието. Използуван и под формата на ретроспекция, монологът показва нюансите на вътрешните преживявания, поведението и възгледите на мемоариста. Засилва и драматичния характер на изживяванията на затворниците, показва трагедията на силни характери, които се борят за свободата на своя народ. И макар борбата да не се увенчава с успех и да има трагичен край, тя е богата със самоотверженост и героизъм. Като стилен похват вътрешният монолог притежава своите особености у всеки автор и във всяко произведение поотделно. Същия монолог използуват Раковски и Каравелов, но докато при Раковски той е повече средство за разкриване нравствения мир на затворника, то при Каравелов е използуван да покаже революционните убеждения на автора.

К. Величков не използува диалога като компонент на повествованието, не засилва чрез него драматичното начало в мемоарите, не е похват за характеристика на героите. Изключение правят няколкото кратки диалога при двата разпита на Величков, разговорите му с неговия съученик от лицея и с поп Ангел, разпита на дядо Рангел. При изграждането на образите на Каблешков и на дядо Рангел диалогът носи известен белег на характеристика, но това е изолирано явление. В това отношение той е по-близо до Раковски и Каравелов, които също така почти не използуват диалога, а чрез вътрешния монолог се насочват към размислите и чувствата на затворника и чрез тях постигат уплътняване и жизненост на образите.

На мястото на диалога във „В темница“ са въведени впечатленията и авторовите описания, поднесени твърде често в есеистична форма. Разширена е и сферата на размишленията за смисъла на въстанието, за психологията на селяните, за личната и националната съдба. Така и мемоарите на Величков не се превръщат само в разказ на лични преживявания и постъпки. Едновременно с личния си характер те изразяват и характерното за епохата. Чрез индивидуалното авторът е уловил и показал типичното в поведението, вълненията и участта на затворените въстаници, направил им е проникновена психологическа характеристика.

Сравнени със „Записките“ на З. Стоянов, Величковите мемоари имат своеобразен експресивен характер. В „Записките“ описанията на лицата и събитията са по-пълни и цялостни, обективни и разностранни, докато при Величков имат повече субективен характер с ярко подчертана емоционална окраска. З. Стоянов е по-подробен и пластичен, спира се на външния вид, гласа, жеста и постъпките, често въвежда живия диалог. Липсата на диалог във „В темница“ се допълва от вътрешния монолог и ретроспекцията, които определят и някои от художествените особености на мемоарите на Величков.

Тези отлики се обуславят от темперамента на авторовата личност, от характера на личните изживявания и начина на възприемане на жизнените явления, от идейния свят на писателя. Така едно и също събитие — въстанието — в мемоарите на Величков и З. Стоянов намира различна художествена реализация, извиква различни размисли и художествени обобщения у двамата автори, отразили вярно различни страни от народния характер на българина. Но Величков търси неговата изява предимно в човешкото благородство, в стоицизма, в мъжеството и в етичната значимост на постъпките на затворените българи; а З. Стоянов го показва чрез мащабността на подвига, в героичното, епичното и хумористичното изграждане на образите. Величков е проникнат от съзнанието за величието на своя народ в момент на съдбовни изпитания и нито за момент не достига до едно хумористично изображение или описание на героите, което е характерно за Софроний и З. Стоянов.

Когато изобразява психологията на затворника, Величков търси проявите на човешкото в неговото държане, разкрива нравствените и физическите страда-

ния, посочва мъжествения му образ и духовна сила, определящи измеренията на героичното. А затворника на Раковски и Каравелов разсъждава за общественото устройство в България или Австро-Унгария, вълнуват го социални и общочовешки въпроси. И в изявата си е подчертано публицистичен, не е безразличен към класовото разделение и социална неправда, протестира против тиранията и робството. Героят притежава ярко изразено социално чувство и революционен мироглед, търси причината за престъпленията, на които е жертва или свидетел. И в социалното преустройство, а не в духовното благородство и прераждане вижда спасението на човека.

Погледът на Величков е насочен повече към собствената му личност, дава простор на своите чувства и мисли, а виденото служи да подхрани преживяванията или размислите, да ги потвърди или опровергае. Затова и при изображението на Априлското въстание той е по-камерен и личен. Липсват резките преходи от едно състояние към друго, омразата и гневният присмех, познати на З. Стоянов и Г. Раковски. Грозното го отвращава или буди болка и състрадание, смешното не познава, да мрази сякаш не може. В интимността на изживяванията е по-близо до Софроний, обвинението не се изявява направо, а се акцентува на изживените страхове и страдания в затвора.

Във „В темница“ има известна монотонност в развитието на действието, картините се сменяват бавно, сякаш че повествованието се движи на бавни обороти. Но по-дългото задържане дава възможност на Величков да се задълбочи в тяхното описание, да посочи неща, които иначе не биха се видели, да нанесе и най-дребните наглед подробности, които създават атмосферата на цялото или характеристиката на героите и автора, да се вглъби в психологията на националния дух на българина. Тази особеност се налага и от обстоятелството, че Величков се интересува не толкова от случките, а от емоционалния и мисловен живот на героите. А З. Стоянов е увлечен от вихъра на събитията и темпото на разказа в неговите „Записки“ е ускорено и динамично като изобразяваните събития.

*

Композиционно мемоарите на Величков се градят върху хронологията на събитията с три отделни момента: престоите в затворите на Пазарджик, Пловдив и Одрин. Мемоаристът, както Раковски, сполучливо е използувал като белетристичен похват ретроспекцията, която му позволява да води разказа двупланово, да задълбочава изживяванията на героите или изображението на събитията, докато в „Записките“ въстанието е показано чрез непрекъснато движение напред. Често обаче разказът на събитията се прекъсва от потока на авторовите размисли и впечатления за величавите дни на всеобщ възторг и героизъм преди и по време на въстанието. Така разказът за виденото се прелива неусетно ту в нерадостни и мъчителни съмнения, ту във вълнуващ спомен за Априлското въстание, за да се върне отново към мрачната затворническа атмосфера. Авторът има възможност да разказва и за въстанието, и за изживяванията в затвора, да се връща към минали вече събития, чрез които по-добре ще осветли извършващите се в момента на разказа. В това отношение Величков е близо до двупосочния и ретроспективен начин на повествование у Раковски, до редуването на разказа за събитията в затвора с размислите на героя у Каравелов.

Мемоарите на Величков нямат сложна композиция. Още в началото авторът се намира в остро конфликтна ситуация, изобразяваща в дълбочина вътрешния драматизъм. Ярко, вълнуващо и дълбоко реалистично е изображението на Пазарджишкия затвор. То се подготвя и подсилва от картината на опустелите и потъмнели улици на притихналия в тръпнещ ужас и очакване град. Единствените

господари тук са тържествуващите тълпи озверени башибозуци и войници, които будят страх и отвращение.

Тъжна гледка представляват затворените въстаници: „Посърнали, печални, с оня омаломощен вид, който дава страхът и нещастието, мнозина от тях гологлави и покъсани, те стояха прави, гъсто притиснати едни о други, неподвижни с клюмнали глави.“ Сполучливо намерените епитети, външният вид и вярното проникване в душевния мир подчертават тягостното настроение и мрачната тоналност на описанието. Зад външното примирение и отпуснатост Величков вижда обаче не страх и малодушие и отбелязва, че въпреки окаяното състояние на въстаниците „никой нямаше да охне“.

Затворът се превръща в мрачна гробница, огласявана от стоновете на изтезаваните жертви. Може би само в „Неповинен българин“ на Раковски изображението на човешките страдания е показано с такава покъртителна сила, както във „В темница“. И при двамата автори описанията на турските затвори надхвърлят представите на човешкото въображение за безсърдечие и жестокост, за гавра с човешката личност. Мъчителите в Пловдивския затвор с външния си вид „изглеждат като зверове, излезли на припек“, а народът е „едно стадо, внезапно нападнато от вълци“. И като ярък контраст на тези жестокости е показано мъжеството на затворниците. Те побеждават суровите изпитания и запазват националната си и човешка доблест. А реторичните въпроси чрез една предълно сгъстена форма правят картините по-изразителни, избягвайки излишната описателност.

Разкриването на страданията няма самоцелен характер, не преувеличава истината за събитията в затвора, а подсилва реализма на изображението във „В темница“. Същевременно в тези картини откриваме укора на автора към бездушието на турските офицери, пред чиито очи се разиграват тези нечовешки изстъпления. Това тягостно настроение се засилва още повече от тъжната гледка, която представляват окованите във вериги и вързаните с въжета и синджири затворници: „Една минута помислихме, че настъпва сеч, и побледняхме. Скоро се обясни всичко. Солдатите бяха започнали да обират затворниците и да ги сплашат и накарат да им дадат щото имаха, бяха обърнали дипчиците на пушките и удряха немилостиво де кого завърнат. Горко на ония, които нямаха какво да дадат.“

С тези нечовешки изпитания не свършва страдалческият път на затворниците. Тълпата озверени турци, която ги посреща в Пловдив, тъпият и жесток Хасан чауш в затвора, всичко увеличава страданията. Бесилките идват сякаш да сложат край на тези мъчения. К. Величков е показал правдиво жестокостите и мъченията, които се струпват върху въстаналите българи, и като Раковски постепенно разкрива ужаса на турските затвори, градира страданията, очакващи затворените въстаници. „Опасността тука не е само за тялото, а още повече за душата. Волята и енергията се изтъркват, похабяват, чувствата притъпяват, душата сякаш се протрива.“ Величков е разбрал, че затворът представлява опасност и за човешката душевност. Самотата и изстъпленията притъпяват човешкото и надеждата у хората. Като Каравелов говори за нравственото осакатяване на затворника, макар протестът му да няма такъв категоричен характер. И двамата мемоаристи вярно предават въздействието на затвора за човешкото затъпяване и извратяване. Внимание са отделили и на онези мигове на самота пред първия разпит, когато неизвестността изтощава мислите и чувствата, ражда тревогата.

Като изважда на показ ужасите на турските затвори, Величков с неподправен реализъм рисува трагични картини на екзекуции и изтръгване на „показания“. „Авторът-реалист — пише Величков в статия за А. Страшимиров, — е длъжен да представи действието, което описва, тъй както то се е развило, без никакви при-

меси на изкуствени средства.“[1] К. Величков подобно на Раковски не сгъстява краските, не преувеличава виденото, не търси невероятното, а го показва реалистично, разпределя с умела ръка черните бои, не лишава картината от достоверност и художественост. Противник на школата, която иска да ограничи писателя „в ролята на безстрастен атомист, което изисква от него спрямо живий обществен организъм същото равнодушие, с което докторът присъствува при разрязването на живий труп“[2], авторът не скрива своето отношение към изобразяваните събития и герои. Отличителна черта на мемоарите е ярко изразеното отношение на писателите към предмета на спомените, израз на будно гражданско съзнание и горещо родолюбие, на неспойна писателска личност. И Величков в това отношение не прави изключение.

Чрез спомените си Величков изразява своята благодарност и благоговение пред мъчениците за свободата на България, обезсмъртява техния подвиг. Като мемоарист показва склонност не толкоз към описанието на епичното и героичното като З. Стоянов и Ив. Вазов, рисува героите си не в момент на борба, а опоетизира страданието, вижда в него изява на нравственото величие на българския народ.

*

Образите на поробителите са точни и стегнати. В тях доминират характерните черти на фанатична жестокост, подсилени от изживения страх за собствената си съдба и благополучие, навеян от дързостта на въстаналите българи. Заптиетата, които току-що са се наслаждавали на писъците и болките на беззащитните си жертви, опиянени от омразата, жестокостта и от кръвта, спокойно пият кафето си навън. Чувствителната и отзивчива душа на автора е развълнувана и страда по изчезналата човечност. Но Величков не се увлича в пристрастни характеристики на турците, разкривайки ги само като зли и бездушни същества. Той показва и се възхищава на проявите на човечност у стария турчин от родния му град, който удря плесница на следователя, защото измъчва разпитваните затворници. За Величков е важна не националната принадлежност на героите, а техните човешки постъпки, които определят отношението му към тях. Воден от своя хуманизъм, той не дели хората на добри и лоши в зависимост от националния им произход, а ги оценява според нравствената значимост на техните постъпки. В мемоарите меката душа на Величков не се издига до гневния протест и острото изобличение, а с една резигнация и болка пише за хората и за техните лоши дела.

Погледът на Величков не е привлечен само от ужасите и мъченията в турските затвори. Той отделя особено внимание на своите другари по участ, разкрива последиците от погрома, обективирани в изживяванията на затворниците, в техните болки и надежди. Характеристиките на българите са кратки и изразителни, емоционално обагрени. Обикновено той разкрива една-две черти, които най-пълно представят героите и казват съществените за тях. Величков правдиво предава психологията на селяните и интелигенцията. Попаднал в затвора, той среща една смутена, примирена селска маса. За едно такова възприемане поведението на селяните до голяма степен спомага и тревожното и напрегнато състояние на самия Величков, попаднал за първи път в турските тъмници.

Надмогнал първоначалната уплаха и стъписване, чувството за лична вина и слабостта на духа, авторът започва да се вглежда по-задълбочено в лицата на затворниците. Под техния израз на печал и примирение открива коравото мъл-

---

[1] К. Величкова. А. Страшимиров. — Летописи, I, бр. 20, с. 389.
[2] К. Величков. И. С. Тургенев. — Зора, I, кн. 1, с. 16—24.

чание на българина, неговото мъжество и стоицизъм при понасяне на страданията. Тук в мигове на съдбовни изпитания той вижда проявени най-хубавите национални черти на българите, които са им помогнали да се запазят като народност в страшните години на робството. „В затвора се научих да ценя нашите селяни" — с възхищение признава К. Величков. И наистина едно такова отиване при българските селяни му беше нужно, за да ги „открие" и обикне, защото тринадесетгодишен го откъсват от естествената му среда и изпращат да учи в Цариградския лицей. Това не означава, че той е изгубил живото си патриотично чувство, но не познава отблизо българския селянин, неговия бит и национален характер.

Такова отиване не беше нужно на Софроний Врачански, Петко Славейков и Захари Стоянов, защото те идват от народната среда. И без да имат културата на Величков, подпомогнати от верния си художествен усет и от неразривната връзка с националната традиция, успяват да уловят и покажат интимни и типични черти от психологията на българина. В това отношение красноречив пример е З. Стоянов и неговите „Записки по българските въстания".

Величков правдиво показва как отначало трезвият практицизъм и естествената недоверчивост на селяните посрещат скептично идеята за въоръжена борба и как сетне въодушевлението и опиянението от голямата идея изместват съмнението, карат и най-недоверчивите да повярват на апостолите и изгорят в борбата. Така народният устрем увлича неверниците и колебаещите се и става най-добрият агитатор на свободата. А неустрашимостта и твърдостта на българина му помагат да победи изпитанията и запази чисти своята съвест, национално достойнство и чест.

В затвора селяните поразяват Величков със своята издръжливост и мълчание. Мълчание, което разкрива моралната сила и величие на цял един народ. А индивидуалните образи отсеняват типични национални черти: хладнокръвие, мъжество, героизъм, възторженост, мечтателност и увереност в правотата на започнатото дело. И още нещо внушава Величков — безсмъртието на народа, пред което са безсилни робството и най-страшните изтезания. Няма сила, която да победи народа, да го постави на колене, да го накара да се откаже от свободата си и да не се бори за нея. В затвора Величков истински опознава трудовите хора, прекланя се пред издръжливостта на селяните и интелигенцията. Любовта расте и укрепва заедно с желанието да служи на своя народ до края на живота си. „Всичко, що имаше хубаво в народа, всичко, в което светлукаше една мисъл, в което трептеше една надежда, беше събрано тука от попа и учителя до последния събуден селянин, богати и сиромаси, стари и млади" — пише в мемоарите си Величков. За него, както и за Ив. Вазов, Априлското въстание е общонародно дело, в което вземат всички участие без класови и идейни различия.

Величков набляга на заслугата на интелигенцията — учителите и свещениците, които са неотлъчно с народа, делят с него изживените радости и мъки. Сам интелигент, той не е безразличен към участта на интелигенцията, пише с любов и психологическо проникновение за нейните представители. За разлика от „Записките" на З. Стоянов във „В темница" конкретните герои и водачи са предимно интелигенти: Каблешков, Соколски, Петлешков, които проявяват духовни качества, достойни за искрено възхищение. Изключителна смелост, вяра и въодушевление проявяват апостолите, за да сломят робската психика и увлекат народа в борбата с вековния поробител. Величков сякаш търси реабилитация на българската интелигенция относно приноса ѝ във въстанието, но не се поддава на увлечението да идеализира приноса на „учените". Дава селяните и интелигенцията като движещи сили на въстанието, без да ги противопоставя едни на други, прославя техния подвиг и самоотверженост.

*

Вглеждайки се внимателно в мълчаливите групи на затворниците, Величков показва образи на селяни и интелигенти, които го поразяват с неустрашимото си поведение, в техните индивидуалности открива образа на народа. И макар някои от тях да са епизодични участници в повествованието, те имат свои отлики и са характерни представители на своето бурно и тревожно време. Седемдесетгодишният дядо Рангел от Перущица — мъченикът на будната човешка съвест — е премазан от бой, но запазва своята човечност: „Да беше за мене само, да подпиша. Как да изгоря толкова свят?“ — мълви старецът. Сломен физически от изтезанията, той обещава да подпише направения от турците протокол, но пред комисията намира сили да отрече написаното и с това да спаси другарите си по идеи и съдба. Човешкото и нравствено значимото се сливат с героичното в една постъпка, достойна за възхищение и преклонение. Разказът за мъченията е кратък и реалистичен. Успоредно с мъченията Величков разкрива и своята развълнуваност и съчувствие, страда заедно с жертвите на турското насилие.

Затворът променя хората. Трудно бихме познали страшния Орчо войвода, героя от Стрелча и Копривщица, в този плах затворник. Но неговото поведение не е израз на страх и покорство, а своеобразна философия на затворник, който не за първи път лежи в турските тъмници и се е измъквал винаги здрав и читав. Своята философия той споделя с другарите си: „Бъди господар на езика си — да станеш господар на шията си. Душата да ти излезе — дума да не ти излезе.“ Афористично звучат съветите на Орчо, родени и изпитани в затворническата действителност. Човек от народа, той въплъщава живата народна сила, която надмогва суровата затворническа атмосфера и изрича шеговити думи. Като героя на Софрониевото житие и той намира сили да се надсмее над горчивата си участ, без да е победен от нея.

Същият този Орчо, който умело лъже своите мъчители, за да запази другарите си, и е бил страшилище за турците по време на въстанието, го чака нерадостна участ в свободна България. „Болест го налегна, а пенсия, къде малка, къде пък я подсекли, и търси Орчо ходатай да му оставят първата пенсия, че няма пусто опустяло с какво да се живее.“ Веселата Орчова усмивка е изчезнала от устата му. Съдба незаслужена, която поражда мъка и помрачава радостта от свободата. Страда чувствителното и отзивчиво сърце на Величков. Същите чувства вълнуват и З. Стоянов, когато пише за горчивата съдба на бай Иван Арабаджията, съратник на Левски и участник във въстанието, а в свободна България изоставен и забравен. Участта му прераства в страшно обвинение срещу следосвобожденските властници.

Отчетливо, с едри щрихи е очертан образът на Васил Соколски, лекаря на хвърковатата чета на Бенковски. Авторът пише за неговата безпределна омраза към турците, бликаща от патриотичните му стихове, за необикновената радост, с която той посреща въстанието. Жизнерадостен, веселият му нрав не го напуска дори и в затвора. Влюбен в живота, непосредствената опасност да го загуби не сломява духа му: „Тоя човек, който носеше една детска душа, отиде с мъжки стъпки на бесилката. Бесилката, прикрепена на стряхата на един дюкян в Узун чаршия, недалеко от шадравана, беше се счупила под тежестта на тялото. Соколски беше чакал да я заковат изново, без да подаде някакъв знак за слабост. Той поискал само да му дадат в това време да изпуши една цигара.“

Величков пише и за миналото на героя, но вниманието му е насочено към последните часове на Соколски в затвора и пред смъртта, предадени пестеливо, така че се запомня силата на неговия характер и онова духовно превъзходство на българина над поробителя, дошло сякаш от народната песен. На преден план е извел героичното, изключителното в поведението на героя, подчертано от дра-

матичната ситуация, които засилват монолитността на образа. Вниманието е насочено към детайлите, които разкриват духовната сила и твърдостта на една необикновена личност. Величков благоговее и се прекланя с вълнение пред героичния подвиг.

Изключителна мощ и сила на духа показва българинът пред смъртта, запазил ония черти на красота и чистота, които е получил от гордия и корав Балкан. Подобно на хайдутина от народните песни той извиква възхищение не само с величието на своя подвиг, но и с физическата си красота: „Едни от други по-снажни, те изглеждаха като да са избрани нарочно. Планината беше им дала всичките дарове на своята необятна красота и на свойта тайнствена сила. Стройни като буките, които кичат плещите ѝ, яки като гранита на скалите ѝ, те носеха души чисти като кристалите на изворите, които бликат из недрата ѝ, и отразяваха в широките си светли очи спокойствието на небето ѝ. Те останаха в бедствието така твърди, както в бурята остават твърди бориките, които растат на гранитните почви на планината.“ Величков търси извора на тяхната твърдост и го открива във връзката им с природата, сред която живеят. Българската земя щедро е надарила със сила и красота своите чеда и те съумяват да ги пренесат през горнилото на турските затвори.

Най-прочувствено и изпълнено с възхищение е отношението на Величков към Т. Каблешков, негов приятел още от лицея и другар във въстанието. От образа на Каблешков мемоаристът прави типичен представител на патриота-интелигент възторжен и героично романтичен. Авторът постепенно разширява характеристиката, връща се към миналото на героя и съобщава подробности за живота му, които знае само той. В представянето на Каблешков Величков не пести сравненията и подробностите от неговия живот, стреми се да го покаже цялостно и в развитие.

Не е пропусната и оценката на другите лица за героя, а романтичният стил и патетичният тон на разказвача сочат отношението на Величков: „Не зная никой да е любил по-страстно България и той искаше да умре от тая любов. За него тя беше едно живо същество. Той можеше да каже, че я вижда, че сеща туптенето на сърцето ѝ, че слуша, като говори на синовете си със задъхания си глас за своите страдания във вековете, за своите надежди в бъдещето.“ Възхищението на мемоариста и емоционалната обагреност на речта не се дължат само на мъжествената и доблестна смърт на героя. Каблешков е негов близък приятел от по-рано, допада му със своята всеотдайност на делото. За автора на „В темница“ той е „най-светлата личност, която ни даде въстанието от 1876 г.“, личност обаятелна на интелигент и водач на въстанието.

Хубавото чувство на Величков се излива в една патетична характеристика на Каблешков, която и до днес е най-развълнуваната и съдържателната, написана за него. Трудно е да се каже кое по-силно привлича в образа, толкова положителни качества е открил в него възторженият поглед на Величков. Мощният дух на Каблешков ражда възхищението и преклонението на всички, които са живели с него, кара ги да го почитат и уважават. „Геройската смърт довърши един хубав живот. Думите са безсилни да изкажат за него похвала, каквато му се полага“— завършва Величков характеристиката си за вдъхновения апостол на свободата, прониквайки се от неговата безгранична любов към отечеството.

Положителните качества на героя са изложени във възходяща градация. Авторът търси най-силните изрази и сравнения и все му се струва, че думите бледнеят пред истината за Каблешков. В изграждането на образа са въведени и личните разговори с героя преди затвора, които разкриват неговата мечтателност и убеденост в делото. Влязъл в съприкосновение с такава необикновена личност, Величков е развълнуван и възбуден, а използуваните сравнения са непрекъснато в превъзходна степен. Тук липсват сдържаността на авторовото чувство и реализмът

на описанието, емоциите се изливат една след друга по-силни и покоряващи, характерни за писателя романтик.

Оживява в мемоарите със своята жертвоготовност, патриотична извисеност и мечтателност светлият образ на Васил Петлешков, посрещнал смъртта с думите: „по-добре да загине един човек, отколкото да се разсипва цяло село“. С доброволната си саможертва той спечелва безсмъртието и набожното почитание на съселяните си в затвора, които „венчават мъченическия му образ с ореола на светец“. Величков го е показал само в един момент, когато донася вестта за въстанието в Пазарджик. Запъхтян и развълнуван, той изрича съдбовните думи: „Въстание! Кръв!“ Мечтател и патриот, Петлешков живее в един свят на сладостни мечти и видения, които не могат да се разкажат, а трябва да се изпитат. „Пред очите му беше блеснало едно видение, което го беше ослепило, и озарен от него, преобразен на дух, беше улетял, за да го разнесе по-скоро, додето може да стигне благата вест.“ Навсякъде носи със себе си лелеяния образ на свободна България и бърза да сподели радостта с приятелите и съселяните. Величков сякаш засилва тези видения на Петлешков, за да контрастират по-силно с трагичната участ, която „съдбата беше вече изровила за него“.

Героите на Величков са дълбоко драматични личности, силни индивидуалности, богати и оригинални. Те са изживели трепета, видели са само зарите на свободата и с нейната светлина в очите приемат смъртта. Тя престава да ги плаши, защото те я надмогват чрез една патриотично-етична философия и постигат духовна победа над нея. Характеристиките им са направени отблизо, съчетават по-раншни спомени със сегашни впечатления и наблюдения. Когато пише за познати герои, Величков променя интонацията, тонът става по-задушевен и възторжен, характеристиките по-подробни и патетични. А когато се среща с въстаниците за първи път в затвора, той е по-лаконичен, описанията на техните качества са точни и изразителни, чужди на подробностите и емоционалните изблици, настроението е мъжествено като поведението на затворниците.

Като Петко Славейков Величков очертава живи образи на хора, които познава или среща в своя жизнен път. С особена интимност и топлота се отличават характеристиките на близките — майка, баща в мемоарите на Славейков и на Каблешков, Петлешков, майка и баща във „В темница“ на Величков. Но Величков разкрива предимно душевността им в момент на физически и нравствени страдания и след издаването на смъртните присъди. Както при Раковски и Каравелов, героите са уловени не в момент на героична борба, а в драматични мигове на твърдост и мъжество при посрещане на смъртта. За разлика от З. Стоянов, който показва своите герои чрез епичността на техните постъпки, Величков често търси в героите си нравствената им извисеност и човечност, величието на духа и богатството на вътрешния им живот. Погледът на автора на „В темница“ е насочен към изживяванията на затворниците, а постъпките им стават външен израз на техния душевен мир. Оттук и бедността на мемоарите откъм случки и събития, както и богатството на авторовите размишления, на изживяванията на затворените въстаници. Героите ги свързва здрава психологическа връзка, съставляваща вътрешната страна на техните взаимоотношения, връзка, която сближава и Величков с интелигенцията и селяните.

*

В спомените са изобразени и неповторимите дни преди въстанието, дни на чудно опиянение и всеобщ възторг, който Вазов нарече сполучливо „пиянството на един народ“. Когато пише за затвора и мъченията, стилът на мемоарите е драматичен и реалистичен. Докосне ли се до дните преди погрома, вълненията се засилват, реалистичното изображение се сменя от патетични по интонация есе-

истични описания, изпълнени с възторжени надежди и пориви. Едно романтично настроение изпълва мечтите и сладките очаквания на народа и безграничната му вяра в собствените сили и в победата. „Блян, бляскав, беше прелетял над цялия народ, беше го увил в своите крила, беше го подигнал високо-високо, беше разтуптял сърцето му с най-сладките надежди, които могат да пленят един роб, беше възпламенил в гърдите му светлия порив на подвизите и борбите."

Въстаниците се опиват от разказите за въстанието, за неговата подготовка, виждат в разпаленото си въображение една България, „цяла възпламенена, въстанала като един човек, кръстосана с чети, които се бият храбро под знамето на свободата и разнасят името ѝ и славата ѝ." Атмосферата е заредена с идеите на бунта и в такива дни не е трудно да бъдеш апостол и да убеждаваш. Всичко представлява една клада, чака се само искрата, за да я запали. И в такъв момент се стопява недоверчивостта на селяните, въодушевлението, всеобщата възбуда и мисълта за бунта увличат колебаещите се и страхливите, превръща ги в борци за свобода и независимост.

Величков вярно е разбрал и показал психологическото състояние на българите, пресъздал е правдиво силата на увлечението им, вярата в победата на въстанието и нетърпението, които вземат връх над другите мисли и грижи. Това са състояния, познати на Величков и изживени от самия него. Свидетел и участник в това велико и тревожно време, той успява да го претвори художествено в цялата му романтична красота и неподправена истина. Незабравими остават в мемоарите първите минути от обявяването на въстанието в Пазарджик, ликуващите възгласи: „Въстание! Кръв! Да живее България!", просълзените и онемели от изненада и вълнение въстаници. Неповторими часове, които помни всяко българско село и град, запалено от огъня на въстанието „И най-вълшебният сън бледнееше пред очарованието, с което се вестяваше България, ликующа с изпълнения блян на петвековното въжделение." Тези минути, кратки и сладки, оставят светла диря в сърцата, представляват лъч на радост в мрачната затворническа атмосфера. Хиперболизацията на чувствата засилва драматичността на ситуацията и на съдбата на затворниците. Величков сякаш е подбрал нарочно в мемоарите си личности, които не познават слабите емоции. За интензивността на чувствата на Каблешков, Петлешков, Соколски и селяните той пише непрекъснато в сравнителна и превъзходна степен, което се налага от обстановката и от отношението, което има авторът към тях.

От мемоарите като от личен дневник черпим обилен материал за психологията на техния автор. Поради изповедния си характер, отличителна черта и на спомените на Софроний, Славейков, Раковски, пък и на останалите мемоаристи, тези творби отразяват съществен момент от живота на светли личности — техните автори. Същевременно в тях е разкрита съдбата на много хора, които са били близки на Величков или се е запознал с тях в затвора, очертават предимно душевността на въстаника-затворник и показват образа на интелигента-революционер. Спомените се превръщат и в исторически документ за опознаване и изучаване психологията на българина. Изобразен е коравият български дух, общонародният стремеж към свободата и опиянението от идеала, които рушат традиционната трезвеност, колебанията и съмненията и правят обикновените хора героично-трагични, по-силни от смъртта.

*

Отбелязахме в началото на настоящата работа, че К. Величков продължава мемоарната традиция на своите предходници. Мемоарите до Освобождението имат повече събитиен характер и са правдив документ за народния живот и епо-

хата. Величковите мемоари са ту строго реалистични и документални с експресивна уплътненост, ту емоционално развълнувани и романтично извисени, отразили събитията не толкова чрез картини, а чрез мислите и душевните преживявания на въстаниците не в сражения, а в затвора. Изповедният характер и своеобразна форма на личен дневник, вътрешният монолог и ретроспекцията, забавеното излагане на събитията, реалистичното изображение и романтична възторженост, хуманизмът и демократизмът, основни компоненти на повествованието на Величковите мемоари, показват многообразието на мемоарния жанр в българската литература и разкриват неговите възможности за художествено пресъздаване на живота.

„В темница“ наред със „Записките“ на З. Стоянов са преходът, връзката на възрожденската мемоарна традиция със спомените за партизанското движение. След 9. IX. 1944 г. летописната проза е в своя разцвет, пишат се много спомени за Съпротивата. И онова, което ги сближава с традицията, е техният дълбоко народен характер. Близостта е и в обстоятелството, че хората, които вършат героични дела, са обикновени синове и дъщери на народа, носители на неговите най-характерни положителни черти. И още нещо, техният героизъм е хуманистичен, утвърждава прогреса и щастието на целия народ. Положителният герой на всички мемоари е човекът от народа, но с богата душевност, с вътрешна красота под външната суровост и сдържаност, с изострено чувство за човешка и социална правда. Този герой не се откъсва от природата, която го е създала. Сред нея той живее и се изявява като човек и личност, бори се и умира за България. Същевременно са показани и човешките му слабости, които обаче не намаляват неговото обаяние и духовно величие.

Авторите на мемоарите разказват просто, безизкуствено и искрено за своя живот, разкриват човешката същност на характерите, показват възвишеното в образа на революционера. В емоционалната развълнуваност на изложението личи тяхното съчувствие, в правдивостта на изображението и в точността на художествените детайли се проявява белетристичното им майсторство. Както и във „В темница“, така и в партизанските записки и мемоари откриваме изобразени героизмът на духа и твърдата воля на участниците в борбата, и то когато попадат в затвора, изобразяват моралната красота и скромността на българина, неговата национална психология.

Запомнят се и картината на обесването на Васил Соколски, трагизмът и неговият героизъм от „В темница“. Прощаването му с живота е мъжествено и просто. Подобни моменти от проявено мъжество пред смъртта ще намерим и в редица съвременни мемоарни произведения за партизанската борба. Достатъчно е да спомена поведението на Боян Чонос пред бесилото, за да открием много сходни черти в техния характер и поведение. „Боян застава спокоен и твърд под напречната греда с висяща примка, която се люлее от стихийния дъжд.

— Последното ти желание?

— Свалете веригите.

Боян сяда да пише писмо на майка си. Фенерът играе в ръцете на надзирателя. Светлината му трепери и се губи.

— Защо трепериш, господин надзирателю. Не теб, а мене ще бесят. Дръж добре фенера да мога да пиша.

След това сам се качва на столчето и примката на смъртта се нахлузва на главата му. . .“

Героите на З. Стоянов и К. Величков са радостни, че са издържали на мъките и никой от другарите им не е пострадал заради тях. А поведението им пред смъртта е израз на вярата в бъдещето, за което наистина заслужава да се умре. Тези прекрасни черти на априлци партизаните усвояват, стават техни духовни прием-

ници по мъжественост и героично държане в затвора, учат се от тях на твърдост и всеотдайност в годините на борба срещу фашизма.

Същевременно трябва да посочим и новите търсения на съвременната мемоаристика, които са свързани с изграждане образа на новия човек, на комуниста. „В героизма на комуниста има вече съществени елементи, свързани с новата душевност, със сливането с партията, с конкретността на неговите мечти."[1] „Героят вече не умира само с идеалите си, със съзнанието за правотата на делото си (в мемоарите на Раковски и Величков — б. а.), а с вярата и съзнанието, че той е капка от историческата вълна, която стихийно идва да залее света."[2] Съществен момент преди смъртта на комуниста е сливането му с идеалите на бъдещето чрез партийния колектив, извор на неговата сила и вяра в крайната победа. Мемоарите за съпротивителното движение в наше време „трайно се свързват с целия самопознавателен процес, характерен за нашата обществена мисъл през последните години, с въпросите за нашето летописно наследство, чието продължение са"[3].

Мемоарната традиция спомага да се открои отчетливо художественото своеобразие на документалния жанр, а в новаторството виждаме тенденциите за развитието на съвременната летописна литература, които я обогатяват жанрово и определят нейните неизчерпаеми възможности за изобразяване на човешката личност и на конкретната историческа епоха.

---

[1] Е. Каранфилов. Проблеми на съвременната литература. С., 1970. с. 118.
[2] Пак там, с. 117.
[3] Тончо Жечев. Критически погледи. С., 1971. с. 328.

ЧИНТУЛОВ И НАРОДНОТО ТВОРЧЕСТВО

Дочо Леков

От рождението на Добри Чинтулов измина столетие и половина. Но неговите изследователи все още не могат да дадат категоричен отговор и оценка на някои моменти от живота и творчеството му. Спори се за рожденатa дата на поета, за авторството на отделни негови стихотворения. Неизяснени остават връзките му с революционните среди, отношението му към някои културни и политически дейци. Автентичните документи, спомените на съвременници за дейността на Чинтулов в Одеса и България са малко. Недоверчив и плах, по време на Кримската война той изгаря всички свои ръкописи—исторически записки, стихотворения, повести. . . За делото на първия новобългарски поет остава да говори само част от творчеството му, достигнало до нас в различни варианти, някои от които не възпроизвеждат автентичността на оригинала.

За много българи през Възраждането песните на Чинтулов са дело не на индивидуална творческа личност, а на народното поетическо вдъхновение. Поетът не опровергава тази заблуда. Но как се създава и поддържа тя десетилетия наред, в какво се изразява оная зависимост между Чинтуловите литературни творби и народните, която заличава в съзнанието на обикновения слушател границата между тях? Липсват данни как Чинтулов като ученик, студент и учител възприема фолклора, кои негови творби задържат вниманието му. Наистина предположения и догадки биха могли да се направят. Най-достоверният източник за изясняване отношението на Чинтулов към народното творчество обаче остава без съмнение неговото литературно дело.

Сливен, родното място на поета, е град с богати хайдушки и революционни традиции. Оттук излизат и стават герои на хайдушкия епос Индже, Златн войвода, Стоил войвода, Таньо войвода, Панайот Хитов, Хаджи Димитър. . . И като гражданин, и като поет Чинтулов не е могъл да не проявява интерес към живота на своите бележити съграждани, към песните, с които народът възпява тяхната борба. Хайдушката песен, особено популярна в Сливенско през Възраждането, както и някои юнашки песни, които слуша тук, му разкриват част от богатството и своеобразието на българския фолклор.

Някои от другарите на Чинтулов в Одеса са ценители и популяризатори на народното творчество. Найден Геров събира песни, пословици, народни думи, тъй като е замислил да състави обемист речник на българския език. Димитър Мутев обнародва народни умотворения в сборника на И. И. Срезневски „Памятники и образцы народного языка и словесности руских славян“ (СПб., 1856). Одеският възпитаник Иван Богоров издава през 1842 г. първия български сборник с песни и пословици („Български народни песни и пословици, Пеща, 1842“). Попаднал в такава среда, поетично настроеният Чинтулов не е могъл

да остане безразличен към онова, което народът създава и шлайфа в продължение на векове.

Натанаил Охридски разказва за интересна подробност от живота на своя сънародник в Одеса. Чинтулов обичал да посещава трактира на Майер и да пие чай, унесен в звуците на органа, в руските и украински песни, пети от бедните посетители на кръчмата. За да спести разходите му, Н. Охридски му предлага свой самовар. След време Чинтулов му казва откровено: „А бе отче! Ваший чай е хубав, но не ми е сладък, както у Майера, при оная пуста музика.“[1] Тук, в атмосферата на непосредственост и топлота, поетът възприема и звук, и слово, пренася се в друг свят. Тогава според Н. Охридски той пише и стихотворението „Стани, стани, юнак балкански“, приспособено на мелодията на руска песен, слушана в мрачния и опушен трактир.[2]

В Русия Чинтулов се запознава с поезията на Пушкин, Лермонтов, А. С. Хомяков, Жуковски. . .[3] Най-близки до творческия си натюрел обаче той чувствува стихотворенията на Шевченко. Те го предразполагат с обновителния си патос, с революционно-демократичните си идеи, с народнопесенния си колорит.

Преди Чинтулов поети у нас няма. Има версификатори. Видима оригиналност проявява само Н. Геров. През 1845 г. той издава поемата си „Стоян и Рада“, пише бунтовно-революционни стихотворения, които не обнародва, но които Чинтулов като близък негов другар в Одеса има възможност да прочете. Българският фолклор и руската литература — ето образците, от които може да се учи одеският семинарист Добри Чинтулов.[4]

По историческа необходимост той трябва да напише първата буква в азбуката на новобългарската поезия, да заговори със свой глас, да възпее нови герои, да създаде творби, без да скъсва с културно-художествените традиции на народа. Да „експериментира“ и с художествената структура на литературното произведение, и с неговите герои, обществена атмосфера, въздействие и т. н. Да посочи проблеми, актуални и за насоките на литературното ни развитие, и за конкретния политически момент.

В средата на XIX в. тактиката на класическото хайдутство за индивидуална, неорганизирана съпротива е изживяла безвъзвратно своето време. Необходими са нови методи за борба, авангард, който да обедини и ръководи революционните сили в страната. Годините, през които Чинтулов създава борческата си лирика, съвпадат с процеса на формирането на революционната ни идеология. Това дава отпечатък не само върху идейно-емоционалното съдържание на стихотворенията му, върху характера и своеобразието на техния герой, но и върху структурата и художествените особености на неговите творби, върху възгледите му за фолклора като идейно-естетическа система.

В песните си народът пее за Страхил и Чавдар, за Индже и Дончо войвода. За отделни непокорни българи, напуснали бащино огнище и роден край в името на индивидуалното възмездие. Като творец с ново естетическо съзнание Чинтулов не може да възприеме основния постулат в художествената практика на народния певец — зад всеки образ да прозира конкретно действително лице. Той търси сходството между отделните събития и лица, интересува го типа. Но това не води до изолацията на индивидуалния творчески акт от словесните шедьоври на народа. Създадени в продължение на столетия, те лягат в основата на всяка

---

[1] Вж. Жизниописание митрополита Охридо-Пловдивскаго Натанаила. — СбНУ, г. XXV, 1909, с. 20.

[2] Вж. Н. Кауфман. Български градски песни. С., 1968.

[3] Вж. Кр. Генов. Добри Чинтулов. Живот, идеи, поезия. С., 1949; Н. Табаков. Добри Чинтулов. Биографичен очерк. С., 1955; П. Динеков. Добри Чинтулов. Възрожденски писатели, С., 1962.

[4] Вж. П. Динеков. Пос. съч.

национална култура. Въпросът е как, от какви позиции се възприемат и използуват.

Най-хубавите думи народният певец изрича за българския хайдутин. Някои от тях повтаря толкова често, че те се шаблонизират. Но образното „клише“ невинаги е проява на бедна поетическа инвенция. Липсата на индивидуални творчески нотки в произведенията на фолклора води и до канонизирането на някои от художествените му средства.

Преклонението си пред героизма на Детелин, Бойка войзода, Крали Марко или Момчил народът може да изрази само чрез една дума — „юнак“. В народните песни тя няма художествени синоними независимо от честата им употреба в разговорната реч — храбрец, герой, смелчак и т. н. Изразявайки чрез едно и също словесно понятие многократно повтарящи се прояви и особености в различни конкретни лица и събития, народният певец стига до художественото обобщение, без да го осъзнае и приложи в създаването на един събирателен образ. Контактът на Чинтулов с българската хайдушка и юнашка песен започва оттук — той подчинява естетическо неосъзнатото на законите на литературното творчество, обогатява идейно-художествения му смисъл. Неговият герой не повтаря конкретно лице от действителността. Родолюбието, националното достойнство, жертвоготовността на Момчил, Хаджи Димитър или на безименния хайдутин и революционер са се претопили в амалгамата на един общ образ— юнак, който може да бъде назован с различни синоними („юнак балкански“ „български юнак“), без да напусне междата на литературната типизация и се слее с определен фолклорен прототип. Но лиричният герой на Чинтулов може да извика асоциации с конкретни герои от хайдушкия и юнашкия епос. Стихотворението „Стани, стани, юнак балкански“, стихове от което Каравелов използува за мото към отделни части на „Неда“, напомня на белетриста и читателя за легендарния Крали Марко, за неговата физическа и нравствена мощ.[1] Това не намалява силата на художественото обобщение, а говори за многозначността на литературния контекст, за спецификата на литературното произведение, което го приближава, а същевременно и разграничава от народното творчество.

Обобщил съдбата и нравственото поведение на хиляди непокорни българи в едно понятие-образ — „юнак“, — Чинтулов му дава ново обществено и естетическо съдържание. С усета си на гражданин и с интуицията си на творец поетът разбира, че героят му не трябва да се разграничи изцяло от хайдутина в българския народен епос, защото той продължава неговите борчески традиции. Затова проектира в такъв идейно-творчески план, в който се чувствува духът на юнашката и хайдушката песен, без да се изпада във фолклоризация и шаблон.

Народният певец има склонност към по-голяма конкретност в изображението, тъй като описва, без да обобщава. Обикновено той се интересува от едно лице, случка или събитие. Затова изобразява излишни подробности, обръща внимание на несъществени детайли. Хайдутинът е представен с богато и тежко снаряжение — с „чифте пищови“, „силях с остри ножове“, с „тънка сабя френгия“, с „пушка бойлия“ и т. н. Той е с „нова премяна“, която понякога се дава условно — „дрехи юнашки“. Със знамето не се разделя никога, тъй като то е символ на неговата борба. Приютен в „гъста гора зелена“, в непристъпните дебри на Балкана, хайдутинът напада и се сражава с турски потери, с „български изедници“. Но той умее не само да се бие и побеждава, но и да се весели „по юнашки“. С топлота и много обич народният певец разказва за суровото ежедневие и бита на хайдутина, за страданията и героичната му смърт.

---

[1] Вж. Кр. Генов. Добри Чинтулов и Любен Каравелов. Изследвания и статии за Любен Каравелов. С., 1963.

Чинтулов не се интересува от подробностите, от пълния с изненади живот на Дончо, Чавдар или Детелин войвода. За него е важно да вземе от морално-етичната същност на образа онова, което продължава да бъде актуално и трайно. Чрез някои похвати от поетиката на фолклора той обръща своя лиричен герой към миналото, чрез последователно осъществените принципи на литературното творчество към настоящето и бъдещето. Неговият „юнак балкански" е въоръжен с „тънка сабя", понесъл е „български байряк", има „мъжко сърце". За да се предизвикат асоциации, да се напомни за образи от юнашкия епос, повече художествени фигури от фолклора не са необходими. Чинтулов има чувство за мярка, тъй като всеки допълнителен детайл, всяка метафора от образния свят на народния певец ще приближат външната характеристика на лирични я му герой към героите от фолклора. А той иска да се разграничи и обособи, защото създава образ с ново обществено и естетическо съдържание. Наистина в определени моменти този герой може да бъде проектиран и на кон върху фона на легендарния Балкан, да напомня за богатири от юнашката песен. В такива случаи, за да не накърни своеобразието на образа, поетът е преднамерено лаконичен.

По-голяма близост с народното творчество Чинтулов проявява, когато трябва да покаже своя герой в сблъкновение с врага. И хиперболизацията при него обаче не е проведена в този план, както в народната песен — на чудодейната сила на индивидуалния герой е противопоставена сплотеността на „българите-юнаци". Вярата на поета в тях е толкова голяма, че го кара да мери подвига им с мащабите на фолклора:

тъпчете турски племена,
пълнете с техните тела
пространните равнини,
дълбоките долини („Къде си, вярна ти любов народна?")

В народнопесенен стил е даден и боят на Крум с Никифор в поемата „Двама приятели". И тук, както при двубоя на Крали Марко с Муса Кеседжия или с Филип Маджарина, природата е свидетел на едно сблъкновение, проявило се в твърде нереални размери.

Въздишания се тежки дигат,
до сини небеса достигат,
земята силно се люлей,
кръвта човешка все се лей.

Чинтулов иска да убеди, че неговият юнак-бунтовник носи същото „мъжко сърце" и „юнашко име", както героите от народния епос. Затова той взема фолклорната хиперболизация, но ѝ дава по-реални координати.

В „Кървава песен" има вълнуваща лирична изповед:

Този, който би за миг поискал да разгърне
светата библия на миналите дни,
в която вписани са злите съдбини
на моя роден край — ще найде назовани
на всяка страница там родните балкани.

Гората, планината са основни тематични, идейно-естетически компоненти в българския хайдушки и юнашки епос, в литературното дело на Ботев, Каравелов, Раковски, във възрожденското изкуство. За народния певец те не са реквизит, а задължителни категории, които определят патоса, атмосферата, въздействието на неговите песни. Понякога те се сливат в един синтетичен образ, в други случаи им се възлагат функциите на синоними. Но винаги — и като естетическо единство, и като елементи от него — се възприемат като символ на освобождението, на гордия и несломим български дух.

Чинтулов взема този утвърден образ и в неговата цялост, и в конкретните му детайли.

Неяснотата във възгледите му за начина, по който трябва да се започне и води освободителната борба, дава отражение в творчеството му. Определено становище за тактиката и формите на революционното движение у нас все още няма. Раковски, този вечно неспокоен ум, не може да надрасне епохата, да дойде до политическата платформа на Левски, на революционните сили, обединени около БРЦК. През 1861 г. той има една мечта: „Ах! Де ся сега родолюбиви българи да ся решат да мрат и да освободят беднаго си народа от монголскаго тиранство! Едно юначко в Стара планина движение сичко можи да уничтожи. Там! Там наша свобода ще се основе!“[1]

Чинтулов споделя тактическите възгледи на Раковски. И Балканът, където ще се реши кървавият въпрос за свободата на България, става централен образ в творчеството му. Той „присъствува“ в „Къде си, вярна ти любов народна?“, в „Българи юнаци“, „Българийо, мила майко“, „Вятър ечи, Балкан стене“, в цялото литературно дело на поета. Наистина освободителното движение няма да се ограничи с отделни „хайдушки чети“. То ще има всенароден, масов характер. Балканът ще приюти и юнака с „тънка сабя“, и довчерашния покорен роб, излязъл срещу османската сган като хайдут Сидер със своя „дядов кривак“. Съкровеното желание на народния певец, изразено хиперболизирано във внушителен синтетичен образ — „под сяко дърво и юнак,// в сяка долчинка и байряк“ — става за Чинтулов предстоящ реален факт. Тази близост в схващанията на народния певец и литературния творец за ролята на Балкана във въоръжената борба предопределя и съзнателния стремеж на Чинтулов да запази и утвърди с известни „корекции“, разбира се, един от възловите образи в поетиката на фолклора. Затова, независимо че в стихотворенията му Балканът е даден почти винаги в уедрен план, слушателят и читателят го възприемат в основни линии така, както го помнят от народната песен — в конкретната му природна прелест, с неговите „дървя букови“, „вода студена“, „сенки дебели“. . . Понякога, макар и мимоходом, Чинтулов насочва към някой детайл от образа. Това той прави, за да поддържа асоциативната връзка между читател или слушател, от една страна, и фолклорната образност, от друга, да даде зрителен или звуков ефект на изображението, ако това е необходимо. В такива случаи поетът обогатява и уплътнява естетическите измерения на образа.

Вятър ми вее, гора люлее
за тебе, хайдут Велко, за тебе!

възпява подвига на войводата народният певец.[2]

Вятър ечи, Балкан стене,
сам юнак на коня

зове в поетичен екстаз поетът.

На пръв поглед и Чинтулов, и народният певец описват по еднообразен начин. Разликата като че ли е само в акцентите — при Чунтулов се обръща изключително внимание на слуховия ефект, в народната песен — на слухово-зрителното възприятие и въздействие. Анализът на първите стихове от „Вятър ечи, Балкан стене“ и песента показва различия в интерпретацията на образа. И тук подходът на народния певец е конкретно описателен. Той наблюдава и описва, без да обобщава, без да се домогва до някакви естетически прозрения. Чинтулов е достигнал, както отбелязахме вече, до типа в идейно-естетическата му цялост. Неговият юнак се е издигнал до ясен национален идеал. Одухотворената стихия на Балкана, предадена по аналогичен начин по-късно и от Ботев, идва да внесе допълнителни, съзнателно търсени акценти в образа — да посочи не само неговата обществена предопределеност, но да го приближи и до фолклорното съзнание и представи на българина от средата на XIX в.

[1] Архив на Г. С. Раковски, т. I, С., 1952, с. 275.
[2] Българско народно творчество. Т. II. С., 1961. с. 571.

Липсата на революционна програма, на тактически план за реолюционни действия не позволява да се изясни класовата структура на обществото, да се диференцира отношението на българина към различните представители в социално разноликата Османска империя. Затова Чинтулов има същия универсален критерий към турския народ, както и народният певец. Формално той се създава на религиозна основа — във фолклора турците са „вяра лошава", „вяра кучешка" и т. н.,[1] при Чинтулов — „неверни мюсюлмани". Но отношението на народния певец и на поета към поробителя в случая има не верски, а политически смисъл. Чинтулов заимствува от народното творчество една езикова щампа, създадена вероятно през оня период от робството, когато се правят опити за насилствено налагане на исляма.

Недиференциран подход към турския народ Чинтулов проявява и чрез някои образи, заимствувани от фолклора.

Много са приказките и песните за борбата на юнаци със змейове и хали. И досега се разказват приказките за тримата братя и златната ябълка, за сиромах Цане, който с хитрост успява да затвори змея в един ковчег и да го занесе на царя, за Славейко-Боризмейко и т. н.[2] Борбата със змейове е тема и на някои юнашки песни, герой в които обикновено е Марко Кралевити.[3] И в приказките, и в песните змеят олицетворява насилието, грубия физически и морален произвол. Всяка епоха, без да променя основното символично съдържание на образа, го актуализира, приближава го до своите морално-политически възгледи.

Народният певец обича да търси близостта между отделни явления, лица и предмети. По законите на аналогията той създава редица „вечни образи". Синът на турския султан Баязид, Муса, е жесток и безчовечен. Народът му дава прозвището „кеседжия" — разбойник, кръвник.[4] Споменава го с ненавист в много свои песни, вплита го в жесток двубой с любимеца си Крали Марко. Така се идва и до щастливото творческо хрумване—образът на Муса Кеседжия, на турския завоевател да се идентифицира с образа на змията. И се запява народната песен за борбата на Крали Марко с Муса Кеседжия. Двамата противници влизат в люта схватка. Бият се три дни и три нощи. Силите на Марко отслабват. Изведнъж на помощ на българския юнак идва самодива, негова посестрима. Тя го съветва да прободе с ножчето си сърцето на Муса и убие змиите, които са се свили в него и дават сила на десницата му. Марко се вслушва в съвета ѝ.

Тамо найде седем люти змии,
шест заспали, сал една е будна.
Та им смачка седем люти глави.
Тогай падна Муса Кеседжия,
тогай земня слънце огреяло,
тогай месец на небо засветил.[5]

Съща е политическата актуализация на символа и в стихотворението на Чинтулов „Стани, стани, юнак балкански":

Догде е мъничка змията,
елате да се съберем!

---

[1] Вж. Българско народно творчество. Т. II. с. 173, 205.
[2] Вж. Тримата братя и златната ябълка, Троица братя и халите, Тримата братя и змеят, Троица братя и една ламя, Славейко-Боризмейко, Хала-халосия, Цане и ламята, Трите лами и дяволът — в Българско народно творчество. Т. IX. С., 1963.
[3] Вж. Марко Кралевичи убива змия троеглава, Марко и дете Дукатинче, Секула и змия троеглава — в Българско народно творчество. Т. I. 1961.
[4] Вж. Българско народно творчество. Т. I. с. 35.
[5] Марко Кралевики погубва Муса Кеседжия, който е отвлякъл жена му; вж. също и друг вариант от песента в Български юнашки епос. — СбНУ, кн. III, С., 1971, с. 673—674, 722—723.

С крака да ѝ строшим главата,
свободни да се назовем! (разр. м.)

Чинтулов аналогизира в духа на народната песен. Той зове „юнака балкански", който, както посочихме вече, има известна асоциативна връзка с Крали Марко, да влезе в двубой с наследниците на Муса и подобно на дръзкия прилепчанин да смаже главата на змията. Но и сега, както и при други образи, заимствувани от фолклора, поетът осъвременява в зависимост от задачите на историческия момент. Индивидуалната легендарна сила на героя от „Тримата братя и златната ябълка" или от „Марко Кралевики погубва Муса Кеседжия" отстъпва място на революционния устрем и героизма на цял народ, който ще има и подкрепата на руси, сърби, черногорци.

Възможно е Чинтулов да не е познавал онези песни от цикъла за Крали Марко, в които народният певец „политизира" символичния образ на насилието. Но той без съмнение е знаел приказки за змейове, хали и змеици, които са налагали оброк на цели селища, всявали са ужас, докато не се е намирал „юнак над юнаците", който да ги погуби и избави народа от тях. В такъв случай поетът прави това, което е направил преди него народният певец — дава нов живец на един стар образ. И се приближава по свой път до осъвременената символика на фолклора.

Контактът на Чинтулов с народното творчество не се осъществява в границите на определени фолклорни жанрове. Наистина най-силен и доловим е той в кръга на хайдушкия и юнашкия епос. Но поетът обича и пословиците, поговорките, пародиите, синтетизма на народното остроумие, жизнеутвърждаващата сила на иронията.

Три пъти изпраща Крум своите скороходи при Никифор, за да го увещават за мир. Но гордият византийски император отхвърля с присмех молбата на българския хан. „Магическото число" три, което народът използува като намек за предстоящо предзнаменование, и в поемата на Чинтулов „Двама приятели" подсказва, че в логическия ход на събитията ще стане нещо неочаквано. Никифор опожарява българската столица, избива много българи. Но когато поема обратния път към Цариград, идва възмездието. Крум, завардил старопланинските проходи, го напада изневиделица, разбива „вътоглавата" му дружина и го убива. От подобни жизнени ситуации се създават остроумни народни пословици и поговорки: „Който бяга от доброто, намира злото", „Който копае трап другиму, сам пада в него", „Който прави зло, да не чака добро", „Кой каквото е дробил, това и ще сърба" и т. н.[1] Чинтулов иска да подсили народностно-патриотичния патос на поемата, като насочи и към общочовешката ѝ идея. И използува народната сентенция, в която има толкова много мъдрост, толкова „вечни истини". Но взема само „рационалното" ѝ зърно и му дава своя художествена изява. Думите на Крум, държащ окървавената глава на Никифор, повтарят познатата народна истина:

Като, рече, не щеш мира,
за тебе острата секира. . .

Но тя е казана в нов образен вариант, с нов естетически акцент, съзвучен с патриотичния патос на творбата. И българинът я възприема, както стихотворенията на поета, като своя. Наистина той я „редактира" по народному, изменя интонационния ѝ ритъм: „Който не ще мира, намира секира." Но чинтуловското в нея си остава.

През 1849 г. в бр. 62 на „Цариградски вестник" Чинтулов публикува сатирата си „Китка от Балкана". Тя е написана по конкретен повод. Димитър Мутев,

---

[1] Вж. П. Р. Славейков. Български пословици. С., 1954; Българско народно творчество. Т. XII. С., 1963.

с който поетът се запознава в Одеса, отдавна е известил, че подготвя книга под наслов „Китка от Балкана“. Но думите му остават лекомислено обещание. Чинтулов, който като поет и интелектуалец очаква с интерес появата на всяка творба в бедната българска книжнина, е разочарован от празнословието на своя съна-родник. Той го иронизира още със заглавието на своята сатира, която озаглавява с името на неиздадената книга на Мутев.

Особено злъчна е заключителната част на творбата. Тук Чинтулов иронизира в духа и с похватите на фолклора. За него обещанието на Мутев е от рода на онези наивни залъгалки, с които народът забавлява невръстните деца:

— Къде ми е просото?
— Изкълвал го петела.
— Къде ми е тоз петел?
— Изяла го лисица.[1]

В сходен структурно-логически план завършва и стихотворението на Чинтулов. Като има пред вид необнародваната книга „Китка от Балкана“, поетът многозначително подхвърля:

Но нà — надникна от небето
и тихом мен прошепна днес
на дясното ухо Зевес:
че мишката я уж грабнала,
а нея котката изяла (разр. м.).

Сатирата на Чинтулов засяга и други български книжовници, изпаднали в положението на Мутев. Между тях е и П. Р. Славейков, който е предизвестил, че ще издава периодическо списание „Смесна китка“. Независимо че знае конкретния ѝ адресат, той разбира твърде добре нейния универсален обществен смисъл. Раздразнението му от тази сатира, от фолклорната ѝ пародийност става толкова по-голямо, колкото надеждите му за издаването на „Смесна китка“ намаляват. На 31 май 1852 г. Славейков пише на Н. Х. Палаузов:„. . . взех да се страхувам и за моята „Смесна китка“ да я изяде котката като одеската; неестествените стихове на Г. Чинтуров добиват естественост и мишките, които никога не са яли китки, щат проядат. . . Тежко ми, ако гласът ми не намери отзив в чувствителните българи.“[2]

Сатирата на Чинтулов с фолклорната си образност и хапливо-ироничен заряд създава първите предпоставки за един конфликт между двама от най-известните поети във възрожденската ни литература.[3]

Елементи от поетиката, багри от атмосферата на народното творчество се долавят в цялото книжовно дело на Чинтулов. В обаятелния образ на майката от „Стара майка се прощава със сина си“ и „Богдане, мой мили сине“ се чувствува оная непретенциозна лиричност, онази трогателна загриженост за съдбата на сина, с каквито живее майчиното сърце в най-хубавите творения на фолклора. И при словесната индивидуализация на образа, и при проследяване на ограничения, но богат духовен свят на героя Чинтулов винаги проявява усета си на творец, който умее да се доближи, но същевременно и разграничи от фолклорното съзнание на народа. Майката в неговите стихотворения от майка на собствените си деца прераства в майка на цял народ, става художествен синоним на родина, отечество, на България.[4] И прощалните ѝ думи „Прощавай, синко, много здраве“, превърнати във фолклора в клише, имат вече друго логическо и естетическо значение. Наистина тя не може да предизвика сина си към оная откровена изпо-

---

[1] Българско народно творчество. Т. XII. С., 1963. с. 604.
[2] Писма на П. Р. Славейков. Материали. Писмо XXXVIII, 31 май 1882, Трявна. — СбНУ, кн. XX (1904), с. 32.
[3] Вж. по-подробно Н. Табаков. Добри Чинтулов. Биографичен очерк.
[4] Вж. по-подробно П. Тотев. Да се завърнеш. . . — Литературна мисъл, 1973, кн. 1.

вед, каквато прави по-късно лирическият герой на Ботев. Но той все още не е подготвен за това. Съмнява се, лута се, търси. Стои умислен и съкрушен като мрачния недоволник Петър от повестта на Друмев „Ученик и благодетели“. И отговорът му е неопределен и неясен, както разбунеяният му духовен свят:

Нищо, нищо, майко мила,
нищо не ми се случи,
мисъл в мене се вселила
и главата ми ечи („Богдане, мой мили сине“).

Проблемът майка — син — хайдутин от фолклора се обособява в проблема майка-родина и син, изправен пред революционните и културните повели на съвремието.

Близостта и съзнателното отдалечаване на поета от фолклора, противоречивостта и диалектическата връзка между тях се проявяват в по-конкретни форми в поемата „Патриот“. Тематично тя е сходна с хайдушката песен. В нея се описва животът на прославения войвода, съгражданин на Чинтулов, Панайот Хитов. Поетът използува редица елементи от образността на фолклора. „Вернata дружина“ на войводата е отседнала в „гора букова“, около прохладен извор. Описано е снаряжението на Хитов, споменава се за „долища дълбоки“, не липсва и примамливият фон на „трева зелена“. Но наличието на постоянни епитети и на други фигури от фолклора и сега изпълнява ролята на рефлективен „дразнител“ — да насочи към асоциации, чрез които картината за Балкана, образът на хайдутина ще добият в определена насока, разбира се, по-плътни очертания. Намеренията на Чинтулов в случая са не да бъде художник на природата, а психолог, тълкувател на противоречивата хайдушка душа. С това се продължава фактически линията му на разграничение от фолклора, която се проявява в различна степен и форми и в останалите му творби. В народната песен „Че са се сбрали, събрали“, записана в Котел, дружината на Панайот Хитов яде, пие и се весели. Само нейният войвода е умислен. Той тъгува за булчето и за мъничката си рожба, която иска да навести в Сливен.[1] Народният певец загатва за една душевна драма, без да я опише и анализира в конкретните ѝ прояви. По аналогичен начин е дадена и мъката на войводата Васил Рахньов в песента „Каква се ѝ пролет задала“.[2] Творецът от фолклора избягва сложните душевни драми, не е склонен към психоанализ. Той предпочита както физическото, така и нравствено-етичното идентифициране на героя. Чинтулов възприема друг подход — насочва се към душевния свят на войводата, за да открие и обясни причините на сполетялата го тъга, представя го в неестествено за хайдушката песен сантиментално състояние — горко да плаче за властно привличащия го роден град.

Като че ли цялата поема на Чинтулов е написана, за да се подчертае двойнственото отношение на автора ѝ към народното творчество. Тук за разлика от песента „Че са се сбрали, събрали“, от настроението на хайдутите, насядали около войводата, се чувствува как неговата мъка се е предала и на обрулените им от суровите битки сърца.

Различията в интерпретацията на образа се отразяват и на словесно-художествената структура на творбата. Чинтулов предпочита вътрешния монолог пред външната констатация, изясняването на душевната противоречивост на героя пред неговата идеализация.

Привидно единство поетът открива и в монолитната на пръв поглед образна система на народното творчество. И той прави, макар и единични опити, да я

---

[1] Българско народно творчество. Т. II. с. 390—391.
[2] Пак там, с. 82—83.

дефолклоризира, да създаде асоциации, различни от асоциациите, предизвикани дотогава от употребата на определени словосъчетания или символи.

Във фолклора художествената фигура „сянка дебела“ е свързана винаги с представата за отмора, веселба или покой. Под „сенки дебели“ хайдутите почиват след бой, ядат „тлъсти агнета“, пият „вино червено“. В „Патриот“ поетът рисува планинския пейзаж през нощта, когато тишината, покоят предразполагат към по-голяма самовглъбеност, към откъсване от всичко, което предопределя и най-интимните човешки изживявания. Върху примамливия фон на тревата се простира самотна „длъгнеста сянка“ от „зелено буково дърво“. Но сега тя е символ не на прохлада и покой. Към нея не се стреми никой. Уединена в дивото планинско усое, тази сянка се превръща в символ на самотата, в отрицание на една увековечена фолклорна представа.

По аналогичен начин поетът прави опит да накърни целостта и на асоциативните връзки, предизвикани от друга художествена фигура — планинския извор. В народната песен той обикновено е под „дърво високо“ и е винаги бистър и студен. Чинтулов спазва установената фолклорна зависимост в подбора на постоянните епитети, като вмъква само някои допълнителни подробности.

Прохладен извор там извира
като на огън варево. . . (разр. м.).

Чрез оригиналното сравнение, което прави, той видоизменя индивидуалния колорит на тази фигура и ѝ дава литературно „поданство“. Защото непосредственото съжителство на две самоизключващи се понятия „вода“ и „огън“, изясняването на едното чрез другото е чуждо на мисловността на народния певец.

Поетиката на фолклора внася нови нюанси в естетическия свят на Чинтулов, насочва го към оригинални хрумвания и решения. Той използува редица от нейните постоянни епитети („вярна дружина“, „трева зелена“, „тънка сабя“ и др.), които в контекста на неговите стихотворения често пъти имат обновено, осъвременено съдържание.

Във фолклора има предопределен епитет за понятието „пяна“ — „бяла пяна“, каквато е в действителност. В отделни случаи обаче, когато народният певец иска да спре вниманието на слушателя върху отделни страни от образа или възпроизвеждането събитие, той пренебрегва основните принципи в образуването и употребата на някои похвати и проявява творческа самостоятелност. Разяреният Златьо войвода сече сеймените не с „бяла“, а с „кървава пяна вов уста“. От коня на Крали Марко, Шарколия, взел участие в страховития бой на своя стопанин, капе също „кървава пяна“.[1]

Разчупил, макар и в единични случаи сковаващата рамка на установената фолклорна метафоричност, народният певец „експериментира“ със смисъла на понравилия му се епитет и в други словесни вариации. Когато Крали Марко например се мъчи да повдигне дадената му от господ торба, пълна с пръст, от лицето му капе „кървава пот“.[2] „Темният“ или „черен“ облак в някои народни песни може да бъде вече „червен“, „тихият Дунав“ — кървав“, „бистрите сълзи“— „кървави“ и т. н.[3]

Чинтулов възприема логическия и естетически смисъл на фолклорния постоянен епитет „бистри сълзи“. Употребата му в стихотворение като „Стани, стани, юнак балкански“ той намира за художествено непълноценна. За да внуши идеята за бунта, поетът знае, че във всяка дума, във всеки елемент на стихотворението му трябва да прозира вековната мъка, трагедията на роба. Затова той се насочва към друга художествена фигура, срещана сравнително рядко във

[1] Вж. Българско народно творчество. Т. II. с. 263.
[2] Пак там. Т. I. с. 419.
[3] Пак там. Т. II. с. 254.

фолклора — „кървави сълзи“. Тя подсилва елемента на обобщението, изразява най-точно и пълно смисъла на творбата, внася по-голямо сцепление между идейното ѝ и емоционално осъществяване и възприемане. Чрез стихотворението на Чинтулов „Стани, стани, юнак балкански“, възприемано като народна песен, епитетът „кървави сълзи“ добива по-ярък обществен и художествен смисъл и популярност, започва да се употребява по-често във фолклора. В песента „Оплакване на Стара планина“ например, записана от П. Хитов през 1871 г., одухотвореният Балкан плаче с „кървавите сълзи“ на народа от „Стани, стани, юнак балкански“.

Стара планина плаче горко,
с кърви сълзи пролива тежко (разр. м.).[1]

Повторението в различните му варианти е често срещан похват във фолклора. Народният певец повтаря съществителни, прилагателни, обращения, глаголи. Понякога прибягва до повторението и на цели стихове.

Стани, стани, млада Янкулице,
Стани, стани, Марко вреден юнак и т. н.

Чинтулов проявява склонност към повторението на няколко глагола—„Стани, стани, юнак балкански“, „Станете, братя, вий станете“, „Пламни, пламни, ти в нас, любов гореща“, „Фърчи, фърчи, о друже с радост“ и т. н. Прави впечатление, че с оглед на призивния характер на своята поезия и той, както и народният певец, използува повелителната форма на глагола. В известни случаи даже повтаря дословно отделни интонационно и смислово обединени моменти от стиха. Но Чинтулов не се увлича в употребата на този похват. Той може да повтори глагол, епитет или обращение, без обаче да ги натрапва като формално художествено средство в съзнанието на слушателя или читателя. В „Стани, стани, юнак балкански“, поетът прибягва до императивното глаголно съчетание „стани, стани“ не последователно, а в началото и средата на творбата. Това той прави, като има пред вид преди всичко нейната логическа и идейно-художествена структура. В първата част на стихотворението поетът зове чрез един синтетичен художествен образ — „юнака балкански“, — който се родее в значителна степен с героя от нашия юнашки и хайдушки епос. Тук Чинтулов акцентува върху робството, възприемано като минало и настояще, като период на „дълбок сън“, в който се е проявявала само индивидуалната съпротива, възпята в народния епос. Но поетът живее с импулса и опиянението на свободата, която ще бъде извоювана. Във втората част на стихотворението повторната употреба на глаголното съчетание „стани, стани“ има друг поетически смисъл — да насочи към бъдещето, към новия герой, към когото се обръща поетът. Този герой има вече много имена, много съдби. И забележете — той му заговорва не в единствено, а в множествено число:

Станете, братя, вий станете,
начало покажете вий. . .(разр. м.).

Биха могли да се направят паралели и между други похвати от творчеството на Чинтулов и поетиката на фолклора — в употребата на народни обращения например от рода на „мила майко“, „братя“ и др., чрез които се внася по-голяма естественост в художествената творба. Интересно е да се посочи също така как тавтологична форма като „гръмнем и треснем“ („тамо че гръмнем и треснем“) преминава в стихотворението „Стара майка се прощава със сина си“.[2] В речта на нажалената стара жена тя звучи с оная непринуденост, както в народната песен, като придава по-голяма вглъбеност и индивидуализация на образа.

---

[1] Ръкописна песнопойка, пришита към „Цигулка с народни и любовни песни“. Београд, 1869.

[2] Вж. Българско народно творчество. Т. VII. С., 1962. с. 483.

Ако трескавицата слушам
и страшен гърмел да гърми,
то аз със страх голям ще думам:
ах, сега де ли е син ми? (разр. м.)

Изтъква се, че между народната песен и песните на Чинтулов формална, външно видима връзка няма. Стихосложението на нашата песен е силабическо, на поета — силаботоническо. Мелодията на хайдушкия и юнашкия епос е прогочено бавна; на Чинтуловите творби — призивна и бойка. При това често пъти тя е подражание на някои чужди мелодии. И въпреки това Чинтуловите стихотворения, композирани или с подбрани мелодии от своя автор, се възприемат от обикновения българин през Възраждането като творби на фолклора. Кое се оказва в случая решаващото — външноформалните белези на сродство — анонимност, вариантност, употребата на конкретен художествен образ и т. н. — или нещо друго, много по-съществено и трайно?

Както вече посочихме, поезията на Чинтулов е близка с фолклора по народностно-демократичния си характер, по начина, по който авторът й възприема народното творчество, по силата на непосредственото си въздействие. От всички фолклорни жанрове най-голямо влияние върху нея оказва хайдушкият, а в известна степен и юнашкият епос.[1] И това е естествено — поетът може да се учи най-плодотворно и рационално от поет, утвърдени образци от един жанр преминават по-лесно в друг, ако между тях има някаква близост. От хайдушката и юнашката песен Чинтулов взема конкретни детайли за нравствената и физическата характеристика на своя герой, отделни художествени фигури, в които обикновено влага свое естетическо съдържание. От народните поговорки и пословици — синтетизма, ударната сила на остроумието. От детската залъгалка — хумора, алегоричния смисъл на аналогията. Така в различна степен и по различен начин той свързва литературното си дело и с конкретни жанрове, и с фолклора като единна логично-структурна система. И ако народът запява веднага призивните му песни, той прави това не само защото са актуални и вълнуващи, но защото в тях открива нещо, което му е познато, близко, сродно от словесната мъдрост на деди и прадеди. При това трябва да се има пред вид и нещо друго. Независимо че мелодиите на Чинтуловите стихотворения са заимствувани от чуждестранни песни, в някои от тях, както изтъкват компетентни изследователи на българския музикален фолклор, се чувствува и въздействието на народнопесенната ни мелодия. И то в най-популярните — „Стани, стани, юнак балкански", „Вятър ечи, Балкан стене".[2] Така, доловил атмосферата на нещо родно в текст, а в отделни случаи и в мелодия, народът включва песните на Чинтулов в своя репертоар, заживява с родолюбивия им патос. Пеят ги младежи и възрастни, занаятчии и интелигенти. Пеят ги момците от четата на Панайот Хитов.[3] В спомените си Петър Ив. Берковски отбелязва: „Един наш политически разговор (с д-р Ст. Чомаков — б. м.) в дома му свършихме един ден с пеене български народни революционни песни — „Къде си, вярна ти любов народна", „Вятър ечи, Балкан стене", „Стани, стани, юнак балкански".[4]

Възприемани като народни песни, стихотворенията на Чинтулов имат в известна степен и тяхната творческа съдба — народът внася текстуални промени при отделни думи, стихове или куплети. Понякога се правят несполучливи опити

---

[1] Вж. П. Динеков. Хайдушките народни песни в развитието на българската литература.— В: Из историята на българската литература. С., 1969.
[2] Вж. Ст. Петров. Очерци по история на българската музикална култура. С., 1959; Н. Кауфман. Български градски песни.
[3] Вж. Ст. Петров. Цит. съч.; В. Кръстев. Очерки върху развитието на българската музика. Т. II. С., 1959; Н. Табаков. Добри Чинтулов, с. 124—128.
[4] П. Берковски. Из възпоменанията ми. Лом, 1894. с. 89.

и да се „разширят“ и „допълнят“. В единични случаи се стига и до промяна на борческия им дух. В един от вариантите на „Къде си, вярна ти любов народна“, публикуван в сбирката на Никола Геров „Песнопойче“ (1860) под заглавие „Подбудителна во учению“, се пее:

Я силен пламен ти пламни,
та силен огън запали
на младите в сърцата
да тръгнат по школата.
Пламни, пламни ти в нас, любов гореща,
против науките да стоим насреща (с. 67, разр. м.).

Някои от вариантите на Чинтуловите песни по подобие на народните подсказват за конкретния повод, който е „наложил“ промени или допълнения в оригинала. „Българийо, мила майко“ е популярна песен по време на Кримската война. За да въздействува още по-непосредствено, някои нейни изпълнители, придържащи се към конкретността и достоверността на народната песен, внасят „корекции“, които ѝ дават точен адресат:

Твойте синове юнаци
искат в Стамбол да вървят
и със дядови криваци
мръсни турци да строшат.

Нека френци, ингилизи
и тий пращат в Балкана.
Със нас сърби, черногорци
против общия душман[1] (разр. м.).

Подобна е „житейската съдба“ и на останалите песни на Чинтулов. Привикнал към събитийността и словесната разточителност на хайдушкия и юнашкия епос, народът създава варианти, лишени от художествената и интонационната цялост на първообраза. В случая се проявява и нещо друго — прави се опит да се съчетаят две идейно-образни системи — на фолклора и на индивидуалното художествено творчество, — различни в много отношения една от друга. И се получават творби, в които личат ясно „наносните петна“, в които вариантността се проявява в своите най-несъвършени форми. Същата закономерност се забелязва и в някои от вариантите на стихотворенията на Ботев, П. Р. Славейков, Вазов и др., разпространени като народни песни. Почувствувал безсилието си да разчупи монолитността на творбата, създадена от някой талантлив поет, народният певец в повечето случаи я запява и предава на поколенията без никакви промени.

Песните на Чинтулов стават образец на много български книжовници през Възраждането. Някои от тези книжовници в стремежа си да пропагандират революционното слово, да се приближат до народнопесенните традиции, започват да им подражават. Така се появяват стихотворения-песни като „Ах, на жалост зле прорече“, „Страшен лев балкански“ на Хр. Мавридов,[2] „Таен глас“ и др. Понякога в песни като „О, вий български юнаци“ се чувствува влиянието и на Чинтулов, и на Ботев.[3] Но винаги когато народният певец се опита да вмъкне конкретен образ от личната поезия в някоя своя творба, той, незапознат с принципите и спецификата на художествената литература, изпада в подражателство. Най-сполучливи от народните песни, създадени през 70-те години и по-късно са тези, в които въздействието на революционната ни поезия се проявява не чрез конкретни заемки, а чрез патоса, чрез осъзнатия борчески идеал. В тях стихове

---

[1] Вж. Н. Кауфман. Български градски песни, с. 95.
[2] Вж. Цигулка с народни и любовни песни, съставени и други събрани от Х. Мавридов. Болград, 1869.
[3] Вж. Отбрана песнопойка. Събрал и наредил Ил. П. Лилов. Лом, 1897.

като „за вяра шѣ ме убясет//, за вяра, за България“ не звучат неестествено в цялостния им контекст, а изразяват най-вярно подбудите, новото обществено съзнание на народния певец.

Не всички възприемат „песните“ на Чинтулов като народни песни. Писател като Каравелов например, който същевременно е и отличен фолклорист, може да разграничи индивидуалната словесна проява от колективната, да разбере, че популярни песни като „Стани, стани, юнак балкански“, „Вятър ечи, Балкан стене“ и др. са дело на талантливо поетично перо. Като използува, както посочихме вече, за мото към отделни части на „Неда“ стихове от „Стани, стани, юнак балкански“, той винаги отбелязва под тях „българска песен“, а не „българска народна песен“. За да подчертае голямата им близост с народното творчество обаче, непосредствено след тях, в тясна връзка със смисъла им, цитира и български, сръбски и черногорски пословици и поговорки.

„Аз никога не съм заемал чуждо, като Славейков“, споделя Чинтулов пред колежката си Аргира Жечкова.[1] В думите на поета има не желание за самоизтъкване или стремеж да се отрече делото на неговия съвременник дядо Славейков. Те звучат по-скоро като самопреценка на един творец, който безпогрешно е схванал, че в периода на формирането на новобългарската поезия, когато няма самобитни художествени образци, има най-голяма опасност да се изпадне в епигонство. Но той, големият ценител на фолклора и на демократичната руска литература, създава творчество, оригинално по идеи и образност, общочовешко с хуманистично-свободолюбивите си идеи.

Стихотворенията на Чинтулов са малко на брой. Но в тях има много житейски истини, неоспорими художествени образци. В творчеството на поета за първи път се поставя и прави опит да се разреши в цялата му сложност и противоречивост един от неразработените проблеми в нашето литературознание — проблема за връзките и взаимодействието между фолклор и литература. Приносът на Чинтулов в тази насока е наистина голям и заслужава да бъде изяснен и с оглед на индивидуалното развитие и дарование на поета, и в тясна връзка с формирането на българската литература през Възраждането.

---

[1] Сборник Добри П. Чинтулов. Сливен, 1922. с. 31.

ИСТОРИЧЕСКИТЕ ПЪТИЩА НА УНГАРСКАТА СОЦИАЛИСТИЧЕСКА ЛИТЕРАТУРА

Ласло Илеш (Будапеща)

Закономерното развитие на унгарското общество и влиянието на международните събития довежда до буржоазнодемократичната революция през 1918 г. и пролетарската диктатура през 1919 г. в Унгария. Това се дължи не на слабостта на буржоазните партии, които предадоха властта в ръцете на работническата партия, както смятаха буржоазните историци, а преди всичко на изострилата се класова борба и на създалата се историческа ситуация. Така унгарският народ първи последва примера на руската пролетарска революция.

Развитието на литературата отразява вярно промените в общественото развитие на Унгария през този период. Някои от литераторите с консервативно-феодални разбирания тесногръдо поглеждат на прогресивната унгарска литература като част от общата борба на революционните сили за мир и обществено-социален напредък. По-голямата част обаче от творците застава чистосърдечно в подкрепа на ръководните сили на революцията, в това число и ония, които имат изявени буржоазни разбирания. Известните социалистически преобразования по време на пролетарската диктатура създават добри условия за обединяване на прогресивните писатели върху обща идейно-естетическа платформа, а това диалектически определи развитието на унгарската литература в социалистически дух.

Прекомерно голямата сила на реакционната интервенция, както и допуснатите тактически грешки на пролетарското правителство довеждат до свалянето на работническата власт през август 1919 г. и с това за един период от четвърт век се отнемат възможностите за свободно процъфтяване на новата, социалистическата култура.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКАТА ЛИТЕРАТУРА СЛЕД ВОЙНАТА, ПО ВРЕМЕ НА КРИЗАТА

След като идва на власт контрареволюционният режим, започва безогледен и брутален терор над прогресивната мисъл. Много писатели комунисти и радикално настроени са принудени да напуснат страната поради заплаха от физическо унищожение. Близо половин десетилетие социалистическият дух бива притиснат от грубия терор. Но голяма част от представителите на прогресивната литература намират начин да излязат от трагичното положение. В началото на двадесетте години започват да творят млади писатели и поети с изявен лиричен

поглед и се налагат в литературния живот преди всичко със социалната си непримиримост, зад която все още стои стихийният, неорганизиран бунт против обществения строй, бунт, който в средата на двадесетилетието се развива при някои от тях в стройните и единни принципи на социалистическо-реалистическата литература. По това време в произведенията на Лайош Наги, както и в първите стъпки на Кодолани и Шандор Гергеи се изостря критическото отношение към социалните и политическите проблеми на времето.

В периода на следвоенната криза унгарската социалистическа литература се твори изцяло в емиграция. В историята на унгарската литература за първи път голяма част от писателите живеят и творят далече от родината. Географската далечина обаче не попречва (с едно-две изключения — Мария Литер и Алфред Кемеин) да следят и анализират обществената действителност в страната. Освен това мнозина от тях активно насочват своите усилия да обединят емигрираните унгарци в съседните страни. Така например постоянни връзки се поддържат между унгарските емигранти във Виена и в Чехословакия, както и с онези, които се намират по това време в Югославия и Румъния. В Съветския съюз също живеят няколко хиляди унгарци, които поддържат активни отношения с целия свят.

Така се създават предпоставки за взаимоотношението между литературата, развиваща се в Унгария, и емигрантската литература.

По време на контрареволюцията социалистическата литература в страната след няколкогодишно замиране отново се събужда за живот и независимо от терора се развива усилено; по това време твори Йожеф Атила, който със своето творчество се нарежда на челно място в световната литература. Руската революция дава сериозен тласък за развитието на социалистическата литература и става сигурна предпоставка за създаването на социалистическо-реалистически произведения. Не е случайност също така и това, че в най-добрите произведения на буржоазната литература могат да се открият амбициите на писателя да открие съществените моменти от битието на унгарското общество. Но в крайна сметка представителите на народните маси са ония, които изиграват решаващата роля във формирането на пролетарско-демократическата литература. Именно те отразяват в своите произведения историческите тревоги на народа и в същото време определят точните координати на идейно-естетическите промени в социалистическата литература. Същата роля изиграва и поколението писатели, принудени да живеят и да творят в емиграция.

Усилията на буржоазията да привлече известна част от писателите, както и да представи контрареволюцията като единствено разрешение на обществените и гражданските проблеми, почти нямат успех. Художествената литература обхваща предимно проблемите на работническата класа, интересува се за съдбата на обикновения трудов човек, живеещ в капиталистическите условия. В същност тези проблеми са естетическата основа на пролетарската литература, която естествено организира около себе си всички прогресивно настроени унгарски писатели. При това трябва да се отбележи, че комунистите представляват едно общо течение с единни социално-естетически стремежи. В нашия век има и такива примери, когато за известно време литературата, създавана в емиграция, може да защищава художествените позиции на националната литература. Така се случи в Германия след 1933 г. След освобождението на Унгария от фашизма именно произведенията, написани в емиграция, поставят основите за развитието на унгарската социалистическа литература в страната.

Виена става първото огнище на прогресивната литература в началото на двадесетте години. В продължение на половин десетилетие се издават 40 вест-

ника и списания. Това създава условия за писателите, намиращи се в емиграция, да публикуват своите произведения. Една част от авторите са представители на прогресивните граждански идеи (Лайош Хатван и др.), други се числят към групата на Лайош Каша. Първата писателска гвардия от комунисти се обединява пак във Виена около Аладар Комят, който започва да издава сп. „Единство“ и през периода 1922—1924 г. го продължава в Берлин. Към него по-късно се присъединява и Шандор Барта, след като прекъсва издаването на сп. „Обесеният човек и небето“. Дейността на унгарския печат във Виена през началния период, главно под ръководството на Габор Андор и Дьорди Волони, изцяло се насочва към комунистическото движение. Трябва да се отбележи обаче, че виенската емиграция се състои от писатели, които са представители на най-различни теории, на слоеве с диаметрално противоположни мнения. Тук са събрани социално настроените, нямащи единни политически възгледи — именно поради това партийното ръководство отрича пътя на групата на Каша като непартийна и отклоняваща се от основните идеологически изисквания на класовата борба и на комунистическата литература. По време на революцията и контрареволюцията все още няма възможност да се изгради всеобща единна платформа, не може непосредствено да се реализира ръководната роля на прогресивната литература, на тази литература, която отразява най-пълно обществените борби и представя истинските интереси на народните маси, стремящи се към своето социално и духовно освобождение. Поради това изградената около „Днес“ група на „конструктивистите“, на която липсваха определени революционни принципи, просъществува съвсем кратко време. Нейните представители след разтурянето ѝ създадоха през 1928 г. сп. „Работник“ с естетическа платформа, близка до нашумелите модернистични течения, и така тя загуби изцяло своя социалистически характер.

Около сп. „Обединение“ се изгради група с програма, в която се прави опит да се даде ново тълкуване на творческата дейност, като в основни линии се защищава концепцията на сп. „Интернационал“, манифестирана още през 1918 г. в отпечатания тогава сборник „Свобода“. И въпреки че произведението на Ленин „Партийна организация и партийна литература“ става известно на унгарските емигранти едва през 1924 г., много по-рано и последователно революционните унгарски писатели утвърждават партийния принцип на художествено изображение, марксистките идеи намират вярно тълкуване в техните произведения. Разбира се, убежденията на повечето от тях все още не са освободени от известни сектантски увлечения, но в основни линии правилно се определя при новите исторически обстоятелства основната тенденция в развитието на социалистическата литература. С появата на пролетарската тема, с навлизането на бедния народ като основен образ в литературата, което идва като наследство от критикореалистичната литература, съзнанието и творческият интерес на някои буржоазни писатели се насочват към бита и душевността на потиснатите, нещо повече — събужда искрено съчувствие към тяхното страдание. Не е трудно да се долови как през техните романтични видения, през увлеченията им в натурализма или в символизма прозират радикалните настроения, сочещи един определен идеал, който няма нищо общо нито със сантименталните, нито с ирационалните философски резигнации, идеал, въплъщаващ вярата в историческото развитие. С това само можем да си обясним защо творчеството на Чизмадиа — Фаркаш — Антал, с някои отклонения на Бейла Рейвес, както и на Лайош Нади, Лайош Барта, по-късно и на Гергей и някои моменти от прозата на Кодолани органически се „претопи“ в социалистическата литература с нейните разновидности.

Освен това в границите на разработената от Комят пролеткултовска програма се прави всичко необходимо, за да се активизира разпространението на пролетарската литература. В този именно случай проблематиката на Пролеткулта играе важна роля в историята на социалистическата литература във всички нейни

прояви. Във вихъра на революцията с рухването на стария свят на предна позиция застава необходимостта коренно да се изменят съществени идеологически положения, културни придобивки и др. Някои смятат, че формиралите се в историческото минало отношения между експлоатираните и капиталистите са в противоречие с установените от общественото развитие възгледи и поради това не са вече пригодени за устройството на обществените науки и литература в периода на диктатурата на пролетариата. И тъй като от тези взаимоотношения са се родили културните традиции, то изкуството, създадено в тези исторически моменти, радикално се отхвърля от привържениците на Пролеткултa. Ленин винаги се е противопоставял срещу подобни стремежи, бил е както против безкритичното възприемане на ценностите на миналото, така и против тяхното цялостно отхвърляне. Той е воювал безкомпромисно дори и срещу увлеченията на своите най-близки сратници.

Образованието, просветата и културата винаги се проявяват в две форми, влияейки си една на друга. Буржоазията някога, преди да има политическо господство, се е стремяла да формира своя самостоятелна култура и именно под това прикритие се подготвя да завземе властта. При това експлоатацията на пролетариата е била развита до такава степен, че преди победата на революцията не можеше да се създаде самостоятелна, суверенна култура, активно противодействуваща на стремежите на буржоазната култура и в същото време способна да култивира навици в работническата класа. Именно към това насочват своето внимание представителите на Пролеткултa. Техните удари са насочени към компрометиране на смутените от историческия процес дребнобуржоазни писатели. Така се създават „затворени“ огнища на културата, чиито принципи се ограничават най-често във формотворчество, а далече от вниманието остават проблемите за творческия талант. Това механично насилване на културното съзряване доказва своята несъстоятелност и неслучайно в СССР много бързо загуби своите привърженици.

Освен това в революционното движение се настаняват някои опортюнистични групи, които разглеждат проблема за пролетарската култура върху антиисторическа основа. Така например според Троцки самият ход на революционните събития не дава възможност на работническата класа да разгърне своя култура, както и да консолидира социалистическите отношения; независима, еднородна култура може да се създаде едва в безпартийното общество. Тази ликвидаторска концепция се оказва не по-малко опасна за развитието на пролетарското изкуство и се налага като форма на буржоазна, идеологически насочена атака.

Теоретическите спорове в споменатия период — двадесетте години — протичат, когато в Европа се срива старият свят, но формирането на духовните ценности поради известни противоречия все още не е завършено и систематизирано. При това в СССР по време на НЕП се създават възможности и на буржоазната литература, а в Средна Европа пък както икономическата мощ на буржоазията, така и реформаторските наклонности на дребнобуржоазната интелигенция пречат на пролетариата да утвърди своя литература, която да бъде комунистическа по дух и в същото време да не отхвърля всички традиции от миналото, като не забравя своята основна задача — да подпомага класовото осъзнаване и революционизиране на масата.

Такива огнища на Пролеткултa се създават в Чехия, Германия и другаде. В тези емигрантски писателски групи участие вземат и унгарските писатели. Най-значима програма в духа на Пролеткултa издава Аладар Комят във в. „Единство“ заедно с някои свои съмишленици. Трябва да се отбележи, че Пролеткултът в Средна Европа развива дейност, малко ограничавана от сектантски възгледи, и това създава възможности да се разгърне широка пролетарска просвета. Привържениците на Пролеткултa се обединяват в театрални, спортни групи и

др. Работният метод на тези групи никога не игнорира напредничавото в изкуството от миналото. Определена роля често пъти играят и самите писатели. Така например видимо влияние върху пролеткултовската група на Кашшаи играс Ендре Ади. Отделни сектантски елементи дълги години в различна форма се вмъкват в пролетарското движение, но въпреки това то успява да запази своята същност. Това се дължи в крайна сметка на тясната му връзка с живота, която и създава възможност да се утвърдят ония таланти, излезли от народа.

Постановките на Пролеткулта в началото на двадесетте години в Чехия се пропагандират от издавания вестник от Кашшаи „Работник", в който като активни сътрудници се изявяват предимно Гейза Кашшаи, Янош Мауза, Антал Хидаш и др. В началото на двадесетте години този вестник става огнище на унгарската литература; също такава дейност се развива и в Америка от установилите се там унгарски емигранти във в. „Отново напред" с редактор Янош Лейкаи, а след това Янош Детвай. Под тяхно ръководство в подобен дух се издава и на югославска земя в. „Работник". Именно по това време се изявяват и възможностите на комунистическата литература.

Пак по това време широко развива литературна дейност и унгарската емиграция във ваймарска Германия, където се издават много вестници, като самостоятелно излизат и първите художествени произведения. Темите на повечето от тях е унгарската пролетарска революция и събитията, свързани с белия терор. Тези издания теоретически подпомагат и немския пролетариат в острата му борба с реакцията. В Германия унгарската емигрантска литература укрепва, когато през средата на двадесетте години в литературния живот интензивно се включват Аладар Комят, Бейла Балаж, Андор Габор, Йожеф Ленгел, Гюла Хаи и др. Унгарските писатели играят значителна роля в заздравяването на пролетарско-литературния съюз. Всички са членове на Bund proletarisch revolutionärer Schriftsteller, повечето непосредствено подпомагат културната дейност на работниците, стават трибуни на Marxistische Arbeiterschule. С публицистиката си, с произведенията си в работническите издания те подпомагат активно освободилата се немска пролетарска литература. През двадесетте години в Германия продължи развитието и изявата на литературната теория и критика — Георг Лукач се разви от ляв хегелианец в изявен марксист.

СССР още в началото на своето социалистическо развитие става най-сигурна среда за развитието на унгарската комунистическа литература. В началото на двадесетте години тук живеят Мате Залка, Емил Мадарас, Лайош Киш, Фригеш Карикаш, а по-късно Бейла Илейш, Янош Маца, Шарлота Лан, от 1925 г. и Антал Хидаш. Унгарските писатели се включват в живота на съветската литература и въз основа на начертания от Коминтерна път сами спомагат за зараждането на международната пролетарска литература, която продължава на по-високо ниво започнатото още в 1920 г. от Пролеткулта под ръководството на Луначарски. В Москва унгарските писатели подготвят международно бюро на унгарските революционни писатели и съюз на културните дейци. Пръв секретар става Хидаш Антал, на парижката секция Гюла Илейш, на берлинската Аладар Комят, на виенската Андор Габор и на американската Янош Детвай. Във Виена за първи път се издава книгата „Сърп и чук", която се разпространява между всички унгарски емигранти по целия свят. По различни причини това издание се превръща в постоянен орган на унгарската емигрантска литература и отразява партийната политика в областта на литературата.

Както в лириката, така и в прозата се забелязва една закономерност в отношението на изкуството към историческите проблеми; от друга страна, промяната на естетическите вкусове активизира интереса към художествената форма и към начините на художественото изразяване. Между впрочем този процес е извънредно противоречив. Поетите, които са в родината, и ония, които са в емигра-

ция, реагират по различен начин на революцията, която направи в Унгария Ади, като постави проблема за работническата литература. Лайош Кашак и кръгът около него я развиват след това по свой маниер и метод и като синкретизират в себе си хетерогенната представа за световния мироглед, влияят особено силно върху лириката, в определена степен и върху прозата. Също така силно се разпространява и експресионизмът; срещат се прояви и на футуризма, на конструктивизма, могат да се открият следи дори и на дадаизма. На фона на тяхното псевдотворчество ясно се очертават триумфалните постижения на пролетарската литература.

Литературната история ни доказва, че такива неспокойни времена като унгарската революция не създават спокойни епически произведения (дори и романите, повествуващи за революционните събития, са наситени с изявен експресионизъм) и че тогава се налагат такива литературни жанрове като лириката и драмата, които са способни непосредствено да отразят чувствата, подбудите и желанията, вълнуващи хората на този век. Ето защо бе трудно на модернистичните течения да изместят реалистичната литература. Трябва обаче да се подчертае, че онова вътрешно движение, което се извършва в литературния процес през този период, утвърди правото, доказа законността на най-добрите постижения на това ранно авангардно изкуство. Защото в разпространената през 30-те години унгарска литература (главно лириката на Атила Йожеф) се долавят и в същност се утвърждават положителните идеи на интелектуалното и реалистичното изкуство, като при това езикът бе модерен, гъвкав, картините по-асоциативни. Така ранните опити на тези писатели по линията на антифашистката конфронтация подпомагат израстването и утвърждаването на социалистическата лирика; обогатяват я както по форма, така и по съдържание.

През 20-те години, особено през тяхната първа половина, емигрираните унгарски поети в повечето случаи се опират на класическите форми на художествено изображение. Една част от тях продължават онова, което беше завещала лириката от миналото столетие, а именно усвоените народностни форми. Такива са например поемите на Мадарас, поезията на Андор Габор — вече в малко по-модерна форма, в която се открива влиянието на Ади най-вече със своята революционна демократичност, която положително въздейства върху развиващата се унгарска революционна, социалистическа литература, като се утвърди в изключително плодотворна за бъдещето на тази литература традиция. Подобен е случаят и с баладите на Фридеш Карикаш, както и с първите стъпки на Атила Йожеф, които той прави в родината.

Теоретично утвърдена и с известни практически постижения, школата на Каша успява да завоюва добра позиция в литературния авангард, който в началото на своите прояви видимо клони към експресионизма. В произведенията на Йожеф Ленгел, Янош Лейкаи, Янош Маза, Шандор Барта, Гюла Илейш, Аладар Комят в този преиод възпламеняват традиционната строфа, ритмите, зад обърканите и неорганизирани на пръв поглед стихове се долавя съдържание с изключителен драматизъм, с дълбок смисъл, в тях гордо шествуват Човекът, Доброто, Братството. Стилът на поетическото изложение е раздвижен и отразява бунтарската природа на авторите. Духът на тази авангардистка поезия докосва също така и прозата: романите на Детвай и Лейкаи сочат ясно издигането на пролетариата в култ. Така е и в написаното през 1929 г. произведение на Илейш Бейла „Небе над Тиса.“ Тези активни търсения в областта на формата и съдържанието са възможни именно във време на трескави революционни преобразования, които водят след себе си раздвижването на човешката душевност. И неизбежно бе крайностите на стиловите преобразования да не се просмучат в комунистическата литература, но единствен може би Шандор Барта се увлича докрай: в неговата лирика, създадена по това време, те не са средство, а самоцел.

ВРЕМЕННАТА СТАБИЛИЗАЦИЯ НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКАТА ЛИТЕРАТУРА В ГОДИНИТЕ НА СВЕТОВНАТА ИКОНОМИЧЕСКА КРИЗА

С неуспеха на интервенцията срещу съветските републики, с разбиването на Хамбургското въстание (1923) в основни линии завърши революционната криза, предизвикана от войната; засили се мощта на Съветския съюз, а капиталистическият строй в Западна и Средна Европа временно се стабилизира. Раздвижването на обществените сили въведе развитието на социалистическата литература в нова фаза. В отечествената и в емиграционната социалистическа литература навлизат новите идейно-политически отношения, които малко или много определят и облика както на лириката, така и на прозата. „Революционният отлив" на времето постепенно отстранява ранните лутания и терзания; революционната социалистическа литература вече самостоятелно се ориентира към новите изразни форми. При това разпадането на руския Пролеткулт създава възможност на съветската литература да стимулира както писателите, така и работническо-селската власт, да насочи вниманието си към конкретните проблеми на революционната действителност. Международната пролетарска литературна конференция в Москва през 1927 г. и в Харков през 1930 г. (в първата взема участие Габор Андор, а във втората — цялата унгарска емиграция) определят новите главни задачи на литературата: усвояването на достигнатото от съветските писатели, пресъздаването на революционната борба на работническата класа в буржоазните страни, борба срещу империализма и борба против подготвянето на нова война. Съществувалите преди това писателски групи образуват Международната организация на революционните писатели, начело на която застава Бейла Илейш. На много езици се издава сп. „Международна литература", един от неговите основатели е и Антал Хидаш. Това списание продължава традициите на „Вестник иностранной литературы". Унгарските писатели създават в СССР редица значителни произведения по това време: новелите на Карикаш и Залка, романите на Шандор Барта, както и неговите разкази, романа на Бейла Илейш „Небето на Тиса", стихотворенията на Антал Хидаш. Началото впрочем започва с приложението на сп. „Сърп и чук" (1929—1937), с библиотека „Сърп и чук"; появяват се произведения на унгарските писатели и в сп. „Чуждестранните работници", както и в други съветски, немски и пр. списания. В „Сърп и чук" наред с художествените произведения се издават и статии, репортажи, в които се отразява животът в съветската държава. Подобен орган е изданието на немския пролетариат „Die Ziukskurve" (1929— 1933), в който дейно участие вземат и унгарските писатели. Трябва да се отбележи, че чехословашкото издание „Пътят" (1931—1936) със Золтан Фабри се развива напълно в духа на „Сърп и чук". В тази поредица трябва да споменем и излизащото по-рано сп. „Съвременник" (1926—1940) под ръководството на Ласло Диенеш в Коложвар и по-късно поето от Габор Гал. Това списание в началото е орган на унгаро-румънската радикална левица, а в края на двадесетте години се развива като списание в комунистически дух, става трибуна на художествената литература, на литературната и културната критика; именно като такова то развива активна дейност между двете световни войни.

Унгарската социалистическа литература се развива и в самата Унгария. Родната социалистическа литература под ръководството на Унгарската социалистическа работническа партия постепенно се разгръща през средата на 20-те години като литература с все по-голямо влияние върху духовния живот на унгареца. Като неин орган през този период се налага списанието „100%" (1927—1930) с издател Аладар Тамаш, чиито сътрудници са както живеещите в Унгария, така и емигрираните в чужбина унгарски писатели комунисти. Изданието „100%" включва в себе си политически, социологически изследвания и заедно с произведенията на художествената литература утвърждава социалистическата идеология и отго-

варя в пълноценна форма на новите нужди на пролетариата, подпомага революционното узряване на писателите. С такава цел се издават и списания като „Извор“ (1929—1930), „Фронт“ (1931), „Обществен обзор“ (1931)—1933), „Нов бъдеще“ (1933).

Основно изискване за нашата родна и международна пролетарска литература през този период става завоюването на реализма. Това беше правилно и законно искане. Утвърждаването на принципите на партийността спомага за дълбока и вярна обрисовка на действителността; това оказва решаващо влияние и върху романтичния метод. При такива обстоятелства в цялата международна литература се налага т. нар. „Действителна литература“, която не представлява нищо друго освен оголване на фактите. В прозата това се проявява най-вече при активизираното внимание към социологията на действителността, на живота на работниците, селяните и на дребната буржоазия. В романите например на Кодолани, на Гергей, на Андраш Силади, както и в някои новели на Лайош Наги класовата борба, историческите факти, животът на отделната личност се откриват чрез натуралното „документално“ описание. Такъв е случаят и с произведенията на Йожеф Легдел и Лайош Киш от 1919 г., с известните романизирани американски репортажи на Янош Лейкаи, както и написаните в края на 20-те години в Германия репортажи на Андор Габор, в пътеписите на Мария Лейтнел, документалните разкази за съветската страна на Шандор Барта, документалната поредица „Път, път в живота“ и др. Тези опити отговарят на представите за съветската, немската и американската социалистическа литература.

Лириката също се характеризира с особено уравновесяване в тематичната разработка на колективно движещите чувства, на непосредствено насочената агитация. Хидаш, Аладар Комят постепенно се овобождават в произведенията си от остатъците на ранния експресионизъм, автори като Геребеш, Пакозди — от абстрактните пантеистични схващания за обществото и за човека. Това обаче при някои стига до суровост и безкръвност; срещата на виенските и на парижките авангардисти дава своеобразен импулс за нови търсения. Лириката на Атила Йожеф в тази обстановка окончателно утвърждава епохата на класовата, на зрялата агитационна поезия през 20-те и 30-те години. Още в самото начало на своя поетичен път Атила Йожеф се отличава от своите съвременници по пълнотата на художествения израз и по дълбоката си проницателност в бъдещето.

Суровата обществена действителност, синтезирала в себе си една ясна естетическа програма, внася нови елементи в социалистическата литература. Противоречията в обществения живот след войната в Средна и Западна Европа доказа измамата на буржоазната идеология. Именно като резултат на това се явява и безкритичното доверяване на обективизма в изкуството. В буржоазната литература единствено можа да се конфирмира култът към обективността, а оттук като следствие се налага и чувството за безперспективност и песимизъм. Но пролетарската литература, която има вече изградена своя стратегия и тактика, успява да противодейства на тази буржоазна тенденция. Интересното в този случай е, че буржоазната литература в стремежа си да завоюва обществени позиции използува прийоми и принципи, които са присъщи на пролетарската литература. Така например в прозата на Джон Дос Пасос и Ъптон Синклер се откриват симулиращите методи на разказване, както и активното използуване на репортажна и монтажна техника — такава, каквато откриваме при филма, а именно хронологическите промени, комбинативната промяна на перспективата, стремежът епичният елемент да завладее сцената и драмата. Но това за разлика от пролетарската литература се абсолютизира от буржоазните писатели и се използува не за художественото утвърждаване на едни или други идейни художествени тенденции.

Неслучайно срещу това разширяващо се буржоазно направление пролетарските писатели излизат със своя организирана платформа. Именно създадената

школа, наречена „Качествена литература“, бе насочена към формиране на аудитория, която трябваше да се възпитава в борба срещу волунтаристичната естетика. Това обаче довежда до някои сектантски увлечения и спомага да се създадат схематични, безжизнени произведения.

Волунтаристката естетика не се ражда в разглежданата епоха от опита на пролетарската литература, макар да е безспорно, че в тази литература наред с всички значителни постижения се срещат и такива случаи, които се превръщат в пречка за по-нататъшното развитие на революционната социалистическа литература. Така например в епохата на Пролеткулта продължават да съществуват някои вредни тенденции, като пренебрегването на техническата мисъл, сравняването на реализма с диалектическия материализъм, което налага известно тесногръдо отношение към средата на непролетарските писатели, създават нетърпимост към непролетарско-литературните организации, както и към произведения, които не са свързани с партията. Тези вредни схващания довеждат до конфликт вътре в революционната социалистическа литература. Още на Харковския конгрес се спори върху перспективната линия на издавания от Барбюс „Монд“ (1931); като резултат именно от тези спорове се породи решението да се издаде в „Сърп и чук“ „Проектопрограма на унгарската пролетарска литература“, която неправилно осъжда не само Атила Йожеф Атали, но и родната критика. Както в „Обществен преглед“, така и на други места във връзка с най-големите ни социалистически лирици се отбелязва, че е изминало вече времето на РАПП. Всичко това, разбира се, води към изолиране и издребняване ролята на литературата в обществения живот.

Но въпреки някои увлечения и допуснати грешки унгарската прогресивна литература постига значителни успехи. С отражението също и на световната икономическа криза върху революционната ситуация може да се обясни причината за тези успехи, големият размах на родната и на международната социалистическа литература. Унгарската култура се обогатява с много високоталантливи произведения, утвърждава се през този период влиянието на идеите на пролетарското изкуство. В СССР окончателно бе разрешен националният проблем, което обедини великата страна. В капиталистическите държави пък фашизмът завладява постепенно, но сигурно ръководните позиции в държавния и в политическия апарат; все по-трудно става опазването на свободата и на демокрацията. В такъв именно момент пред националната социалистическа литература се поставя като основна задача да разшири своите функции и от локална да се превърне в интернационална, като при това трябваше да защищава не само работническите, но и прогресивните, национално-буржоазните напредничави идеи. Ето защо терминът „пролетарска литература“ слиза от дневен ред, все по-рядко се използува постановката за „действителната литература“. И това става така, защото времето изисква една отворена за всички, привличаща всичко прогресивно и демократично социалистическа литература, способна да подкрепи всички антифашистки течения.

При тези обстоятелства ударението еднакво пада и върху това, колко реалистична трябва да бъде литературата и какви социални идеи да разработва. Това обаче в никакъв случай не означава, че в създадения народен фронт всяка дребнобуржоазна, хуманна и пр., наричаща себе си социална литература, може да се отъждествява със социалистическата литература. Тази литература обаче трябваше да си остане в основни линии революционна, защото само по такъв начин може да изпълнява в бъдеще задачите на напредничавите антифашистки тенденции. Именно поради това през цялата война определяща посока в развитието на тази социална литература има революционната социалистическа литература.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКАТА ЛИТЕРАТУРА В ПЕРИОДА НА НАРОДНИЯ ФРОНТ И ПО ВРЕМЕ НА ВОЙНИТЕ

Важно събитие в новия исторически период бе излязлото на 23. I. 1932 г. партийно решение в СССР за характера и дейността на РАПП, в което се порицават някои негови уклони и в същото време се уточняват идейните основи на социалистическо-реалистичната литература. Чрез това решение се подготвя и атмосферата за Първия конгрес на писателите, в който с изключение на Гюла Илейш и Лайош Наги участвуват и унгарските писатели емигранти. Международният съюз на революционните писатели постепенно загубва по-раншното си значение. Голямо влияние върху литературата оказва и проведеният през 1935 г. Седми конгрес на Коминтерна, на който се утвърждава програмата на народнофронтовската политика. Това, от една страна, определя и политическата тактика и стратегия на Унгарската комунистическа партия. В Унгария през 1936 г. Георг Вейртеш поема редактирането на започналото да излиза преди една година сп. „Мисъл", което е две години водещо списание на народнофронтовската политика на унгарските писатели комунисти. Освен това „Мисъл" обединява около себе си не само писателите комунисти, но и демократично настроените буржоазни писатели, като идейно влияе на някои техни издания („Обзор на световната литература" и „За красивите думи").

След спирането на „Отговор" в скоро време се появява дебреценският „Напред", който също изразява идеите на комунистическата, народнофронтовска политика. „Съвременник", който се издава в областта Ердеи, разработва същите проблеми. В Моравска Острава издаваното от Каша „Работник" се замества с „Идващият ден на Унгария" (1936—1938), който както в публицистично, така и в художественолитературно отношение за времето си изразява народнофронтовски тенденции. Подобен дух има и югославският „Мост" (1934—1941), появилото се в Париж „Свободни слова" (1936—1939), а по-късно през 1939 г. излезлият в няколко броя „Известия". Най-значително народнофронтовско издание си остава след закриването на издателството „Сърп и чук" „Нов глас" (1938—1941), което се издава в Москва. Тук се появяват изследванията на Йожеф Рейваи за Ади и Кьолчей. В него Рейваи последователно развива идейно-естетическата стратегия на Унгарската комунистическа партия, както и политическата концепция за „народните демократи", стратегия, която става основна линия в следосвобожденското литературно развитие. Рейви, Георг Лукач, Андор Габор активно се борят срещу унгарските народнически, буржоазнолиберални заблуждения, спомагат за сплотяването на антифашистките сили. „Нов глас" създава възможност за изява на емигрантската унгарска литература и в същото време прави много неща за пропагандирането на съветската литература.

Тази епоха поставя в нова светлина и въпроса за взаимоотношенията на социалистическата литература с традициите от миналото, нейната диалектическа съотнесеност към културното наследство, сочат се пътищата за разрешаване на историческите и политическите въпроси.

Именно при тези обстоятелства беше необходимо пролетарската литература още по-пълно от когато и да е да всмуче в себе си всички ценности на хуманизма, наследени от миналото. И неслучайно по това време повечето исторически романи се налагат като отражение не само на една определена историческа действителност, но откриват в себе си измеренията на съвремието с неговите основни философско-естетически търсения. Ранното утвърждаване на антифашисткия дух в европейската литература, от друга страна, предоставя големи възможности за разрешаване на интернационални проблеми от социалистическата литература. Засилва се и нейният идеен интерес към конкретния живот на про-

летариата. Несъмнено всичко това довежда до издигане ролята и стойността на националната литература.

Разбира се, в този случай традиционното не би се наложило в своето истинско значение, ако неговите демократически тенденции не се подчиняваха на антифашисткия фронт. А това преди всичко означава литературата да не се отдалечава от борбата за класово-политическо освобождение. Йожеф Рейваи по класически начин изразява чрез критическата си дейност социалистическата, развиваща се в политико-литературна насока народнофронтовска мисъл. Някои теоретици обаче се опитват да ревизират концепцията за идейно-историческото състояние на антифашистката култура. Така например Георг Лукач в своите литературноисторически и естетически изследвания защищава мнението, че решаващият въпрос на времето е противоречието между фашизма и демокрацията и именно поради това трябва да се отделя по-малко внимание върху стремящите се напред социалистически сили и върху свързаната с тях култура.

Народнофронтовската литература се развива изцяло върху методологичната основа на социалистическия реализъм; благодарение на него достига до големи постижения. Тогава Мате Залка написва най-добрите си произведения, като романите „Добердо“ и „Планетите се връщат“, създадени са „Съгражданите на Фицек“ от Антал Хидаш, „Златотърсачите“ на Шандор Барта, новелите на Андор Габор, също така и в областта на лириката поети като Бейла Балаж и Шарлота Лани — всички те талантливо и убедително утвърждават антифашистката и патриотичната тенденция. Драмата също има своите върхове в произведенията на Гюла Хаи: „Господ, цар и селянин“, поставена на берлинска сцена през 1932 г., „Затънтен кът на Тиса“ и Пуйкарят“. Шандор Гергий пише „Витязите и героите“, една от най-добрите социални драми; пак през това време излиза неговата трилогия за Дожа. Бейла Илейш създава едно от най-сполучливите си произведения „Карпатска рапсодия“. Необходимо е да се отбележи, че тези големи успехи са възможни преди всичко поради освобождаването на литературата от сектантската тематика и от онова постоянно внимание към формата, което води до абсолютизиране на нейната функция и сковава въображението на писателя. Причината трябва да се търси и в тясната връзка на тези писатели с демократичата традиция, както и в осъзнаването ръководната роля, която може да играе социалистическата идейност в литературата.

Вредно влияние по това време обаче изиграва разгърналият се култ към личността. Много комунистически писатели биват отстранени от активния обществен и литературен живот (Бейла Илейш, Антал Хидаш, Йожеф Ленгел, Ерньо Чобел и др.), други са физически унищожени (Шандор Барта, Фригеш Карикаш, Янош Матейка, Ласло Ф. Ворош и др.).

Пакостна се оказва за творческите постижения и догматичната представа за социалистическия реализъм. Освен това всички от школата на „големите реалисти“, всички от школата на „волунтаристичната“ естетика отхвърлят много позитивни придобивки на ранната революционна социалистическа литература, имат недоверие в комунистическия авангард и така ограничават грубо възможностите на комунистическите писатели. Формално този факт довежда до ограничаването на „демократичния стил“ за сметка на художествения наивитет. Може би поради това още тогава много представители на международната социалистическа литература като Бертолт Брехт и Ана Зегерс се обявяват срещу такова стеснено разбиране на литературата.

Голямо значение в периода на култа към личността имат постиженията на разгърналото се между двете световни войни в унгарската литература т. нар. движение „народно творчество“, което въпреки ограничената си естетика, зад която се крие консервативен вкус, възприема стилните придобивки на буржоазния реализъм и успява да утвърди през периода на народния фронт определена

политическа стратегия. В това движение обаче за съвсем кратко време проблясват елементите на ранната пролетарска поезия, след това се забелязва подценяване на революционната социалистическа литература, нещо, което продължава и след освобождението от фашизма. А това довежда до цялостното му отхвърляне от култовската критика, която поставя под съмнение творчеството на голяма част от писателите. Вярно е, че отделни произведения на някои от тях се оценяват и след 1945 г., но в крайна сметка литературната история на революционната унгарска литература получава своята правилна разработка едва след контрареволюцията от 1956 г.

След освобождението става необходимо признаването на величината на Атила Йожеф в нашата и в световната литература, чиято поезия, както пише Миклош Соболч, „обединява не само най-добрите стремежи на тези години, но и цялостната пълнота на периода между двете войни". Действително Атила Йожеф е централна фигура в народнофронтовската родна литература; с него и под негово влияние революционната социалистическа литература се издига до ръководна сила в общонародната литература. В неговата поезия основно място заемат стремежите, мечтите и идеите за освобождение и независимост на нацията, на родината. Тя е поезия народна и в същото време е интернационална по дух и насоченост, интелектуална по звучене; претопява в себе си стойностите на традицията и пак си остава непозторима, великолепна в своя оригинален израз. Творчеството на Атила Йожеф е класически зряло и се налага със съдържание, пресътворено на изключителна художествена висота и именно като такова се явява най-вярната увертюра на стремително развиващата се комунистическа литература. Влиянието на този изключителен поет както по отношение на идейно-тематичното съдържание, така и във формата се долавя още преди освобождението, убедително се налага в съвременната генерация поети.

От 30-те години две поколения на унгарската социалистическа лирика, идейно приобщени около Атила Йожеф, разрешават задачата на своята епоха, като утвърждават антифашистката традиция в литературата, подкрепят нейната водеща роля, развиват идеите на народноосвободителните борби. Започналите през 20-те години „пролетарски лирици" с грапав и неравен глас сега се представят с една фина, гъвкава реч, стават по-чувствителни към нюансите на формата и съдържанието. Към края на 30-те години в тях се включва нова гвардия лирици, които наричат себе си поети на „затъналата нация", голяма част от които стават жертва на фашизма. Някои са принудени да емигрират, като повечето от тях се установяват във Франция. В творчеството на тези поети все повече се налагат символите, особена роля започват да играят поетическите асоциации с носения от тях „скрит текст", езикът е изключително гъвкав. Заслугата на тази лирика се определя най-вече от нейната подчертана социалистическа идейност, откритото внимание към общественото, антифашисткото и конкретно-индивидуалното съдържание. Сред това поколение ярко се изявява Миклош Радноти— най-талантливата личност след Атила Йожеф. Този поет от първите си поетически стъпки до върха на своето творчество и в най-интимните си изповеди остава верен на социалистическата идея. Горещата любов към народа става ядрото, около което се обединява целият негов поетичен свят, като тази любов не е съзерцателна, а носи в себе си активното начало на революционната борба.

През 40-те години се изявява една особена проява на революционната социалистическа и антифашистка лирика в т. нар. „Група на работническите писатели". В нея партията групира писатели главно от работнически произход (Ласло Бенямин, Янош Фьолдеак, Ференц Вад, Ендре Веси, Гюла Ласло, Золтан Кестхеи, Ференц Киш, Карой Райчани, Георг Сюди и др.). Тези поети и писатели ясно и целенасочено разработват проблеми из живота и борбата на унгарския пролетариат, издават антологии („12 поети,", „С перо и оръжие", „Се-

дем гласа“, „Везни“, „Март“, „Поведение“, „Мащаб“, „Работници“) в стихове и проза. Разбира се, произведенията на тези писатели и поети не са защитени от известни сектантски увлечения, които за жалост нанасят в известна степен вреда на развилата се след освобождението литература. През 40-те години гази „Група на работническите писатели“ се ръководи от Ищван Наги, който сам е една ръководна личност в унгарската социалистическа проза и който със сугестивна сила обрисува живота на работниците в провинцията и създава такива романи като „Няма спиране“, „Внуците на Олтан“ „В името на съседството“ и др. Трябва да се отбележи, че поради своите жанрови особености прозаическите произведения за разлика от лирическите в повечето случаи излизат след освобождението. Причината се крие и във фашизираната действителност, която потъпква всичко прогресивно, всичко демократично. Такъв е примерът с произведението на Тибор Дейри „Незавършено изречение“.

През това време Унгарската комунистическа партия е в нелегалност, нейните членове при смъртна опасност се борят за създаване на единство между различните демократични слоеве в унгарското общество. За този период са характерни и големите противоречия, които пречат за едно истинско консолидиране на антифашистките сили. За съвсем кратко време например—през 1935—1938 г.—се постига обединяване на радикално-буржоазната и социалистическата литература, а след това наново в 1941—1942 г. В такива линии може да се предадат основните явления в развитието на антифашистката и социалистическата литература.

Ако за разлика от съветската литература активната политическа борба не успява да събуди в унгарската литература такъв интензивен живот, ако организационно не успява да сплоти в трайни съюзи напредничавите писатели, все пак идейността на социалистическите писатели през тези години е на научна висота и съумява да обхване социалното и политическото битие на унгарския народ. И при това по време на най-трудните изпитания умело защищава социалистическата перспектива в народоосвободителните идеи, съумява в повечето случаи да синтезира в себе си постиженията на традицията и историческия смисъл на новото.

Именно поради това става възможно въпреки някои извращения след освобождението толкова различни течения с техните най-талантливи представители да се присъединят към социалистическата литература. Единството на социалистическата ни литература се корени в нейното историческо битие.

КОГАТО НИЕ — МЪРТВИТЕ — ВЪЗКРЪСНЕМ

Христо Йорданов

Да се пише спомен за личност и художник като Светослав Минков не е най-леката работа. Човек се затруднява кое по-напред и как точно да улови всичките нюанси на мисълта и жестовете му, които у него бяха едновременно многозначни и вътрешно монолитни. Той умееше само с една дума, с един поглед, с едно мигване или дори трепване на лицето да изрази възхищение или недоволство, да утвърди съгласието или да скрие отношението си. Случваше се понякога да казва „да“ за нещо, а в погледа му се откриваше категоричното „не“. Не са редки случаите, когато вършеше обратното. Някой път се разкриваше откровен като истинско дете, смееше се от сърце, жестикулираше, често се шегуваше безобидно, разказваше анекдоти... Но други път беше затворен, по-малко разговорлив и дори предпазлив. Не се доверяваше на всеки срещнат. Ала гласувал веднъж доверие, той знаеше цената на думите. Заковаваше ги с педантична точност. Нещата назоваваше с истинските им имена. Когато срещнеше самовлюбени или недозрели за живота люде, се забавляваше с тях. И то не за да ги оскърби, а за да ги опознае. Срещи с нахални и брутални хора отбягваше. Предпочиташе да ги гледа отстрани и с едва уловима усмивка да ги отмине. Когато беше на обществено място, биваше и сърдечен, но можеше да се покаже и непроницаем като сфинкс. . .

За мене неговото духовно съществуване се свързва с трима души. Най-напред с името на Йордан Големанов, сега дипломат, който на 2 април 1947 г., по случай завършването си на университета, ми подари „с добри пожелания“ второто допълнено издание на „Разкази в таралежова кожа“. Прочетох на един дъх, както се казва, и седемте разказа. В студентския ми бит тази книга беше нещо ново и съвършено различно от заниманията ми по старогръцки, латински и старобългарски език. Личността на Минков бе по-ранно мое „откритие“, но с тази книга започна другото запознанство, духовната среща, която всякога се оказва по-трайна.

Веселин Андреев е вторият човек, който активно съдействува, за да реализирам „творческата анкета“ със знаменития наш сатирик. По случай 60-годишнината на Светослав Минков бяхме се срещали вече няколко пъти. Той беше доволен от интереса, който проявявам към творчеството му. Сподели някои „неща“, но отначало категорично отказваше да води „разголващ откровен разговор“, както той се изрази. Считаше за „нецелесъобразно“ тъкмо с него да се провежда „творческа анкета“. Имал си съображения. Съществували други белетристи, „живи класици“, които били „пò за песни достойни“. . . Обяснявах целта на моята „психограма“, но той беше непреклонен. Разбира се, пак продължаваше да ми определя традиционните два часа— в сряда вечерта от пет до седем часа,— но ясно съзнавах, че работата „не спореше“. Е, ще каже нещо,но е като „на час по лъжичка“.С една дума, тъпчехме на едно място. Имаше случаи, когато отклоняваше въпросите ми, отговаряше със скоропоговорки, с парадокси, двусмислено или направо ме пращаше за „зелен хайвер“. Вярно е, че понякога, от време на време, ми съобщаваше известни факти от живота си, сочеше ми странични подробности от творчеството си, но до същността на анкетата, до важните въпроси за творческия процес, до „лабораторните тайни“ на професията не се докосваше. . . Подчертаваше, че не бил „жаден за слава“. Имал повече нужда от парични знаци, поради които възнамерявал да си продаде машинката. . .

Разбрал безсмислието и печалния резултат на моята инициатива, аз престанах да го посещавам. Огорчен от своето „фиаско“, споделих безспокойството си с Веселин Андреев. Тъкмо тогава той направи „нещо“, за което публично му благодаря. Внимателно ме изслуша. Обеща да направи, каквото е нужно, и се разделихме. Какво беше говорил този партизански харамия и апостол със заключения с триста кофара като „секретен сейф“ сатирик, и досега не зная. Зная само, че двамата си имаха голямо доверие и след техния разговор работата не изведнъж, но постепенно потръгна. Помня много добре, а съм си и записал как един ден Минков ми се обади по телефона и ме „нагълча“, че съм се „оплаквал“ от него. Признах му. Но не се смутих, а се зарадвах, защото усетих по тембъра на гласа, че „преломът“ е настъпил. Глъчката му звучеше като „благословия“. „Сейфът“ беше отключен. В плътния му глас долавях желание за истинска работа. Покани ме отново в работната си стая на ул. Вишнева 16, където в много срещи — в разстояние на пет години, — осъществих научното си задължение.

Третият човек е баща ми, когото току-що бях загубил. Минков тачеше паметта на „покойниците“. С деликатност, свойствена само на изисканите и добре възпитани хора, той прояви особен такт, умение и, бих казал, старание, за да намали поне мъничко от синовната ми болка А това „мъничко“ се оказа толкова много, защото съчувствието му прерасна в грижа. Насочваше ме към нови книги, други ми подаряваше. Трайно свързах живота си и с някои вкусове на писателя. Стана ми скъп като паметта на баща ми и за нещо друго: помогна ми да освободя сърцето и съзнанието си от много илюзии, във високата цена на които той с основание ме разколеба. По-късно ги видях развенчани. Той пробуди и стремежа за по-възвишени радости. За съвършенство и красота. Свързах го с онова „свещено“ недоволство от постигнатото. Засили у мене чувството за отговорност към хората и по-висока взискателност към себе си и към художниците на словото. . .

Нашите „литературни срѐди“ в неговия дом или в Парка на свободата се превърнаха в трудови делници, но и в малки празници, които очаквах. За тях се подготвях като за изпит, сякаш не аз анкетирах, а бях анкетираният. Той също ме изучаваше. Доверието идваше постепенно. След всяка среща уговаряхме следващата „сфера от въпроси“. След разговорите с него се връщах и радостен, и смутен: откривах един свят, непознат и интересен; странен и привлекателен. Привиквах към човека и неговия стил на живот. Живеех с тайните му. Анкетата „вървеше“ сполучливо. Получих разрешение първите 150 страници да бъдат разгледани в Секцията по съвременна литература към Института за литература при Българската академия на науките. В обсъждането (1964) взеха участие Ефрем Каранфилов, Тончо Жечев, Здравко Петров, Лазар Цветков, Ваня Бояджиева, Милена Цанева и други.

Сега ми е трудно да подбера онова, което би дало най-големи възможности, за да се разкрие цялата истина за неговата колкото противоречива, толкова и хомогенна натура. Затова от всичко, което е останало в съзнанието, ще споделя спомена само от една среща през есента на 1966 г. Нека ми бъде позволено да си послужа и с бележките, направени по време на самата ни среща. Кой е предполагал, че тя ще бъде последната?. . . Затруднявам се навсякъде да отстраня всичко онова, което напира и ща не ща го привличам като впечатление от по-раншните ни срещи и разговори. То някак от само себе си прониква като отглас от преживяното. Нека за това не ми се отправя упрек.

— — —

Забелязах го съвсем сам на една странична пейка в Градската градина зад Мавзолея на Георги Димитров. Току-що беше се завърнал от морето. Едва не се затичах към него. Исках да го изненадам. Ала той ме забеляза и аз избързах с моя въпрос:

— Какво правите, маестро, мечтателю неземни?

— Прощавам се със света! Тъкмо написах завещанието си до нотариуса за движимите и недвижимите си имущества. . . — и тъжно се усмихна, както само той умееше: сдържано, но изразително.

— Хм?! — изненадан, какво можех да кажа. Погледнах го в недоумение. Той побърза да разсее неприятните мисли и да внесе „яснота“:

— Така, просто се сродявам и прощавам с моите събратя-пенсионери. — И той посочи в дъното пейките, по които бяха насядали в дълги редици повече възрастни хора.

— Има ли писатели в оставка? Нима и те могат да се пенсионират ?

А той вместо отговор зарецитира:

И аз на своя ред ще си замина,
трева и мен ще расне над прахът. . . —

— И ако нямате нищо против, не аз, а дядо Вазов го е рекъл. . . —

И много имена и лесна слава
годините без жал ще изметат. . .

— То е вече друго.

— Друго, друго, ама си е баш същото. . . Сядайте, сядайте — посочи ми той място до себе си — и запишете завещанието, след това да си поговорим, защото ми се залепиха устата от мълчание. . .

Седнах, извадих „бумагите“ и внимателно заоглеждах писателя. Видях колко ярко се отличаваше от пенсионерите, при които „съзнателно“ бил дошъл. Имал намерение към своя бай Петко Хамсиев от „Орден“ и неговите духовни събратя да прибави още нещичко при „цацата“. Дребната риба пò се харчела. Затова се бил смесил сред тях, макар че беше на почтително разстояние и пак затова „чинно си кротувал“.

От тях се отличаваше преди всичко по облеклото, което не издаваше никакви пенсионерски нрави, а по особен начин подчертаваше взискателност, коректност и даже някакъв непознат „стил“, стигащ до педантичност. Той превъзхождаше всички със своята екзотична белота: шапка, риза, връзка, светъл костюм и даже сбувките му — всичко в изящна белота. Изненадан забелязах и бледността на лицето му, макар току-що да бе се завърнал от морето. Не влизал в морето. Излизали сáмо вечер на „дълги разходки“ с приятели от писателската почивна станция. . .

Тази подозрителна бледност ме смути, макар че се постарах да прикрия смущението си. Ала то не остана незабелязано от него. Отначало си помислих, че всичко е от отразената белота на неговите одеяния. Но видях, че е и поотслабнал, ала не чак толкова чувствително. За да насоча разговора в „друга посока“, обърнах внимание на неговата елегантност, подчертах, че е същински джентълмен. Само че той се усмихна приятно и моят „комплимент“ никак не го учуди. Явно беше, че и други преди мене са му казвали същото. . .

Сега той пазел „диета“. Чуждестранен лекар му препоръчал да отслабне още повече, за да се подложи на операция. В противен случай всичко пропадало. Затова сега „буквално“ гладувал. Той обикновено не се щадеше. Ето защо не му ѝ повярвах. Спазваше „уж“ някаква диета, но бързо се отказваше и считаше, че пазели диета само онези, които са били суетни. Той не искаше да бъде от тях и беше небрежен към здравето си. Не се пазеше достатъчно. Никой не беше в състояние да го възпре от нещо, щом той си беше наумил да го „дегустира“ или само да го опита. Независимо какво е: питие или храна някаква. Той повече „обичаше живота“ и не зачиташе лекарските предписания. Често се надсмиваше дори над „тези медицински влъхви“, които били също като поповете: „едно проповядвали, а друго вършели“. Не се доверяваше на техните „предписания“, макар че дълбоко в себе си съзнаваше, че върши „престъпление към собствената си особа“.

Припомнихме си за „диетата“ на Илия Бешков, която го доведе, както се знае, до селенията на безсмъртните. . . В сравнение с Бешков той имал много повече „резерви“ и никак не било възможно да се повтори същата „трагикомедия“. Хрипове придружаваха и без това тежкото му дишане. Стараеше се да се изкашля, но все не успяваше. Нещо го стягаше непрекъснато, затова изглеждаше някак особено непохватен. Много бавно, като в нарочно забавен филмов кадър отместваше крайниците си. Жестовете — отмерени и по-скоро нехайни. Или изглеждаха така. Но все пак съпроводени с някаква артистичност, която се долавяше най-добре в тъмните му меланхолични очи. Винаги достатъчно подвижни, сега бяха уморени. Свикнал бях да откривам в тях огънчето на онова жизнелюбие и предизвикателна ирония, с които и най-обикновените думи у него биваха богато нюансирани. Може би затова невсякога ги изричаше докрай

А сега тези очи носеха едва забележима печал. Издаваха вътрешно страдание, овладяло го окончателно, макар да се стараеше да покаже външно безгрижие и пълно равновесие на духа. Подобно състояние беше несвойствено за него. Макар човек с бързи рефлекси, той изглеждаше спокоен. Ходеше равномерно и едва ли някой го е виждал да подтичва. . .

„Какво го е довело тук, в този ранен следобед?“ — си мислех. „И то в никое време, необичайно за него. При това сам. Най-често излизаше на разходка със съпругата си. Просто невъзможно. . .“ Зачуди ме и тонът на неговите реплики, тембърът, цялото му настроение. Неговото „р“, което изговаряше всякога като истински французин, сега заглъхваше някак необичайно в гърлото му. Чувствувах как продължава да ме наблюдава. Усещах погледа му. И внезапно проговори:

— Така е, бай Христо!—наблегна той на това свойствено за него „бай“, с което удостояваше само приятели, и с хриптящ глас доверително вметна: — Не давайте на децата си биомицин! По никакъв повод! Чувате ли! Това е много силно лекарство. Чиста отрова! — И той заразказва, че когато го употребявал, се чувствувал съвсем зле. Биомицинът го довел до това страшно положение. Унищожавал всички микроорганизми, нужни за човешкия организъм.

— Ще се умира. За мене две мнения няма. Блок го е казал още по-ясно:

„И стало беспощадно ясно,
жизнь прошумела и ушла.“

И на мен ми стана „безпощадно ясно“, че неговото настроение е непоправимо и трябваше да възприемам на „неговата вълна“. Със „смъртта“ беше имал своите „разговори“. Изстрадал бе два инфаркта. И я очакваше, и винаги я отпъждаше. . . тази „неканена гостенка“. Тя му изпращаше своите „призовки“, а той бързаше да „безпокои“ нотариуса и да пише своите чести „завещания“, макар да не притежаваше никакво недвижимо имущество. Но и нямаше желание да притежава. . .

Много добре съзнаваше, че няма да дочака своята седемдесетгодишнина и пред приятели неведнъж е заявявал, че тя „не се предвижда“. И въпреки това му се искаше всички тези негови думи да са „чиста лъжа“.

Старостта и самотата му тежаха и той често се самоиронизираше. Сърцето му, неговият „атомен реактор“ не се поддавало на „внушение“. Усещал умората му. Не „пеело“ като порано. Чувствувало нужда от допълнителен „заряд“. И все във връзка с необходимостта „да се живее красиво“ е подчертавал неоднократно оптимизма на народа ни. Неговото дълбоко убеждение беше, че хуморът е духовна броня на българина, за да удържи на толкова изпитания и опити за асимилация. Няма да забравя как веднъж той категорично подчерта: „. . . Нашият народ обича смеха, веселата шега, дръзкия смях и е създал своя баснословен Хитър Петър като антипод на своите потисници: чорбаджии и попове, кадии и бейове. В години на мрак и безпросветност е отстоявал правото си на живот чрез остроумието на хумора, но и чрез благородството на своя гняв. . .“ Сега той само допълни: „Смехът у народа е израз на духовна сила. Само силните умеят да се смеят. Само силните смеят да се смеят. Ако е потребно дори и над себе си.“

Уединени зад затоплената резеда на есенните храсти, ние се питахме могат ли мъртвите да бъдат щастливи, имат ли възможност да общуват с живите, могат ли да се усмихват. Странни въпроси. . . Много добре разбирахме за какво става дума, ала все пак понятието „безсмъртие“ е толкова неуловимо, за да знаем конкретния му образ. Съгласихме се, че е добре човек да бъде споменуван от живите, но само с добро. И все пак, също като на Пенчо Славейков, и на Минков му се искаше някакво „прозорче“ от небитието, някакво „съвсем незначително“ отворче, откъдето да поглежда на света, „па макар и с едното око. . .“ По този повод му припомних значението на онзи пасаж от една изповед на библейския пророк, който между другото подчертава: „. . . и по-добре е за тебе с едно око да влезеш в живота, отколкото да имаш две очи и да бъдеш хвърлен в геената огнена.“ Той разтълкува по философски този текст и го свърза със съвременната писателска практика. В световната литература имало много писатели с многобройни томове, но всичките те не стрували колкото два стиха на Омир, колкото една реплика на Шекспир или една сентенция на Гьоте. В нашите мащаби той посочи автори с много творби, които в никакъв случай не могли да имат вкупом цената на едно стихотворение от Яворов, Дебелянов или Вапцаров. . . Подобни писатели с

многотомни „съчинения“, в които нямало нищо ново да се прочете, не живеели „нито с двете, нито с едното око“, а са прекарвали живота си в трупане на мъртва хартия. Самите те били „бегонии“ в сивото всекидневие. . .

Ставало е и друг път дума за Вапцаров. Него той ценеше високо, както това е известно. Признаваше го за „новатор“ в художественото мислене. Удивляваше се от неговата скромност. Знаеше го и като личност. Разказвал е за първия процес и недвусмислено ругаеше цар Борис III като виновник за неговото убийство. Подчертаваше, че само в България по това време са ставали такива „касапници на духа“. . .

Някакво оживление обхвана уморения писател. Отново се върна към проблема за художественото качество. Твърдеше, че колкото по-трудно ставало писането, толкова повече ще растяла отговорността на художника и към съвременността, и към бъдещето. Отговорност „и пред нацията, и пред света“. Особено наблягаше, че писателят е длъжен да пише не само за своите съвременници, но и за потомството. И тук изрично показваше диалектиката между „настояще и бъдеще“. „Добре направената книга“ считаше за „делегат“, който ще участвува в бъдещите конференции. А „книгата-еднодневка“ смяташе за „сурогат“. . . Дразнеха го конюнктурата и култовските порядки. . . При наличието на съвременната комуникация — далекопишещите машини, радиото, телевизията, лазерите и „спътниците-предаватели“, — когато една новина обикаля света за една или две минути, „писателската дума ще има все по-голямо и по-голямо значение, стига да е мъдра и актуална. Затова все по-тежко ще става за истинския творец. Отговорността му ще расте. А професионалната му квалификация ще трябва да бъде по-висока.“ И веднага се доуточни: „Още много, много по-висока!“ И като помисли малко, докато записвах, добави: „И все пак ще е по-леко от хладината на гроба. . .“

Постарах се отново да преминем на друга тема. Но той настоятелно подчертаваше, че трябва по „медицински“ да говорим за живота и смъртта и да назоваваме нещата направо, без заобикалки. Считаше себе си „човек на дежисносване“ и „писател в оставка“. . . „Аз съм един акустирал кораб, който няма намерение да вдига котва.“ После се сравни със звезда, траекторията на която е към своя край. . .

— —

— Мъчно ми е за много неща, но. . .

Темата действително бе сменена, но не напълно. Най-силна се оказа неговата страст да се зарее по света, да скита през океани и морета, но да мисли за родината. „Уж се урежда нещо за скандинавските страни, но засега няма още нищо положително.“ Увещаваше ме на всяка цена да посетя Ленинград, Париж или Рим, а лично той мечтаеше за Индия. Той уж мене насърчаваше, а сам предвкусваше неизживени трепети от своите бъдещи далечни плавания. Мечтаеше, макар за малко, да стане някъде културен аташе. Предпочиташе страната на Андерсен. Ала му се искаше да живее само в България. . . „Тук ми е най-хубаво!“

— Ще ми се да потъна, все пак, в този водовъртеж от преситеност и презрение, от лицемерие и егоизъм, за да дам картината на съвременното отчуждение и на „филистерските“ добродетели на сегашните завоеватели на света. — С тях той имаше стари войни. — И на оная щедрост, която ражда безличието и технокрацията, мафиите и бавната смърт на проядения отвътре свят. . .

И той заговори за американската действителност с такава осведоменост, с каквато могат да се изказват само очевидци. А той не бе стъпвал в САЩ. А и никой не беше го поканвал. Считаше, че капиталистическият свят никак не е за подценяване; че ще продължава да носи много изненади и ще ражда нови войни; че ще разлага, като насища пазарите с „наслади за очите и небцето“, за ушите и сърцето, за вкуса и обонянието. . . На въдицата на тези „лакомства“ щели да се ловят много чуждестранни, а и наши шарани. . . Понякога и много тлъсти. Имаше пред вид някои видни „интелектуалци“ от социалистическите страни. Не си струвало да се говори за дребните „шаранчета“. . .

Неведнъж се е изказвал, че в света на „златния телец“ всичко е така устроено, за да ползува буржоата, да „подслажда“ техните „низкочели страсти“, инфантилните или извратени вкусове, първичните им подбуди. . . Според него „светът на неограничените възможности“ не може да дава „неограничено щастие“ за всички. Тази легенда била вече „изпята песен“. И всеки прогресивен писател е бил длъжен да знае това, ако искаме да разцъфти голямото изкуство и

литература в световен мащаб. Зрелите творби щели да се появят само в научна синхронизация с епохата. Колективните усилия на истинските творци неминуемо щели да родят епохалните платна и мелодии, „зрелостта на златния атомен век“. Никаква електроника и изкуствени мозъци не ще могат да заместят художника. Творецът ще си остане творец, а това означавало да е всякога откривател и духовен вожд, да е „съвест на епохата“, а не „плъх“, заринат в нечистоплътност и при това хванат в „капана на собствения си традиционализъм. . .“

Минков посочи имена на писатели, за книгите на които са се изразходвали по „цял завод хартия“ и в най-добрия случай „произведенията им“ щели да бъдат полезни само след претопяването им, и то за амбалажна хартия, „предназначена за бакалниците и касапниците“. Ненавиждаше „халтурата“, бе злъчен към „занаятчиите“ в изкуството и литературата и смяташе, че слабите писатели само „изнасилват бумагата“. Мразеше фактографите и не обичаше да ги чете, а предпочиташе да гледа документалните филми. Ядосваше се и на критиците, че не си разбирали от призванието и ставали понякога „беззъби баби“. Ала общо признаваше литературната критика и я считаше за суверенна. Той дори търсеше критици, с които дружеше. Не обичаше само онези „откриватели“, които са се оттеглили в „тихите заливчета“ и предпочитали да „броят колко косъма има в брадата на Каравелов или Ботев“. Не е скривал ненавистта си към онази „критика“, която рекламира, без да се докосва до същността на произведенията; нито към критиката, която се бои да отстоява позициите си, без да успява да убеди твореца, че той трябва да се вслуша в нейните препоръки. . . Считаше за несъвместимо с писателската етика да се ненавижда критик за това, че е казал истината за един писател, за неговия творчески стил.

— — —

Слънцето припичаше и сменихме пейката. Той беше чел в оригинал нещо от „Вещите“ на Жорж Перек и настроен философски, ми препоръчваше тази книга, като иронизираше онзи „бяс у човека“, който го кара да трупа предмети, без да успее да ги ползува като техен господар. Сочеше за пример група интелектуалци, жадни за вещи и имот, и им се надсмиваше. Дори и с „вилите си не ставали по-талантливи“. Съзираше голяма истина в тази малка книга на Перек, като се тровеше, че отчуждението в някои западни страни смазва много талантливи хора, лишава ги от истинско изкуство и творческо щастие, обрича ги на полугладно съществуване. Богатството на техния свят ще помръква и ще се парализира, колкото и силна да е тяхната дръзновеност. Смяташе за задължение на нашия свят да им се помага с всички средства и по памет цитира Марксовата мисъл: „Средството е част от истината, също както и резултатът. Необходимо е, щото самото търсене на истината да бъде истинско; истинското търсене, това е разгърната истина, чиито отделни съставки се събират в резултата.“ По-късно уточних автентичността на тази мисъл по първоизточника. . .

Някак между другото вметнах за авторовото повествователно „аз“, което у него осезателно се чувствува. Усмихна се малко дяволито и злъчничко откри своята канонада: „Нима Лермонтов не намята кожата на двойника си от „Герой на нашето време“, без да лицемери, но и без да се разрива докрай, нито да се слива с героя си.“ Той питаше, но и се съмняваше дали всичко е точно така. „Огънят“ поутихна, за да премине в лека „престрелка“. . . Призна, че в образа на всеки герой в един или друг аспект авторът проектира себе си или своето отрицание. Друг път сме говорили как триединството на среда, творец и герой често пъти взема странни творчески форми. Самото раждане на образа се „акушира“ от автора, но се съпровожда от сложна творческа „родилна треска“: понякога „материалът се съпротивлява“ и ражда твореца; самата среда — и двамата — образа и твореца; случвало се и така, че автор и герой „изнасилват“ средата, въздействуват и за нейното изменение, стига талантът и художественото внушение да са достатъчни. В разговора ни са се намесвали и Пушкиновият Евгений, и Гоголевият Чичиков, и Тургеневите „питици“ от неговото „Дворянско гнездо“. . .

Прекланяше се пред гения на Достоевски, когото поставяше като творец даже над Толстой, макар хармониите и характерологичното равновесие у Толстой да считаше за непостигната висота в цялата световна литература. Достоевски усещаше като по-близък до себе си или по-точно: себе си до големия художник. . . Интензивността на неговите мисли и образи, концептите му за обществото, човека и човешкото го привличаха като магнит. Всичко това обясняваше с хуманизма и антибитовизма на Достоевски. Негов продължител в руската класика от-

криваше в лицето на ранния Горки, който съчетавал концепционалното мислене с романтиката на една нова душевност. . .

У него всичко имаше светославминковски измерения. От свой „поглед“ виждаше нещата, със своя мярка; имаше самостоятелна позиция, индивидуална естетика и цяла система на образно мислене. Оттук и предпочитанията му. Поставяше например Езоп пред Омир, Рабле пред Балзак, Достоевски пред Толстой, Домие пред Рубенс, Димитър Димов пред Караславов, Бешков пред Стоян Венев... С особено уважение и почит се изказваше за Владимир Димитров—Майстора. В своите убеждения държеше за своята суверенност и всякога беше категоричен. Не сменяше възгледите си. Мразеше „умъртвяващото пълзене“ след бита на героите и се опияняваше от съкровената жажда за творчески открития, оригинална композиция и висока култура у писателя, чрез които да показва индивидуалната си неповторимост и широката амплитуда от мисли-образи, идеи-образи, картини-образи. . .

Неведнъж пледираше за такава чувствителност у твореца, чрез която да се обогатява и усъвършенствува читателят, неговата душевност и опит, а чрез преживяванията и оценката на читателя да вижда и отстранява собствените си несъвършенства. Затова препоръчваше обсъжданията преди и след излизането на книгата като форма на творчески контакт с народа.

И друг път е казвал, но сега подчерта, по-скоро предупреди, че „съблазнителните илюзии в изкуството се превръщат понякога в мъртви кумири, особено когато животът не трепти в тях“. Изрече и силни думи за „въжетата на морала“ и за авторовата самоизмама в себеоценката. Според него идвал един час, когато сякаш авторът се пробуждал и оставал „травматизиран в удобното ложе на привичката, здраво вплетен от мрежата на лични измами“ и просто седял като „гипсиран от неприятната неподвижност на ума. . .“ Затова въздигаше близостта до „кипящия живот“ като критерий за правдивост, като нужна „лакмусова хартия“.

Спомням си с каква страст е говорил, че са нужни нови форми за творческо усъвършенствуване на писателите и постоянни грижи за запазване свежестта на таланта. Предлагаше дори и изпити за повишаване културата на всеки писател, като изтъкваше с болка любопитни куриози на неграмотност. Посочвал е острата необходимост от непрекъснато четене както на съвременната литература, така и на световната и наша класика. Много често е повтарял: „Ние не се четем един други! Не си познаваме творчеството!“ Това го болеше.

Непрекъснато повтаряше, че за писателите е нужно онова, от което се нуждаят всички творци и хора на изкуството — плюс тишина. Вътрешното спокойствие и обикновената тишина считаше за съществени фактори за ползотворна работа. Не скриваше, че обича много тишината. Обичаше я колкото за себе си, толкова и за хората, за да обмисля живота им. Считаше, че половината от света „живее в страшен шум“. „Струва ми се — подчертаваше той, — че е време в ООН или в ЮНЕСКО да се обсъди този въпрос. Аз също отбягвам шума и хората ме считат за „саможив“, а това съвсем не е вярно.“ Като доказателства за своята общителност сочеше своите многобройни приятели и характера на собствените си книги. Това най-трудно общение и „пътуване“ към сърцата на хората той ценеше високо. Обичаше книгите си и ги наричаше „приятели на хората“. Тях той разпращал като „свои делегати“ до библиотеките. Последните не били „гробници за книгите“, а място, където оставали да живеят мислите, образите, идеите, чувствата и целият творчески свят на писателя. Обръщал е внимание на факта, че „човек не може да прави изкуство, ако е далеч от хората, от тяхната истина и от тяхната младост. . .“

Когато „свещенодействуваше“ в работната си стая, не допускаше никого. Даже изключваше телефона или го преместваше в спалнята. Той пишеше сам. Своите „пет часа“ за „страница и половина задоволителна проза“ „вземаше“ обикновено сутрин. Това бе „неговото работно време“. През ранните следобедни часове се отморяваше. Следобед — четеше: обикновено немски, френски или руски книги. Почти винаги в оригинал. Имаше поглед за цялата световна литература. Знаеше с подробности творческите биографии на мнозина световни светила. С някои от тях се познаваше и лично. Но не обичаше да подчертава това. Радваше се, когато се научеше, че е преведена наша книга или че някой е казал добра дума за българската литература. . .

С особени надежди се отнасяше към Йордан Радичков. Следеше всеки негов разказ. У него откриваше много „любопитни щрихи“, „ловки хватки“, „хрумвания“ и „решения“. Сочеше го като „търсещ автор“ . . .

Лично той имаше много проекти и планове за разкази и повести, за роман даже. Имаше и набелязани нови пътешествия. . . Най-много жадуваше за работа. И понеже не беше от най-продуктивните, скъпеше своите работни часове и минути. Към края на своя живот обичаше да се среща с пионери и стари приятели.

— — —

Стана дума за младостта, за нейното достойнство, възможности и капризи, за старостта и нейната немощ. Поразсъждавахме за морала, за устойчивостта на човека и за бита на млади и възрастни хора, за семейството и верността към него, за въздържанието и бохемството. . .

Той се гордееше, че е имал достоен дядо Иван по майчина линия, който е имал приятелство с Левски, работил съвместно с дядо Петко Славейков, а и Вазов е писал за него в „Под игото“. Подчертаваше и синовните си чувства към майка си, от която беше запомнил и често повтаряше думите: „У нас пари ако не се намерят, то чест винаги ще има.“ Малко говореше за загиналия си брат Асен, убит при Босилеград в Междусъюзническата война. Също и за баща си, който след инжекции против тиф по време на „Европейската война“ умира като подполковник във военната болница в София. Мълчеше и за брата си герой — Иван Минков, загинал като комунист и член на Военния център на ЦК на БКП по време на свирепия терор през април 1925 г.

Тъгуваше, че е разделен от единствената си дъщеря Дора, която живееше при първата му съпруга. Съжаляваше за някои неща от семеен характер, но беше дискретен. . .

Приятно беше да констатираме нашето единодушие по въпросите на семейството, но бях винаги укоряван, че не познавам „достойнствата“ на бохемството, през което беше минал Минков. С това бохемство, което той наричаше „бунтарско“, обясняваше много свои постъпки...

Малко невъздържано укорих една категория хора, които лесно забравят младостта си, строго съдят младежите и се превръщат в истински „пуритани“. Споделих, че не споделям тяхното „целомъдрие“, защото е лицемерно, тъй като не само съдят безпощадно хората за дребни грешки, които и те са допускали на младини, но се представят като същински „светци“. А едва ли са били такива. Затова ги нарекох „пуритани“.

— Пуритани ли? — разгневи се Минков. — Жреците на лицемерието аз наричам направо циници! — Отново злъчно прецеди през зъби той. — Това са хора с двойно счетоводство: с един морал за себе си, а с друг — за хората и особено за младежта. Ние имаме прекрасна младеж. Някои забравят, че човек не може да надскочи биологията си. Хайде, накарайте тези старци да живеят с „греховете“ на младостта! — И той посочи към пенсионерите. И след като помисли, добави. — Нека не бъда погрешно разбран. Любовта е най-красивият плод на младостта. И тя трябва да се изживее красиво. Тъкмо тук трябва да се намесим компетентно, за да помогнем на младежите да възпитават своите чувства. Само човек, който обича красотата, преодолява биологичното у себе си, покорява го и се стреми към възвишени изживявания. Инак до къде ще се стигне? Лошото е друго, че „пуританите“ искат от енергичния младеж да се превърне в лицемерен евнух, а здравата девойка — в някаква парализирана госпожица, която да седи като манекен и никого да не поглежда. Тогава по-добре е да изпращаме младежите в манастирските килии. . .

— Но и там навярно ще трябва да избождат очите си като Елинпелиновия герой! — съгласих се с него.

Минков възропта против безотговорните „критици“ на младежта, които винаги сочат себе си за „етичен еталон“. И сега Минков разказа много интересни лични преживявания от периода на „бунтарското си бохемство“, което не е останало без отражение и върху творчеството му. Посочи и някои моменти от бурната младост на граф Толстой, който имал „завидни подвизи“. Но не се възхищаваше от крайностите на по-късната му „библиейска“ сдържаност, макар през това време да написва най-зрелите си творения. Пак по този повод той просто изругава онези „въздържатели“, които „съвсем не са въздържани в своята алчност към чуждото и особено към монетните знаци. . .“

Въздържанието разбираше в много широк смисъл, без то да се превръща в някаква секта на „самообрекли се самураи“, а да засяга всички сфери на обществената и нравствената дейност на човека, стига да се щади здравето, духовното здраве, нравствеността и да се насърчава личното дарование у всеки.

— Въздържанието не трябва да възпира онова, което се носи у човека като духовен заряд. — И тук Минков сподели колко внимателни трябва да сме към талантливите хора. Той предупреди, че талантът у един млад човек може „да дреме“, може да е „в дълбок сън“, но в определени моменти да се предизвика и да донесе красота в „часовете на откритите сърца“. Тези „часове“ идвали само тогава, когато имало условия „да се роди нещо ново“, да съзрее една идея, да се изрече една истина. Такива „часове“ трябвало сами ние да сътворяваме, да ги предизвикваме, да ги търсим. Понякога, дори пред чаша вино, могли да се кажат много съкровени неща. Още римляните са се досещали за това и неслучайно са сътворили сентенцията за виното и истината.

— Без да бъдем лоши наследници — продължи Минков, — трябва да помислим за съдържанието на тази мъдрост. Не бива да бъда разбран криво: аз не насърчавам пиенето, а искреността и духовната честност. Ние трябва да разберем, че талантът трябва да намира подходяща среда, в която да се прояви.

И заговори за неговата „компания“ на младини: Фурнаджиев, Каралийчев, Иван Пенков, Ламар, Бешков. . . Било интересно да се живее сред приятели, на които се вярва.

— Не бива да се забравя, че ключ за таланта си човек носи сам у себе си. . . Но без среда изявата му е невъзможна. Нека си признаем, че недостатъчно мислим за твореца независимо какъв е: инженер или художник, писател или архитект; как, къде, кога ще се прояви?!. . .

Според Минков „професионалното ориентиране не бива да се превръща в празна дума“. Още от училищната скамейка трябва да се следи за духовните изяви на човека.

— Различните творчески колективи или съюзи, които създаваме, обикновено обединяват проявилите се таланти. А къде ще откриваме попълненията? — В добрата среда, в здравата атмосфера, сред откровени хора, в сърдечния разговор, сред добри приятели. Аз говоря за „духовно здраве“, за „здраве в отношенията между хората“, за „принципност към човека“. . . Вярно е, че направеното досега е насърчително, но то е недостатъчно. . . Трябва да се помисли за нови форми. . .

Искрено се радвах на тази изповед. Нямаше нужда да се прекъсва, нито да се допълва, защото неговите критерии бяха и са критерии на човек с огромна отговорност. На човек с висока взискателност, сам търсещ и извисен в своите домогвания като художник. Тъкмо дописвах последното изречение, Минков продължи мислите си:

— От позициите на своя талант художникът е най-силен. Това важи за всички творци. Всеки трябва да запазва собственото си лице и да обогатява облика си на артист. Да се усъвършенствува, да остане верен на живота, но и на себе си, т. е. — да бъде последователен на убежденията си, да казва истината и само истината за живота и за себе си. Важното е — продължи спокойно Минков, — че тъкмо съкровеността на таланта превръща човека в творец. Той е направил и езичника поет. Всякога — поет. И талантът не трябва да се насилва от възрастта и от времето, а да се остави да расте сред народа. Защото, както още Левски е разбрал, ние сме във времето и времето е в нас. Всяко самонасилие причинява далтонизъм и духовно късогледство. Без значителен талант няма голямо изкуство. Схемата, безкрилото фотографиране или, с една дума, слабият талант са безнадеждна работа. Такива „таланти“ раждат „герои“ с по няколко „запасни души“, които се сменят като „резервни части“. Героите им бързо се прераждат и сменят кожите си като змии. А в живота не става така. Човешкото прераждане е сложен процес. Това опитните писатели добре знаят. . .

Според него „човекът е една голяма тайна и още по-голямо чудо“. Затова е била нужна дружбата между писателите и от „трите поколения“. Той смята, че възрастните в никакъв случай не трябва да странят от младежите (макар понякога младите да са доста самонадеяни), особено когато са творци. Те трябва непрекъснато да ги насочват, да им показват, да ги вдъхновяват с творчеството си, но и с личния си пример в най-отговорните дела на съвременността. . .

Няма никога да забравя как възторжено се е изказвал той за комуниста като „главен конструктор“ на съвременността, като организатор на живота ни, като „отговорник за съдбата на света“.

— Комунистът е голяма сила. Когато е творец-талант, той е незаменим. . . Всичко около него се превръща в живот, в някаква сфера на радостта, в храм, където живеят хора. . . Всичко за него е живот!

Такъв човек беше и сам Минков. Той се самораздаваше на хората, с които имаше работа. Търсеше ги. Казваше бележките си за книгите им, когато ги редактираше. А той редактираше сякаш пишеше своя книга. Беше изключително добросъвестен. Казваше откровено мнението си и хората го търсеха. Помня колко млади писатели му бяха благодарни за неговото усърдие на редактор, за взискателността. . .

Така той се раздаваше и когато работехме „анкетата“. Стараеше се да каже истината точно, да си спомни всичко в детайли или ако не успееше, дълго мълчеше и се тормозеше. . . Такъв „случай“ имахме, когато търсехме подбудите и историята на разказа „Това се случи в Лампадефория“. Аз го запитах:

— Маестро, а как Ви хрумна за лампадефорското чудо? Какви бяха подтиците Ви? Откъде започна всичко? — Като още една весела легенда или „притча“ или хитра шега на Цирцея, довела до съвършенство своето „коварно изкуство“? — „Маестрото“ хитровато се усмихна:

— Не бързай! Всичко ще ти разкажа под ред. . . — И той започна:

— През 1934 аз препрочитах едно издание на „Вранчев“, струва ми се, беше Омировата „Одисея“. Чета си аз и стигам до онези пасажи, когато (това и гимназистите го знаят) вълшебницата от остров Ея превръща моряците на Одисея в свине; нещо трепна под лъжичката ми, чух как тези свине грухтят не по-лошо от истинските. Видях и Цирцея как грациозно примамва своя пленник, като го задържа при себе си цяла година. Дали тя го задържа или сам е пожелал, нека си трошат главите наследниците на Балабанов в университета. По този въпрос някой може да напише научна дисертация (съзнателно смени ударението той) и ще ходим да го защитаваме, ако застъпи становището, че раждането на син е било по „взаимно споразумение“. . .

Та четях си аз *значи* произведението на бай Омир и си мислех: този човек ще е наемник на демона, щом допуска такива развращаващи народа сцени в своята вечна книга. В този момент ми хрумна, че варварското нашествие на световната икономическа криза, която сковаваше и България като в клещи, заставя хорицата да се превръщат „доброволно“ в тревопасни, ако не искат да изпукат от глад. — „Гледай ти чудо!“ — думах си тихичко, за да не ме чуе никой: щом Цирцея може да превръща моряци в свине, защо пък на един български сатирик да не е позволено правото да превърне нашенци в митични същества. Кентаври например! — си помислих отначало. Добре, но веднага си промених мнението: кой ще ти разбере, бай Светославе, твоите „кентаври“. Я по-добре ги „побългари“. Така и направих. Реших, че е по-добре да са пак „митични същества“, но взети от „нашио край“: с овчи тела и с човешки глави. Наш кентавър. Защо пък не? Каралийчев и на змейовете беше поставил нашенски пояси. Така и правителството щеше да разбере, че съм истински патриот. Щом досега народът ни не е родил кентаври в своите приказки, нека поне кризата да роди човекоподобни овце. Така „реформите“ на „деветнайстомайци“ щяха да се увенчаят с главоломни завоевания. . .

Тази моя идея се роди след преврата на Кимон Георгиев и Дамян Велчев. Но кога точно!?— тормозеше се Минков. Кога-кога. . . И така не можа да се досети. Ядосваше се, търсеше нещо, на което да се позове, но нищо не се появяваше в съзнанието. Потърси и вестника, където беше напечатан за първи път разказът. Но въпреки всичко — крах!

— Крах! — изговори Минков по особен начин тази дума. Неговото френско „р“ повлече единствената гласна навътре в гърлото и завърши с „х“-то, което едва се чу. Ядът му попремина, когато си спомни, че разказът бил написан към края на ноември, а отпечатан точно срещу студентския празник.

—С „Вестник на жената“ в джоба аз крачех по столичните улици и си мислех: „Утре е студентския празник! Какво ли ще преживее академичната младеж на Лампадефория?. . .“

Разказът той писал с голям подем, с вътрешно въодушевление. Досещал се е, че е могло да превърне също като Цирцея хората в свине, но се отказал, защото било безполезно на тези

безобидни животни да приписва качествата на хора със свински нрави. „Не исках тези същества, с които бях „приятел“ и поглъщах под формата на луканки, сандвичи, кренвирши или кебапчета, да се свързват с нечистите афери на царедворците. . .“

— Реших да хвана кризата за ухото, като безработните лампадефорци преобразя в кротки овчици. Хем от вълната им ще продаваме платове на англичаните, хем от млякото им ще правим сирене и ще бием на пазаря Холандия? Няма да си играем на кегелбан, я? Пък те ще си хрупкат витаминозна тревица, големците ще ги окичват с медали-звънци по вратовете, а цар Бодил III ще изпада в истинско умиление и с още по-голямо научно усърдие ще попълня сбирките си с насекоми и най-чудновати червейчета. . . Пълна идилия! По този начин и дълбокомъдрените адепти на „витаминозната вегетарианска идея“ щяха да ме поздравят. . .“

Тогава за първи път в живота си дълбоко осъзнах каква сила се съдържа в думите на Лев Толстой: „Да пристъпиш към духа с насилие е все едно да искаш да уловиш слънчевите лъчи; с каквото и да ги покриваш, те излизат отгоре.“ Превратаджиите искаха да угасят, да смажат идеята за комунизма, разтуриха партиите, спряха комунистическите и всички демократически вестници и издания. . . И все пак комунизмът си пробиваше път, проникваше в сърцата и умовете на нашата интелигенция, сред народа. . . сякаш за да се докаже за сетен път, че „не се гаси туй, що не гасне.. . “

От горните „страници“, взети от „анкетата“, усещам дъха на Минков, който виждаше в Априлския партиен пленум нов „повратен момент в историята на нашия живот“. Той се радваше, че начело на нашия живот застават хора, излъчени от самия народ, изстрадали неговата правда, неговата истина, неговата мъдрост. . .

Ала виждам и образа му от последната среща. Неспокоен, тревожен, уморен. . . Говореше за съдбата на талантливите българи в изкуството и литературата. Спомена крилатата мисъл на Георги Димитров за приноса на всеки народ в съкровищницата на човешката култура. По този повод стана дума за Андерсен, Ибсен, Ланкснес. . . все синове на малки народи, но с големи литератури. Скоро бил препрочел последната драма на Ибсен—„Когато мъртвите се пробудят“ (1899). Той считаше, че не е точно преведена, и препоръчваше (заглавието) да се уточни — „Когато ние — мъртвите — възкръснем“. „За всичко трябвало талант, дори и за един „обикновен превод“. С това не подценяваше преводаческата работа, защото сам знаеше нейната цена от работата си с Андерсен, Чехов или с „Хиляда и една нощ“. . . Той по-скоро обръщаше внимание човек да не „пилее“ дарованието си в различни посоки.

— Когато човек не цени таланта си, той погубва не само себе си. Той развращава читателя, защото го подценява и се превръща в един истински Улфхайм: принуждава се да краде чуждо щастие и започва да говори на кучетата си като на свои другари. Той огрубява сам живота си. Докато творецът трябва да знае цената на своето дарование и да го подхранва непрекъснато с впечатления от живота, да го доразвива и усъвършенствува. Мраморът не бива да се шлайфа от раздвоени хора, нито пък — самоцелно, за лична наслада. Красотата на изкуството трябва да носи сила и щастие на хората, мъдрост и любов. . . Именно любов, а щом е човешка любов, нека е безкрайна. . .

Щом стана дума за Ибсеновия герой Улфхайм, Минков особено се оживи. Заизрежда сентенции от „Народен враг“, „Нора“, „Призраци“. . . Припомни си герои и ситуации и даже подхвърли заучени наизуст реплики от „Когато ние — мъртвите — възкръснем“. Вдигна с широк размах едрата си десница и я успокои на гърдите си, като произнесе артистично, с плътен и убедителен глас:

— Виждаш ли, тук, вътре има едно мъничко заключено сандъче и в него са скрити всичките мои скулптурни блянове. . . Бялата му ръка трепереше и той леко я положи на рамото ми, като продължи:

— Не мога да се освободя от диалектиката в чувствата на Ибсеновия герой. . .

Минков беше почти убеден, че всеки в живота си има по един „отвратителен мечколовец“ като Улфхайм или сам става като него. . . Твърдеше, че в „един прекрасен ден“ животът ставал неособено възхитителен, особено когато старостта изненадвала човека и когато все ще се намерела някоя героиня като Мая, която коварно щяла да му припомни: „Твоето време започва да отми-

нава, Рубек!“ Тъкмо тогава са се появявали „мечколовците“, за да заговорела съвестта у всеки прелюбодеец. . .

Авторът на „Маймунска мъдрост“ се виждаше в ролята на скулптора професор Арнолд Рубек и в драматизма на този Ибсенов герой се вживяваше. Посредством неговата драма сякаш допълваше собствената си „равносметка“. Чрез чувствата му показваше и собствения си „трагизъм“. Разкриваше благородството и любовта си към хората и живота. Чудни бяха неговите паралели: на собствения му живот с положенията, в които са изпаднали Ибсеновите герои от безсмъртната му творба. Всеки, който сега се върне към това произведение, ще види колко актуален е бил този Ибсенов „епилог“ за болния вече Минков. Слушах го и го разбирах. Съжалявам, че не записах всичко. Това, което сега си спомням, е съвсем бледо: какво може да задържи паметта! Добре помня, че той очакваше онази внушителна снежна лавина да го връхлети и затрупа, за да сложи край и на неговия тъжен „роман“, с всичкия му блясък и заслепление, красота и конфликтност. . .

Всеки според Минков имал своя „ден на пробуждането из мъртвите“. В този „ден“ всеки вземал своите важни решения, за които се е готвил сякаш цял живот. За идването на такъв „ден“ твърде много допринасяли и художниците на словото. Но те си имали и своите трагедии. Тъкмо те са били единствените виновници за това, че героите им ще е трябвало да умират преди тях. Това положение за истинските творци е било най-страшно. Щастливи били само тези, които живеят чрез образите на своите герои и остават като художници и след физическата си смърт. . . Такива писатели от съвременната наша литература били Димитър Димов, Димитър Талев. . .

Според Минков „странни“ били уроците на литературната история. Ботев творил в страшни условия, но бил гений, докато са се намирали автори, които от нищо не били лишени, но не се домогвали до значителни „образни превъплъщения“. И той посочи имената на съвременни писатели. Но имало и обратни примери: когато Димитър Талев „бил най-зле, написал най-хубавата си работа“ от тетралогията си. Поставяше „Железният светилник“ над всички негови романи. Това беше минутно отклонение от неговия „тон“ на разговора и се върна на старата тема.

Съгласихме се, че старата привидна „хармония“ у всеки талантлив автор заглъхва и идва един критичен момент, когато започва равносметката. Такъв „момент“ изживявал и той самият:

— Питам се: „Какъв писател съм аз? С какво ще бъда запомнен? Ще ме споменават ли критиците? Оживели ли са в съзнанието на хората героите, които съм взел от живота, дал съм им свое жителство и съм ги разпратил отново в живота!?. . .

Едновременно се удивляваше и питаше. Това бяха въпроси, на които търсеше реални отговори:

— Яд ме е на себе си, че не мога да си дам удовлетворителен отговор. Колко бих се радвал, ако можех да го дам. . .

Споделих с него, че е прекалено строг към себе си и крайно недоволен от постигнатото. Изрично подчертах, че в българската литература „мястото му е сторено“. Но той се дразнеше. Негодуваше и от онези критици, които по различен повод му напомняли, че тъпчел на едно място и не се е домогнал до равнището на собственото си постижение от 30-те години.

— Какво искат тези хора от мене? — отново питаше повече себе си. Не виждат ли „Орден“, „Човекът с опашка“, „Чудният смях в Рамония“ или „Паноптикум „Лайхенвалд“?

Раздразнението бавно преминаваше и той отново подхвана:

— Понякога нещо по-сладостно, по-звучно и херувимно ме обзема и си казвам: „аз ще оживея в героите си! А когато вече няма да ме има, ще възкръсна завинаги за живот. . .“

Минков наруши „добрия тон“ с едно неподходящо самоиронизиране, като се сравни с някои съвременни писатели, които имали самочувствието на „живи класици“ и винаги вярвали в собственото си безсмъртие.

Минков се съмняваше в безсмъртието си. По косвен път изрази неверие и в „безсмъртието“ на живите класици. И в същото време желаеше да остане сред хората с нещо, „макар и като житено зърно“.

— Дали ще е така — не зная! Ето големия въпрос за всеки творец, за всеки истински художник. Тъкмо тази тревога е показал Ибсен в епилога на творбата си „Когато ние — мъртвите — възкръснем".

Тази тревога е последна гостенка на всеки творец. . .

Отново заговорихме за Ибсеновата пиеса, за значението на „Бледната дама", която в творбата е по-скоро символ, сътворен от подбудите на живота, за да ражда тревога, за да ускорява „деня на възкресението". Съзнавахме, че е нужно да се работи повече, „да се живее бързо". Според Минков другата героиня — Ирена — е възсияла в живота, за да напомня на нейния творец, че в изкуството хората се събират „като на молитва", като „всеки седи в своя свят". Тази красива жена, олицетворение на светлина и изящество, „сияеща от небесна радост", е искрена в своето дръзновение, затова е правдив образ според интерпретацията на Минков. Той видя този образ в основната дилема на Ибсеновата драма: „Ако те пожелаех като мъж, загивах като художник, ако те възвисявах като художник — губех те като мъж." Тази дилема той изтълкува с много разбиране. . .

Накрая заключи:

—Големият дълг на писателя е да е образец на своя народ! Да е непрекъснато в творческо изпитание. Да е като опната струна, за да е чувствителен към волята, властта и идеала на народа! Инак художникът загива като творец. Цял живот трябва да си на инквизиторския стол на собственото си призвание, ако искаш да останеш в литературата, т. е. в паметта народна. Тогава действително човек може да се надява, че се зачислява сред незнаещите покой. . . Дори и след смъртта си!. . .

И ето, че темата за смъртта отново стана лайтмотив в разговора ни. Минков настойчиво се връщаше и връщаше към тази „Дама" и по едно време съвсем ненадейно забелязах сълзи в очите му. Изненадах се. Една едра мъжка сълза се откъсна от лявото му око и се търкулна по лицето му. Взе да бърше с бяла кърпа очите си. Започна странно да диша и посочи с ръка към Мавзолея. Отново погледна, помълча и бавно стана. Видимо изживяваше нещо, което не се решава да сподели.

Веднага седна. Леко се наклони към мене и доверително зашептя през сълзи:

— Аз. . . много обичам Дорето. — Говореше за единствената си дъщеря. — Много се привързах към нея напоследък. Исках да се омъжи, да се задоми. . . Мечтаех да дочакам и внук, но не би! — С изсушен и леко прегракнал глас той допълни: — Дано Дорето дочака!

Настояваше, каквото и да се случи с него, Дорето да бъдела на първо място; приятелите му да се грижат за нея и да не позволяват раздори, ако скъпят неговата памет. . .

Дора действително дочака мечтаното от нейния благороден баща. Омъжи се, задоми се, роди й се син и тя му постави бащиното име. Този малък Светослав, така жизнен и съсредоточен, привлича с невинната си усмивка. В него внезапно открих новия си „приятел за цял живот". . .

Бяхме вече станали, когато Минков съвсем ненадейно протегна и двете си ръце към слънцето:.

— Еейх, слънчице! Теб пак ще те има. . . Отрони Минков някак много тихо и глухо. — А нас. . . И само след минутка прибави:

— Ти няма да ме забравиш, нали!. . . — и се усмихна с една много тъжна усмивка. . .

Обувките хрускаха по сухия пясък, разпръснат от децата, и Минков правеше нервни гримаси, сякаш го усещаше между зъбите си. Спирахме се за малко ту пред Мавзолея, ту пред „галерията" и после пак обикаляхме по алеите. . .

Говорехме за различни неща, за времето и повече мълчахме. Не ми излизаше от съзнанието тревожното лице на писателя, неговите сълзи. Забелязах у него едно угризение, че се е показал слаб — задето и други хора са видели старческите му сълзи. . .

Слънцето незабелязано се беше наклонило над едрите градски блокове. Малко по-късно, съвсем незабелязано, светлината на зеленикавия неон някак много нежно обгръщаше вътрешната страна на мавзолейните колони. Хладна тръпка премина по лицето на Минков и той побърза на наметне пардесюто си. Отвсякъде кадифето на нощта ограничаваше рамките на земния свят, за да се роди над нас един нов звезден свят. Посинели в своето космическо безмълвие и астероиден мраз, звездите ни гледаха далечни и безразлични. . .

Минков все така бавно крачеше. . . Този неспокоен пътешественик сега приличаше на уморена птица, с издаден нос напред, с леко отпуснати немощни криле. . .

Само няколко седмици след тази наша среща Светослав Минков беше откаран в болница, откъдето не се върна у дома си. Всякакви срещи с него бяха безполезни и затова забранени. Допускаха само най-близките му. Те казваха, че е много зле, че всичко е непоправимо, че е „говорел“ или бълнувал непрекъснато само на френски език. Достигна и слухът, разпространен навярно от Ламар, че преди да постъпи в болницата, Славчо бил казал: неговите близки да не се тревожат — той щял да бъде погребан на държавни разноски. И пред смъртта си — все си е бил същият.

Една ранна ноемврийска утрин той внезапно почина. Много от неговите приятели се гневяха на съобщението. Считаха го за невероятно и зле скроена „Славчова шега“. Просто не искаха да повярват, но тъжната вест на д-р Младенова беше категорична. . .

Помня прощалните часове в Народния театър. По някаква случайност беше пак сряда: деня на нашите срещи. Пак се „срещнахме“ и пак „разговаряхме“, но нито той, нито аз чухме своите думи. . . Виждам като сега другарите и близките му в почетните караули. . . Спомням си траурния митинг, силните и авторитетни думи на Никола Фурнаджиев, на Богомил Нонев; тъжните „слова“ на Ламар, Емил Петров, Борис Делчев и Любен Дилов пред зейналия гроб. . .

Помня изненадата на всички, че бе положен отдясно на Алеко.

Помня как заблъскаха буците корава пръст по ковчега. . .

Помня и улиците с некролозите, от които гледаха неговите очи, за първи път спокойни, които сякаш питаха: нима и нас ще ни „покрие плесен на забрава?“ Същите улици, по които обичаше да се разхожда и да се спира пред примамките на окото, сега изглеждаха тъжни и сякаш самотни. . . Обхождах сам парковете и градинките по нашите любими места и може би от ноемврийския дъжд или от студения вятър очите издайнически сълзяха, а в душата си чувствувах по един странен начин последните му думи: „Ти няма да ме забравиш, нали!. . .“

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, 1973, кн. 1—3

Списанието предоставя част от страниците в първата си книжка на „чуждестранни приятели“. Под заглавието „Книги, носещи правда на света. Многонационалната съветска литература и художественото развитие на човечеството“ е публикувана анкета, в която взимат участие представители на литературната мисъл от България, Унгария, Хаити, ГДР, Мексико, Полша, Румъния, САЩ, Чехословакия, Югославия, ЮАР. Редакцията се обръща към тях с два въпроса: 1. Какво значение има опитът на многонационалната култура и литература в СССР за съвременния световен литературен процес; 2. Каква е ролята на съветската литература в личната им творческа съдба. Отговорите на „чуждестранните приятели“ — поети, прозаици, преводачи, литературни критици — са съсредоточени около няколко основни положения: многонационалната съветска литература високо носи знамето на активния хуманизъм, нейните произведения, създадени на десетки езици, отдавна са намерили път към сърцата на многомилионни читателски маси извън границите на СССР, художествените ѝ завоевания помагат на прогресивните писатели в техните творчески и идейни търсения. С особен възторг се коментира съчетанието на националното и интернационалното в нея като една от най-ярките изяви на ленинската национална политика, като доказана вярност към нейните принципи. Реализацията на формулата „национална по форма, социалистическа по съдържание“ по своето социално-политическо и културно значение се сравнява с „най-велики явления на културата, които са ознаменували цели исторически епохи в художественото развитие на човечеството — разцвета на античната гръцка култура, Възраждането, рационализма на XVII в.“ (според определението на К. Кирице, Румъния).

Б. Анашенков разисква по един злободневен въпрос — влиянието на научно-техническата революция върху състоянието и перспективите на съвременното художествено развитие (статията „Прогресът на техниката и „консерватизмът“ на литературата“). Сходни материали предлага рубриката „Диалози“, представена в книжката от дискусията върху филма на А. Тарковски „Соларис“. Под обединяващото заглавие „Науката, човекът, нравствеността“ са изложени становищата на няколко автори във връзка със сложни проблеми: равномерно ли протичат прогресът на техниката и прогресът на нравствеността? Докъде се простира обществената и моралната отговорност на учения? Какво е социалното съдържание на научно-техническата революция? Усложнението на социалните връзки на личността, подчертава се в заключителните редове от името на редакцията, е въпрос за степента на човешкото участие в съдбините на света, въпрос за вечните нравствени ценности и техния нов, съвременен облик, с една дума — това е въпрос за хуманизма.

150-годишнината от рождението на Ш. Петьофи е отбелязана със статия на Ал. Гершкович, в която се проследява отношението на прогресивните обществени кръгове в Русия през 60-те години на миналия век към личността и творчеството на поета. Рубриката „История на литературата“ е представена и от изследването на Б. Костелянец „Още един път за „Ревизор“.

Кн. 2 на списанието предлага на читателите си щастлива среща със С. С. Аверинцев. Студията му „На кръстопътя на литературните традиции (Византийската литература: извори и творчески принципи)“ приковава вниманието не само с обемната и необикновено отговорна и ангажираща тема. Отново авторът ни приобщава към резултатите на своето изследователско дарование, респектира с умението си да извлича философско-исторически и литературно-теоретически смисъл от конкретното знание, да открива нови и нови начини за оползотворяване на избраното методологическо тълкуване. И не на последно място — да активизира читателя в размислите му за настоящето, предоставяйки му богати възможности за сравнение между далечното минало и днешния ден.

От своята широка осведоменост върху историята на византийската култура С. С. Аверинцев извлича моменти със силно обобщаваща стойност, за да представи тази култура чрез най-същностните ѝ, принципни показатели. Така става възможно и изясняването на връзките ѝ с културата на оста-

налите страни на средновековната православна общност и на първо място — славянските. Константинопол, пише авторът, е „цял свят“, „цяла културна ойкумена“, постепенно вместена в стените на един град; от него изхождат универсални, общозначими закони на естетически вкус и естетическо творчество, издигнати над всяка провинциална ограниченост. Нормите на византийската култура са своеобразни „световни стандарти“ и тяхното въздействие се простира в пространството и във времето необичайно надалече. Особено интересни са съображенията на автора относно причините на това явление; тук са осветлени такива страни на византийската култура, като нейната „церемониалност“, „неподвижност“ и „завършеност“, способността ѝ за най-тънко вариране на изначално дадени възможности. Нататък е разгледано противоречивото двуединство, съставляващо формообразуващия принцип на „византинизма“ — императорската власт и християнската вяра. Подробно се проследява процесът на ориентализация на средиземноморския духовен свят, в рамките на който се развиват и психологията на цезаризма, и психологията на християнството. Изключително задълбочен е анализът, на който авторът подлага системата на отношенията между властта и човека. Привеждат се неподозирани по убедителност доказателства за отражението на тази система в общественото съзнание, както и за редица негови типични еквиваленти от изобразително естество.

Между многобройните тънки наблюдения върху психологията на средновековния човек, върху християнските представи за човека и тяхното отражение в литературата може да бъде посочено описанието, което С. С. Аверинцев прави на драматичното, „напрегнато“, „кризисно“ състояние „на страх и надежда“, което има пряка връзка с понятието „спасение“. Страхът е страх за спасение и надеждата е надежда за спасение; тук е вложен характерният парадокс на християнското „вече — но — още —не“ (например вярващият пребивава в общение със своя бог и същевременно бог е безкрайно далечен предел за усилията на вярващия). Ако класическата антична представа за човека е затворена, масивно-цялостна, християнството с небивала интензивност насочва към мъчително раздвоение на личността. И за християнското светоусещане, както за езическата философия, човешката природа запазва централно положение в битието, но тя е простряна между светлата бездна на благодатта и черната бездна на гибелта — и неизбежно трябва да се устреми в една от тях.

Сключвайки кръга на разсъжденията си, авторът отново се спира на „церемониалната непроницаемост“ на византийската култура. Той привежда думите на свой колега, изкуствоведа Хаман, според когото това е култура именно церемониална, която не показва същността си, криейки я зад формите, и „с хладна учтивост отстранява приближаващите се, като създава непреодолима дистанция между изкуството и зрителя, между светинята и молещите се“. Към тази констатация С. С. Аверинцев добавя, че непроницаемостта на формата и „проникващата енергия на въздействие“ често се оказват по-хармонични, отколкото може да се предполага на пръв поглед“, т. е. изследователят насочва вниманието към способността на византийската култура за въздействие, без която тя не би била духовна храна и творчески образец за толкова народи в течение на много векове.

Център на кн. 3 безспорно е статията на Ана Ахматова „Гибелта на Пушкин“. Тя се публикува за първи път по авторски текст от 1958 г.(с някои по-късни стилистични поправки). Работата е подготвена за печат от Е. Герщейн и се предхожда от негова встъпителна статия, подробно изследваща историята на заниманията на Ахматова по тази тема. Между другото той се позовава на допълнителните бележки на Ахматова, невключени от нея в обсега на статията ѝ, и приключва публикацията с обяснителен коментар — толкова богат на информация за читателя, че не отстъпва по анализаторски дух на въвеждащите страници. Отличителна черта на наблюденията на Ахматова, пише Герщейн, е конкретното въображение: даже в известни материали тя винаги намира някаква подробност, която приближава факта към читателя, заставяйки го отново да изживява отдавна минали събития.

Както пояснява сама Ахматова, насочването ѝ към темата за семейната трагедия на Пушкин се дължи единствено на „грубата и зла неправда“, натрупана в тълкуванията по този въпрос. Като поддържа познатата теза, че главен виновник за гибелта на поета е висшето общество, тя отправя упрек и към друга негова прослойка, към хора, които неоснователно са били смятани за приятели на Пушкин. По нов начин тя прочита редица документи (главно писма) и постига проникновени психологически характеристики на цяла редица личности от неговото обкръжение. В много от използуваните преди нея сведения Ахматова открива пропуснати възможности от страна на изследователите да установят действителния ход, причинната връзка, логическата последователност на съдбоносните събития. Особена стойност придобиват и някои материали, за първи път привлечени от нея. Не един път Ахматова се позовава на Пушкинови произведения, търсейки в тях опора за своите заключения. Така възникват интересни асоциации, които свързват тясно издирванията ѝ в областта на биографията на поета с анализа на неговото творчество.

В основата на статията на Г. Марков „Равнявайки се с живота на страната (Днеш

ните грижи на литературната критика)“ е залегнал доклад, изнесен на съвещание на главните редактори на литературно-художествените списания и вестници. В общата оценка на литературния печат през последната година се отделя важно място на критиката — централното звено в съвременното литературно развитие — тъкмо с оглед на ролята на литературно-художествените периодични издания. Отбелязва се наличието на конкретни, целенасочени литературно-критически и публицистически прояви. Очертани са няколко проблема, във връзка с чието решение би могло да се очаква оживление. Препоръчва се да се определят прецизно принципите на подбор в проблемните статии и обзорите, вниманието се насочва и към съотношението на статиите по история на литературата, от една страна, и материалите върху актуални, „днешни“ проблеми, от друга. Авторът напомня, че особено важни са дискусиите и полемичните материали на страниците на списанията при условие, че са съсредоточени върху централни въпроси, определящи естетическото своеобразие на съвременността. Нататък е разгледано подробно състоянието на жанра на рецензията, установена е степента на ефективност на редица публикации, чието предназначение е било да поддържат отличителния за многонационалната съветска литература дух на национално уважение и интернационален патос.

Със статията „Мъдро ли е да се вярва в човека? (Героят на съветската литература в огледалото на буржоазната критика)“ М. Созонова разкрива фалшификаторската същност на три прояви на съвременното буржоазно литературознание. Обект на нейната критика са книгите на Ю. Рюле („Литература и революция“, Мюнхен, 1963) К. Г. Бьорн („Шолохов“, Единбург, 1969) и Д. Стюарт („Михаил Шолохов“, издание на университета в Мичиган, 1967). Рюле се занимава с последния роман на Горки „Животът на Клим Самгин“, в който по мнението на западногерманския критик Горки е постигнал успех като художник, но се е саморазобличил като човек. Тълкувайки превратно еволюцията на Самгин, Рюле се опитва да постави знак на равенство между душевността на Горки и душевността на неговия герой, да отдели писателя от социалистическия идеал. „Тревогата за гибелта на личността под натиска на народните движения“ е смисълът и на другите две монографии. На идейна трансформация този път се подлага творчеството на Шолохов. Според Бьорн човекът е органически чужд на всяка политика, а силата на художника Шолохов е в оценките, съдържащи по-скоро човешки, отколкото идеологически ценности. За Бьорн „Тихият Дон“ не е книга за търсенето на народната правда в епохата на революцията, а просто „книга за войната“; вътрешният мир на Шолоховите герои не е сложен мир на идейни противоречия, а „мир на човешки страдания и потресения, изпитвани в условията на войната“. В тълкуването на Стюарт Шолоховата епопея се оказва в рамките на „вечните сюжети“; „Тихият Дон“ потвърждава старата истина, че свободата по време на революцията е само временна и всяка правда се оказва поредната илюзия. И още — трагедията на Григорий Мелехов е вечната трагедия на изключителната личност. Отказът да се признае социалната типичност на Мелехов, както се подчертава в статията, в крайна сметка означава скъсване с хуманистичните идеали, страх от масовите народни движения, от социалистическите идеи. Идеологическите „манипулации“ с човека в условията на все още недостатъчна информираност на западния читател относно реалните процеси на съветската литература, заключава авторката, показват цялата необходимост от решителен отпор срещу подобни концепции.

Л. Г.

ФРАНЦИЯ

„LA NOUVELLE CRITIQUE“, № 60, януари 1973

В януарската си книжка за 1973 г. списанието „Ла Нувел Критик“ публикува беседата на Жан Тибодо с Жан Рикарду върху новия роман. Тибодо и Рикарду са писатели-авангардисти, които до скоро се числяха към групата „Тел Кел“. Разговорът между двамата има формата на интервю: Рикарду отговаря на седем въпроса, зададени му от Тибодо. (Рикарду е автор на 4 романа и 2 книги, посветени на литературна теория.) Беседата представлява една равносметка на новия роман, на неговото развитие и на неговите теоретични постановки. В отговорите на Рикарду са засегнати следните проблеми.

1. Мястото на новия роман в съвременната литература и неговото развитие. Според Рикарду новият роман се явява като реакция срещу традиционния роман. Новият роман поставя под въпрос самите условия на повествованието — пространствено-временните рамки на разказа и персонажите. По такъв начин новият роман оспорва илюзията за репрезентация (т. е. илюзията, че в текста основното е представяната действителност — събития, лица и т. н.) и показва нейната истинска същност: тя е резултат на определена организираност на речта. Показвайки това, новият роман „поставя на сцената“ самия език. Според Рикарду новият роман разрушава по този начин едно идеалистическо четене на текста, което пренебрегва материалността на езика. Именно

в този факт авторът вижда съществения елемент, общ за всички представители на новия роман. Колкото до различията между тях, Рикарду считаше, че те не са толкова важни. Той предлага следната периодизация на разглежданото от него направление: а) период на новия роман (50—60-те години), през който категориите на разказа — време, пространство, персонажи — са били поставяни под съмнение, но все пак са били използувани от представителите на новия роман; б) период на новия роман (60—70-те години), през който тези категории започват да се подлагат на разрушаване.

2. Връзка между писателската практика и литературната теория. Рикарду счита, че тези две дейности са много тясно свързани: едната не съществува никога отделно от другата и обратно. Отхвърляйки романтичния мит за твореца, озарен от вдъхновение и несъзнаващ закономерностите на своята дейност, авторът е на мнение, че всяко литературно произведение е резултат на най-различни умишлени и пресметнати похвати. А щом писането е съзнателна дейност, то няма фикция без литературна теория. И, обратно, няма литературна теория вън от фикцията: днес критиката се насочва според Рикарду към изучаване на самия текст, на неговото изграждане и на неговите възможности. Но възможностите на текста могат да станат по-ясни само ако бъдат реализирани в самия художествен текст от този, който теоретизира. Следователно модерността в литературата се състои в отричането на разделението между творец и критик и в утвърждаването на цялостния писател, създаващ едновременно и литература, и теория и способен най-добре да разбере сложната диалектика между тези две дейности.

3. Връзка между политически борби и литературни спорове. Според Рикарду връзката между политика и естетика не е пряка; ето защо на пръв поглед изглежда като че ли изобщо няма такава връзка. Поради това често се случва прогресивни политици да застанат на позициите на традиционализма в литературата и обратно — писатели-авангардисти да станат изразители на реакционни схващания в политиката. Все пак авторът счита, че съществува един определен паралелизъм между авангардизма в литературата и левицата в политиката, респ. между традиционализма и десницата. Основите на този двоен паралелизъм Рикарду обяснява по следния начин: в класовото общество голяма роля играят митовете, които са дълбоко залегнали в подсъзнанието на отделните членове на обществото и определят тяхното поведение. Но митовете са тясно свързани с репрезентацията: всеки мит води началото си от някакъв разказ и всеки разказ се стреми да роди мит. Новият роман ерозира именно репрезентацията; следователно новият роман руши митовете на класовото общество и по този начин съдействува за идването на едно ново общество, в което митовете ще сменят своята роля и ще загубят своята принуждаваща сила. Друго доказателство за съществуването на такъв паралелизъм е според Рикарду фактът, че идеологията на господствуващата класа воюва срещу авангардизма. Това тя прави ту като обявява новаторските текстове за неразбираеми, ту като се стреми да ги приобщи към себе си, т. е. да ги „разчете“ и фалшифицира.

4. Авторепрезентация и материалистическа теория на отражението. Новият роман се вписва в една „негативна спрямо литературата идеология“: той разрушава илюзията за репрезентация и поставя ударението върху езиковата страна на текста. По такъв начин литературата започва да отразява не външната действителност, а самата себе си: това явление Рикарду нарича „авторепрезентация“. Според него авторепрезентацията е много съществено достижение: чрез нея в най-чист вид се осъществява онова, което Якобсон нарича „поетическа функция“ (т. е. акцентуване върху съобщението заради самото него). Естествено авторепрезентацията представлява отрицание на репрезентацията: колкото повече романът отразява себе си, толкова повече е затруднено отразяването на външния свят. Не противоречи ли тогава авторепрезентацията на Лениновата теория на отражението? Според Рикарду такова противоречие няма, тъй като, поставяйки на преден план езика, новият роман отразява също така една материална даденост. Авторът постулира, първо, съществуването на един институиран смисъл, предшествуващ произведението (институираният смисъл представлява съвкупността от знания, които читателят е придобил в своята практика), и, второ, наличието на множество значения, които текстът произвежда. Идеологията на репрезентацията счита, че между институираният смисъл и произведените от текста значения може да съществува само отношение на съвпадане. Всичко, което пречи на еуфорията на това съвпадане, е считано от идеологията на рапрезентацията за лъжа и деформация (за романтиците тази еуфория се нарича искреност или спонтанност, за екзистенциалистите — автентичност). Именно с тази деформация (или по-точно трансформация), извършена от текста спрямо институираният смисъл, се занимава авторепрезентацията. Една такава трансформация става възможна благодарение на факта, че литературата обработва една значеща материя (езика), която има свои собствени закони (например фонетични и графични). Опитвайки се да сведе езика до едно безобидно съвпадение на инвестирания смисъл с произведените от текста значения, идеологията на репрезентацията се стреми да омаловажи езиковата материя: тази идеология Рикарду нарича идеалистическа. Обратно, материа-

листическа е според него позицията, която показва ефикасността на значещата материя в отношението между институирания смисъл и произведените от произведението значения. Ето защо той счита, че авторепрезентацията не само не противоречи на теорията на отражението, но дори представлява едно по-дълбоко отражение.

5. Закономерности на творческия процес в новия роман. Рикарду обяснява, че неговите теоретични схващания не търсят пряка опора нито в марксизма, нито в психоанализата, но не изключват една дълбока връзка с тези две теории. Авторът си поставя за цел да определи законите на произвеждане на означаемите в текста, като държи сметка за означаващите. При писането писателят-авангардист се ръководи при подбора на елементите на фикцията от един такъв критерий, който да позволява разрушаването на линейността на текста. Рикарду предполага, че всички такива елементи са сюрдетерминирани, т. е. че те фигурират в текста както заради хоризонталните им отношения, така и заради вертикалните им отношения с други подобни елементи. В такъв случай критерий за подбор на елементите представлява изискването за най-висок коефициент на сюрдетерминация: избраният елемент трябва да има най-много вертикални отношения (т. е. да буди най-голям брой асоциации у читателя). Писателят черпи елементите на фикцията от един резервоар, който е неговото знание. Елементите в този резервоар не са какви да е: те се обуславят от епохата, от образованието на писателя, от неговите „комплекси“ и т. н. Ето защо коефициентът на сюрдетерминация има едновременно и идеологически, и политически аспект. Но ролята на текста е не само в това да заимствува пасивно тези елементи от резервоара, но и да ги обработи и да трансформира съществуващите вече между тях отношения. Действието на значещата материя и на нейната организация се проявява тук в това, че тя предизвиква други подреждания, които трансформират вече съществуващите конфигурации между елементите. Рикарду дава конкретни примери за това, като се позовава на своя роман „Завладяването на Константинопол“. — И така новият роман не се задоволява само да покаже действието на идеологичното и психоаналитичното начало върху текста; той демонстрира също така и обратното въздействие на текста върху идеологичното и психоаналитичното. Оттук Рикарду вади заключението, че чрез своите принципи на организация на текста новият роман бележи преход от механистични към диалектически позиции в литературата.

В тази беседа са изложени сравнително ясно основните положения на новия роман; при това личи желанието на автора да свърже авангардизма с прогресивните политически направления. Все пак възгледите на Рикарду извикват редица възражения. Най-важните от тях са следните: 1. За да покаже, че авангардизмът е прогресивен политически, Рикарду прибягва до едно идеалистическо схващане на обществото. В това схващане йерархията между първично и производно (между база и надстройка) се размива: та нима митовете (т. е. съзнанието) структурират обществото, а не икономическите отношения? 2. За да обоснове авторепрезентацията, Рикарду прибягва до едно вулгарно-материалистическо схващане за езика. Бидейки самият той отражение, езикът е факт на съзнанието: ето защо в него основно и първично е понятийната страна, а не материалните езикови средства (фонетични и графични), които в езика съществуват *след* понятията. Предполагайки обратното, Рикарду застава на позиции, които са неправилни тъкмо от езиковедско гледище.

„LA PENSÉE“ № 167, февруари 1973

Между материалите, отпечатани в първата книжка на списание „Ла Пансе“, интерес представлява статията „Брехт и литературната традиция“. Неин автор е източногерманският литературовед Вернер Митенцвай. Авторът на статията счита, че овладяването на литературното наследство от социалистическото общество е проблем, който не може да бъде разрешен веднъж завинаги: той се поставя по нов начин във всеки отделен момент в зависимост от конкретните задачи, които се поставят пред обществото. Независимо от това обаче Митенцвай е на мнение, че схващанията на Брехт за литературното наследство представляват реален интерес, тъй като те подсказват идеи и насоки, които могат да ни помогнат при решаването на този проблем днес. Че Брехт си е давал ясна сметка за сложността и противоречивостта на процеса на овладяване на литературното наследство от миналото, личи много добре от неговата теория за ролята на авангарда. Тази теория признава на писателите, произхождащи от буржоазията, но свързани с пролетариата (т. е. писателите-авангардисти), ролята да свържат литературната традиция с голямото новаторство на социалистическата литература. Авангардът е свързан според Брехт с някои моменти на буржоазната революция, но представлява същевременно и една антибуржоазна позиция. Обратно, писателят, произхождащ от пролетариата, който още не е завзел властта, попада лесно под властта на буржоазната литературна традиция тъкмо защото още не я е овладял. След победата на пролетарската революция социалистическите писатели получават от ръцете на литературния авангард арсенала от средства, които са им нужни за осъществяването на новите задачи. Позицията на Брехт има редица слаби места. Диалектическото отношение на вярност към традицията и освобождаване от нея не може да се разреши

чрез механистичното противопоставяне между авангарда, свързан с пролетариата, и изцяло пролетарските писатели. Овладяването на литературната традиция от последните, както и от самия пролетариат като класа, е било подценено от Брехт. Все пак тази теория разкрива противоречието между съдържание и форма в процеса на овладяването на литературното наследство от революционните писатели. Ето защо, без да се съгласява с Брехт, Митенцвай счита, че в тази теория има рационално зърно. Въпросът за оценката на литературното наследство е друг важен въпрос, който занимава Брехт. Този въпрос има две страни: естетическа и политическа. Естетическата страна на оценката предполага, че класиците трябва да бъдат разглеждани откъм техните силни страни, а не откъм техните слабости. Но това не означава, че трябва да се премълчават противоречията в тяхното творчество. Подчертаването на противоречията съвсем не намалява стойността на класиците: Брехт набляга особено много на това и счита, че е съвсем неправилно безкритичното преклонение пред големите писатели от миналото. Политическата страна на въпроса пък се заключава в това, че оценката на литературното наследство трябва да се прави във връзка със световния революционен процес, с революционната теория. Ето защо за Брехт дискусиите върху литературното наследство придобиват изключително политически смисъл: класиците трябва да бъдат оценявани с оглед на съвременността и дори на бъдещето. Споровете му както с Адорно и Маркузе, така и с Лукач за литературното наследство имат преди всичко политическа основа. Отричането на литературното наследство от Адорно се обяснява с това, че за последния традиционното изкуство било „социално“: чрез естетическата стилизация и чрез съответствието между отражение и действителност традиционното изкуство „утвърждавало“ в крайна сметка класовото общество. Изходът от това положение се намира според Адорно в индивидуалистичното изкуство, което не се отнася към емпиричната действителност и няма социална насоченост. За Брехт това отричане на традицията е недиалектично и по същество контрареволюционно. Що се отнася до Лукач, неговата позиция по въпроса за културното наследство представлява според Митенцвай един аспект на неговите политически възгледи и на неговата теория за „революционната демокрация.“ Лукач счита, че пролетарската революция е въпрос на далечно бъдеще: тя трябва да бъде предшествувана от един дълъг преходен период. В политическите си идеи Лукач има нужда от модела на буржоазнодемократичната революция от XIX в., за да обоснове своята теория; ето защо съвсем естествено е, че в своите естетически идеи той поставя ударението именно върху литературната традиция от миналия век. В интерпретациите, които той дава на писателите от миналото, политическият елемент бива опосредствуван и сведен до минимум: в тези интерпретации класовата борба се интелектуализира и се превръща в предмет на академичен литературен анализ. И така ориентацията на Лукач към Балзак и Толстой е свързана с неговата теория за революционната демокрация като необходим дълъг преходен период. Обратно, ориентацията на Брехт към писателите от непосредствено революционните епохи съответствува на неговата идея за възможността от едно близко революционно преобразуване на обществото.

Друг важен аспект на проблема за овладяването на литературата от миналото е въпросът за осъвременяването ѝ, т. е. за интегрирането ѝ към социалистическата литература. Като цяло литературното произведение е продукт на определена историческа епоха: то е единично и не подлежи на интегриране и на диалектическо снемане. Но то съдържа елементи, които в процеса на асимилирането трябва да бъдат или отречени, или диалектически снети. Към първия тип елементи, подлежащи на отричане, спадат идеологическите слоеве на произведението. За да бъде асимилирано, произведението от миналото трябва да бъде освободено от неговите идеологически обвивки и интерпретации. Смисълът на правените от Брехт адаптации е именно в това, да се изчисти произведението от неговите идеологически допълнения, за да може публиката да долови първичния смисъл на творбата. Тези адаптации предполагат, разбира се, една идеологическа критика на произведението. Към втория тип елементи, подлежащи на диалектическо снемане, спада според Брехт писателската техника. Техническите похвати изискват различно разглеждане в сравнение с произведението като цяло: Брехт счита, че старите похвати могат да се използуват за нови цели. Оттук и интересът на Брехт към съвременните буржоазни писатели, които са новатори в областта на литературната техника. Брехт е на мнение, че трябва да се прави разлика между похватите, които у модернистите са ценни, и съдържанието в техните произведения, което е неизползуваемо. Изобщо методът на Брехт при оценката на произведенията от миналото се заключава в това, да се „постави в криза“ разглежданият писател. Това позволява на Брехт да постави на големите произведения необичайни въпроси и да провери до каква степен даденото произведение може да надхвърли своята епоха и да се отнесе към настоящето. Авторът на статията заключава, че в известни отношения възгледите на Брехт за литературната традиция остават актуални и днес.

Хр. Т.

ПОЛША

„TWÓRCZOŚĆ“ (ВАРШАВА), кн. 1—2 1973

Първата книжка на сп. „Твурчошч“ от тази година ни поднася в дела за художествената проза разкази от изтъкнатия полски писател Юлиан Стрийковски „По върбите са нашите цигулки“ — впечатления на автора от престоя му в Америка и преведения на полски разказ на Мишел Бютор „Седемте жени на Жилберта Строгия“.

Книжката съдържа и статията на Войчех Карпински, посветена на творчеството на починалия през миналата година изтъкнат италиански мислител, литературен критик и публицист Никола Киаромонте (Nicola Chiaromonte). Карпински разглежда по-подробно забележителния очерк на Киаромонте „За фашизма“, който е изиграл значителна роля в борбата срещу отровата на фашистката идеология. От гледище на съвестта — изтъква в това произведение Киаромонте — от значение е само действителността, а думите са важни дотолкова, доколкото отразяват действителността. Фашизмът е бил опит да се откъснат думите от действителността и да се подчинят на противонародни идеологически лозунги. Фашизмът започва с твърдението, че престъплението не е престъпление, а „необходим момент“ или дори „героичен“ момент в историята. Фашизмът се възцарява напълно, когато започват да наричат „единодушие“ резултата от действието на политическата полиция. Той извършва съществена операция в областта на семантиката — опростява думите и променя значението им, като постепенно свежда действителността към една единствена плоскост, с едно лице, формирано от противонародната идеология и намиращо се в пълна зависимост от променливите политически нужди на владетелите. При фашизма действителността престава да бъде сложна и многолика. Тя придобива привидна простота. Единицата трябва да се подчини на тази наложена ѝ картина на действителността, да се нагоди към нея, макар че тя не е резултат на истинското знание на човека за себе си и другите. Това е последица от факта, че при фашистката система единицата става пълна собственост на държавата. Неизбежни са тук появяващите се от време на време политически завои, „земетресения“. Обявеното за черно става според нуждите бяло, розово или зелено.

Когато непосредствено след разгрома на фашизма, изтъква рецензентът, Бенедето Кроче става надежда на всички, които искат да избягат от отговорността за своите действия, като се скрият зад мита на неговото име, Киаромонте по блестящ начин доказва, че в концепциите на италианския философ либерализмът е синоним на капитулация пред историята.

В критическите си очерци, посветени на най-големите произведения на световната литература, публикувани под заглавието „Парадоксът на историята“, Киаромонте противопоставя на Хегеловия историзъм на Юго историзма на Толстой. Толстой, разглеждайки двойното течение на живота: мира, т. е. съществуването на отделната единица, и войната, т. е. големите политически събития, приема съществуването на една сфера, по-важна от историята, и по този начин „се освобождава от затвора на историзма, в който Хегел и неговите последователи са се мъчили да затворят единицата“. Величието на „Война и мир“ се състои на първо място в това, че Толстой е поставил въпроса за силата не като физическо, а като морално явление.

Кн. 1 помества и интересната студия на полския литературовед-структуралист Михаил Гловински, посветена на творчеството на изтъкнатия полски писател Витолд Гомбрович, озаглавена „Конструктивната пародия“. Според Гловински Гомбрович прави в творчеството си необикновеното откритие, че формата не трябва да бъде адекватна на съдържанието, а тъкмо обратното — трябва да бъде неподходяща. Само по този начин могат да се открият и „неподходящите“ неща в света, постига се необходимият дистанс не само по отношение на формата, но и по отношение на цялата човешка традиция и култура. Следователно едно от най-закоренените в европейското съзнание изисквания на естетиката е обърнато с краката нагоре. Писателят — у Гомбрович — не иска да се отъждествява с изказа си, а иска да бъде над него.

Според теориите на Гомбрович колкото си по-изкуствен в израза си, толкова можеш да бъдеш по-искрен. Днес само изкуствеността позволява на художника да се доближи до „срамежливите“ истини.

Заслужава да се спрем накратко върху поместената в превод студия на Жан Пфайфер (Jean Pfeiffer), озаглавена „Пруст и книгата“. Маларме казва — пише Пфайфер, — че светът е създаден, за да стигне до книгата. Така и цялото съществуване, целият живот на Пруст са имали сякаш единствената цел — писателят на напише своите „В търсене на загубеното време“ и „Намереното време“. Тези творби са според Пфайфер истинско възкресение, но не на това, което е ставало във всекидневния живот, а на това, което във всяко нещо е било най-съществено, на неговата есенция. Възкресените неща присъствуват по друг, нов начин, по-пълен, по-потресаващ, някак си болезнено концентриран. Творбите на Пруст не искат да съществуват наред със света, а почти да го заместят. Метафората играе тук решителна роля. Но метафората не като реторическа фигура или украшение на текста, а метафората като интегрална част на произведението. Раз

казвачът не е тук нито самият автор, нито някой различен от него. Той не е нито реално лице, нито фиктивно. Той представлява онова централно място, в което се организира фикцията на романа, централната точка в метафоричната галактика на произведението, намираща се в постоянно движение. Разказвачът е едновременно отвън и вътре в творбата, той е като че ли нейният извор, а същевременно и нейното творение.

Опитът от действителността в „Търсенето" никога не е чист, никога не е даден сам за себе си. Той се явява, за да се стигне чрез него до литературата, сякаш тя е съществувала преди света. Очевидно имаме пример на откъсване на литературата от живота и ограничаване на отношението литература — реалност.

Кн. 2 помества нови стихотворения на Виктор Ворошилски, „Дневници" на Стефан Жеромски и забележителната студия на Карол Керений (Karol Kerényi) „Какво е митологията". Изтъкнатият унгарски философ и филолог смята, че науката, която затвори пред нас истинския достъп към митологията, сега може вече да ни го отвори. Митологията не е само определен начин на изразяване, който може да бъде заместен с по-прост и по-разбираем. Митологията е, както музиката. Има времена, в които най-значимото за тях се е изразявало в музиката. И то е могло да бъде изразено само в музиката.

„Митологията — пише Керений, — както отрязаната глава на Орфей, пее дори умирайки и от разстоянието на вековете." Докато е била жива, тя е била не само пята от дадения народ и изживявана. Тя е била форма на неговото изразяване и мислене. Придобила е смисъл на живота му, създавала е реалност, с която хората са живеели. Реалност, както пише Бронислав Малиновски („За мита в примитивната психология"), по-голяма и по-важна от съществуващата. Малиновски е твърдял, че митът не изяснява нещата. Не изяснява — признава Керений, но ги обосновава. Той не отговаря на въпроса „защо", а на въпроса „откъде". Митологията говори за изворите, за нещо първично. Боговете са в този смисъл първични, че заедно с новия бог се създава и новият „свят", нова епоха с нов мироглед. Там, където философът, трудейки се, си пробива път през заобикалящите го явления, за да каже какво е истината, митологът се връща към правремената, за да разкаже какво е било в началото.

В рубриката за отзиви за новоизлезли книги е поместена рецензия от Бохдан Задура за книгата „Слънчевият възел" от Витолд Залевски. Рецензентът смята тази книга за първия роман-опит да се анализира социалистическият реализъм като феномен на полската култура.

Тук намираме и отзив за последната книга на един от най-изтъкнатите полски критици Анджей Кийовски „Шеста декада". В този сборник от фейлетони постоянно се възвръща въпросът за мястото на литературата в съвременното общество. Според Кийовски снизходителността към писателите, разбиране на обективните им трудности, покорството към създаденото положение — това са непростими престъпления на критика. Критикът трябва да очаква и да иска шедьовър. За най-съвършена форма на писателски израз Кийовски смята автобиографията. Но автобиографията, която поема пълната отговорност, разкрива най-скритите тайни на автора пред любопитството на читателя. Това може да бъде любопитство на тълпата. Това не пречи. Именно на нея трябва да се покаже истината, която ще я накара да си свали шапките. „Зяплювците са очаквали да видят търкалящия се в калта шут, но те са видели човек, от раните на когото тече кръв."

„PAMIETNIK LITERACKI", № 4, 1972

Кн. 4 на сп. „Паментник литерацки" поднася един опит за поставяне на полските литературни явления в по-широк европейски контекст. Става дума за студията на Елжбета Александровска, озаглавена „Родоначалничката на европейския преромантизъм Елизабет Роу по страниците на „Монитор" и нейният преводач". В първата глава авторката проследява рецепцията на творчеството на прочутата през XVIII в. английска писателка, наричана „най-нежната женска душа", Елизабет Роу (Elizabeth Rowe) в Англия и Европа. След това Александровска очертава нейния литературен портрет и представя творчеството ѝ. В следващата глава се разглеждат преводите на нейните съчинения, печатани в излизащото в Полша през втората половина на XVIII в. периодично списание „Монитор". Последните глави са посветени на личността на полския преводач на Роу.

Рубриката „Проблеми на художествения език" включва студията на Данута Данек „За заглавието на литературната творба". Заглавието, както изтъква авторката, представлява интегрална част от творбата. Тесните връзки между заглавието и поетиката на литературното произведение се разкриват в студията с примери, почерпени от епистолярния роман от XVIII в. Заглавието на творбата изпълнява две основни функции: идентифицира творбата и въвежда в нея. Първата функция изпъква съвсем ясно при издаването на класиката в наше време. Неведнъж се извършва съкращаване на дългите заглавия и подзаглавия. При разглеждането на втората функция на заглавието то трябва да бъде представено с пълното му звучене, защото тогава заглавието става един вид

„въвеждащо метаизказване“. Анализирайки двете основни функции на заглавието, авторката си служи в първия случай с метода на логичната семантика, а във втория — с литературната семиотика. Студията завършва с предложението да се разширят изследванията върху значението и функцията на заглавието и върху другите изкуства — музика, живопис, кино.

Рубриката „Преводи“ започва с редакционна бележка, посветена на петгодишнината от въвеждането на този дял в списанието. В нея се припомня, че списанието досега е поместило трудове от чуждестранни литературоведи, групирани в следните цикли: „Общо положение на литературознанието“, „Проблеми на сравнителното литературознание“, „Съвременни методи на изследване на фабулата“, „Съветската структурална поетика“, „Мит и архитип в литературните изследвания“, „Проблеми на историко-литературния синтез“, „Проблеми на социологията на литературата“, „Проблеми на теорията на романа“, „Студии за метафората“, „Топика и тема“, „За поетическия език и стил“ и др. В разглежданата от нас книжка рубриката „Преводи“ включва студия на „френската авторка от български произход“ Юлия Кръстева „Проблеми на структурирането на текста“. Няма да се спираме по-подробно върху тази студия, тъй като може да се очаква, че тя ще бъде преведена и на български. Ще отделим повече място на интересната статия на немския теоретик на литературата Ханс Роберт Яус (Hans Robert Jauss) „Историята на литературата като предизвикателство към литературознанието“. Историята на литературата според автора трябва да бъде възобновена, като се ликвидират предразсъдъците относно историческия обективизъм и като се подпомогне традиционната естетика от естетиката на рецепцията и въздействието. Историчността на литературата не се състои в установената връзка между литературните факти, а в по-раншното опознаване на литературната творба от нейните читатели. Теорията, опряна върху естетиката на рецепцията, позволява да се разберат значението и формата на литературното произведение в историческото развитие на неговото разбиране. Тя изисква литературната творба да бъде поставена в подходяща за нея „литературна последователност“, за да бъде разкрито историческото ѝ място и значение в целокупността на литературния опит. Когато от история на рецепцията на творбата се преминава към история на литературните събития, последната се разкрива като процес, в който пасивната рецепция на читателя и на критиката се превръща в активен фактор. Историята на литературата ще изпълнява своята задача едва тогава, когато литературната продукция бъде представена не само синхронично и диахронично в поредните системи, но и когато почнем да я схващаме като специална история със своеобразно съотношение към общата история. Това съотношение се базира на факта, че в литературите от всички времена и епохи намираме типизиран, идеализиран, сатиричен или утопичен образ на общественото битие. Обществената функция на литературата само тогава проявява основните си свойства, когато литературният опит на читателя оформява в зародиш неговото разбиране за света, а впоследствие въздейства върху неговото поведение.

Делът „Рецензии“ помества отзив за сборника студии, озаглавен „Полската литература и революцията“, излязъл през 1971 г. под редакцията на Мария Янион. В публикуваните в сборника трудове основният проблем „какво означава революцията за литературата и как се отразява тя в нея, а, от друга страна, какво значение има литературата за революцията и как се проявява тя в нея“ е според рецензента разгледан не едностранно, схематично и скучно, а с цялата му вълнуваща сложност. Този сборник доказва, че посочената в заглавието му тема не е само обект, както смятаха някои, на историята на политическата мисъл, а напълно законно може да бъде разработвана и от литературознанието. Проблемът „революция и литература“ беше досега почти винаги разглеждан с помощта на методи, при които литературата се третираше като помощен материал, като сбор от цитати, „отразяващи нахлуването на революционните идеи или идейното становище на отделните автори“. Отношението към литературата беше следователно същото, както към публицистиката и други исторически документи. При този метод на изследване е оставал без отговор основният въпрос, защо литературата е реагирала винаги толкова живо на революционните събития и защо тъкмо революцията е била за литературата толкова важен проблем. Литературата винаги е черпела — изтъква в уводната си статия Мария Янион — жизнените си сокове от конфликтите, сблъсъците, драмите на противоречивите становища. А революцията е сблъсък на становищата от най-голям машаб, преоценка на целия дотогавашен живот на обществото и индивида. Но едновременно с това литературата търси смисъла на всяко явление. В революцията, която за един консервативно настроен наблюдател може да изглежда хаос, унищожаване и лудост, тя търси целта, която да ѝ придаде смисъл. Литературата обаче не само санкционира и оправдава революцията, като посочва крайната ѝ цел. Тя също така изобличава в нея това, което противоречи на идейните ѝ предпоставки. Това е правото и привилегията на литературата, защото тя борави с конкретните, единичните случаи, за разлика от идеологията, която си служи с общи идеи. Литературата се явява като своеобразен кон-

трольор на идеологията. Тя проверява какво остава валидно от лозунгите и манифестите след тяхното съпоставяне с конкретното положение на отделната човешка единица.

Революцията и литературата са свързани с присъщата и на двете способност да проникват дълбоко в човешката същност и да се стремят към осъществяването на пълния, цялостен човек. Това проличава най-добре в тъй често срещания в революционната литература прометеевски топос на героя-революционер.

В сборника влизат десет студии, като в центъра на повечето проучвания стои руската революция от 1905 г. Томаш Бурек в студията „Урок на революцията" поддържа възгледа, че не 1918 г., както се смята обикновено, а тъкмо 1905 г. създава в полската литература „границата на съвременността", тя е онзи възвратен момент, от който започва в Полша литературата на XX в. При разглеждането на значението на Октомврийската революция от 1917 г. авторите говорят вече за почти непосредственото влияние на революционните събития върху формирането на поетиката на литературните творби. Полският литературен авангард се оказва по това време напълно способен да претопи революционното съзнание в литературно. „Съзнанието на авангарда — пише Збигнев Яросински в студията си „Авангардът и революцията" — създаваше основи за такава дискусия за културата, в която абсолютните стойности, дори такива като етиката на десетте божи заповеди или традиционната логика, бяха третирани като инструментални стойности, а на тяхно място се създаваха нови стойности, които намираха своята мотивировка в новите условия на „живота и новата обществена практика."

В труда „Революцията и промените на литературната култура 1918—1939" Стефан Жулкевски разглежда проблема за влиянието на революцията от 1917 г. в по-широк контекст и върху по-друга плоскост. Великата октомврийска революция и нейната последица — културната революция в СССР — се проучва тук като един от непосредствените стимули за развитието на полската масова култура.

И останалите студии, както подчертава рецензентът, заслужават внимание поради факта, че умело разграничават литературната специфика от спецификата на пропагандните извънлитературни текстове и се стремят да установят структурата на методите, с помощта на които литературата се е опитвала да проумее смисъла на революционните събития.

Студията на Изабела Яросинска „Топосът на революцията в полската литература" не се занимава с контролните функции на литературата относно революцията, а с митологизацията и сакрализацията на революцията, от историческа гледна точка оправдани и необходими както за полемични цели, така и за идеологическата борба за победата на новите идеи. Тук явленията се разглеждат върху широк исторически фон — от литературата на якобинците до XX в. включително.

Сборникът съдържа и трудове, които повдигат въпроси, свързани със специфичната полска антиномия — революция и национална независимост.

„Този сборник — завършва рецензентът — освободи толкова важен проблем от робството на тенденциозното опростителство и кухите патетични фрази, в което той се намирал, и го възвърна на истинската наука."

В. См. П.

АНГЛИЯ

„THE MODERN LANGUAGE REVIEW" Лондон, кн. 1/1973

В кн. 1 на списанието „Модърн ленгуич ривю" е поместена статията на Д. Р. Хагис „Скот, Балзак и историческият роман като социално-политически анализ".

Честването на 200-годишнината от рождението на видния английски писател Уолтър Скот през август 1971 г., отбелязва авторът, е дало повод за ново разглеждане на неговата роля в развитието на европейската литература от XIX в. Големият успех, който имат романите му днес, се дължи преди всичко на голямото творческо умение на Скот при пресъздаване на исторически събития и конфликти, на неговата способност да разкрива същността на тези конфликти и характера на противопоставяне на историческите сили. Авторът на студията изтъква, че Уолтър Скот първи в европейската литература разработва жанра на историческия роман. Образите в историческите романи на Скот — пише Хагис — са типични за историческия период, който намира отражение в тях. Авторът на статията се спира подробно на влиянието, което Валтер Скот е оказал върху Оноре дьо Балзак. Той смята, че елементи на това влияние могат да се открият в много произведения на Балзак. В редица литературни изследвания е било отбелязано, пише Хагис, че Балзак е повлиян от Скот по отношение на техниката на повествование, начина на експозиция в романите, използуването на диалога и пр. Дали обаче това влияние се ограничава само в областта на формално-художествените елементи? В своята статия Д. Р. Хагис разглежда подробно този въпрос. Една интересна особеност в творческото развитие на Балзак, изтъква той, е, че първото произве-

дение, което донася творческата слава на френския романист, е исторически роман, в който се описват събития от недалечното минало на Франция. Това е романът „Шуани". В този роман Балзак не описва исторически събития за първи път, но в него на историческата тема безспорно се отдава много по-голямо значение, отколкото в ранните му творби. От особена важност е обстоятелството, че за този роман Балзак избира сюжет от недалечното минало на Франция — потушаването на контрареволюционния метеж в Бретан през 1799 г. Съвременниците на Балзак тогава (с изключение на Стендал) пишат исторически романи само със сюжет из далечното минало. Романът „Шуани" маркира по този начин един важен етап не само в творческото развитие на Балзак, но и в развитието на френския исторически роман изобщо, който се характеризира с преминаване от романи със сюжет из далечното минало, каквито пишат съвременниците на Балзак, към романи от тип, който днес можем да наречем „Балзакови романи".

Авторът на статията изтъква влиянието, което е оказало творчеството на Уолтър Скот при определяне новата насока на историческите романи на Балзак, особено ясно изразено в първия роман на Балзак от новия тип — „Шуани". Според автора на статията по сюжетен замисъл и начин на пресъздаване този роман има много общи черти с романа „Уевърли" на Уолтър Скот. Редица писма и документи от архива на Балзак показват, че този роман, както и цялото творчество на Скот са предизвикали голям интерес у видния френски писател. Д. Р. Хагис прави идейно-тематичен сравнителен анализ на двата романа. Характерно за сюжета на двете произведения, изтъква той, е пресъздаването на „критичен момент в хода на исторически преобразования". Основната проблематика в двете произведения е свързана с идеята за необратимост на историческия процес. В романа „Уевърли" Скот е показал неизбежния провал на опитите за феодална реставрация в Шотландия, а в романа „Шуани" Балзак разкрива историческата безперспективност на контрареволюционния метеж в Бретан през 1799 г. Както Скот в „Уевърли", така и Балзак в „Шуани" пресъздава събития от недалечното минало, свързани с големи социално-исторически конфликти. Сравнявайки двете произведения, авторът на статията изтъква три мотива, които според него са общи в двата романа — мотивът за предаността към една кауза, политическия мотив за национална общност и мотивът за неизбежността на историческото развитие и свързаните с него социални и политически конфликти. Основната прилика между двата романа е в сходството на историческите ситуации и критическия им анализ, който е важен елемент в двете произведения. Между романа „Уевърли" на Скот и романа „Шуани" на Балзак обаче, подчертава авторът, има и някои съществени различия. Така например в романа на Балзак е отделено значително място на любовната интрига. В него е обрисуван образът на една романтична героиня — Мари дьо Верньой, чрез мислите на която Балзак изразява своите възгледи за описваните в романа събития. Вземайки пред вид това, Д. Р. Хагис е на мнение, че романът „Шуани" на Балзак може да бъде определен по-скоро като „романтичен любовен роман с историческа тематика". Влиянието, което е оказал Уолтър Скот върху Балзак — отбелязва в заключение авторът на статията, — не се изразява в подражаване на тематика, идеи и начин на художествено пресъздаване, а преди всичко в насочването на Балзак към исторически събития от недалечното минало и стремеж за тяхното критическо анализиране. Доказателство за това дава сравнителното разглеждане на романите „Уевърли" и „Шуани" — характерни творби на двамата бележити романисти.

«ESSAYS IN CRITICISM» Оксфорд, кн. 1/1973

„Есеиз ин критисизм" е тримесечно списание за литературна критика. То излиза в Оксфорд и помества студии, есета и обзорни статии върху проблеми на английската и световната литература.

В кн. 1/1973 г. е поместена студията на Дюк Маскел „Лок и Стърн или може ли философията да влияе на литературата". В нея авторът се спира на проблема, до каква степен и как философски идеи могат да намерят отражение в произведения на литературата. Още в самото начало на студията се изтъква, че както познаването на дадена философска концепция може да послужи при идейния анализ на някоя литературна творба, така и едно литературно произведение може да осветли някоя философска концепция. Ако литературата служи за транспониране на определени философски идеи, отбелязва авторът, то това става благодарение на характерните особености на литературните произведения, в които е възможно предаването да мисли и идеи чрез различни художествени образи в една правдоподобна обстановка. Съвпадението между философската концепция и идейна същност на някое литературно произведение, пише Маскел, не би трябвало да се използува за изтъкване на някаква подчинителна роля на философията спрямо литературата. В противен случай при идейния анализ на литературното произведение би трябвало да се търси само някакво отражение на известни философски идеи, а това до голяма степен стеснява идейната същност на литературната творба, превръща я в огледало на познати философски концепции. От друга страна, това ограничава и самата философия — ако литературата служи за изразяване на философски идеи, то, както твърди авторът, това

би означавало, че тя е необходимо допълнение към философията. Философската концепция не се нуждае от никакъв литературен контекст, пише Маскел, както и идейната същност на литературната творба не трябва непременно да е отражение или допълнение на дадена философска идея. Въпреки че понякога има съвпадение на идейната концепция на някоя творба с позната философска концепция, в литературното произведение не трябва да търсим винаги философията, на която то се базира. Един философ, пише авторът на студията, може да окаже влияние върху светогледа и творчеството на някой писател, но често може да се установи, че това влияние се дължи на начина на изложение, т. е. на езикови и стилни особености. Често пъти връзката на дадена литературна творба с някаква философска концепция се разкрива чрез литературната критика, като се забравя, че в много случаи литературната критика следва търсената от нея в произведението философска концепция. Би могло да се твърди, че конгруенцията между литературна критика и философия е много по-честа от тази между философия и литература, отбелязва авторът. Не са редки случаите, когато литературната критика приписва на произведенията идеи, от които в същност се ръководи самата литературна критика. В такива случаи литературната критика, вместо да анализира и обобщава идейния замисъл на произведенията — обект на изследване, — се превръща в съмнително тълкуване на литературните факти, в опит за създаване на нова идейна концепция на творбата.

Спирайки се на въпроса, как определени философски идеи могат да намерят отражение в някое литературно произведение, авторът на студията изтъква, че това е възможно по три начина: първо — възможно е определени философски схващания да станат причина за възникване на идейната концепция на литературното произведение, без те самите да са изразени ясно в самото произведение; второ — възможно е философските идеи да намерят израз в самото произведение, но да са изложени като мисли на някой герой от произведението, без да бъде използуван някакъв специфичен начин на езиково оформяне, и, трето — те могат да бъдат изразени в произведението именно като философски идеи, т. е. като бъдат използувани такива средства на изразяване, които ще напомнят на средствата, използувани от философията за изразяване на тези идеи. В последния случай би могло да се каже, че философските идеи се съдържат в чист, неподправен вид в литературното произведение. Те биха могли да бъдат мисли на някой от героите на произведението или на автора. Такъв начин на изразяване обаче, отбелязва Маскел, може да претендира за научна достоверност, но той по начало е чужд на литературата и не може да се нарече художествен.

По-нататък авторът на студията се спира подробно на влиянието, което са оказали идеите на видния английски философ Джон Лок върху писателя Лоурънс Стърн, представител на английския сантиментализъм. Д. Маскел сравнява редица пасажи от основния труд на Джон Лок „Опит върху човешкия разум“ и от най-известното произведение на Лоурънс Стърн — деветтомния роман „Животът и възгледите на Тристран Шенди“. Както е известно, мнозина литературни критици са на мнение, че в този роман се съдържат много от основните философски идеи на Джон Лок. Авторът на студията смята, че романът на Стърн е типичен пример за художествено изразяване на определена философска концепция. В този роман материалистическият емпиризъм на Лок и неговите идеи за време и пространство са намерили сполучлива творческа адаптация. Стърн е използувал образа на Уолтър Шенди за излагане на философските възгледи, които Стърн заимствува от видния английски философ. Подчертава се, че влиянието на Джон Лок върху Лоурънс Стърн не е само от чисто философски, но и от езиково-стилистичен характер. Голямо въздействие върху автора на романа „Животът и възгледите на Тристран Шенди“ са оказали изразните средства в прозата на Джон Лок — реторичният стил, някои езикови особености, както и начинът на обобщено излагане на идеите.

В края на своята студия авторът Д. Маскел изтъква, че сравнителният анализ на философския труд на Джон Лок и на романа на Лоурънс Стърн разкрива някои характерни особености на художественото пресъздаване на определена философска концепция, като същевременно показва границите на въздействие на философията върху литературата.

Б. М.

Г Ф Р

EUPHORION (Хайделберг), кн. 2/1972

Хайделбергското академично списание за литературна история „Еуфорион“ предлага в кн. 2/1972 студията на Петер Сонди „Наивното е сантиментално. За диалектиката на понятията в трактата на Шилер“ (Peter Szondi. Das Naive ist das Sentimentallische. Zur begriffsdialektik in Schillers Abhandlung).

Преди да пристъпи към основния предмет на своето разглеждане, авторът прос-

ледява еволюцията на философските и естетически идеи на Фридрих Шлегел и Хьолдерлин и посочва, че генезисът на естетическите трудове и на двамата демонстрира развитие от историческа към историко-философска интенция. Това развитие намира своя връх в естетиката на Хегел, която представлява една философия на историята на изкуството и литературата.

Още през 1790 г. двадесетгодишният Хьолдерлин в своята магистерска работа „История на изящните изкуства при гърците до края на Перикловата епоха“ не се ограничава само с преразказване на сюжети, а се стреми към изобразяване на една определена епоха и на определена област от историята. Както при Винкелман, така и при Хьолдерлин това се извършва въз основа на еволюционния принцип и така едно такова изобразяване се превръща същевременно и във философия на историята. И ако Хьолдерлин обозначава химните на Пиндар като „връх на поетическото изкуство“ (Summum der Dichtkunst) поради това, че обединяват в себе си „епическо изображение с трагическа страст“, той не само очертава една система на поетическите видове, в която лириката на Пиндар синтезира специфичните особености на другите два литературни рода и с това се превръща в най-висш поетически вид, но този поетически вид се оказва най-висш и в исторически смисъл, понеже следва останалите два.

Авторът посочва, че аналогична еволюция претърпява и поетологическата концепция на Фридрих Шлегел, която може да се проследи в съчиненията му „За школите в гръцката поезия“ (1794), „За Омировата поезия“ (1796), „История на поезията на гърците и римляните“ (1798), „За изследването на гръцката поезия“ (1795/96), „Фрагменти върху литературата и поезията“ и „Философски школски години“ (1797). Подобно на Хьолдерлин Шлегел върви по стъпките на Винкелман като историк на античността. И като Хьолдерлин той съзира в последователността на епохите в гръцкото поетическо изкуство, охарактеризирани винаги чрез един от поетическите видове, не просто дати в литературната история, а исторически субстрат на отношенията, в които се намират един спрямо друг поетическите видове, т. е. на тяхната потенциална система. Така в едно противопоставяне на героите на епоса с тези на трагедията Шлегел казва: „Представата за безусловна природна необходимост, за съдба — така както я изобразява трагедията, е непозната на Омир. Чувството за безкрайност все още дреме в него, както в душата на юноша, преди пъпката да се развие до цвета на младежката възторженост.“ Тези мисли и техният контекст надхвърлят традиционната поетика на литературните родове и — вдъхновени от Шелинг — определят отделните жанрове не дескриптивно въз основа на техните елементи, а ги извеждат (дедуцират) от едно понятие — в случая на трагедията от принципа на необходимостта. Този възприет от Винкелман и Хердер способ за обобщаване на различни истории до една история, залагането в основата на един принцип естественото развитие отпраща този първи период от еволюцията на Шлегеловата историческа поетика към онази ранна фаза в генезиса на понятието „история“, чиято историко-философска основа е подчинена на закона на природата, а не — както при Хегел — на закона на диалектиката.

Петер Сонди проследява развитието на Шлегеловото схващане за поетиката на литературните родове в цитираните съчинения, като посочва, че в статията „За изследването на гръцката поезия“ Шлегел не разглежда вече античността изолирано, а в нейното отношение към модерното изкуство и като негов обект на изследване. За разлика от Винкелман тук „подражанието“ на античността се замества от нейното „изследване“, от едно изследване, чиято цел е синтезата на античната поезия с модерната, която синтеза представлява условие за една „обективна“ поезия. Според автора това различие по отношение на литературно-историческите съчинения на Шлегел е от значимост за историзирането на поетиката на литературните родове, понеже сравнението на античността с модерния свят го довежда до една завършена (geschlossene) концепция за гръцката поезия. Онова, което преди е представлявало последователност на охарактеризирани от определен поетически вид епохи (разбира се, вече подчинена на закона на естественото развитие), тук се консолидира в система, която се схваща по образеца на Плиний като naturalis historia: „За всички първоначални понятия за вкус и изкуство гръцката поезия съдържа пълна колекция от примери, които до такава степен се явяват целесъобразни за теоретическата система, сякаш творящата природа е благоволила да изпревари желанията на стремящия се към познание разум. Тя (гръцката поезия — б. пр.) представлява една вечна естествена история на вкуса и изкуството.“ Макар и в това изречение да съвпадат история и система, така както това става по-късно при Хегел, то тук според автора още не бива да се говори за някаква историческа или дори историзирана система, а по-скоро за история, превърната в система.

Така Шлегел се превръща в апологет и в най-значителен теоретик на онова, срещу което първоначално трябваше да бъде противопоставено като образец (Paradigma) античното изкуство — именно на модерното изкуство. И ако през 1797 г. Шлегел говори още за една „обективна“ поезия, която да обедини в себе си античното с модерното изкуство, то в създадените по-късно „Фрагменти“ той преодо-

лява това становище, което, макар и да не съответствува на постулирания от Винкелман класицизъм, отговаря на класицизма, практикуван във Ваймар, и очертава програмата на една романтическа поезия като една „прогресивна универсална поезия". Вместо изследването на античността той поставя сега като „единственото прагматическо художествено учение за художника: учението за класично и романтично".

Това, че пътищата, по които Шлегел и Хьолдерлин достигат почти едновременно и независимо един от друг до една поетика, основана на философия на историята, намира своето обяснение според Петер Сонди в логиката на предмета. Но обстоятелството, че и двамата не само очертават едно историческо спекулативно учение за поетическите видове, но го и дедуцират от понятия, чиято родственост е очебийна, насочва към общия произход на двете концепции от поетическата теория на един трети — именно от тази на Шилер.

Влиянието на Шилер върху Холдерлин и Шлегел, особено що се отнася до неговото учение за наивното и сантименталното, е неоспоримо, смята авторът. Но остава проблематично дали и доколко понятията на Хьолдерлин и Шлегел относно античното и модерното изкуство съответствуват на Шилеровите понятия за наивно и сантиментално. И Петер Сонди цели в студията си да изясни именно този проблем.

След като анализира някои мисли на Гьоте по повод Шилеровия трактат за наивната и сантименталната поезия, за да определи доколко Шилеровите понятия са исторически конципирани и доколко очертаната от него система е историко-философска, авторът посочва, че в естетиката Шилер не е ученик на Хердер, който противопоставя Софокъл на Шекспир, а на Кант. Но не само това отличава Шилер от Шлегел и Хьолдерлин, които са последователи на Винкелман и Хердер. Шилеровата поетика не изхожда от литературно-исторически източници. Така трактатът му „За наивната и сантименталната поезия" има трояк произход: личното му поетическо творчество; опитът му да отдели собствения си поетически метод от този на Гьоте като не по-малко законен; и възприемането на кантианските принципи.

Понятията класично и романтично на Фридрих и Август Вилхелм Шлегел охарактеризират определени епохи. Под съмнение обаче остава дали същото важи и за Шилеровите понятия наивно и сантиментално. В своето писмо до Гьоте от 23. VIII. 1794 г. Шилер определя различието между двамата като такова между интуиция (Гьоте) и спекулация (Шилер). Гьоте търсел интуитивно необходимостта в природата, като се издигал стъпка по стъпка от по-простата организация към по-сложната, за да изгради на края генетически от материала на цялата сграда на естеството най-комплицираната организация, именно човека. Спекулативният дух, напротив (като такъв се схваща сам Шилер), търсел закономерността със самостоятелна, свободна разсъдъчна сила. Но, изглежда, пише авторът, че Шилер схваща тази разлика и в исторически смисъл, отнесена към противоположността антично—модерно. Тъй като в същото това писмо той сравнява Гьоте с древен грък, нарича го „гръцки дух, захвърлен в една северна вселена", каквато е според него Германия; определя, че той по рационален път е трябвало да създаде своя вътрешна Гърция. Тук Шилер схваща метода на Гьоте като рефлексивен, метод, който превръща обратно понятията в интуиция, а мислите — в чувства. Но тези средства са същевременно и характерни особености на модерното изкуство, на „изкуственото творчество" (künstliche Bildung, което Фридрих Шлегел противопоставя в своята статия за изследването на античността на „естественото творчество". Като се има пред вид, че според дефиницията на Шилер наивният поет е природа, а сантименталният търси (изгубената) природа, то така описаният в това писмо Гьоте изглежда не като поет от наивен, а от сантиментален тип. Тук Петер Сонди посочва парадокса, че Шилер, макар и да разглежда Гьоте като наивен творец, изрично изтъква, че като такъв той може да третира и сантименталии обекти. Като стъпка към разрешаването на този парадокс може да се приеме опитът на Шилер да включи в своята дефиниция на наивното и анахронизма, какъвто му изглежда съществуването на един „гръцки дух" в една „северна вселена", на един класически дух в един модерен свят; той определя: „Наивното представлява една детска непринуденост (Kindlichkeit), там където тя вече не е очаквана, и тъкмо поради това тя не може да бъде приписана в най-строг смисъл на детската възраст." Но тази дефиниция, която Шилер не следва последователно в своя трактат, предполага, че „гръцкият дух" на Гьоте съвсем не би могло да се нарече наивен, ако не бе „захвърлен" на север. Все пак тук би могло да се открие, смята авторът, ако не загатване, то поне предчувствие за това, че днес наивното се нуждае от сантименталното в своя генезис; че в модерния свят (die Moderne) наивното също има сантиментално минало, без което не би могло да стане това, което е — именно наивно.

Авторът проследява критиката на Шилер спрямо възгледа на Русо за retour à la nature, която се гради не само върху практическата невъзможност от такова „връщане към природата," но и върху схващането, че „природата е останала зад нас и трябва винаги да остане зад нас". Шилер отхвърля

не само копнежа на Русо към природата, но и самата природа. Според Шилер човек трябва да стане отново природа не чрез връщане назад, а „нашата култура трябва да ни върне към природата по пътя на разума и свободата".

Шилеровата философия на историята предписва на човешкия род същия път на развитие, какъвто е изминал „гръцкият дух" на Гьоте — „захвърлен в една северна вселена", той е в състояние да коригира „лошата природа" благодарение на своя „творчески дух". В своите естетически възгледи Шилер преодолява традиционната поетика на литературните родове, която не познава историчността на литературните форми и въвежда онова историзиране на поетиката, което води през Шлегел и Хьолдерлин към Хегел и сто години по-късно към неговите следовници — например Георг Лукач („Теория на романа") и Валтер Бенямин („Произход на немската трагедия").

Петер Сонди разглежда по-нататък в своята студия историческото съдържание на понятията „наивно" и „сантиментално" в Шилеровата естетика и посочва тяхното колебливо съдържание. Така например като „наивни творци" от новото време Шилер определя Данте, Сервантес, Шекспир и Стерн. Но тъкмо това са авторите, които — според Хердер, след това братята Шлегел, през Жан-Паул до Хегел и след това отново при Лукач — носят белезите на „модерната поезия" (die Moderne). Посочените поети в никакъв случай не могат да се причислят към „класиците", така както „сантименталните" поети се причисляват към „романтиците". В последна сметка Шилер „снема" възникналото противоречие, като го превръща в диалектическо, т. е. „модерният наивен поет" включва в в себе си и „сантименталното", той е претърпял развитието „наивно-сантиментално — наивно". Така Петер Сонди иска да докаже, че Шилеровите основни естетически понятия трябва да се схващат само в контекста на една философия на историята на изкуството.

В. К.

„СЪВРЕМЕННИ АВТОРИ И ПРОБЛЕМИ“ ОТ ПЕНЧО ДАНЧЕВ Изд. „Бълг. писател“, 1973, 224 с.

Сред своето поколение литературни критици Пенчо Данчев е един от малцината, които запазиха оперативната си критическа отзивчивост. Несъмнено в това трябва да виждаме не само вярност на професионалния дълг, но и една характерна „емоционална“ черта на творческата му нагласа: желанието според многоликия литературен поток да се открие „златната“ струйка на истинския талант, да се отдели и поощри дарованието. Една задача колкото благородна, толкова и трудна, защото да следиш цялата продукция на текущата литература и с авторитета си на утвърден ценител да застанеш зад едно или друго име на начеващ поет и да го защитиш е не само трудоемко, но и рисковано. Вярно е, че младата литературна критика, в чиито ръце от няколко години е почти цялата оперативна рецензентска дейност, направи немалко за откриването и утвърждаването на не един дебютиращ творец; нещо повече — тъкмо нейно дело е отбелязването на появата на повечето от тези творци. Но вярно е също така и че мнението на критици от поколението на Пенчо Данчев в подобни случаи звучи с още по-голяма тежест и е в състояние с авторитетната си присъда да спомогне за бързото „узаконяване“ на едно или друго писателско присъствие в съвременната ни литература. Когато някои от по-старите критици, особено от онези, които напоследък се оттеглиха от пряка рецензентска дейност, напише отзив за книга на млад творец, това е истинско събитие, защото означава, че се е появило нещо изключително. Самият факт на интереса на тези критици към такъв автор се превръща вече в своеобразен знак и говорещ сам по себе си жест на оценъчно отношение. И може би тъкмо затова, познавайки силата на своята авторитетна дума, те трябва да я казват по-често. Защото знаят много добре, че за пълноценността и плодотворността на литературната критика са еднакво необходими както младежката енергия, така и мъдростта и ерудицията на дългогодишния опит, на професионалната рутина.

Тъкмо тези съображения предизвикват радостната констатация за едно от най-важните достойнства на критическото перо на Пенчо Данчев: че то остана вярно на същинското си призвание и предназначение. Една съществена последица от това е покрай другото и преодоляването на повърхностната теза за криза в най-младата ни поезия, за поетически „вакуум“ след поколението на Левчев и Башев. Неслучайно и в новата си книга „Съвременни проблеми и автори“ критикът е посветил най-дългата си статия на т. нар. от него „наблюдения над младата ни поезия“. Тези скромно наречени наблюдения са в същност анализи и обобщения върху творчеството на най-младите ни поети, на онези, които утре ще дават лице на поезията ни. Обосновавайки в уводните думи закономерното право на съществуването на това поколение, авторът преминава по-нататък към аргументираната му защита. Подзаглавията („Поезия на гражданския патос“, „Тиха лирика“, „Образност и образомания“, „Опити за философска и формално новаторска поезия“) подсказват най-добре ориентацията на критическите усилия: да се очертаят най-главните насоки на идейно-художествените търсения, на онова „идейно-тематично и патосно фокусиране на творческата енергия“, което дава според автора (извън възрастовия признак) физиономия на всяко литературно поколение. А че можем да говорим за поколение, показва не само дългият списък на млади творци: Георги Константинов, Петър Василев, Кирил Борисов, Нейко Велчев, Цанко Христов, Борис Вулжев, Стойчо Стойчев, Калина Ковачева, Екатерина Йосифова, Иван Цанев, Калин Донков, Живка Балтаджиева, Николай Кънчев и др. По-важно е, че творчеството им дава достатъчно основания да се говори и спори за тях, да се търсят характерните физиономични черти на тяхното поколение. Едновременно строго и с нескрита симпатия Пенчо Данчев анализира тези черти и с верен усет за художествените ценности навлиза в естетическия свят на младата поезия, за да приветствува ония плодотворни тенденции в нея, които ще я изведат по пътя на голямото, истинското изкуство. Гражданска или „тиха“, философска или подчертано метафорична, тя трябва да бъде преди всичко изстрадано

художническо вълнение, израз на богата съвременна душевност; трябва да бъде неотделима от задачата на времето ни да възвисява човешката, комунистическата ни етичност. И обратно — самоцелното експериментиране със способността ѝ да бъде носител на дълбокофилософски прозрения и да разчита на изкуствено изградената метофора я обрича на естетическо безплодие, на творческа безизходица. Може би не всички конкретни оценки на автора са безспорни и това е напълно естествено, но несъмнено достойнство на тази статия е нейната анализираща сила. Анализаторският диапазон е твърде широк: от една или две стихосбирки, издадени от съответния поет, до отделни детайли и образи и тази „скрупульозност" на критическия подход е една от най-сигурните гаранции за стремежа към обективност и убедителност на преценките.

Същия подход (впрочем познат ни и от досегашните книги на Пенчо Данчев) откриваме и в останалите статии на книгата, две от които третират проблема за съвременността в литературата, а останалите са литературни портрети. Верният изследователски поглед, както и способността въз основа на анализа да се правят по-цялостни изводи и обобщения, помагат на автора да създаде извънредно проницателните характеристики на творческото дело на Павел Матев, Иван Давидков и донякъде на Станка Пенчева. Задълбоченото изследване на художествено-концептивната еволюция на поетиката на П. Матев, съпричастното навлизане в богатия художествен свят на поезията на Ив. Давидков, Ст. Пенчева и Вътьо Раковски нареждат тези статии между най-хубавите неща, писани за тия поети. До успешни наблюдения се домогва авторът и в портретните статии на Ив. Николов, Богомил Тодоров и Лиана Даскалова с тази уговорка, че в статията за поезията на Л. Даскалова оценките невинаги са мотивирани и реално високи.

Ще се спра по-подробно на портретната статия за Павел Матев, тъй като тя е най-добрата между останалите и е едно от най-интересните неща, писани напоследък за този поет; тя ще остане и между най-представителните изследвания на Пенчо Данчев в областта на съвременната поезия. В нея авторът си поставя задача да проследи творческото развитие на П. Матев, и то от определен зрителен ъгъл, посочен още в заглавието: „Единен в преображенията си". Наистина едва ли има друг поет от това поколение, чиято естетическа система, оставайки вярна на една специфично своя, изконна етична позиция, да е претърпяла такива дълбоки „преображения"; и, както справедливо е отбелязано още в началото, „и най-проницателният критик не би подозрял, че авторът на мудните строфи от „В строя" и „Ясни дни" ще напише един ден „Чайките почиват на вълните" и особено „Неоскърбени светове" — книги, които озадачават читателите и поставят критиците пред тежко изпитание". Не само „мудни" бяха ония първи строфи на П. Матев. В по-голямата част от стихосбирките, излезли през първото творческо десетилетие на поета („В строя", „Ясни дни", „Дълг" „С вярата на хората", „Човешка тревога" и др.), вместо съкровена изповед намираме най-често декларации, вместо художествен подтекст — описателство и безкрила шаблонност. Едва в „Родословие" срещнахме като доминираща способността на вглъбен интелектуален анализ, за дълбоко преосмисляне на вечните и най-актуалните човешки въпроси. Едва оттук нататък П. Матев тепърва щеше да бъде убедителен в пътуването по пътя на „връщането в себе си", както казва сам той и което означава достигане от безличния, описателния смисъл на думите до неподозираната и скрита мъдрост на истински поетичното слово.

Пенчо Данчев обаче не се задоволява с тази утвърдена окрупнена представа за двата главни „етапа" в творческата еволюция на П. Матев. Той основателно си задава въпроса: дали периодът до „Родословие" е някакъв „предпоетически, предхудожнически" период? И дали е възможно един поет, ако в първите си книги е бил напълно бездарен, да достигне до висотата на „Неоскърбени светове"? Вярно е, че всеки творец се развива, че с течение на времето талантът му може и трябва да укрепва, но ако той е истински, роден творец, това ще личи и в първите му, макар и несполучливи опити. А „опитите" на П. Матев до „Родословие" се реализираха в шест поетични сборника и ако искаме да бъдем убедителни в тълкуването на „чудото", което се извърши в неговата поезия, трябва да се опитаме да открием ония бавни, постепенни, но сигурни качествени натрупвания, които логически доведоха до това чудо. Тъкмо в това вижда една от задачите си П. Данчев, осъществявайки по този начин свой влог в направеното вече в това отношение от критиката. Той се заема да проследи тези натрупвания почти книга по книга. В първата стихосбирка („В строя") той посочва стихотворението „Спомен", в което открива способност за създаване на сдържана героично-романтична атмосфера, за лирически синтез, за постигане на стегнат лирически израз. В „Дълг" привличат вниманието му стихотворенията „Писмо до мама" и „При тати" със своя дълбок драматизъм и трагизъм, с националното звучене, с обобщителната си сила, с нравствения си патос. „Време, родина, любов" засилва според автора превеса на драматично-лирическото начало в поезията на Матев. В нея са още по-осезаеми чертите на една цяла художническа система, темпераментът и лиричният патос на поета, афинитетът му към психологическата конфликтност, предполагащ тънко чувство за нюанса, за многостранността и многоизмерността на нещата.

В тази поезия заживява вече трайно един нов лирически герой със сложна, конфликтна душевност, на която нищо човешко не е чуждо. Показателен е дори и само фактът, че, както сочи критикът, „за пръв път в тази, шеста поред, своя книга П. Матев се реши да напише цял цикъл стихотворения за любовта. Дотогава той със стиснати зъби, самоотдаден на някакъв фанатичен революционен аскетизъм, не позволяваше на тази своя насъщна, както се оказа по-късно, жажда да прави пробиви в крепостите на неговия граждански дълг.“ Към всички тези верни наблюдения върху първите книги на П. Матев би могло да се прибавят още неща, останали извън полезрението на автора, но подкрепящи неговата мисъл: стоплени от чиста, завладяваща лиричност са и стихотворенията „Походна лирическа песен“, „В родното село“, „На Ж. . .“, „На тебе“; в „Зима“, „Ситен дъжд вали като маргарит“, „Кажи ми тъй ли идва есента“, „Пътник“, „Завръщане“, „Тържество“ може да прозвучи някое внезапно доловено, но силно експресивно и вълнуващо настроение; не само в „При тати“ и „Писма до мама“, но и в „Майката на комуниста“, „Среща“ и някои други стихотворения също така ще открием живи, вълнуващи, запомнящи се образи.

Отбелязвайки значението на преломната стихосбирка „Родословие“ като „етапно, художнически честно и безпощадно лирическо саморазкрепостяване“, без което „не би съществувала база за днешните емоционално-тематични и формално-стилови търсения и открития“, П. Данчев анализира в нея, както и в „Чайките почиват на вълните“ и „Неоскърбени светове“ насоките и резултатите на тия търсения и открития. На първо място в тях намира отражение все по-ярко драматичната поетична нагласа на П. Матев, с нейната трагична раздвоеност и непримиримост, с непреодолимата потребност от искрено споделяне на дълбоко личните изживявания в цялата им сложност. По повод на „Чайките почиват на вълните“ критикът се спира по-подробно на въпроса за верността на П. Матевата поезия на своя граждански, войнишки дълг. Това в същност е най-ценното качество, което тя съхрани от дните на своята младост и което най-трайно свързва отделните етапи на развитието ѝ. От друга страна обаче, то ни дава и най-добра възможност да проследим степента на невероятното художествено израстване на тази поезия. Няма и следа от декларативния патос, от подвеждащата лекота на възторга. Но тъкмо защото мислите и чувствата са минали през горнилото на много горчивини и съмнения, на много тревоги и душевни конфликти, вярата е така силна и така убедително художествено претворена. П. Данчев осъществява интересни наблюдения над новата художествена система на поета, отбелязвайки съзнателното ѝ чуждеене и от ораторската патетичност, и от камерната разнеженост, и посочва подчертаната ѝ условност, реализираща се в съзнателно търсена и артистично постигната драматична приглушеност. Тези особености намират най-ярка изява в стихосбирката „Неоскърбени светове“ и затова П. Данчев ѝ отделя важно място, характеризирайки я като „развълнувано драматическо повествование за високите духовно-нравствени вълнения и размисли на поета, които са неотделими от гражданския му патос, този път забулен и отстъпил на по-заден план, някак разтворен в подчертано интимното, камерно звучене на стиховете“. Обявявайки се против тълкуването ѝ само като „любовна“, той изтъква своеобразната абстрактност на символиката, търсена от поета като художествен израз на по-широки и по-задълбочени философски обобщения. Търсенето на нови изразни средства е най-вече по посока на многозначния подтекст и асоциативна сила на думата, на подчертано условна метафорна система, способна да създаде атмосфера и настроение на творбата. Своеобразната „неопределеност“ на много от образите, изтъква авторът, не е недостатък, а резултат на целенасочени усилия все в посока на по-голяма философска обобщеност.

Може би едно от най-важните качества на повечето от творческите портрети е умението на критика по повод на разглежданите явления да извежда мисълта си до по-широки обобщения, до теоретически постановки. Особено ценен е стремежът му в този смисъл и при младите, и при „старите“ поети да търси и открива връзката им с творчеството на нашите (понякога и чужди) класици и въз основа на конкретни примери да изяснява важния в теоретично отношение проблем за необходимостта от творческо усвояване на художествения опит на миналото и за пътищата, по които трябва да се осъществява този процес. На не едно място авторът има възможност да изтъкне вредните последици от механичното, външното заемане на художествени похвати, характерни за естетиката на отминали школи или творци, без това да е съобразено с изискванията на съвременното съществуване, без да е свързано с едно лично творческо виждане и изживяване.

Свое особено място в книгата заемат статиите „Съвременност и минало в литературата“ и „Някои мисли по главната тема“, в които се разглеждат актуални и важни за литературата ни въпроси. Изхождайки от безспорното за марксистко-ленинската естетика становище, че „в по-широките си измерения съвременността е идейно-психологическа проблема, въпрос не само на обект на отражение, но и на подход, на отношение, на позиция на писателя“ (с. 14), авторът поставя въпроса за съвременността в литературата на широка основа, обосновавайки съвременното звучене на ония ис-

торически произведения, които не само осветляват миналото на народа, но и му помагат да осъзнае по-ясно проблемите на времето, в което живее. Все в тази връзка са и размислите за конфликтността в литературното произведение, за задължението на творците на големия социалистически епос да анализират и разкриват драматичната същност на новия човек, изграждането на неговата богата душевност. Специално внимание е отделено на проблема „техника—изкуство". След като прави критичен преглед на някои реакционни буржоазни теории за ролята и мястото на изкуството в технизираното общество, Пенчо Данчев подлага на аргументирана критика и онова опростителско трактуване на този проблем, което у нас довежда до схематизъм и илюстраторство, до псевдохудожествено отразяване на съзидателния патос на епохата ни. „На нас — заключава мислите си по този повод авторът — ни е необходима литература — мощно съвременно човекопознание, литература на силните, сложни, пълнокръвни характери, типични за днешния социалистически живот. Само в такива характери и конфликти „проблемите на живота" стават „проблеми на литературата".

В същност тази грижа за превръщане на литературата ни в „мощно съвременно човекопознание" придава остротата на критичния патос на цялата книга, осъществява се като трайна естетическа и гражданска позиция.

Кирил Топалов

„В ПРЕКРАСНИЯ СВЯТ НА ПОЕЗИЯТА" ОТ МЛАДЕН ИСАЕВ

Изд. „Бълг. писател", 1973, 195 с.

Младен Исаев привлича читателя още с наслова на книгата си. И не може да не предизвика интерес труд, създаден от творец с доказано обществено признание, който споделя своя опит. За художествената литература непрекъснато се издават изследвания и всяко от тях е създадено с намерението на автора да проникне до своеобразието на такова древно и постоянно обновяващо се изкуство, каквато е поезията. Младен Исаев е успял да постави и обясни съществени проблеми за литературната наука, въпреки че изглеждат многообразни.

Трудно може да се каже каква е в същност жанровата форма на книгата му. Тя не е толкова литературна критика, нито пък литературна история в познатия ни смисъл, колкото литературна публицистика от най-значителен вид. Сам авторът определя труда си като сборник от очерци и есета, но в него са намерили място и слова, произнесени по различни поводи, както и статии. Но не толкова външната форма е важна, колкото духът, патосът на поместените материали. В тях се срещат особености, които отреждат място на книгата в оня раздел на литературознанието, наричан литературна публицистика (или, както Т. Павлов се изразява, литературна политика). М. Исаев се стреми да обоснове конкретните задачи на лириката (още повече, че част от материалите са написани преди деветосептемврийската победа и са откликвали на принципни за литературното развитие въпроси). Във всички материали се долавя неговото премислено и преживяно отношение към литературното ни развитие. Получило се е това, което наричат точност на литературната наука, без да са използувани математически методи. Тази точност е налице там, където М. Исаев е успял да изтъкне индивидуалното своеобразие на разглежданите и утвърждавани от него автори. На отделни места все още се долавят постановки, господствували в литературознанието ни, когато са писани статиите или словата (критическият реализъм например е обяснен според старите понятия на литературната наука, обявен е за направление, чиито представители нямат определени идеали и не виждат сили, способни да противодействуват на буржоазното общество). Но тези отделни недостатъци, които не могат да изменят общото положително впечатление, изчезват съвсем под въздействието на чистия, обработен, ритмично и емоционално осъществен израз, който превръща всеки отделен материал едва ли не в художествено четиво. Това качество на книгата увлича читателя и той разбира, че обаянието, което го обхваща, се дължи на творческия подход, както и на дълбоката вътрешна убеденост на автора.

Подредбата на материала в четири раздела навежда на мисълта, че е търсен общ замисъл: в що е поетичното като естетическа категория и каква е неговата проява при отделни видни поети. Но и при този общ замисъл се открояват два кръга проблеми, особено важни за нас: първо, в що е съвременната специфика на поезията и, второ, какво са допринесли за възхода на литературата отделни автори, обикнати от М. Исаев като майстори на поетическото творчество. И в това е най-голямата значимост на неговата книга, защото в нея е изложена една убедителна от гледище на марксизма концепция за лириката.

Със споделения собствен опит М. Исаев предлага на читателя възможност да набележи особеностите на социалистическата лирика. От една страна, на разположение са стихотворенията, а, от друга страна, разказ за душевните импулси и условията, които са дали първия подтик за написването на стихотворения с несъмнена художествена значимост. Тази концепция за социалисти-

ческата лирика може да бъде изложена най-общо в следните положения: лириката е несъвместима като реалистично изкуство със съчинителство, т. е. със самоцелното версификаторство, което е проява на беден жизнен опит, заменен с известно професионално умение. Лириката, както и всяко поетическо творчество, започва с откривателство на характерни явления, процеси, личности. Фактът, че външен тласък ражда замисъла и предлага подтика, е най-убедителното потвърждение на специфичното съдържание на лириката. Без осмисляне на естетическите прояви на явленията в действителността никакво комбиниране на похвати не би създало поезия от „естетически безразличния материал", предлаган от действителността, както твърдят формалистите от всички разновидности.

Разбира се, значението на формата не може да бъде подценявано без вреда за правилното разбиране на изкуството, но тя не е само умение да бъде създадена отлична архитектоника, изящен ритъм на стиха и на стихотворението. Извънредно точно и убедително М. Исаев ни води към правилното разбиране на явлението поезия. И днес поезията е творчество, което не е само умение да се създаде нещо изкусно, а е предимно творчество, насочено към откривателство (в това някога Лесинг вижда предимствата на поета пред художника). Откритието на явление с естетическа значимост изисква да се прониква до закономерностите на социалистическото развитие, изразени като съдържание и жизненост, каквито са присъщи на прекрасното в действителността. Но поетическото изкуство изисква също така и умението доловеното в живота да бъде предадено така, че да се открояят особеностите му и читателят да си го представи като стоящо пред него. И тъй като художественото произведение е единство на съдържание и форма, т. е. естетическата идея (прекрасно, трагично и т. н.) преминава във форма (създава средства за своето обективиране), понятието единство на съдържание и форма ни води до разбиране на лирическото произведение и като създадено от човека естетическо явление, т. е. не само като отражение на естетическото в действителността, но и като художествено, като сътворено от човека естетическо качество.

Изложеното дотук можем да потвърдим със следната съпоставка от книгата на М. Исаев. В спомена „Атмосферата, в която написах „Концлагери", е казано следното: „По пътя за София успяхме да известим на нашите близки, че ще минем през столицата. В етапното полицейско комендантство на гара София имах вълнуваща среща. Вратата на тъмния кауш, в който бяхме заключени, изведнъж се отвори и отвън се показа силуетът на един едър стражар, който държеше за ръка едно петгодишно момиченце. Детето беше моята дъщеря. Заедно със стражаря и дъщеря ми в килията нахлуха лъчите на мекото есенно слънце" (с. 29). От тези детайли възниква стихотворението, което тук ще приведем цялото за улеснение на читателя, за да може да направи сравнение:

Щракна ключ — и влязоха при тебе
трима:
слънцето, стражарят
и детето.
„Татко!" — хлипа дъщерята ти любима.
„Татко!" — И сълза в очичките ѝ свети.

Две ръчички те прегръщат и те галят,
две малини те целуват по челото.
Има кой за тебе на света да жали,
щом преминеш ти междата на живота.

Пак изщрака ключ — излязоха си
тримата:
слънцето, стражарят
и детето.
Само върху челото ти още има
мъничка сълза — като звездичка светла...

— От пръв поглед се вижда, че М. Исаев само във втората строфа се е придържал към изискванията за ритмичност, каквито налага силаботоническото стихосложение. Първата и третата строфа са подчинени на намерението да се открояят влезлите: слънцето, стражарят и... детето. Затова и ролята на паузата, насочваща вниманието към отделни детайли, е пораснала. Основното обаче си остава в тази случка-среща, която изтъква душевното богатство и чистота на детето като прекрасното в една мрачна действителност.

В изложеното дотук преобладава типологически подход, предназначен да изтъкне значението на книгата на Младен Исаев за разработката на теорията на социалистическото изкуство. Но тя има не по-малко значение и с отношението на своя автор към творчеството на писателите антифашисти като Хр. Радевски, Вапцаров и други, без чието творчество не може да се създаде съвременна наука за литературното ни развитие. Може само да се съжалява, че М. Исаев не е отделил повече място за автори като Хр. Радевски, А. Тодоров и други сътрудници на „РЛФ", които са едни от най-енергичните дейци на фронта на социалистическото изкуство в един от неговите най-трудни и мрачни периоди. И въпреки допуснатите крайности те са създали едно крупно дело, чакащо своя обективен изследвач.

М. Исаев въвежда своите читатели в прекрасния свят на поезията, поради което неговата книга заслужава най-сериозно внимание. Тя може да бъде полезна както на начеващия поет, така също и на литературоведа, който търси закономерностите и особеностите на социалистическото изкуство. В това е несъмнената ѝ актуалност.

Никола Г. Николов

"ЛИТЕРАТУРНИ ПОРТРЕТИ И ПРОБЛЕМИ" от БОЯН НИЧЕВ

Изд. „Бълг. писател", 1972, 156 с.

Като всеки друг и Боян Ничев има своите тематични предпочитания: Емилиян Станев, Димитър Талев, Алеко Константинов, Петко Тодоров и кръгът „Мисъл", Никола Вапцаров — както се вижда, все големи представители на българската художествена мисъл, оказали съществено въздействие върху нейното развитие. Той има и своята жанрова любов — романът, неговата история, неговото настояще, проблемите на неговото развитие. Но онова, което го отличава като критик и литературен изследовател, е маштабността на критическото му мислене. Можем да я открием дори в една съвсем кратка статия като „На повратки към Ботев в 1968 г.". Юбилейният повод за написването ѝ не е попречил на критика да повдигне в нея редица принципни въпроси, засягащи спецификата на националното ни литературно развитие. Той търси нова методологична база за решаването им и я намира в закъснелия преход от фолклорно към индивидуално художествено съзнание, което според него се осъществява някъде към края на миналия век. За Ничев Ботев е „първият голям поет и последният народен певец в историята ни", той абсорбира опита на народната песен, за да го надмогне като етап на художествено мислене. С гигантски размах Ботев преобърна цялото естетическо съзнание на българина, накара го да отвърне поглед от поетизирането на своето минало да се откаже от канонизираната фолклорна трансформация на своето битие и го научи да възприема естетически най-животрептящите политически и социални проблеми на своето съвремие. Ботев отрече генерализирания, лишен от индивидуалност и затова сякаш отдалечен и филтриран подход на народния творец и на негово място въздигна страстната ангажираност на една могъща и суверенна творческа личност. Проблемът за трансплантацията на фолклора в новата българска литература е покорил трайно теоретичното мислене на Боян Ничев. Плод на дългогодишните му проучвания и размисъл бе книгата „Увод в южнославянския реализъм", която своевременно получи твърде висока оценка в нашия литературен печат. Този проблем продължава да ангажира усилията и в някои статии от новата му книга „Литературни портрети и проблеми". Очевидно Ничев си е поставил задачата да изгради своя цялостна хипотеза за генезиса и спецификата на новото ни литературно развитие, да обясни неговите проблеми на една нова методологическа основа. За него писането на биографично-литературни очерци или дори на литературни портрети е един първичен етап при създаването на национална история на литературата ни, етап, който нашето литературознание надмогна още в края на петдесетте години. Но неговите рецидиви още продължават да се представят за еталон на научен и исторически подход („История на българската литература", чийто трети том Ничев критично анализира в статията си „Литературна история и национална съдба"). Него не го задоволява самоцелното ровене във фактите, нито описанието и систематизацията им, нито повърхностното им интерпретиране. Дори успешното навлизане в психологическия свят на твореца, в специфичните му естетически проблеми и в стиловата му система Ничев смята само като подготовка към голямата задача — изследване закономерностите на литературния процес. Тази задача така е обсебила научното му мислене, че дори и в статии, посветени на отделни творци („Минало и съвременност у Емилиян Станев" и „Никола Вапцаров или нашият поетичен диалог със света"), тя измества конкретния литературен анализ или портретен синтез.

Макар да използува като основа за своите твърдения социологичното и национално-характерологично усвояване на нашето художествено развитие, Ничев се стреми към неговото по-обобщено, философско осмисляне. Централно място заема сблъсъкът между две художествени системи: фолклорната и индивидуално-художествената. Засягайки го по един или друг повод, критикът набелязва основните етапи в трансформацията на българското художествено съзнание (и на читателската публика, но главно на творците). По многостранността на проблемите и амбициозността на целите си задачата е повече от достойна за уважение. Съвсем естествено е, че в мащабите на едно такова глобално мислене много подробности ще бъдат пренебрегнати, някои истини волно или неволно ще бъдат пожертвувани. Би било интересно да разберем какво място се отрежда на Вазов например в тази теория за еманципиране на индивидуално-художественото из света на обобщено-фолклорното. Защото ако е допустимо да „забравим" Михайловски, Михалаки Георгиев, Влайков, Церковски, Страшимиров и ред други автори от това преломно време, делото на Вазов по своята всеобхватност и по своята епохалност трябва да заема централно място във всяка една хипотеза за литературното ни развитие. То — в крайна сметка — е и мярка за нейната жизненост, критерий за нейната достоверност. Без да си поставям за задача да полемизирам с автора, ще ми се да обърна внимание върху някои неточности — резултат на стремежа да се подчини всичко на теоретичната логика. За Ничев „конкретните творчески постижения на писателите около „Мисъл" си останаха в областта на битово-психологическото. (Това важи особено за Пенчо Славейков и за Петко Тодоров.) Съпоставени с претенциите и амбициите им, тези резултати не са големи." Критикът е склонен да обясни

ограничеността на творческите им успехи с липсата на традиции, с липсата на предшественици пред нашите изследователи на духовното начало у човека. Струва ми се, че тук — покрай подценяването на художествените резултати, главно у Пенчо Славейков — се фетишизира историческата детерминираност на художествения процес, че се пренебрегва силата на таланта, който може неподозирано да ускори този процес, (както правилно се твърди в статията за Ботев) или да го тласне в нова насока. Може би затова при всичките си интересни и богати разсъждения за ролята на кръга „Мисъл“ Ничев предпочита да не използува творчеството на Яворов. А тъкмо то със своята изключителна психологическа дълбочина и художествено съвършенство представлява синтез и реализация на ония естетически домогвания, които епохата бе поставила пред четиримата редактори на сп. „Мисъл“.

Втората основна насока, в която се развиват търсенията на Ничев, е мястото на българския литературен процес в широките рамки на европейското литературно развитие. При това става дума не само до търсене на аналогии, до пренасяне на готови еволюционни схеми. А до съотнасяне на нашата литературна история с тая на другите балкански и европейски народи. Целта, която се преследва, не е толкова да намерим своето място сред другите, колкото да открием нов зрителен ъгъл, нова позиция, и от нея да тълкуваме своята собствена литературна история. Две от статиите в книгата на Ничев показват, че по този път можем да стигнем до изненадващи и значителни резултати. Това са „Алеко Константинов и „Бай Ганьо“ и „Никола Вапцаров или нашият поетичен диалог със света“. Гениалното произведение на Алеко е фокусирало вниманието на всички значителни изследователи на българското литературно минало, около него е натрупана значителна литература. Няма друг български автор, за когото да са изказани толкова много и толкова различни — често пъти и противоположни — критически концепции. Като започнем от основната антитеза за националното или социалното в същността на Бай Ганя и стигнем до идентифицирането на героя с автора или до апологията на положителното начало в него — сякаш всичко вече е казано, сякаш и най-крайните и дори абсурдни позиции вече са заети. Ничев е проявил голяма изследователска дързост и нейният резултат е ново виждане на Алековия герой като рожба на преломна епоха, която с главоломна бързина трансформира позитивните довчера нравствени и социални добродетели на българина в техния карикатурен и гротесков антипод. Правейки аналогия с идейната еволюция на Стамболов и Захари Стоянов след Освобождението, Ничев не се поколебава да твърди, че бай Ганьо е нравствено отрицание на идеализма на нашите националноосвободителни герои, на Раковски, Левски, Ботев, но той е и тяхна историческа метаморфоза. Наистина в основата на тази трактовка стоят мисли, изказани още от Димитър Благоев, които нашето по-нататъшно марксическо литературознание — заслепено в своя социологически екстремизъм — не само не можа да оцени, но дори превратно изтълкува в духа на вулгарно-социологичната едностранчивост. Статията на Ничев реабилитира социологическия метод в литературознанието като основа на марксическия ни подход, очиства го от повърхностните и елементарни наслоения. Като го съчетава с една богата ерудиция и с едно действително диалектическо мислене, тя го проверява чрез гордиевия възел на нашата литературноисторическа мисъл и доказва неговите неподозирани възможности.

Поетическото дело на Вапцаров в ново време и по друг начин също се превърна в проверка на литературно-критическите възможности. Пределно ясно като обществен, хуманистичен и нравствен идеал, то не оставя големи възможности на любителите на утилитарното начало в литературното мислене. Не е случайно, че за Вапцаров е писано твърде малко, обидно малко, че него го наложиха читателите, а не критиката, че в света му дадоха неизмеримо по-висока оценка, до каквато нашата доморасла сантиментално-описателна критика никога не може да се домогне. В новата си книга Ничев е поместил две статии за Вапцаров. Плод на стари размисли, първата — „Идеен свят и художествен стил в поезията на Вапцаров“ — съдържа много верни наблюдения, но има главно констативен характер. Втората — „Никола Вапцаров или нашият поетичен диалог със света“ — поставя много и изключително важни въпроси на нашето литературно развитие от по-ново време и ги решава на една рядко солидна и широка методологична основа. Критикът прави широки аналогии със състоянието, с идейните, естетически и стилови търсения в европейските литератури от навечерието на Втората световна война, за да обясни широкия отклик, който Вапцаров срещна в света. Сред най-хубавите му открития е твърдението, че със свои хуманизъм, с дълбоко интимния си психологически характер, с формата си и с ред още своя основни характеристики поезията на Вапцаров задоволи духовни ламтежи, пред които и експресионизмът, и сюрреализмът, и екзистенциализмът — Ничев съзнателно се ограничава само в тия естетически школи, които имат положителен идеен заряд — останаха безпомощни.

В своите статии Боян Ничев повдига голям брой въпроси от различен характер, при решението на много от тях той изхожда от нова принципна позиция, други път се задоволява само да постави, отлагайки решаването им за следващите си трудове.

Тъкмо проблемният характер на литературоведческото мислене импонира и статиите на Ничев и той е, който им печели висока положителна оценка. При това познатия си маниер на оригинално и задълбочено теоретическо осмисляне на литературните процеси авторът е разширил в новата си книга и инкрустирал с вдъхновени есеистични догадки и с един изискан критически стил, заради който книгата се чете с истинско удоволствие.

Кръгът от автори, които интересуват критическото перо на Боян Ничев, не е особено широк, но за сметка на това в него влизат най-изтъкнати представители на българската художествена литература. Към някои от тях той се връща многократно в различни статии (Вапцаров, Емилиян Станев, Димитър Талев), за да открие все нови и нови истини, за да приложи нов подход или да даде най-нова съвременна интерпретация. В това търпеливо и задълбочено дирене се долавя отчетливо една трайна тенденция: от анализа на отделните художествени факти, към своеобразието на творческата личност и самобитността на българското литературно развитие. Тази основна линия в развитието на критика го налага като един от най-задълбочените и авторитетни изследователи на българската литература.

Стефан Елевтеров

„КРИТИКА И БЕЛЕТРИСТИКА"

от ИВАН ЦВЕТКОВ

Изд. „Бълг. писател", 1972, 213 с.

Критическите пристрастия на Иван Цветков са насочени към най-парливите и вълнуващи съвременни литературни проблеми. С живо участие и любов той следи развитието на нашата поезия, белетристика и критика. Той умее да види хубавото у авторите, които му допадат, да посочи точно мястото им в литературния процес, с няколко щрихи само да очертае облика на писателя и да покаже пътя на развитието му. Обикновено неговите критически реакции са дръзки, учудващо бързи и точни. В споровете изявява и широтата на критическото си мислене, проявява борбеност и публицистична страстност в доказване на възгледите си, в които личи дълбок и ясен марксически подход, чужд на всякакъв догматизъм.

Иван Цветков познава детайлно и задълбочено руската класическа и съветска литература и умее да търси сходството и различието между руската и българската национална съдба. Всички теоретични, литературно-исторически и критически проблеми, които го вълнуват, той развива с присъщата си разпаленост най-често по повод на някое конкретно литературно събитие. И тогава именно той е в стихията си — в моментите, когато се намесва с безкомпромисна страстност в буйния поток на съвременните литературни явления и с голяма лекота и увереност чертае контурите на литературните процеси, с няколко щрихи създава сбита портретна характеристика на автора въз основа само на едно негово произведение. И безспорно при такава голяма критическа бързина и отзивчивост ще се натъкнем и на някои малко прекалени, погледнати от покъсна дата мнения и оценки, на неизбежни увлечения, носещи злободневен характер. Но в случая за нас е важно, че в сборника с критически статии „Критика и белетристика" можем веднага да открием и почувствуваме живия съвременен литературен процес, да усетим духа на бързо изменящата се литературна действителност, в която авторът на сборника е успял да види и охарактеризира най-интересните и най-открояващите се писатели и проблеми през последните няколко години у нас.

В първия раздел от книгата са встъпителните статии „Ленин и класовопартийният критерий в изкуството" и „Безсмъртните уроци на Димитров". В тях личи творческото отношение и ерудиция на Цветков по въпросите на марксическата литературна критика. Авторът не пропуска да отбележи значението на Априлския пленум от 1956 г., който възвръща всичката сила на димитровските съвети и указания и на димитровската политика в литературата и изкуството. С присъщата си страстност Иван Цветков посочва значението на ленинските принципи, които трябва да лежат в основата на литературната политика на нашата партия. Отбелязва се огромната нужда от многообразие в съвременната литература, защото „духовните потребности на съвременния човек са много по-богати от тези на закоравелия, замръзнал в своето развитие „ценител" на изкуството". Воювайки за класовопартийния критерий, схващан в неговите строги очертания, в неговата същност и същевременно в неговата широта и конкретност, Иван Цветков отново оживява заветите на Ленин, като припомня мисълта му, че наред с героичното в изкуството трябва да има и лирика, и Чехов. . .

Във втория раздел на „Критика и белетристика" са включени статиите „Октомври и българската критика", „Неизпълненият дълг на критиката", „Изненадите на литературния процес", „Актуалният смисъл на спора", „Ботевата поезия в криво огледало" и „Еволюция на критика". С по-голяма дълбочина и трайност на повдигнатите литературно-критически въпроси се отличават статиите „Еволюцията на критика" и „Изненадите на литературния процес". По повод на конкретни книги и автори Иван Цветков разкрива собствените си възгледи за литературната критика и история и доказва, че по пътя на своите „пристрастия" най-често достига до истините за съвременния литературен живот, улавя процесите и творческите лич-

ности в движение и чертае бъдещото им развитие.

С любов, вдъхновение и критическо проникновение е написана портретната статия „Еволюцията на критика“, разкриваща интересния творчески път на критика Стоян Каролев. Авторът не крие симпатията и близостта си към някои негови основни критически възгледи. Това му помага безспорно да проследи по-отблизо, подробно и с голямо разбиране съдбата на този значителен наш критик, отличаващ се с голяма самовглъбеност, целенасоченост, собствен художествен усет и безкомпромисност. Много точно е разкрито сложното взаимоотношение между критичното и теоретичното начало в критическата дейност на Каролев, видени са основните страни на неговия метод, внимателно са направени някои критически бележки. Разглеждайки повдигнатите проблеми в книгата на Каролев „Въпроси на художественото майсторство“, Иван Цветков очертава последователно развитието на критика, докосва се до някои недоизживени негови слабости, но най-вече разкрива пълнотата и богатството на неговите критически достижения. Иван Цветков не пести своето собствено мнение по разглежданите въпроси, но то не се натрапва на читателя. В статията е направен интересен и задълбочен анализ на цялостното развитие и постижения на този наш своеобразен критик, в чието творчество се пречупват и оглеждат някои от основните въпроси на съвременната ни критика и литература. Критическата фигура на Стоян Каролев се очертава със своето богатство, завидна ерудиция, дълбочина и сложност. Оценена е заслугата на Каролев в разглеждане на проблема за творческата индивидуалност на художника. Отбелязан е приносът му за разкриване особеностите на лириката на Веселин Ханчев и Валери Петров — поети, които допадат на мисловната натура на критика. Като сполучливи се посочват и бележките на Каролев за поезията на Стефан Цанев и Любомир Левчев, а също и анализите му на творчеството на Емилиян Станев, Димитър Талев, Георги Караславов, Ивайло Петров и др. В цялата статия „Еволюцията на критика“ е търсена и намерена много сполучливо връзката и единството между теоретика и критика, които съжителстват и се допълват и обогатяват взаимно и чието пълно, неразлъчно и щастливо сливане се наблюдава в най-зрелите и задълбочени изследвания на Стоян Каролев.

На едно място в своята книга Иван Цветков изказва малко горчивата, но много вярна мисъл: „Нетърпимостта към критиката е ориенталска черта, тя говори и за липсата на творческа увереност. . . “ Би могло да се пожелае и на самия автор на книгата малко повече търпимост и изчакване при преценките на развитието на някои негови събратя по перо.

Интересна и будеща твърде много мисли е статията „Изненадите на литературния процес“. Тя ни кара да се замислим навреме и по-специално върху въпросите на нашата национална психология. Авторът изказва плодотворното мнение, че е необходимо да се появи най-сетне една марксическа философия на българската история, едно обективно изследване на нашия национален характер и национална психология. Иван Цветков се спира с критичен поглед на книгата на Борис Бурсов „Националното своеобразие на руската литература“. Тук съветският автор застъпва становището, че няма пълно прекъсване на литературната традиция в Русия, че противоречат на истината опитите на някои западни изследователи да изкарат старата руска култура несамостоятелна и неорганична, да не виждат в нея израз на национално съзнание. Цветков обръща внимание и на скокообразния литературен процес в Русия, който довежда до появата на Пушкин, „явление, изумително във всяко отношение“. Авторът на статията се спира и на особеностите на руския роман, разгледани в книгата на Бусров, и обобщава: „Руският роман възниква върху своеобразна основа — върху сливането на поезията с прозата. Той наследява богатия опит на руската поезия (защото няма непрекъснатата традиция на западноевропейския роман) с възможностите ѝ за широки обобщения. Затова в него е винаги силен поетичният елемент.“

Всички тези конкретни наблюдения и преценки върху изследванията в книгата на Бурсов придобиват своето истинско значение в статията на Цветков, когато той обръща внимание върху особеностите на историческото развитие на българската литература. С категоричност и страст е изказана мисълта за назрялата необходимост от теоретична история на българската литература, която да разкрие философията и особеностите на нашия национален литературен процес. В статията са посочени както сходството, така и различието между българската и руската литература. Без опростенчество, а с живо творческо вникване в проблемите Иван Цветков чертае пътища за бъдещите изследвания в областта на теоретичната история на българската литература. Като принос в тази област се посочва книгата на Г. Гачев „Ускореното литературно развитие“. В статията „Изненадите на литературния процес“ Иван Цветков приканва специалистите към още по-вглъбен поглед към нашата национална литературна история, към ново проникване в националното своеобразие на българската литература, към по-задълбочено преоткриване на нейните художествени ценности. Цветков подканва „Да обясним кога става прекъсването и кога възстановяването на литературната традиция, да разкрием смисъла на скокообразното развитие, неговата

връзка и зависимост от духовните процеси в Европа и Русия, неговата интензивност".

Без третия раздел книгата на Иван Цветков би била по-бедна и ограничена. Тук е кондензиран най-разнообразен критически материал, благодарение на който се създава многоцветна, жива и пълнокръвна картина на съвременния литературен живот у нас. Авторът не е обгърнал всички явления в тяхната широта и изчерпателност, но е разкрил дарованието си на критик, който вижда характерното, интересното, това, което кълни и се развива и принадлежи на бъдещето. Авторите, към които се насочва критикът, не са непознати, нито той е техният първооткривател. За тях обикновено се говори и пише много. Но с верния си критичен усет Иван Цветков хваща един възлов и решителен момент от тяхното развитие и успява да бъде полезен с критическите си преценки. Типичен пример за подхода на критика е статията му „Софийските разкази на Камен Калчев".

Към творчеството на Камен Калчев критикът се насочва тогава, когато писателят се намира в интересен и възходящ момент от своето развитие. Създавайки точна и вярна характеристика на Камен Калчев като разказвач, Иван Цветков повдига и редица важни въпроси на съвременната литературна критика. Забелязана е скритата ирония, заключена в разказите, веселото преосмисляне на суровото време, където на преден план изпъква куриозното, подчертано е особеното съседство на героичното с хумора в „Софийски разкази" на Камен Калчев. Същевременно Иван Цветков изказва и несъгласие с някои критици, които пренасят неособено сполучливо чужди термини в областта на българската критика, като например „дегероизация", и доказва несъстоятелността на неговото прилагане към творчеството на автори като Камен Калчев.

В бележките за творчеството на Николай Хайтов „В този свят на хубост и мъжество" отново се сблъскваме със способността на Иван Цветков да преоткрива познати автори, като допълва представата за тях със свои оригинални виждания и паралели. „Диви разкази" например той сравнява с „Донски разкази" на М. Шолохов, където се наблюдава подобна натуралност и непосредственост. Изказани са и верни мисли относно документалната белетристика по повод книгата на Хайтов „Хайдути", в която е постигнато завидно равновесие между историческия факт и художествената измислица.

В статията „Да изведа до края свойта правда..." в кондензирана и конкретна форма са направени бележки за съвременния герой — тема, върху която са опитвали перото си почти всички днешни наши критици. И тук авторът на „Критика и белетристика" привлича сполучливо няколко „свои" автори — Павел Вежинов, Генчо Стоев и Дончо Цончев и върху материал от техни характерни повести търси и открива героичното в съвременната литература. И понякога тъкмо в такива „най-злободневни" и едва ли не „изтъркани" теми Иван Цветков успява да изяви своето особено остро чувство за съвременност и наред с писателите да участвува в сложната и отговорна задача в улавяне, зафиксиране и обяснение на образа на непрекъснато и динамично изменяшия се съвременен герой.

В края на своята книга в третия раздел авторът на „Критика и белетристика" включва няколко кратки статии и отзиви под условното название „Фрагменти". Безспорно някои от тях биха могли спокойно да отпаднат, без да нарушат и обеднят облика на книгата, но присъствието на други е направо задължително независимо от краткостта и рецензентската им фрагментарност. В тях именно най-добре проличава войнствуващият критически нерв на автора, неговата нетърпимост към пошлостта, способността му да вижда новите кълнове в литературата. С топло вълнуващо чувство са написани материалите за Минко Николов „Култура на научното изследване" и „Светъл творчески дух". Припомнена е особената нежност и уязвимост на този толкова близък на автора и така рано напуснал ни литературен критик, посочен е неговият ценен принос в изследванията му за Страшимиров, Смирненски, Брехт.

Заслужава внимание и статията „Пътешествие в приказното", посветена на „Неосветени дворове" от Йордан Радичков. Авторът старателно посочва обективната информация на този оригинален пътепис. За Радичков и „Неосветени дворове" са написани немалко статии и рецензии, но Иван Цветков успява наново да ги преоткрие. Той не страда от манията да каже нещо изключително, в изследването му няма да открием преднамереност, защото той не се себепоказва чрез прозата на Радичков, нито отрупва мислите си с ненужна терминология. С любов и разбиране се „очовечава" този самобитен автор, като се посочва найценното у него, това, което ще остане. Критикът не хиперболизира нещата, не се увлича във фразеология, а търси и открива рационалното зърно в прозата на Радичков, обяснява неговото особено иронично преосмисляне на хора, събития, постъпки и поведение.

Сполучливите „фрагменти" в книгата на Иван Цветков ни карат не без основание да се замислим върху един проблем, който засяга пряко българската съвременна литературна критика, а именно — не е ли време някои издателства, като „Български писател" например, пък и не само то, да помислят сериозно за издаване на сборници с подбрани статии и рецензии на критици върху отделни автори, проблеми и книги. Рецензията е е много силен и жизнен стимул за развитието на литературата и нейната роля не би трябвало

да се изчерпва и приключва само с краткотрайното ѝ появяване по страниците на периодичния печат. Биха могли да се намерят начини и форми най-хубавото, трайното и полезното, написано от нашите критици по повод на значителни и интересни явления, да бъде събрано и издадено в поредица от отделни критически книги. Това ще стимулира и обогати цялостното развитие на съвременната литература, ще очертае по-пълно панорамата на литературните явления, ще създаде възможност за по-богата и задълбочена преценка както на различните жанрове, така и на някои будещи внимание автори и произведения.

Умението на Иван Цветков да се вживява страстно в настоящите литературни проблеми и да вниква в бъдещите литературни явления е неоспорим залог за неговото по-нататъшно критическо развитие. Една от най-кратките статии в книгата „Критика и белетристика“ е озаглавена „С обич и гняв“ и тъкмо тази фраза може би най-добре характеризира творческия облик на критика Иван Цветков — неговата гневна гражданска непримиримост към равнодушието и безграничната му преданост и любов към комунистическите идеали.

Ваня Бояджиева

«THE CRITICAL PATH» от NORTHROP FRYE

ОПИТ ВЪРХУ СОЦИАЛНИЯ КОНТЕКСТ НА ЛИТЕРАТУРНАТА КРИТИКА

Изд. Университетът в Индиана, Блумингтън и Лондон, 1973, 174 с.

Що е литературна критика? Кой е нейният изследователски обект? Кое е нейното непосредно духовно и социално обкръжение?

Никой не би скрил интереса си към книга, която още на първите си страници поставя тези смели, а с оглед на някои съвременни литературоведски настроения и донякъде дръзки въпроси. Когато обаче ги поставя един Нортроп Фрай, за когото меродавният в своя контекст Рене Велек не преувеличава много, когато твърди, че той е най-представителната величина на англосаксонската критика от времето на Матю Арнолд, т. е. от последните сто години насам, читателят може да бъде уверен, че отговорът ще бъде ако не убедителен, то поне показателен за състоянието и най-добрите възможности на тази критика. И наистина, дори ако нито една нейна идея не остави диря в науката, тази неголяма по обем книга ще бъде, по всичко изглежда, най-точният и красноречив документ за самочувствието, самооценката и обективните затруднения на немарксисткото литературознание през 60-те години на нашия век.

В стила на цялото изложение Фрай е озаглавил книгата си с игрословица, пред която може би и най-взискателният преводач ще капитулира и ще се задоволи с дословния превод „Критическият път“. Изразът е зает от област, твърде далечна на литературната критика — стиловите нововъведения на американските бизнесмени. От този изненадващ контекст на „деловия разум“ Фрай прави още по-изненадващ скок към Кантовата „Критика на чистия разум“, където изразът „критически път“ също се появява, за да означи изхода от задънената улица, в която е попаднал догматизмът на Волф и скептицизмът на Юм („остава още открит критическият път“ — според превода на Ц. Торбов). Позоваването на Кант не е случайно, не е и ефектен обрат на перото у един обигран стилист и ерудит, защото, без да го подчертава изрично, концепцията на Фрай е по кантовски аналитична, по кантовски антиномична и най-сетне по кантовски резултативна с трансцендирането на литературата и критиката в „ноуменалния“, отвъдния свят на мита; в известен смисъл тя още веднъж онагледява силните и слабите места на Кантовата система.

Що се отнася до странното асоциативно кръстосване на бизнесменска и философска терминология в заглавието на книгата, то е също неслучайна съставка на авторовия замисъл и стил. Принципното си намерение да вплете критиката и литературата в живота на обществото Фрай е въплътил в един своеобразен за този научен жанр похват на изложение: наблюдения върху литературни творци и теоретици от различни времена постоянно се кръстосват с проблеми от други области на познанието, а всичко това буквално диша въздуха на най-новата и злободневна социално-политическа атмосфера. От анализи на Блейк и Шели авторът свободно минава на проблемите на съвременния капиталистически град с неговите „бедни задни улици“ и „сеещи смрад и смърт автомобили“ (с. 54), от размисли за Омир, Нютон, Маларме, Маркс, Дега той се прехвърля на виетнамската война и студентските вълнения. Получава се нещо твърде амбициозно и разнолико, чийто поток Фрай често изпуска изпод контрола си, но което на фона на обезпокоителните тежнения към специализиране и самоограничаване на литературоведа може по-скоро да привлече, отколкото да отблъсне читателя.

Новата книга на Фрай е в точния смисъл на думата разпъната върху кръстопътя, пред който немарксисткото литературознание тъпче вече десетилетия наред, правейки резки движения в едната или другата посока и отново връщайки се назад с повече или по-малко ясното съзнание за своята методологическа ограниченост. В крайните точки

на двете посоки стои пълната затвореност на художествената литература и литературознанието спрямо обществения живот и останалите науки или пък пълното, деспецифизиращо разтваряне на литература и литературознание в други обществени единици. Откровена амбиция на Фрай е да превъзмогне това безсилие и да тръгне по нов път — „критически“ — според собствените му представи и материалистично-диалектически според реалните възможности и постижения на едно литературознание, за което той явно има съвсем бегли познания.

Отправяйки се по този път, Фрай все пак по-рязко се прощава именно с външния, отворения подход към художествената литература: „Винаги съм наблягал, че критиката не може да взема предпоставките си от другаде (. . .), а трябва да си изработва собствени“, защото „психологическите и политическите теории могат да обясняват само психологически и политически явления, а литературното явление не може да бъде обяснено от нищо друго освен от литературната теория“ (с. 16, 32—33). Половинчатостта на тези хубави, но неизпълними пожелания се улавя още от пръв поглед, а и сам Фрай не закъснява да потвърди същото — както с общите си постановки, така и с частните си предпоставки и терминологичен апарат. Терминологичният апарат едва ли е първостепенният проблем за анализа на една концепция, но в случая той е добър повод за няколко, надявам се, небезполезни литературоведски реминисценции.

Основни работни понятия на Фрай са „мит“, „митология“, и „архитип“. Както е известно, тези термини — и особено третият — са родени твърде далеч от литературата и литературознанието, а, както ще посочим по-нататък, в концепцията на Фрай те също не се доближават особено много до художествената специфика.

През последните петдесетина години митът сам се превърна в мит за значителна част от изкуството, изкуствознанието и обществознанието. Това странно от пръв поглед възраждане на една насока от старогръцкото мислене, на идеи на Вико и на немските щюрмери намери закономерното си място в засиления интерес към всяко знаково построение и в отделните идейно-научни области на нашия идеологически напрегнат век. За идеалистическите направления митът се оказа удобна основа за ново разгръщане на ирационалистични и религиозно-мистични концепции, а старата опозитивна двойка „митос — логос“ — в повод на нови предпочитания в полза на митоса пред логоса, на вярата пред разума или пък на „безбрежния“ реализъм пред конкретните исторични измерения на художествения метод. Сред художествените творци митологичните схеми намериха също тъй противоречиво развитие — противоречиво като разстоянието между Джойс и Ъпдайк, Шагал и Сикейрос. Проблемът за мита даде тласък и на ред марксистки проучвания, които потърсиха неговото място в развоя на човешкото мислене и моделирането на отделните цивилизационни системи (вж. например увлекателната книга на Ф. Кесиди От мита към логоса, М., 1972). При това положение не е странно, че в изкуствоведските тълкувания на мита противоречията и противоположностите също няма да са малко: за едни митът се оказа напълно безразличен като художествен и изкуствоведски проблем, за други „митът като че ли стои между религията и изкуството“ (Е. Г. Яковлев), за трети той е „просто на просто изкуство“ (Чейз, Лесли Фидлър). Към цялата пъстрота, породена от принципни идейно-научни различия, се прибавиха и някои по-частни влияния и нюанси — между тях и съчетанието на мит с архитип, което вече пряко засяга и концепцията на Нортроп Фрай.

Малко след като фройдисткият психоаналитизъм изживя медения си месец, дори и за най-праволинейните му привърженици стана ясно, че той страда от отчайващ субективизъм. Дойде ред за разколнически движения, стремящи се да го реформират „отвътре“ и да изправят, доколкото е възможно, тази непоправима негова слабост. Швейцарският психоаналитик Карл Юнг съпроводи субективното подсъзнателно с масово-подсъзнателна схема, която владее отделните индивиди и ги споява в обществена цялост, а — доколкото тя се предава по наследствен път — и в трайна историческа приемственост. Тази схема Юнг нарече архитип и по примера на виенския си първоучител не закъсня да я приложи и към проблемите на изкуството. Неголямата му по обем студия „За връзката между аналитичната психология и художествената литература“ от 1928 г. подхвърли идеята, че притегателната сила на литературната творба се дължи на скритата ѝ хармония с онази трайна подсъзнателна „област, събираща безброй много еднотипни преживявания“ в колективно архитипално подсъзнание. Шест години по-късно новото откритие даде първия си и в известен смисъл последен голям плод — книгата на психоложката Мод Бодкин „Архитипални схеми в поезията“. Дали заради по-прекия си досег с изкуството или по други подбуди Бодкин отхвърля мисълта за биологичната унаследимост на архитиповете, но твърдо вярва, че художествената литература разработва един крайно ограничен кръг от „архитипални схеми“ — нещо, което отново поражда съмнения в нейния по-близък досег с изкуството. Впрочем и изразът „крайно ограничен кръг“ е премного широк за разбиранията на авторката, защото трагедията, а след нея и цялото литературно творчество представлява според Бодкин вариант на архитипалния мит за повторното раждане! Авторката полага завидно много усилия да внесе живец и разнообразие

в тази сковаваща схема, но историчната, социалната и човешката сложност на изкуството упорито отказва да се вмести в нея. Покрай основните идеи на Бодкин нека отбележим и настойчивостта, с която тя говори за обединяването на литературното творчество в единен митологичен свят и възприемането на отделната творба като неделима част от това цяло; мисъл, на която по-късно Фрай ще вдъхне несравнимо по-голяма интелектуална мощ и широта.

След книгата на Бодкин архитипално-митологичната концепция спечели привърженици, чийто внушителен брой обаче не потвърди закона за прехода от количество към качество. Дж. Кембъл даде логичен завършек на предходните колебания между еднотипност и разнообразие, откровено утвърждавайки единичния мит, „мономита" като източник на цялата художествена литература откак свят светува (Героят с хиляда лица, 1949); Ф. Уилрайт пък даде логичен завършек на религиозно-мистичните тенденции, заложени в основата на архитипалната концепция, и обвини съвременното литературознание, че е прекалено „хоризонтално" и отбягва да се впусне във „вертикалните" измерения на извънразумното и божественото (Поезия, мит и действителност, 1942). От края на 40-те години тази концепция продължи да напомня за себе си чрез дребни статии, в които с дребнава и същевременно твърде произволна прилежност се издирваха реализациите на архитипални схеми и митове в това или онова произведение и от които човек можеше да научи, че митът за Нарцис лежи в основата на „Чайка" и „Лекомислената", митът за Ерос и Психея — в основата на „Душенка", както например уверява читателя Т. Г. Уинър, решил да изпробва евристичната сила на концепцията си върху великия руски реалист (Мит и похват в произведенията на Чехов). И без това скромните възможности на архитипално-митологичната концепция изглеждаха вече окончателно изчерпани.

И ето че тъкмо в този момент—в 1957 г.— понятията „мит" и „архитип" оживяха с неподозирана сила в изследването на Нортроп Фрай „Анатомия на критиката". Такова поне е първото впечатление на тази трудна, но увличаща, противоречива, но внушаваща определени идеи книга. Повторният и по-внимателен прочит обаче не закъснява да покаже, че нищо не е възкръснало върху безславната голгота на архитипално-митологичната концепция и че големият успех на книгата се дължи много малко на връзките ѝ с тази концепция и решаващо много на общите литературоведски качества на автора, както и на средата и момента, в който те бяха демонстрирани.

В години на небивало дезинтегриране и херметизиране на немарксисткото литературознание, когато и за не толкова прозорливите стана ясно какво може да се очаква от оптимистичните обещания на френския и американския структурализъм, книгата на Фрай наистина не можеше да отмине незабелязана. С духовен замах и широта, каквито немарксисткото литературознание отдавна не познава, авторът отстоява идеята, че критиката не е нито спомагателен спътник на литературата, нито пък странична пристройка към сградата на човешката култура. Според него тя е вторият и в определено отношение дори по-истинският живот на литературата, неделимо сплетена не само с хуманитарните области на познанието, но и с познанието като цяло, носеща върху себе си строга отговорност за духовното и нравственото оформяне на обществото.

Този всеобемен подход към критиката Фрай разгръща по обратен път, като очертава границите на нейните съставни единици. Сякаш за да оправдае заглавието „Анатомия", той буквално дисецира тялото на критиката на следните четири съставки: историчка, етична, архитипална и реторична. Тези названия са повече от условни и сами за себе си леко могат да подведат доверчивия читател на рецензентски отзиви. Така например „историчната критика" е историчка само доколкото се гради върху пет неубеждаващо групирани, социално и исторически обезсмислени типологични етапа — митичен, имажинативен, приповдигнато театрален (трагедия и епос), принизено театрален и ироничен, — които в своето движение вече са затворили първия кръговрат на Вико, защото „ироничните" писатели от рода на Кафка и Джойс се връщат към първоначалния, митичен етап. .. „Етичната критика"е в същност анализ на символиката и нейните — отново пет! — развойни типове. „Архитипалната критика", върху която Фрай съсредоточава най-много сили, изучава онзи митичен, във всеки смисъл на думата център, от който художествената литература черпи вечното си вдъхновение и около който описва вечен кръговрат.И накрая „реторичната критика" разглежда строежа на литературните родове и похватите, които обвързват художествената литература с нехудожествените типове изложение, включително и научното. Както се вижда, при цялата своя обхватност критическите съставки на Фрай са твърде недостатъчни и вътрешно твърде ненадеждни средства за постигане на хубавата инак цел — да се превъзмогне отчуждението на критиката от живота и на отделната творба от цялостния художествен корпус и да се спои „разкъсаната връзка между произведението и познанието, изкуството и науката, мита и понятието".

Широко начетен, одарен с неоспорим усет към изкуство и художествен анализ, Фрай насища „Анатомия на критиката" с частни идеи и наблюдения, в чийто поток читателят е склонен да се вслуша, и в хипотези, на които инак може би само ще се усмихне снизходително — например, че комедията изразява мита за пролетта, идилията — мита за лятото, трагедията — мита за есента, а иро-

ният — мита за зимата. Нищо обаче не може да го накара да се съгласи с автора, че работните му понятия „мит“ и „архитип“ са родени от литературата и за литературата и че те са най-доброто средство (ако изобщо са средство) за излизане от литературоведската безпътица. На въпроса за автономността и специфичността на изследователския апарат Фрай се връща и в новата си книга, като му придава и донейде личен, автобиографичен смисъл. Той едва сдържа раздразнението си от повсеместната оценка, която свързва концепцията му с името на Юнг и Бодкин, и искрено уверява, че е прочел книгата на Бодкин с интерес, но че — и тук чувството му за хумор явно му изневерява — прилича на нея не повече, отколкото на покойната Сара Бернар (с. 16). (В светлината на архитипално-митологичната линия бе поставен Фрай и в българската оценка за концепцията му — вж. съставения от проф. П. Зарев сборник Философски и методологически проблеми на съвременния модернизъм и на западното литературознание, 1969). Разбира се, личните обяснения на Фрай нямат голяма стойност, защото въпросът тук е далеч по-широк и по-принципен. Вярно е, че като литературовед Фрай далече превъзхожда своите предходници и че неговите понятия „мит“ и „архитип“ стоят като че ли по-близо до художествената специфика. Вярно е, от друга страна обаче, че това сближаване е извършено просто за сметка на по-точното научно съдържание на понятията „мит“ и „архитип“. За разлика от Юнг и Бодкин Фрай се отказва да обсъжда архитипа като психологическо явление, за разлика от останалите „митологисти“ той се отказва да обсъжда социалния, гносеологическия, историческия и пр. пълнеж на мита. Оттук иде и простата оптическа измама — отдалечаването от нехудожествените области да се изживява от читателите или поне от самия Фрай като сближаване с литературата. . .

Чрез начина , по който се борави с понятията „мит“ и „архитип“, Фрай прави крачка напред по отношение на духовния обхват на своите предходници и две крачки назад по отношение на тяхната и без това неособено голяма научна прецизност и определеност. В амбициозните задачи на „Анатомия на критиката“ тези понятия са най-преките и активни връзки, спояващи литературата и критиката с научния, духовния и политическия живот на обществото, най-силните и верни помощници на Фрай в изграждането на неговата консервативно насочена, религиозно обагрена, но своеобразно хуманистична, антикапиталистическа и антиалиенистична социална картина. В завидния замах на това построение обаче „мит“ и „архитип“ се оказват крайно неопределени, почти изпразнени от собствено съдържание и увисват между литературата и извънлитературните явления — нито индуктивно извлечени от нея, нито пък дедуктивно спуснати върху нея. В крайна сметка каквито и положителни и отрицателни отлики да има между Фрай и неговите „архитипално-митологични“ предходници, той ще бъде вероятно единственият човек, който ще се осмели да отрича връзката си и зависимостта си спрямо тази линия в съвременното немарксистко изкуствознание и обществознание. Фрай може би наистина не прилича на покойната Сара Бернар, но цялото му построение лежи в руслото на архитипално-митологичната концепция и някои съседни насоки на това изкуствознание и обществознание. С тях го свързва не само неслучайното съвпадение на термините, но и общият дух, общите трудности на съвременната немарксистка идеология.

Що се отнася до научната оперативност на мита и архитипа в концепцията на Фрай, за нея особено ясно говори новата му книга „Критическият път“.

Писана десетина години след „Анатомия на критиката“, тази книга е безспорно нова крачка в развоя на Фрай, но не толкова към обогатяване и разгръщане, колкото към доизбистряне, схематизиране и в известен смисъл догматизиране на концепцията му. Отминало е времето на творческото търсене, на живите конкретни находки, на смелите, ако и недотам изяснени и аргументирани обобщения. И ако това не беше закономерният развой на всяка изживяла себе си концепция, човек с право би се запитал защо Фрай изобщо е публикувал новата си книга. Загубеното от автора и широкия читател обаче неочаквано се превръща в предимство за литературоведския историк, рецензента и изобщо за всеки, който иска да узнае какво по-точно се крие зад трудното и неспокойно изложение на „Анатомия на критиката“.

Без да диференцира отделните съставки на литературната наука, боравейки с глобалното и твърде разплавчато понятие „критика“, Фрай подхваща въпроса, що е критика с кратък отрицателен отговор — какво тя не е, не може и не бива да бъде. И тук под ударите на неговите лаконични квалификации попадат някои от най-типичните школи и направления на съвременното немарксистко литературознание. Биографизмът във всичките му разновидности — от лабораторните психоанализи до любителските психологически портрети — обвързва творбата към отделната творческа личност и е описателно безсилен пред несъответствията между творба и творец и още повече пред универсалните, надиндивидуални значения на художествената литература. Безсилно според Фрай е и тълкуването на творбата като обусловен израз на нейната социално-историческа среда — безсилно, защото не може да улови спецификата и движението на художествената форма и защото трансформира богатството от литературни значения в плоска социологична алегория. (В тази насока, исторично-социологичната, днес имало само

една по-сериозна концепция — марксистката, която Фрай дали от лоша осведоменост или нещо друго отъждествява изцяло със социологизма; дори и този съмнителен комплимент обаче бързо бива приключен с добавката, че на дело марксизмът си оставал обикновен детерминизъм. . .) Със същата решителност, макар и не със същия патос, Фрай отхвърля и литературоведските направления, които застават на срещуположната точка и правят опит да изучат „самата" творба, отделена от нейния индивидуално-творчески тил и обществено обкръжение. Авторът е склонен да признае немалко заслуги на американската „Нова критика" в изучаването строежа на творбата, но възразява срещу нейния изолационизъм и безпомощност да види литературата в единството на човешкия дух и общество. Не му допадат и прословутите опозитивни двойки на „новите критици" (Фрай явно има пред очи теориите и термините на Тейт и Р. П. Уорън) — те, както и схемите на „лековатия структурализъм" са външно натрапени и между тях, ако искаме да завършим мисълта на автора, кръвта на изкуството изтича, за да остави в ръцете на анализатора безжизнен художествен скелет.

Такива са с няколко думи възгледите и направленията, които Фрай отхвърля. А ето (вече със собствените му думи) какво той приема и препоръчва: „Съвременният критик е изследвач на митологията и неговият изследователски обект се простира не само върху литературата, но и върху сферите на спойката, в които митичният език на построението и вярата влиза и които представя. Това са митологичните обекти, включващи в себе си обширни части от религията, философията, политическите теории и обществените науки" (с. 98). Подходът на този критик, добавя Фрай, „е не алегоричен, а архитипален" и негова задача е „да обясним стихотворението не толкова чрез неговите външни връзки с историята или философията, а да съхрани тъждеството му като стихотворение и да го види в цялостния му митологичен контекст" (с. 99).

Въпреки че за страничния читател, незапознат с предпоставките и термините на Фрай, тези определения звучат по-скоро като таен сектантски говор, от тях все пак прозира желанието на автора да превъзмогне някои от най-болезнените недостатъци на днешното немарксистко литературознание — изолационизма, отчуждението, самодоволния академизъм. В същото време, дори ако човек за първи път чува термините „архитип", „мит на спойката", „митологични обекти", за него не ще остане тайна, че и опитът на Фрай е скован в клещите на същите недостатъци, на същата криза, с която той воюва.

За разлика от своите западни колеги Фрай извежда критиката от една амбициозна по широтата си социологично-антропологична система, която, накратко изложена, се състои в следното. Обществото е множество от индивиди, свързани помежду си от надиндивидуални, клонящи към устойчивост психически конструкти — религиозни, нравствени, политически, национални, философски, ритуални и прочее представи и постъпки. Всички те образуват един комплексен мит, който Фрай нарича мит на спойката. „Много мои читатели ще предпочетат да нарекат това идеология — допуска Фрай, — но аз все пак имам специфични съображения да използувам термина „мит" (с. 112)." „А какви са тези „специфични съображения", книгата му разкрива много бързо и още по-откровено. Погледнато исторично и онтологично, Фрайевият мит на спойката в съвременна Европа и Америка е не друг, а юдейско-християнският мит в неговата библейска разновидност. Погледнато пък гносеологично, митът на спойката няма научна връзка с действителността, не се доказва по пътя на фактите, съответствията, причинните връзки — в него просто се вярва или не се вярва. Само вярата, само преклонението пред авторитета и само нуждата от сплотяване в обществени групи придавала убедителност на твърдения и призиви от рода на „Не кради", „Пролетарии, съединявайте се", „Цветнокожите са малоценни", „Бъдещето на света е в социализма". Разбира се, за Фрай не е тайна социално-базисната предпоставка на мита на спойката, нито пък редовното съвпадение на неговите актуални или прогностични съставки със състоянието и развоя на обществото. За всичко това обаче той има готов отговор, в който обективните предпоставки и субективното желание разменят местата си по следния живописен начин: в мита на спойката винаги е заложен (как, защо?) безнадеждният и обречен копнеж към сливане с действителността и нейната обективна истинност. И преди още читателят да осъзнае спекулацията с тази рокада, иде „решителният" аргумент — няма и не ще има научна основа дори идеологията, която най-горещо се бори за научна аргументираност. Горчиво обаче ще се измами всеки, който в тази точка очаква някакъв що-годе задълбочен анализ на марксизма. Единствен аргумент на Фрай, че и в случая имаме работа с мит, вяра, авторитет (защо не и предразсъдък?), е. . . бюрократизирането на идеологическия апарат и бездушното схоластично преподаване на идеологическите дисциплини в университетите на социалистическите страни. И нито дума по въпроса дали тези явления (доколкото те изобщо съществуват) са закономерни, типични или пък изчерпващи марксистката идеология! Развивайки аргументите си в тази насока, Фрай е използувал един от най-изтънчените, но все така прозрачни похвати на съвременния антикомунизъм: седнал върху висок и „неутрален" съдийски стол, той раздава смели отсъди и към социалистическото, и към капиталистическото общество, без да крие

обаче симпатиите си към буржоазната демокрация; издигнал се над „ограничените“ понятия за либерализъм и консерватизъм, той скептично ги оценява като прояви на мита, напразно обаче криейки консервативната неподвижност и закостенялост във виждането си върху обществото.

Подходът на Фрай към идеологическите явления не е революционна новост в съвременното немарксистко мислене. Отявлено антипозитивистичен, той се родее дори с възгледите на неопозитивиста Карнап (чието име кой знае защо липсва сред десетките други споменати имена); същият Карнап, според когото всяко опитно недоказуемо твърдение е емоция, „литература“ или пък езикова патология. Сроден е този подход и с цялостното немарксистко отношение към идеологията, макар и в случая да има нещо ново или по-точно нещо старо: докато „модният“ антикомунизъм отхвърля, „деидеологизира“ идеологията тотално, Фрай признава нейната обществена стойност, но по начин, с който я изпразва от същинската ѝ стойност и същност.

Изолиран от материалния и социалния живот на обществото, появил се неведомо откъде и поддържан незнайно защо, Фрайевият мит на спойката преди всичко споява обществените сили в класически пример за порочен кръг в причинно-следствените връзки. Класически пример може да бъде той и за това, как емоционалното отношение към даден факт, идея или познание може напред да се смеси с рационално-познавателното, а след това да го погълне и подведе под своя знаменател. Дори и да я приемем като вярна сама за себе си обаче, концепцията за мита на спойката бързо напомня за вътрешната си противоречивост и неудържимост. Всеки подобен мит е колкото мит на спойката, толкова и на разединението, защото, обединявайки около себе си група индивиди, той винаги ги оразличава и противопоставя на друга група индивиди. Метафизичността, неисторичността, недиалектичността в мисленето на Фрай нанасят удар точно в сърцевината на този несложен, опростен до крайност механизъм.

Впрочем силата на това противоречие не остава тайна и за самия Фрай и той му отвръща — едва ли с подобаващата сила и дълбочина, — като заговорва за мита на свободата и за общества с отворена и затворена митология.

Противно на очакванията вторият основен мит на Фрай — митът на свободата — е „посветен“ на науката. Неговият носител е личност, която може да се усмихне иронично и скептично, когато види например хора, коленичили пред Самарското знаме, личност, която търси фактичното и научно съответствие между твърдение и действителност, а поради това и личност, склонна да подлага на волтеровска насмешка и сериозен анализ постановките в мита на спойката. На мита на свободата според Фрай също се робува и той също е непълноценен като житейска позиция. Получава се, с други думи, любопитно „контрадикцио ин адиекто“ (противоречие в термина), зад което си подава ушите един значително по-голям недостатък — неисторицизмът и класификационният догматизъм на автора. Митът на свободата, твърди Фрай в разрез с най-елементарните истини за социалната и индивидуалната структура, е вторичен, производен и в определен смисъл паразитен спрямо мита на спойката. Митът на свободата, твърди понататък той в разрез с азбучните истини за класово-социалната първооснова на идеите, няма определен класов носител; това са шепа хора, либералствуващи, професорствуващи или студентствуващи, които в обществените бури и революции редовно се оказват между чука и наковалнята. В наше време, допълва авторът, единствен или поне основен носител на мита на свободата са университетите и това според него е най-съкрушителното доказателство, че в храмовете на алма матер не бива да се утвърждават митове на спойката, т. е. не бива да се политиканствува. (Това е бил лайтмотивът на Фрай в неговата усилена пропагандна дейност за омиротворяване на младежта през „студентската“ 1968 г., с която той някак неволно напомня за безславното завръщане на престарелия Шелинг сред бунтуващите се берлински студенти. . .)

Изведени вън от общественото време и пространство, двата мита на Фрай представляват абстрактни човешки възможности, противоречиво диференцирани ту по белезите емоционалност — рационалност, ту по белезите социалност — индивидуалност. А тъй като авторът се блазни от мисълта, че тези социологично-антропологични притчи могат да имат описателна стойност, смело е демонстрирал силата им в по-конкретен анализ на възрожденския хуманизъм. И тук историческата подвижност, диалектическата многостранност и обратимост на явлението са принудили Фрай да изиграе с митовете си такава еквилибристика, че се е получила, казано с думите на Ницше, една наистина „весела наука“.

Натискът на сложната социална действителност е направил още един пробив в митологичните схеми на Фрай, принуждавайки го да слезе от надисторичните висини и въведе „тънкото“ и „конкретно“ диференциране между общества с отворена и общества със затворена митология. По силата на неведоми причини или просто ей така нà, отделни общества решават да затворят митологията си, т. е. да станат нетърпими към каквото и да било друга идеология. Най-грозен пример за подобно общество според Фрай е хитлерофашизмът, след който се зареждат, естествено, социалистическите страни и страните с най-високо развит капитализъм, където митове от рода на „аме-

рикански начин на живот“ реално заплашват да задушат критичното и самосъзнаващо се начало у индивидите и да ги обезличат в сива, инертна тълпа. Потиснат от тези нерадостни според него перспективи на обществения и техническия развой, Фрай обръща поглед към златния век на дребнобуржоазния либерализъм и обявява за свой идеал или поне за по-малкото зло търпимото, „отвореното“ общество, с което доказва, че наистина има право да се причисли към оная шепа либерали, които историческият развой редовно забравя между чука и наковалнята. Остава недоказано обаче правото му да универсализира това свое ограничено положение и да го въвежда в обективна научна истина. Амбициозният опит да се анализира критично и „свободно“ същността на социалната митология поне не би трябвало да завършва с възраждането на един колкото остарял, толкова и безсилен мит.

Ако на социално равнище конфликтът между отвореност и затвореност на обществото се разрешава от Фрай с платонични либерални пожелания, на абстрактно философско равнище конфликтът между мита на спойката и мита на свободата се оказва неразрешим или поне разрешим с метафизичното, недиалектично бягство в един трети, „отвъден“ свят. И тук особено важно място в мисловните построения на автора заема не нещо друго, а художествената литература. Тази малко неочаквана връзка е и по-силната част в концепцията на Фрай, заради нея се принудихме и в една литературоведска рецензия да отделяме място на социални възгледи, които не блестят нито с оригиналност, нито със задълбоченост. Без такова принудително отклонение наистина трудно би могла да се разбере мисълта на Фрай, че критикът е служител на мита на свободата, че негов изследователски обект са значителни области от мита на спойката и че подходът му към творчеството на Шекспир малко се различава от анализа на „библейските ръкописи, американската конституция или устните традиции на някое първобитно племе“ (с. 123). Както се чувствува обаче, изследването на аналитичния апарат, критиката и отговорът на въпроса, що е критика, върви ръка за ръка с изследването на аналитичния обект и със своеобразния Фрайев отговор на въпроса, що е художествена литература.

Митът на спойката, казва Фрай, потиска индивида и неговото познавателно отношение към света. Митът на свободата пък тласка личността към безплоден и паразитен скептицизъм, към отчужденост и екзистенциалистка самовлюбеност. Разбира се, и двата пътя не задоволяват старинния хуманизъм на Фрай, но той, след като е имал откровеността да извърши такова песимистично и наивно деление и след като е имал смелостта да предрича, че в живия живот двата пътя никога няма да се срещнат и синтезират, разполага и с готово разрешение на тази неразрешима антиномия. Има „трети път“, който води към духовния свят на просветлената хармония и комплементарност, на свободното познание и въображение — и по този път с най-широки и решителни крачки върви художествената литература. Повтаря се, както виждаме, старият кантиански синтез между практическия и чистия разум, повтаря се дори и мястото на синтеза, защото ако между първите си две „критики“ Кант хвърля моста на естетическото и изкуството, между своите два мита Фрай хвърля моста на художествената литература. За това си сродство с Кант Фрай не отваря нито дума, но пропускът леко може да се оправдае с чувствителната разлика в интелектуалните измерения на стария кьонигсбергски мислител и съвременния американски литературовед. . .

„Третия“ път на художествената литература Фрай проследява в два основни аспекта: иманентно-смислов и обществено функционален. В смислово отношение той разрязва творбата на два обособени, несвързани помежду си пласта, външен и вътрешен. На външния пласт е предоставено дословното, дискурсивното значение, което според Фрай не бива да занимава сериозния читател, а още по-малко сериозния критик. По този повод авторът с охота напомня остроумния, но решително неверния афоризъм на Т. С. Елиот, според който дословното значение е като мръвката месо, която разбойникът подхвърля на лакомото куче, за да може спокойно да си гледа „работата“. Припомняйки по-нататък знаменитото Шилерово двуделение, Фрай обявява читателя и критика, които се затварят във „външното“ значение за „наивни“, а търсенето на „вътрешното“ значение — съответно за „сантиментален“ подход. Върху „външното“ значение Фрай стоварва и още един смъртен грях на критиката — това и тъкмо това значение подтиквало критика към субективистично затворената, социално маловажната и „безсловесна“ оценка на вкуса. А защо трябва да е безсловесна оценката върху значението, което е най-открито и словесно най-леко изразимо, и защо трябва да е социално маловажна и „вкусова“ оценката върху значението, което е социално най-пряко ангажирано — това от разсъжденията на Фрай не става ясно. Нещата се объркват още повече, макар и от друго гледище да стават поне по-откровени, с твърдението, че „външното“ значение е несвободно, че робува на политически и други идеи, а същината на литературата и съответно задачата на критиката е в постигането на свободата, на трайната същност; тук Фрай, смесвайки относителна затвореност и организираща убедителност на художествената действителност с „външното“ значение, бърза да напомни, че читателят приема с художествено уважение и романите на фашиству-

вящия песимист Ф. Селин и че критикът трябва да премине през външния идейно-политически пласт, за да се добере до смисловата същност на изкуството.

Като изпразва от съдържание и функция „външното“ значение, Фрай не се освобождава от задължението да посочи защо все пак то съществува и дали наистина е само пречка за постигането и функционирането на творбата като художествен феномен. Този възможно най-скромен въпрос, който би трябвало да си зададе авторът и всеки, който възприема концепцията му като цяло, нито е поставен, нито е разрешен в книгата на Фрай. Оттук започва и възможно най-скромният упрек към неговото двуделение и произтичащите методологически и идеологически последици — че то е сковано, недиалектично и несериозно.

Отказът на Фрай да очертае връзката между двата вида значения се оказва част от неговото по-общо виждане върху природата на художествената литература, което най-общо можем да характеризираме като разрив между израз и същност, форма и съдържание, „език“ и съобщение. В скрит вид този разрив обособява „външното“ значение от дълбочинните архитипални образи, които се крият под него, а в открит и сравнително широко разтълкуван от автора вид свежда художествената литература до „език“ на мита на спойката.

Същинско и специфично съдържание на художествената литература според Фрай съставят заложените в нея архитипални образи. А що е архитипален образ, авторът, инак твърде щедър на пояснения и повторения, не обяснява, така че на читателя не остава друго освен да си припомни за Юнг и Бодкин или пък да се задоволи с най-общото и смътно определение на архитиповете като трайни, извлечени образи схеми, които изразяват някакви надисторични човешки същности и спояват човешкия род в константно цяло. При това положение, дори ако човек се реши да преглътне неопределеността на едно от основните работни понятия в концепцията на Фрай, за него все пак ще остане открит въпросът, как да съчетае историческата конкретност, развой и разнообразие на литературата с препоръчваната от автора надисторичност и константност. Въпрос очевидно полемичен и предизвикателен за всеки друг, но не и за Фрай, защото подсказаният в него недостатък съставя според автора силната страна на опита му да намери „подход, който ще бъде или ще включва същинската история на литературата, а няма просто да я асимилира в някакъв друг вид история“ (с. 23). Като признава влиянието на Т. С. Елиот върху себе си, Фрай отива още по-нататък и къде откровено, къде тихомълком обявява, че европейската литература от Омир до наши дни се върти в затворен кръг, в чийто център витаят безплътните призраци на няколко архитипални образа. Но ако това е така, ако например библейският кит на Йона, зловещият звяр на Мелвил или конят на дяда Давида (от разказа на Йовков) въплъщават една и съща архитипална схема и ако тъкмо тук се крие същността на художествената литература и собствените задачи на критиката, какво остава за художествената специфика, за единичната оригиналност на творбата или пък за развойните закономерности в тематиката, стиловете и методите? Единичната оригиналност на творбата, отвръща Фрай, е стара и безплодна критическа заблуда и смело допълва, че тъждествеността на творбата с архитипалността е единственият път към художествената индивидуалност. Впрочем ако Фрай беше докрай смел и откровен, той сам би заявил, че изключва индивидуалността от обсега на критиката, а не би оставил читателя да извлича този негласен извод от разсъжденията му. Авторът безспорно има право да твърди, че художествената литература е много по-единна и еднотипна, отколкото традиционният критик си представя, но като лек срещу тази крайност препоръчва противоположната и също тъй недиалектична крайност. Що се отнася до прерогативите на литературната история, те са също така тясно ограничени в рамките на родовете и жанровете, че борбата на Фрай срещу „асимилирането, на историята в друг вид история“ явно е завършила не само с асимилирането, но и с пълното зачеркване на историята. И накрая що се отнася до художествената специфика, отговорът на Фрай се оказва така показателен с противоречивите си усилия и да я вчлени в живота на човешкия дух, и да я обособи и изведе извън конкретното битие, че не би било справедливо да не му се посветят поне няколко кратки пасажа.

Противоречията в консервативно хуманистичните търсения на Фрай започват още с изходния му тезис, че поетите са чеда на мита на спойката, че литературата говори с езика на този мит, но че в завършващия си резултат прекрачва границите му и се домогва до някаква отвъдна комплементарна свобода. В конкретното историческо и теоретическо обосноваване на тезиса пък Фрай наред с отделните си находчиви наблюдения допуска вече открито лутане и грубовато преосмисляне на фактите. Човек може само да се учудва и съжалява, че автор с кръгозора на Фрай в обосноваването на концепцията си е прибягвал до крайно съмнителната помощ на един Маклуън с неговите бомбастични хипотези за влиянието на печатарското дело и печатната книга върху развоя на литературата. В дописмения (или допечатния?) период, казва Фрай, художествената литература е много здраво свързана с живота и идеите на обществото — тя е неговата памет, съвест и поука. (За зависимостта на народния певец от вкусовете и разбиранията на средата говорят още в

1929 г. Якобсон и Богатирьов в статията си „Фолклорът като особен вид творчество“.) В този вид литература стиховото творчество със своите обширни епически поеми е „непрекъснато“ (континуантно), а прозата със своите светски или религиозни притчи, параболи и пр. — „прекъсната“ (дисконтинуантна). Както всяко обобщение, така и това трудно може да се съгласува с цялата пъстрота на живата художествена действителност, но заложената в него идея при по-скрупульозна разработка вероятно ще даде интересни историко-типологични резултати. Бързаме да наблегнем върху плодотворните страни на тази идея още тук, защото по-нататъшният ѝ развой в книгата на Фрай може да обезсърчи не така предприемчивия изследвач. Според автора цялото положение се преобръща наопаки с въвеждането на книгопечатането в Европа — поезия и проза, прекъснатост и непрекъснатост разменят местата си, а литературното творчество тръгва по пътя на все по-голямото субективизиране и освобождаване от опеката на обществото. Приемливо ли е това?

Преди всичко набива се в очите вътрешното противоречие на концепцията, която, от една страна, така настойчиво ратува за изграждане на самостоятелна, недетерминационна история на литературата, а, от друга страна, поставя литературния развой в решаваща зависимост спрямо такъв единичен и ограничен фактор. На второ място, ако връзката между литературен развой и книгопечатна техника е безспорна, тя не е нито еднопосочна, нито единична, нито пък така фатална. Книгопечатането не е самостоятелен и изходен фактор, а плод на дълга верига обществени условия, така че поразумно е да се допусне, че в структурата на обществото литературата и книгопечатането се развиват не в изолираната двойка „причина—следствие“, а под въздействието на широка обуславяща среда. И най-сетне недоумение буди смесването на печатна литература с писмена литература. Както е известно, в историята на европейската цивилизация записването на литературната творба предхожда поне с две хиляди години изобретяването на книгопечатането, така че ако трябва да се търси някакъв типологичен водораздел, по-добре ще е да обърнем поглед към александрийската епоха, а не към вековете на Гутенберг и Скалигер.

Епохата на възрожденския хуманизъм представлява според виждането на Фрай някаква чудновата идилия в обвързването между художествената литература и хуманистичния елит. Идилично време е то и за критика, защото за първи и последен път в историята нему е предоставено правото да да бъде „съдник и оценител на литературата“ (с. 98). По-нататък връзките между литература и общество започват постъпателно да се разхлабват, а критикът се превръща в безпристрастен, „свободен“ изследвач на литературната архитипална митология. Говорейки за литературата на нашия век, Фрай се присъединява към множеството западни литературоведи, според които съвременният творец е изолиран самотник и аутсайдер, навеки лишен от някогашната си способност да бъде паметта и съвестта на човечеството. Ако обаче на автора не е известно, че наред с Пруст, Кафка и Джойс има и други типове съвременни писатели, не може да не му е известно, че тенденции към художествен изолационизъм и откровени изолационистични направления е имало във всички стадии от развоя на класовото общество. Освен това полярното противопоставяне между обвързаността на народния певец и изолираността на съвременния „личен“ писател е натегнато и догматично, несъобразено с новите условия, поставящо в невярна светлина творчеството на отделни писатели, пък и цялата съвременна литература... Впрочем всички тези несъобразности са, както вече казахме, част от колебанията на Фрай между обвързаност и свобода; колебания, които започват с неспособността му да отговори убедително защо такава значителна част от литературното творчество е иронично, присмехулно, „разрушително“, и завършват с най-общото му определение на художествената литература.

Ето пътя, „третия път“, по който Фрай повежда литературата от обществения живот към идеалния свят. В началото тя е изразителка на мита на спойката, негов език, без обаче да се приравнява с него. В литературата не се вярва, тя не е нито идеология, нито религия — неведнъж набляга Фрай. В същото време тя не се затваря и в твърде несвободния, както видяхме, мит на свободата. Изразявайки мита на спойката, литературата се „дезинтересира“ спрямо него и заживява с радостта на свободата — но не земната, егоистична и индивидуалистична свобода, а свободата на непостижимия идеал. Този нов скок и нов разрив между израз и съдържание се дължи според Фрай на смисловото количество и имагинативното качество на художествената литература. Сякаш забравил твърденията си за архитипалнообразната затвореност на литературното съдържание, Фрай заговорва за смисловата неизчерпаемост на литературата и скрито я противопоставя на императивната едно-значност на мита на спойката. По-нататък, сякаш забравил колко строго е двуделението му в човешката типология, Фрай заговорва за въображението като важен фактор в човешката духовност и... като неизбежен изход и завършек на всеки мит на спойката. А простото обстоятелство, че тази последователност спокойно може да бъде разменена, т. е. въображението да бъде обявено за изходна точка на мита на спойката, ни напомня, че имаме работа с твърде свободно и спекулативно — в лошия смисъл на думата — построение, в което отделни неоригинални

и безспорни съставки се събират в относително оригинално, но решително спорно цяло.

Накрая идва решителният щрих на Фрай в неговото доказателство, че художествената литература не е второстепенно и периферно явление в обществения живот, а важен и неотменен спътник на човека в борбата му за социално и вътрешно усъвършенствуване. В това усилие се крие може би най-привлекателната страна в теоретизирането на автора — особено привлекателна в десетилетията, когато върху художествената литература отново се засипаха от различни страни и от различни подбуди ударите на скептицизма и пренебрежението. Неговият завършек обаче е такъв, че ако Фрай наистина имаше право, човек не би трябвало да се изненадва или пък да се натъжава много от гибелта на изкуството. . . Опростеното двуделение между мита на спойката и мита на свободата е неудържимо не само като концепция, но и като психологическо състояние, така че човек, както уверява Фрай, бяга от него в света, който християнството вече е открило в битието на Адам и Ева преди появата на фаталната ябълка, а будизмът нарича нероден свят. Литературата, сазва Фрай, е „уникална сред изкуствата" с възможността си да ни води в „света на празника или Сабата, където си почиваме от вярата и обвързването" (с. 169). И сякаш за да не бъде постановката му изцяло религиозна, авторът отрича постижимостта на този свят — литературата ни носи радостта от неговото предчувствие и осъзната липса, но не и от постигането му. Всичко това звучи като модерна амвонна проповед — религиозно приповдигната и същевременно злободневна и наукоподобна в термините си. В нея се долавят някои от добрите страни на старото идеалистическо изкуствознание — преди всичко интересът към нравствения и естетическия идеал, — но затова пък слабите й страни са „доразвити" в модернизиран завършек, който най-меко можем да окачествим като социално и художествено ескейпистки. Така завършва и многообещаващото в своето начало усилие на Фрай да превъзмогне тесногръдието и отчужденността на съвременното немарксистко литературознание.

Художествен ли е по природа и обхват този — нека го наречем с истинското му име — мистичен „трети свят" на Фрай? Не е, отвръща авторът, защото там към имажинативността на поета се присъединява мисловността на учения и религиозното вдъхновение на вярващия и трите наедно се събират в точка, чието предусещане може да даде хармонично, неотчуждено изживяване на битието. Къде е тогава литературната специфика — трябва да се запита и най-търпеливият читател, още повече, че сам Фрай многократно му напомня колко специфична е неговата концепция за литературата и критиката. Предлаганият различител — че литературата е най-уверениият водач по пътя към третия свят — е количествен, но не и специфичен, а въображението в разбирането му от Фрай въобще не е никакъв различител между литература, наука и религия. Не действува като различител, а по-скоро като логическа несъобразност у Фрай и твърдението му, че литературата не може да говори с езика на науката и че тя по силата на собствената си природа, а не в името на някакъв консерватизъм и примитивизъм е отрицателно настроена към техническия напредък. И тук вече става по-ясен същинският смисъл на авторовата претенция, че се е домогнал до спецификата на художествената литература и критиката: литературата просто е разтворена в един по-широк социален или спекулативен кръг, който прибързано е обявен за специфичен, а надеждата, че при разместването на границите читателят може да загуби ориентация и перспектива, е като че ли единствената опора на тези претенции. . .

След като вече отбелязахме някои от възгледите на Фрай за критиката — че тя трябва да е дълбочинно-архитипална, а не „повърхностно" актуална, надлична, а не „вкусова", свободна, а не ангажирана, — нека приключим този въпрос с още няколко кратки бележки. В духа на най-добрите насоки на своята книга Фрай придава на критиката активна и средищна роля не само в литературния, но и в цялостния духовен живот на обществото. Литературната творба е ядрото, около което общественото развитие наслоява все по-богати и по-широки пластове от нови образи и значения, за да я превърне в значим, а понякога и общочовешки значим духовен феномен. Критиката пък, допълва Фрай, е най-прекият носител на този растеж. Наистина хубаво казано, но трудно е да си представим как може да се съчетае то логически с постановките, че критикът трябва да се затвори в границите на архитиповете и че той е служител на мита на свободата (по логиката на Фрай „растежът" на творбата би трябвало да протече в рамките на мита на спойката). Ето защо читателят си остава с подозрението, че широката перспектива, която Фрай отваря пред критиката, е в същност отглас от нездравото разширяване на литературната специфика; подозрение, което пряко се потвърждава от становището на автора, че анализът на всяка митология е дейност, близка до критическата.

В книгата на Фрай са разпръснати и ред почастни постановки, които и обемната рецензия не може да обеме. Затова ще завършим с извода, че ако Нортроп Фрай е най-добрият или поне един от най-добрите представители на съвременното англосаксонско литературознание, това литературознание наистина има защо да се безпокои от своята методологическа ситуация — и че човек трябва да е

много безкритичен, за да поеме „Критическият път“ на Фрай.

Никола Георгиев

„ПРОЗА И ВРЕМЕ“
от СИМЕОН ХАДЖИКОСЕВ

Изд. „Бълг. писател“, 1972, 132 с.

Втората книга на Симеон Хаджикосев „Проза и време“ се чете със смесено чувство. От една страна, тя представлява нова крачка напред за автора, от друга, повтаря допускани вече слабости. Посветена на особено силно изявената в последните години белетристика, тя прави опит да обхване цялостния литературен процес, да очертае основните му насоки, да покаже най-характерните му явления.

Първата част на книгата, озаглавена „Младата българска белетристика през последните години“, има претенциите да изпълни тази задача. Авторът насочва вниманието ни към един значителен по време (в рамките на съвременността) период — от 1956 до 1971 г. Подходил от определена обществена позиция, Симеон Хаджикосев оценява историческата значимост на последното петнадесетилетие, а оттам и на литературната му продукция. Авторът е ограничил изследването си главно върху най-младите белетристи, дебютирали след 1966 г. Задачата му е трудна и за съжаление недокрай осъществена. Да се отграничи едно „поколение“ в съвременността означава способност да се дистанцира литературният процес, да се познават в пълнота съответните творци, написаното от тях, да се концентрира вниманието върху анализа на конкретни художествени постижения, да се отсее типичното, характерното, определящото за периода, да се открие истинският ценното, което ще надживее днешния момент. При това Хаджикосев оставя настрана утвърдените по-рано имена, които биха служили като стабилен център, обединяващ многобройните и разнородни явления на най-младата ни белетристика.

Преди всичко авторът е потърсил жанровата определеност на съвременната ни проза, тенденциите в смяната, възраждането или запазването на жанровите форми. Намерена е приемствеността на най-младите от превърналите се вече в традиция творчески експерименти на Йордан Радичков, Ивайло Петров, Дико Фучеджиев, Генчо Стоев; посочват се индивидуални сходства, характеризирани са жанровите предпочитания на всеки от разглежданите писатели.

Отделено е място на проблемата за регионалната литература, която ярко и категорично се наложи с творчеството на Хайтов и Радичков и влияе на цялостния колорит на съвременната ни литература. Наред с изявените в тази насока млади белетристи — Димитър Вълев и Георги Мишев — авторът намира благотворното влияние на „котловинната“ литература върху други творци, където регионът присъствува като елемент в една много по-сложна философска система и кореспондира с проблемите за смисъла на човешкия живот и различния нравствен пълнеж на ред понятия, далеч от големия град.

Нататък Хаджикосев се спира последователно на отделни автори, представя творчеството им до 1971 г. и анализира по-значителното в него, определя мястото на всеки от тях в литературния процес, като се основава на най-характерните му художествени прояви и като търси паралели с по-възрастните, с установени вече позиции писатели. Тук би следвало да изискваме по-голяма прецизност в подбора на творбите, който често е доста произволен.

Георги Мишев е представен с изявените си предпочитания към проблеми с актуален обществено-етичен характер. Коментарът на творчеството му точно определя авторския натюрел и идейния му диапазон, но е съвсем фрагментарен. Интересни са наблюденията върху стилните похвати и характера на речта, където внимателният анализ, насочен към откриване на положителното, е съчетан с подчертана взискателност.

„Може би е излишно да се доказва, че присъствието на тази репортажна актуалност прави стила не само по-беден, но и по-небрежен. Увлечен в телеграфния стил, в подобни случаи Г. Мишев греши и спрямо граматиката, и спрямо семантиката на словото, и спрямо изобразяваните обекти“ (с. 20—21).

По-подробно е представена повестта „Матриархат“ с новаторството в композиционно-стилните похвати — „отворената“ структура, специфичната трактовка на темпоралния процес, кинематографичните ефекти от характерните сглобки между отделните епизоди на основата на една връзка от по-сложен материално-визуално-временен или идеен вид. Цитираните моменти (с изключение на третия) не са най-подходящите за доказване на кинематографичното свързване. Те илюстрират по-скоро „всевиждащото око“ на автора, разглеждано от теорията на литературата (да си припомним успоредните сцени с разговорите на Наташа с графиня Ростова и на Пиер Безухов с Андрей Болконски във „Война и мир“). Това, че киното е възприело този похват, не му придава кинематографичен характер. Описателно-повествователният монтаж стои много близко до литературата. Друг е въпросът за паралелния, ритмичния и идейния монтаж и въпреки че това са въпроси на киното, една

по-голяма точност в това отношение не би била излишна.

На основата на сходство в остротата на обществено-етичната проблематика и привързаността към родния пейзаж Хаджикосев преминава от Г. Мишев към Димитър Вълев, един от най-изявените регионалисти сред младите. На повестта му „Ярост“ е определено място сред най-талантливите произведения на съвременната ни белетристика. Наред с формалните ѝ достойнства Хаджикосев е анализирал сложната тема за класовата ненавист в съвременността и белетристичния ѝ еквивалент. На сполучливо очертаната основна идейна доминанта е дадено самостоятелно тълкуване, основано на необичайна, но смислена аналогия с многообразно разработената тема за „трагическата вина“.

Цялостната идейна оформеност на творчеството на Дим. Вълев е потърсена в ред разкази от сборниците „Покрайнина“ и „Ние, величествата“. Мимоходом са дадени и лаконични оценки на разказите, които се отличават с точност, но не надхвърлят ролята си и не могат да претендират за изчерпателност. Макар и само споменати, посочени са жанровите отлики, допълнителните идейни ядра, своеобразието на художествения израз, подчертаната кинематографичност на стила, склонността към обогатяване на словесната палитра в областта на осезателно-обонятелните образи.

И към Дим. Вълев критикът има определени препоръки. Не са му убягнали нито известни слабости в композицията (повестта „Южняк“), нито еднотипността в отделни епизоди, съпътствувана често от неорганизираност, нито стилните несъвършенства. Като основен недостатък се изтъква неспособността на Вълев да надмогне наивистичното отъждествяване с елементарните реакции на героя си и увлечението по художествени експерименти, резултатът от които е понякога неприятно несполучлив. Въпреки тези слабости С. Хаджикосев изразява вярата си в безспорните му качества на белетрист.

Представен е и нашумелият в последните години белетрист Дончо Цончев. И у този самостоятелен в тематично и художествено отношение творец С. Хаджикосев търси приемствеността от по-старото поколение. В такъв аспект повестта „Мъже без вратовръзки“ се разглежда в тематична връзка с произведения като „Небето на Велека“ и „Гневно пътуване“ на Дико Фучеджиев. От друга страна, авторът намира общата линия на развитие в цялостното му творчество, която започва именно от тази повест— противопоставянето на двата типа обществено поведение и епизодичните, оформили се по-късно като основни теми за спорта и за отношението човек — природа. Хаджикосев отбелязва благоприятната почва за художествена реализация на тези въпроси умението за тънък психологически рисунък, ритъм на повествованието, майсторски диалог и оригинални пластични решения. Авторът представя и сборниците „Това наоколо“, „Червените слонове“ и „Опасни типове“. В „Това наоколо“ са оценени изключителното жанрово многообразие и новаторство в модерната интерпретация на приказното есе, ориентацията към „аз - разказа“, отговарящ в най-голяма степен на специфичния му творчески почерк. В този сборник Хаджикосев открива отново начало на ред теми, намерили по-подробна и задълбочена разработка в следващите му произведения. Такава връзка се прави между „Лов на метли“ и „Туземката“, от една страна, и „Хубавата Мария“ от сборника „Червените слонове“, от друга; между „Командирът“ и „Не ми е студено“, между „Голямата победа“ и „Роман на колела“.

Трите новели от „Червените слонове“ С. Хаджикосев оценява като постижение както в психологическия анализ на съвременника и сложните проблеми на социалистическия морал, така и в доизграждането на авторовия стил. С известно разочарование критикът посреща книгата „Опасни типове“ — слабостите, свързани с недоизяснени идейни хрумвания, неуплътнени художествени решения, необосновани докрай контрасти, увлечението в употребата на жаргона, което неминуемо води до обедняване на фразата.

Самостоятелно място в книгата е отделено и на Лиляна Михайлова — една от интересните и самостоятелни фигури в младата ни белетристика. Привидната в сравнение с Георги Мишев, Димитър Вълев и Дончо Цончев конвенционалност на стилно-композиционните похвати не е възпрепятствувала достойната оценка на точната ѝ наблюдателност, майсторско фабулиране, съвършен детайл, психологизъм, деликатното внушаване на авторовата идея по принципите на параболата и алегорията.

Макар и встрани от общите прояви на най-младите творци, творчеството на Л. Михайлова следва основните тенденции в развитието им. С. Хаджикосев вижда тази общност в жанровите ѝ предпочитания (късия разказ, дългия разказ, новелата) и тематиката. Наред с анализа на сборниците „Жени“ и „Къща при завоя“ авторът е показал развитието на основната тема в творчеството на Л. Михайлова — темата за българската жена. Показани са различните проявления на този образ — различни по възраст, по социално положение, по лична съдба. Интересна е и проблемата за съвременното еснафство и собственическата му стихия. За нейна илюстрация авторът е избрал разказите „Сама“, „Завръщане“ и „Прах“.

От „Поколение — 66“ (болшинството от представените белетристи са дебютирали през 1966 г.) е и Кольо Николов. Характеристиката му е отново фрагментарна и непълна, макар и с точни попадения.

„К. Николов влезе в литературата със своя тема. . . Това беше новото самочувствие

на юношата и младежа, израснали в условията на свободното социалистическо общество. Неговите герои носят особено очарование с милата си непосредственост, непретенциозното си остроумие и един чисто юношески копнеж по новото и неизвестното“ (с. 64—65).

Отбелязани са и двата типа реализация на романтичното начало, кинематографичността в разрешаването на ред образи и конструкционни цялости, специфичният лексикален и граматически строй, интерпретацията на традиционните жанрови форми.

Дадени са по-кратки или по-подробни оценки на най-младите — Димитър Яръмов, Любен Петков, Станислав Стратиев, Банко Банков, Димо Димовски, Рашко Сугарев, Владимир Зарев и Георги Марковски.

Втората глава, озаглавена „Преображенията на романтичното и антиромантичното“, разглежда творчеството на Андрей Гуляшки, Камен Калчев и Павел Вежинов, литературното поколение, което се появи през втората половина на 30-те години и донесе неизбежните черти на класово-борческата литература. Насочването на творческата им енергия към пристрастие в отражението на съвременността представлява едно от най-крупните явления в литературния ни живот. Авторът проследява модификацията на романтичното в творчеството им като идейно-психологическа категория.

С. Хаджикосев ни запознава с проявленията на романтичното в произведенията на А. Гуляшки, като изтъква едновременно богатството на жанрови форми и разнообразието в изразните похвати. За илюстрация на разработката си авторът избира „Един ден и една нощ“ и „Романтична повест“.

Осмислянето на романтичното като нравствена и естетическа категория намира основния си израз в образа на главния герой — Боян Атанасов — и в широко използуваната от това поколение творци тема за равносметката в „Един ден и една нощ“. Образът на Атанасов се тълкува като реакция срещу несъвършенството в нашата епоха, като чувствителна струна, която отзвучава на найлекото сътресение между идеал и реалност, но романтичният характер се проявява не в традиционното бягство от действителността, а във все по-здравото свързване с хората. Тази жизнена алтернатива се оправдава от вътрешното преосмисляне на идеала, подчинено в повестта на характерните като творческа инвенция на Гуляшки ретроспективни паралели. Хаджикосев търси и други прояви на романтичното, предимно в стилнообразните похвати — в тази светлина е анализиран лайтмотивният символ (разцъфналата черешка); заглавието на повестта намеква за намерението на автора да преосмисли романтичното и да намери съвременните му измерения; от друга страна, загатва за опита му да видоизмени употребата на някои белетристични похвати, характерни за романтиците (в случая мотива за случайността и съвпадението.)

„Премного са тези поразителни случайности и съвпадения, за да упрекваме писателя в немощ на въображението или в неумение да фабулира. . . . Това навежда на мисълта за скрита условност (разр. С. Х.) в употребата им, за използуването им не като интригуващ двигател на действието по подобие на романтичната бутафория, а с по-особени цели“ (с. 108).

Интимното очарование на повестта С. Хаджикосев намира в колебанието между приказната новела и аналитичната психологическа проза и в съчетанието на приказносантименталните акценти със спотаения ироничен план на повествованието. На тази основа той оценява пластичния, вътрешнообемен, динамично напрегнат стил на А. Гуляшки.

Като основен мотив в творчеството на Гуляшки е отбелязана жизнената равносметка, надхвърлила рамките на единичната личност и прераснала в оценка на цяла историческа епоха, който мотив го свързва тематично с другия представител на това поколение — Камен Калчев. Общо между двамата белетристи и е необикновеното разнообразие на жанровете, както и широкият тематичен диапазон. У К. Калчев мотивът за равносметката придобива автобиографичен характер. Хаджикосев вижда обогатяването на темата и в комплицираното представяне на романтичното — с готовността за саможертва, от една страна, и желанието да се доживее победата, от друга. Във взаимодействието им и взаимната обусловеност на тези две страни се изразява сложността на въпроса за същността на романтическия идеал, за равновесието между патетичното и земно-практическото му начало. При К. Калчев романтичното има собствена интерпретация и се състои не само в пресъздаване и преосмисляне на ремсовата младост, а и във верността към истината. Ето как С. Хаджикосев характеризира тази страна от идейната цялост на творчеството му:

„В центъра на творбата стои идеята за верността към истината, схващана не като някаква абстрактна, метафизическа формула, останала недостъпна и за своето писание, а като сбор от конкретни истини, като мъчително налучкване на вярната посока, като преданост на комунистическия идеал“ (с. 113—114).

Направени са наблюдения върху самостоятелните жанрови особености на мемоарно-художествената творба „Как търсих бъдещето си“, отликите в композицията, диалога; склонността на писателя към документално-прозаичните жанрове е илюстрирана с посветената на Г. Димитров повест „Разминаване“. Хаджикосев оценява положителните страни на произведението, но изтъква и слабостите в изграждането на централния

образ, подвеждането по една преднамерена сантименталност, поставянето на акценти върху неподходящи герои.

Павел Вежинов присъствува в изследването с романа си „Малките приключения". В него преобладаващ е патосът на отрицанието. Основен компонент на творбата е антиромантичното, изразено в отсъствието на позитивен граждански идеал у героите потребители. Романтичното като допълнителен елемент С. Хаджикосев открива в образа на Атанас и любовта му към Мери.

Като изяснява, че романтичното не е основна проблема в творчеството на Гуляшки, Калчев и Вежинов, авторът доказва органичната връзка на романтичното със социалистическата литература, където той е отражение на една обществена действителност и се предполага от патоса на съзиданието.

Наред с положителните страни на книгата трябва да се отбележи известната ѝ фрагментарност и неорганизираност. Въпреки направените съпоставки първата глава оставя впечатлението за последователно изброяване на младите творци. Не е очертана общата им физиономия на поколение. Безспорно това е много трудно, но е необходимо. Общо книгата има нещо незавършено. Това произтича от малко претенциозното ѝ заглавие „Проза и време" и означава пълно представяне на съвременния литературен процес, предполага една по-обемна и цялостна разработка. Въпреки това с наблюденията си, точните анализи и критическа отзивчивост С. Хаджикосев е създал една полезна и навременна книга.

Клео Протохристова

STOSUNKI LITERACKIE POLSKO-BUŁGARSKIE.

Studia. Pod. redakcia, Jerzego Slizinskiego, PAN, Wrocław — Warszawa — Krakow — Gdansk, 1971, 205 s. (Полско-български литературни отношения. Студии. Под редакцията на Йежи Шлижински. ПАН, Вроцлав — Варшава — Краков — Гданск, 1971, 205 с.).

Културните връзки между България и Полша се коренят в далечното минало. Добили по-определени форми някъде през 30-те години на XIX в., когато голям брой полски емигранти намират убежище в българските земи на Османската империя, те се разширяват след нашето Освобождение и особено след възстановяването на полската държава през 1918 г. В годините след Втората световна война културните взаимоотношения между двете страни добиват нов, още по-голям тласък, поставят се на най-широка основа.

В един такъв период от близо век и половина в историята на българо-полските културни отношения се натрупват много факти и събития, които са ярко доказателство за създадени вече традиции в тази насока.

Ако се обърнем обаче към въпроса за изследването на тези взаимоотношения, на създадените богати традиции, ще се убедим, че те съвсем не са достатъчни както от българска, така и от полска страна. Изключение тук правят изследванията на проф. Емил Георгиев върху българо-полските литературни връзки през епохата на Българското възраждане,[1] на Ванда Петрова-Смоховска за Теодор Томаш-Йеж (З. Милковски)[2] и за М. Чайковски, на проф. Кую Куев за творчеството на Мария Конопницка в България,[3] на акад. Петър Динеков за българските преводи на „Пан Тадеуш" и творчеството на А. Мицкевич в България,[4] на Терезия Домбек-Виргова за полонистичната дейност на Боян Пенев и Дора Габе,[5] на Хенрика Чайка за възприемането на българската литература в Полша до Първата световна война.[6]

И все пак, ако анализираме посочените изследвания, ще се натъкнем на следните факти: първо, те разглеждат само отделни проблеми от българо-полските литературни връзки и, второ, повечето от тях се отнасят за по-ранния период; малко са изследванията за периода между двете световни войни и липсват такива за времето от Втората световна война насам.

Сериозен опит за запълване на някои от празнотите в разработването на тази проблематика се прави с издадения по инициатива на Комитета по славистика при Полската академия на науките сборник, включващ 15 статии, посветени на българо-полските ли-

---

[1] Ем. Георгиев. Българо-полски литературни връзки в епохата на Българското възраждане. Очерк. — Год. на СУ, Фил. ф-т, т. 51, 1956, кн. 1/1955, с. 488—600.

[2] Ванда Смоховска. България в творчеството на Зигмунд Милковски (Теодор Томаш Йеж), БАН, 1955; Михайл Чайковски — Садък паша и Българското възраждане, БАН, 1973.

[3] К. Куев. Мария Конопницка в България. — Год. на СУ, Фил. ф-т, т. 54, 1960, кн. 3/1959, с. 633—679.

[4] P. Dinekow. Bułgarskie przekłady Pana Tadeusza — Pamiętnik Słowiański, t. VI, 1957 (1958), s. 17—30; от същия автор е и уводът към новото издание на „Пан Тадеуш" (превод на Бл. Димитрова, С., 1959).

[5] T. Dabek-Wirgowa. Działalność polonisticzna Bojana Penewa. — Pamiętnik Słowianski, t. IX, 1959, s. 149—177; Twórczość przekładowa Dory Gabe, Wrocław, 1969.

[6] H. Czajka Recepcja literatury bułgarskiej w Polsce do I wojny światowej — Pamiętnik Słowiański, t. XIII, 1963.

тературни и културни връзки от втората половина на XIX в. до наши дни. В същност сборникът е колективно дело на полски и български автори, изтъкнати слависти —факт, който сам по себе си илюстрира достатъчно добре създадените връзки не само между литературите на двете братски страни, но и между техните културни дейци.

Най-голямо място в сборника е отделено на материалите, отнасящи се до проникването на творчеството на редица български поети и писатели в Полша. На първо място тук стои името на поета-революционер Христо Ботев. В своята статия „Творчеството на Христо Ботев в Полша“ полската изследователка Барбара Ярошевич проследява твърде детайлно както появилите се преводи на Ботеви произведения в полски издания, така и най-различни информации, биографични бележки, критически статии, в които се разглеждат съотношението между поезията и публицистиката на Ботев, художествената стойност на неговото творчество, неговото място и ролята му в българската литература. Авторката идва до заключение, че основният проблем, който занимава всички полски изследвачи на Ботев от 1887 г. (когато се появява първата бележка за него в полския печат) и до днес, е идеята за борбата за освобождение от османско иго. Разбира се, полските изледвачи на Ботев се спират и на въпроса за неговите връзки с полската емиграция и значението им за формирането на революционната му идеология.

Въпреки че този проблем е разработван вече много пъти, към него ни връща отново акад. П. Динеков в статията си „Христо Ботев и Полша“. Анализирайки познатите вече факти, той дава някои нови осветления и поставя въпросите за мястото, което заема Полша в публицистиката на Ботев, и за отношението му към полската литература.

Полската общественост се запознава с националноосвободителните борби на българския народ и чрез творчеството на друг наш писател класик — Иван Вазов. В същност, ако трябва да говорим за писател, който най-рано получава широка известност в Полша, то ще трябва на първо място да споменем името на Вазов. Този факт се потвърждава от сведенията, съдържащи се в статията на проф. Йежи Шлижински „Творчеството на Иван Вазов в Полша“. Романът „Под игото“ се превежда през 1895 г., скоро след излизането му в България. През 1905 г. романът претърпява второ и издание, а една година преди това са преведени и издадени 20 разказа на Вазов и романът му „Казаларската царица“.

Едва ли бихме могли да изредим тук всички публикации на Вазови произведения и статиите за него, поместени в полски издания в периода между двете световни войни и след 1944 г. Като естествен завършек на всичко писано досега идва излязлата през 1968 г. монография за Иван Вазов от краковския славист Едвард Можейко.

Името на Пенчо Славейков в Полша е тясно свързано с това на Адам Мицкевич — човека, пред чийто гений Славейков е благоговеел. Затова неслучайно Катажина Вйежбицка се спира най-напред на проблема за влиянието на „Пан Тадеуш“ върху Славейков в процеса на работата му над „Кървава песен“. Що се отнася до популярността на нашия поет в Полша, авторката отбелязва, че още в периода между двете световни войни той се нарежда на трето място след Вазов и Петко Тодоров.

Статиите на Йежи Камйенски и Ядвига Русоцка разглеждат творчеството на други двама наши писатели от междувоенния период — Йордан Йовков и Елин Пелин — и тяхното разпространение в Полша. Полската общественост се запознава с тях найнапред чрез информативните бележки на заслужилите изследователи и популяризатори на славянските литератури в Полша Юзеф Голомбек и Ян Гжегожевски. В Полша се превеждат най-хубавите разкази и повести на двамата художници на българското село. Полският читател дори разполага с два тома избрани произведения на Елин Пелин.

Друго изследване, засягащо междувоенния период, е статията на Ванда Мединска за разпространението на поезията на Елисавета Багряна в Полша. Авторката спира вниманието си и на проблема за силата и достоверността на преводите, за трудностите, произтичащи както от различията в структурата на двата езика, така и от поетическата традиция, за да се предадат възможно най-сполучливо оригиналните мисли в творбите на българската поетеса.

Особено ценна е статията на Едвард Мадани, който се спира на разпространението на българската литература в братска Полша в годините след Втората световна война, т. е. в един период, в който — нека си послужим с думите на автора — бе „написана една от най-богатите страници на взаимните българо-полски връзки“.

В сборника са включени и статии, разглеждащи други проблеми на българо-полските културни взаимоотношения, като например българската тема в творчеството на полските писатели от XIX в. (от проф. Ем. Георгиев), интересът на полската културна и научна общественост към историческото минало на България (от Ромулда Пенгйерска-Пьотровска, от Ян Рейхман) и други.

На обратния процес, т. е. на проникването на полската литература у нас, е посветена само статията на проф. К. Куев „Сенкевичевият роман „Кръстоносци“ на български език“. Очевидно целта на изданието е да покаже на по-широка основа процеса на разпространението на българската литература

в Полша. И трябва да кажем, че тази цел до голяма степен е постигната. Включените в сборника изследвания обхващат един твърде голям период. Направени са на основата на обилно количество материал, като е проявена необходимата критичност към писаното за всеки автор, както и за неговите преводи. Всичко това дава възможност да се направят и някои обобщения. На първо място, разкрива се картината на един непрестанно нарастващ интерес към бурно развиващата се българска литература след Освобождението, в периода между двете световни войни и вече в наши дни, когато по-голяма част от нашето литературно богатство е познато на полския читател. Проличава също така правилната насока в подбора на произведения и автори, в резултат на което са представени по-ярко ония творци, които бележат върховете на нашето литературно развитие. А това не е случайно. То безусловно има връзка с факторите, формиращи обществената, политическата и особено културната мисъл в Полша.

Сборникът в същност представлява едно цяло, един своеобразен очерк за разпространението на българската литература в Полша. В този смисъл той е несъмнен принос в изясняването на полско-българските литературни връзки

Ечка Дамянава

SOMMAIRE

80 ans de la naissance d'Elisabeth Bagriana
Blaga Dimitrova, Yordan Vassilev — Jours noirs et blancs 3

* * * * * *

Maria Popova — Thématique philosophique dans la „Légende de Sibine“ et l'„Antichrist“, d'Emilian Stanev 24
Entcho Moutafov — Le principe ambivalent dans la prose de Yordan Raditchkov 40
Katia Yaneva — La satire prolétarienne et l'humour de Tchoudomir 53
Lioubomira Parpoulova — De la réalisation de la métaphore 62
Anghel Tonev — „Dans la prison“, de Constantin Vélitchkov et l'évolution de la littérature de mémoires bulgare 75
Dotcho Lékov — Dobri Tchintoulov et l'oeuvre poétique populaire 93
Laslo Ilech (Budapest) — Les voies historiques de la littérature socialiste hongroise 107

Souvenirs

Christo Yordanov — Quand nous autres morts allons ressusciter. . . Le souvenir de Svétoslav Minkov 120

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires de l'URSS, France, Pologne, Angleterre, Allemagne Fédérale 134

Revue

Kiril Topalov — „Auteurs et problèmes contemporains“, par Pentcho Dantchev 149
Nicolas G. Nicolov — „Dans le monde magnifique de la poésie“, par Mladène Issaëv 152
Stéphane Elevtérov — „Portraits et problèmes littéraires“, par Boïan Nitchev 154
Vania Boïadjieva — „Critique et belles-lettres“, par Ivan Tzvetkov 156
Nicolas Guéorgiev — „The Critical Path“ — Essai sur le contexte social de la critique littéraire, de Northrop Frye 159
Cléo Protochristova — „Prose et époque“, par Siméon Hadjikossev 169
Etchka Damianova — „Stosunki literackie polsko-bulgarskie“ (Rapports littéraires polono-bulgares). Etudes. 172