2 25 Кир

ЛИТЕРАТУРНА ГОДИНА ОСЕМНАДЕСЕТА

2

МИСЪЛ • 1974

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

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

2

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1974

ГОДИНА ОСЕМНАДЕСЕТА

СЪДЪРЖАНИЕ

Полемика

Никола Георгиев — „Диви разкази" от гледище на науката, морала и на сладкодумната критика 3
Тончо Жечев — За съвременен марксически подход към художественото произведение 18
Кръстьо Куюмджиев — „Диви разкази" и „точните" науки 23

*

Борис Делчев — Асен Разцветников 44
Радосвет Коларов — Звук и смисъл в художествената проза 60
Стефан Коларов — Андрей Гуляшки 87
Елена Димитрова — Интимната лирика на Смирненски 100
Лазар Георгиев — За някои аспекти от методологията на Боян Пенев 107

Научни съобщения

Стефан Кожухаров — Неизвестен летописен разказ от времето на Иван Асен II 123
Катя Йорданова — Интересът към Франция през Възраждането и отражението му в ранната българска и сръбска преводна драматургия 136

Из чуждестранния печат

По страниците на литературни списания от Полша, Югославия, САЩ, Франция и ГФР 144

Преглед

Любомир Стаматов — „Септемврийска литература 1923—1927" от Желю Авджиев 161
Георги Гетов — „Изкуство и социален живот" от Кръстьо Горанов 164
Ваня Бояджиева — „Светът на твореца — Ефрем Каранфилов' от Нина Андонова 169
Сабина Беляева — „Фантастика и белетристика" от Елка Константинова 171
Пиринка Пенкова — Старобългарският класик Козма Презвитер на датски 174

НАРОДНА БИБЛИОТЕКА СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ

СОДЕРЖАНИЕ

Полемика

Никола Георгиев — „Дикие рассказы“ с точки зрения науки, морали и сладкоречивой критики 3
Тончо Жечев — За современный марксический подход к художественному произведению 18
Крыстьо Куюмджиев — „Дикие рассказы“ и „точные“ науки 23

*

Борис Делчев — Асен Разцветников 44
Радосвет Коларов — Звук и смысл в художественной прозе 60
Стефан Коларов — Андрей Гуляшки 87
Елена Димитрова — Интимная лирика Смирненского 100
Лазар Георгиев — О некоторых аспектах в методологии Бояна Пенева 107

Научные сообщения, материалы

Стефан Кожухаров — Неизвестный летописный рассказ о времени Ивана Асена II 123
Катя Йорданова — Интерес к Франции в эпоху Возрождения и его отражение в ранней болгарской и сербской переводной драматургии 136

Из зарубежной печати

По страницам литературных журналов Польши, Югославии, США, Франции и ФРГ 144

Рецензии и рефераты

Любомир Стаматов — Желю Авджиев: „Септемврийска литература 1923—1927“ 161
Георги Гетов — Крыстю Горанов: „Изкуство и социален живот“ 164
Ваня Бояджиева — Нина Андонова: „Светът на твореца — Ефрем Каранфилов“ 169
Сабина Беляева — Елка Константинова: „Фантастика и белетристика“ 171
Пиринка Пенкова — Древнеболгарский классик Презвитер Козма на датском языке 174

Редакционен комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

АТАНАС НАТЕВ, ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ХРИСТО ЙОРДАНОВ

В своя 24-и брой за 1973 г. вестник „Литературен фронт“ помести статии от Никола Георгиев и Тончо Жечев, в които се застъпваха различни гледища за „Диви разкази“ на Николай Хайтов, като в полемиката се откроиха важни въпроси за подхода към художествената творба, за характера на литературната критика и наука. По инициатива на партийната организация в Института за литература при БАН и на редакцията на сп. „Литературна мисъл“ се състоя широко и оживено обсъждане на въпросите, повдигнати в споменатите статии. Сега и в следващата книжка на списанието ще бъдат поместени изказвания на участвуващите в обсъждането.

„ДИВИ РАЗКАЗИ“ ОТ ГЛЕДИЩЕ НА НАУКАТА, МОРАЛА И НА СЛАДКОДУМНАТА КРИТИКА

Никола Георгиев

Статията „Препрочитайки „Диви разкази“ направи опит (според силите на автора си) да събуди интерес към някои по-частни въпроси на тази творба и някои по-общи въпроси на съвременната ни литературоведческа методология. Опитът не сполучи, той се оказа неубедителен дори за в. „Литературен фронт“, който имà добрината да му предостави страниците на своя 24-и брой от 1973 г. С голямо нетърпение и още по-голяма щедрост на място вестникът побърза да отговори върху съседната страница и с два пъти повече думи от началната статия да убеди читателя, че повече думи в случая са излишни. (Една безспорно положителна практика, която предоставя на спорещите чувство на свободно конфронтиране, а на редакцията още по-приятното чувство за неутралност; положителна е тя и в случая, макар че тази неутралност заприлича нещо на „въоръжен неутралитет“ и предизвика някои неволни асоциации с политиката на радославистите.)

Убеди ли се читателят, че по-нататъшният разговор е излишен, е трудно да се каже, но трябва да се е убедил, след като ответната статия бе увенчана в началото и завършека си със следните колкото специфични, толкова и съкрушителни аргументи: „Диви разкази“ скоро ще надхвърлят „рекордния тираж 200 000 бройки“, напомня тя още с първите си думи, а послеписната прибавка на свой ред напомня, че това е „книга, за която Николай Хайтов получи Димитровска награда“. И тъй като тези факти са добре известни на читаеща България, напомнянето им в такъв контекст или няма никакъв смисъл, или пък има някакъв много дълбок и непонятен за критика смисъл.

Какво може да се намери между тези два аргумента и издига ли се ответната статия до тяхното равнище, ще видим по-нататък, защото в средоточието на настоящата добавка към „Препрочитайки „Диви разкази“ не стои спорът с печатните или устните, реалните или евентуалните възражения; не стои, поне единствен, дори сборникът „Диви разкази“. Непохватно написана и недоизречена, статията „Препрочитайки „Диви разкази“ остави след себе си доста възможности за неволни недоразумения и съзнателни изопачения — за

първите отговорността носи сам авторът, а за вторите я дели солидарно със своя критик. Ето защо, ако сегашната добавка не разчита да бъде написана „по-похватно“, тя би искала поне да изрече по-ясно това, което е останало между редовете или изобщо е отпаднало от първата статия.

Светкавично прибързаната разпра върху страниците на „Литературен фронт“ би останала случаен епизод, неприятен спомен за двамата участници, за читателите и решително не би дала повод за настоящото продължение, ако в нея нямаше нещо, което надхвърля границите на отделните личности, а и на самите „Диви разкази“. И това „нещо“ е методологическата ситуация на нашето литературознание. В тази разпра се срещнаха хора, всеки от които имаше право да каже с думите на Вапцаров „двубоят ни е твърде стар“, а по-късно да допълни с почти пак неговите думи: „това *не* бях аз“. И за да не се връщаме много назад, примерно във времето на Платон и Аристотел, когато протича може би първият сблъсък между литературоведския рационализъм и ирационализъм, нека се върнем само петнадесетина години назад, годините на усиленото надживяване на догматизма в нашето литературознание.

Сам опростителски по природа, догматизмът се оказа нещо твърде сложно, а подстъпите за борба с него — разнопосочни и неравностойни по задълбоченост. Така например някои от най-ревностните му отрицатели видяха в него сухотата на фразата и сковаността на схемите му и поведоха борба с него, така както те я разбираха. И не е голяма бедата, че прословутата експресивна сухота на догматизма бе разводнена в словесни потоци, невинаги изящни, но винаги чужди на основната си социална функция — да бъдат активен посредник между литературната творба и обществото. Този стил е само външна изява на едно методологическо верую, с което започва и същинската беда на тази критика и нейната криворазбрана борба с догматизма. Отъждествявайки отначало тихомълком догматизма с научността (какъв комплимент за догматизма!), водена от обективните тенденции, пък и от конюнктурата на времето, тази критика развя знамето на антидогматичната борба върху един откровен поход срещу обективността, детерминизма и научността в литературознанието. Бедният разум, горката все още незаякнала българска литературоведска мисъл — какви ли не, най-малко казано, закачки им беше съдено да понесат! (Впрочем нека не говорим в минало време — същият патос води и др. Тончо Жечев в ответната му статия в „Литературен фронт“.) Преувеличавайки обективните ограничения и субективните недъзи на научното дирене, остроумничейки не твърде пристойно с фаустовския драматизъм на мисълта, редейки квалификации, някои от които пряко обидни, а други струващи им се обидни, като например „зъзнеща логическа схема“, „модел“, „операция на ума“, „демоните на науката“, тези критици ревниво искат да докажат, че художествената литература не може да бъде обект на научно мислене, и да подскажат, че нея могат да тълкуват единствено родените с някакво шесто художествено чувство. А как ще стане това тълкуване, все още никой не е разбрал, защото те редовно се разминават с творбата, за да намерят в „анализа“ себе си, биографията на автора или разни „любопитни факти“. И нищо чудно. Обичат или не обичат логиката, логическите закони са в сила и за тяхното методологическо верую и извличат от него извода, че за литературата в същност трябва да се мълчи, защото този интуитивен, алогичен, нетерминологичен и по същество безсловесен подход може да се осъществи само в мълчанието . . .

Този изкуствоведски ирационализъм волно или неволно спекулира със специфичните трудности на науката за изкуството, прибавяйки към тях обективните неизясненост в съвременното наукознание и субективното си пристрастие и скептицизъм. Едно е, че науката за изкуството трябва да си изра-

боти своя методология, друго е, че тя е и ще бъде много трудна наука, но съвсем друго е да сложиш отсега оръжието — и в същност да го обърнеш срещу научните усилия. Пораженското неверие може да злорадствува над неуспехите, но не може да предявява максималистични изисквания, каквито марксистката теория на познанието и истината отдавна вече е отхвърлила като детински. Всички ние все още изживяваме човешките съмнения в истината, че всяко творение на съзнанието, включително и изкуството, се поддава на научен анализ от страна на същото това съзнание. Активното отричане на тази възможност обаче, преоткриването на Дилтаевата стена между „духовни“ и природни науки, прокламирането на изкуствоведски агностицизъм, достоен за „фрагментите“ на романтика Новалис — и всичко това вършено в нашите дни и общество, — буди недоумение и мъка.

Дали литературната наука е хуманитарна дисциплина, било, казват, спорен въпрос, но че трябва да е хуманистична — в това място за спор няма. Ред днешни литературоведски насоки породиха сериозни опасения в тази насока и заслужено бяха и биват критикувани в отстъпление от човешкото начало. Любопитно е обаче, че и този път най-високо викаше „Дръжте крадеца!“ сам крадецът — защото какво по-нехуманистично от подобно отношение към научната мисъл. Понятието хуманизъм неслучайно се утвърди в епоха на изостряне на аналитичното и рационалното начало и неслучайно се противопоставя на оня предан богослов, който горещо молел всевишния да го пази от „демоните на науката“ . . . Такава аналогия сам не бих приел като сериозна и почтена, да не беше налице следната изповед: „Чета казаното за „Ибрям-Али“, „Пътеки,“ „Дърво за огън“, „Дервишово семе“ и ей, богу, виждам и даже си вадя поука, че не трябва да злоупотребявам с препрочитането, а просто да чета(!) някои произведения, да се запазя от изкушенията на демоните на науката, които понякога правят от бялото черно.“ Нека не напомняме, че не „простото четене“, а препрочитането и преосмислянето са съществени за литературния процес, а и за приемствено-развойния ход на цивилизацията изобщо. Въпросът е до науката и оценката, която тук ѝ е дадена. Др. Жечев може да се пази от демоните на науката, както иска. Лошото е, че и те трябва понякога да се пазят от него . . .

Израснало в конкретните условия на борбата с догматизма, това направление скоро се оформи в нещо по-общо и отдавна познато — в едно от поредните превъплъщения на антипозитивизма. Откровеният анализ на методологическата ситуация не може да премълчи, че в съвременната ни критика действува една завидно бойка антипозитивистична вълна. За разлика от класическите случаи на надигане на подобни вълни нейните предпоставки не са в някакво застрашително развитие или шумно проваляне на българския литературоведски позитивизъм; те са други и са достатъчно очевидни, пък и периферни за настоящата ни задача, за да ги анализираме специално. Същият този откровен анализ трябва да допълни, че ред черни страни на позитивизма тегнат върху нашата литературоведческа работа — и върху представители на по-старото поколение, и върху онези от по-младите, които за емоционален ефект или от недоразбиране на термина биват наричани структуралисти. Този факт обаче не оправдава антипозитивистите, този недъг не се лекува с научно-аналитичен нихилизъм . . . Съвременният наш антипозитивизъм, като се изключат някои негови добри и лоши страни, идещи от заобикалящата го традиция, и като се обърне специално внимание на интересните навеи на романтическата естетика върху него, си е една типична проява на антипозитивизъм на XX в. и нетипична съставка на едно марксистко литературознание. Аналогиите с досегашните напливи на антипозитивизма са твърде поучителни — нека напомним само Кроче, чиито принципи не са много чужди на нашите

антипозитивисти. Пътят на този неизмеримо по-мощен мислител и учен може да поучи много — естествено, ако има желаещи за това.

Израснал в конкретна и неовладяваща конфронтация с догматизма, съвременният наш антипозитивизъм е най-прякото наследство на този догматизъм. В какво по-точно се състоеше тази конфронтация и с какво завърши тя? Догматизмът не беше само суха фраза, скована схема, черупка за своеобразието на индивидуалността, както го тълкуваха хората, чиито собствени задатки и критически намерения ги подтикваха към това. Догматизмът беше и съзнателна слепота към фактите, антидиалектно бягство от противоречията, страх и презрение към аналитичността, мнителност и нетърпимост към нейните прояви, ритуалност, а не деловост в обществените, научните и пр. изяви. Позволявам си да мисля, че това са по-същностни негови белези, а след това да споделя безпокойството си, че съвременният ни антипозитивизъм ги носи в себе си и разнася около себе си. Промениха се наистина много неща: сухата фраза отстъпи на изящната, прозаичните едноизмерни схеми бяха заменени с романтични и все така едноизмерни, а една от тях бе нахлупена върху „Диви разкази“, опростената, лишена от фактически корени и привидно ясна теза бе заменена със сложната, загадъчна и неуловима личност на критика. По последния белег промяната е повече от осезателна, защото колкото и труден да е спорът с догматичната схема, тя е все пак нещо обективирано, податливо на фактическия анализ или опровержение. Опитайте се обаче да спорите с усета на критика и неговия артистичен нарцисизъм . . . За разлика от моя критик в „Литературен фронт“ продължавам да мисля, че се спори с принципи, а не с личности.

В хода на тези откровени размисли върху нашето литературознание и в името на това литературознание осмелявам се да заключа, че една от субективните пречки в неговото развитие е антипозитивистичната вълна — анахронична за нашата действителност, но завидно жилава в превръщенията си и настъпателна в самозащитния си рефлекс. Констатацията не е приятна, още повече, че засяга кръговрата на критици, чиято младост протече в борба с тъкмо такива пречки. Видяхме обаче, че тук действува не само някаква горчива ирония на съдбата, но и строга закономерност, именно по силата на която те се върнаха на позициите, срещу които някога смело са се борили — и върнаха се не само в мисленето си, но и в тона, пък и в нещо друго. Не е за вярване, но и самите те не си правят труд да го крият. Чуйте: „Въпреки че, ако мен ме питат, ще кажа, че в условията на модерния живот, които стесняват изкуството и човешкото въображение (?), либерализирането с произволните заемки отвън, които нарушават органиката на националната литература, внасят в нея безпорядък и хаос от несъчетаеми елементи, е противно (?) и изисква мобилизация на здрав и плодотворен естетически консерватизъм.“ Човек чете и благославя, че подобни хора за подобни неща вече не ги питат и няма и да ги попитат, защото социалистическото общество не познава движението назад. Това изповядва др. Жечев в статията „Диви разкази“ или опитомяване на мисълта“. За щастие мисълта с подобен тон и с подобни ирационални перспективи не може да се опитоми — остава ѝ само мъчителната борба с тях.

Съвременният антипозитивизъм се е самообрисувал в няколко думи с някои от основните си черти — като се започне с романтическото му неверие в художествените възможности на нашата съвременност и съвременник и се завърши с една специфична черта на българския антипозитивизъм, алергията му към чуждестранните влияния. Втората черта е също част от консервативно-романтическата типология на неговата мисловна нагласа, но и на нещо далеч по-небезобидно. Въпросът за мястото на външните влияния е труден наш въпрос, който призиви от рода на горния превръщат направо в болен. Къде

е границата между наше и чуждо и кой и как ще я очертае? Та и съветското литературознание е влияещо върху нас, и марксизмът не е доморасло явление!. . . Активното и принципното регулиране е нужно и не за неговата нужност е думата, а за настроенията, които заплашват да побългарят и присадят у нас антипозитивистичната делитбена типология „славяно-западници“, типология реакционно консервативна още за времето си, смешна и жалка за нашите условия и време. Каквото и да е, можем да се съмняваме в правото да чертаят тази граница хора, които на чуждото влияние желаят да противопоставят „мобилизация на здрав и плодотворен естетически консерватизъм“ . . .

Тази неприязън към чуждите влияния, в чиято принципност и диференцираност откровено се съмняваме, се свързва с антипозитивистичната деформация на една творческа и въодушевяваща тенденция в новото ни литературознание. Да се улови органичната връзка между национален дух, национална съдба, национална специфика и литературата ни — ето задачата, която въодушеви ред измежду най-видните наши литературоведи, а и представители на трите поколения автори. За жалост благородността на задачата не можеше да предопредели научността на нейното изпълнение и за още по-голяма жалост антипозитивистичната вълна нахлу и в нейната област, предвкусвайки там богата храна за някои от основните си белези — най-малкото за своя консервативен романтизъм. И заредиха се понятия расови, регионални и локални (примерно „родопски“, „добруджански“, че и „берковски“), психологически, социологически, антропологически — и все понятия, лишени от фактическа основа и проверим пълнеж, конструирани според разбиранията и въображението на авторите си. Стигна се дори до куриози, до логически кръгове, при които сведенията за някой район се извличат от художествената творба, а след това се връщат върху нея като обяснителен фактор — както стана с Хайтов и още по-явно с Радичков.

Фактически неизследвани и неаргументирани, тези понятия-схеми са сериозно скарани с принципите на историческия материализъм и с класовата първооснова на историческия развой и категории. Трудно прониква до тях и идеята за диалектическата противоречивост и двупосочност. Идеализацията — патетична или умилена според темперамента на изследвача — и черният цвят са основните тонове върху изследователската им палитра. По-сладкодумни, насочени към миналото и романтично облъхнати, тези схематични построения видимо много се отличават от „класическия“ догматизъм, но в същината си и в социалната си функция си приличат с него като две капки вода.

От пакостите, които този „романтически догматизъм“ нанася (защото тъкмо тях имах пред вид, когато споменах за социалната му функция), искам да се спра на една много сериозна и една по-частно художествена. Съвременният ревизионизъм умело гъделичка неизбистрените съзнания с идеята, че художествената литература е била и ще бъде в органичен конфликт с държавната идеология и държавността изобщо. Тази смътна идея пражките ревизионисти решиха да конкретизират и върху социалистическото общество, вдъхновявани от едностранчивата, най-меко казано, теза на Ернст Фишер за интелектуалците като вечни носители на положително критичното и положително ерозиращото начало. Каква тъжна безсмислица! Остро диалектичната природа на изкуството не може да намери по-добър тълкувател от диалектическия материализъм, по-органичен съработник от марксистката идеология, по-благодатна среда от социалистическото общество. Като теория и на думи всичко това звучи успокоително, но в действителността за жалост нещата стоят по-различно — инак не би имало и ревизионизъм, и трудна борба с него. Органическата нетърпимост и конфликт с изкуството е факт, но не

между марксистката идеология и държавност, а между него и едноизмерните, били те сухи или романтични схеми. Тях наистина изкуството не може да понася и с тях воюва (или по-точно те с него воюват). Не ги понасят и „Диви разкази“ на Хайтов . . .

Втората и по-частно художествена вреда, която нанася „романтическият догматизъм“, се състои в следното. Антипозитивистичният критик въпреки всичките си уверения, че високо цени и дълбоко чувствува изкуството, се отнася към него преди всичко като средство за собствена изява. С широкото въвеждане на националната проблематика този себичен утилитаризъм се кръстоса с илюстративен — и двата еднакво чужди на социалната функция и човешката обобщителност на изкуството. Вгледайте се във втората част на Тончо Жечевата статия и ще се убедите, че въпреки неговите начални уверения той е тълкувал „Диви разкази“ и оправдал техните особености като илюстративна съставка на един регионален образ, родопския. Така, защищавайки ги от моето, божем, незачитане и неразбиране, той ги е подценил в същностната им художествена сила. И нищо чудно — плъзнеш ли се по романтическия национален изолационизъм, неизбежно ще се намериш в обятията на регионализма. Тук е и най-горчивият парадокс в работата на тази част от критиците: усилията им да изградят единен национален образ завършват в забъркващ мисълта и въображението калейдоскоп от пъстроцветни регионални уломъци.

За чест на нашите най-добри съвременни белетристи трябва да се каже, че с частичното изключение на Талев те много малко допадат на едноизмерните консервативно-романтични схеми. Това обяснява и апетита, с който „Диви разкази“ бяха погълнати и сместени в тях. От пръв поглед всичко беше от добро по-добро: спомени от миналото, първичност, юнащина, мъжественост, локален колорит, горска романтика, неуталожена носталгия по отминаващото старо време — наистина едно майсторско произведение, способно да запълни едва ли не всички празнини в реторичния апарат на тези схеми. И то бе разграбено от тях като топъл хляб. Хубаво, но този хляб се оказа окачен в капан, заложен им не по коварния умисъл на писателя, а от самата природа на литературата, непонасяща опростителството и вътрешната безконфликтност. Капанът щракна тихо и гласът му ще се чуе някога по-късно, когато хора, по-способни от мене, убедително ще докажат, че Хайтовите „Диви разкази“ особено нагледно са разкрили оперативната непълноценност на антипозитивистичната и консервативно-романтическата съставка на „тогавашното“ българско литературознание — особено нагледно, защото са я уловили в аналитична скованост тъкмо там, където тя се е чувствувала върху най-твърда почва. Засега и от себе си бих искал да направя следните разяснения.

Мисля и исках да докажа, че „Диви разкази“ са нещо значително по-сложно, по-богато и по-противоречиво от схемите, в които бяха сместени и за които беше думата ни дотук. И че това богатство е по-скоро част от тяхната художествена сила, а не слабост. Наистина за хора, които считат простотата за нещо наше, „родно“, а сложността за нещо чуждо и „противно“ (казано с все още неясната за мене дума от статията на др. Жечев) — за подобни хора подобна констатация не ще е особено желана, но то си остава за тяхна сметка. Тази дълбока сложност и противоречивост не се побира, това изрично съм подчертал, в рамките на никоя от второстепенните философски школи, защото е много по-широка от тях и защото е художествено специфична в значенията си. Единствената алтернатива, оставена от др. Жечев — че или ще е просто, монолитно, едноизмерно, или пък ще е Сартърова философия, — е част не само от познатата ни вече елементарна поляризираност в мисленето на антипозитивиста, но и от някакво странно чувство за национална малоценност. И

още оттук искам да изтъкна: предположението, че в „Диви разкази“ негласно съм бил открил връзки с екзистенциализма, може да направи само човек, който не познава и азбучните положения на френския или немския екзистенциализъм.

Но каква сложност, моля ви се, у тия родопчани, у тия първични люде и прости хорица, движени от нагоните си или от прастари в инертността си сили? Вижте ги, колко са мили, трогателни, наивни, простодушни . . . А вие сте седнали да търсите под вола теле и да ги усложнявате! Не само хубост, но и сложност насила не става! От цялата работа те по-сложни няма да станат, само вие ще станете по-смешен! . . . Когато замислях статията си за „Диви разкази“, знаех, че ще чуя и ще прочета подобни възражения — и наистина ги и чух, и прочетох. Отговорът ми, предпоставен още в началото и затвърден по-късно, се състои в следното. Първо — неудобно е дори да се коментира умилителното самочувствие на един особен тип интелигент, който именно така се наслаждава на мисълта, че вече е нещо различно и по-висше от примитива. Второ — в художествената литература човешката сложност и противоречивост намира изразители в теми, образи и сюжети, които от житейско гледище стоят твърде далеч от подобни намерения. Романът за интелектуално изтънчения модернистичен композитор Адриан Леверкюн и романът за наивния вехтозаветен Йосиф стоят в житейско-тематично отношение върху различни равнища за интелектуална и интелектуалистична сложност, но предопределя ли това, че вторият роман на Т. Ман е останал в рамките на простото и непротиворечиво мисловното? Дълбоки и противоречиви художествени внушения носят не само „простите хорица“, носят ги и . . . животните — диви и домашни, Езопови и Толстоеви, Йовкови и Ем. Станеви. Тежко ни и горко, ако чакаме да видим човешката сложност и богатство само в „градските“ ни романи — от рода на „Времето на героя“ например . . . Считал съм и считам, че една от прелестите на „Диви разкази“ и една от важните съставки на тяхната идейно-художествена диалектичност е способността им да изразят единството на простота и сложност, цялостност и разкъсаност, локална обвързаност и общочовечност. Наистина приеме ли се това, „Диви разкази“ трябва да бъдат „отписани“ от актива, творческия и аналитически, на антипозитивистичната критика. А интересите на последната не стоят по-високо от истината, художествената правда и ценностите на съвременната българска литература.

Антипозитивистите упорито се стремят да внушат, че тяхната трактовка е обективната и меродавната и че всеки, който се отклонява от нея, е чудак и чужденец в българския литературен живот. Дълбоко се съмнявам обаче, че нещата стоят така дори от количествено-социологично гледище, защото по лични наблюдения и хората, които са възприели или постигнали трактовката им, предугаждат, че в „Диви разкази“ има и „нещо друго“ . . .

Това „друго“ решаващо зависи от образите на героите. Те са средищната точка и на тази литературна творба, така че нейната сложност и противоречивост се опитах да очертая чрез сложността и раздвоеността на тези герои. Опитах се да го сторя с един съвсем „традиционен“ съдържателен анализ, подкрепен с цитати, на който др. Жечев не отговори по същество, ами му намери лесninата да го обяви за структуралистичен. При това положение неудобно ми е да преповтарям собствените си наблюдения, та ще подкрепя тезата си с наблюденията на друг критик, който изрично декларира нежеланието си да се съгласи с мене. Наистина неговите наблюдения никак не се схождат много едно с друго и като че ли са писани от различни хора или поне от един човек в различни етапи от развитието му. В действителност обаче те принадлежат на едно и също перо и втората част от тях вероятно е била написана,

преди да е засъхнало мастилото на първата — защото са пасажи на една и съща статия. Затова нека ги поместим в две колони:

"Не само този, който чете, но и който хиляди пъти препрочете разказите, ще види, че основна характеристика на Хайтовите герои не само не е тяхната противоречивост, а напротив—тяхната уедреност, романтична окраска, монолитност, които на места гонят очертанията на легендарните герои. Дори има нещо, което напомня ранния Горки, една съзнателна и тънка героизация и там, където хората и тяхната история са обикновени. Вярно е обратното на това, което Н. Г. казва например за Шебан, за този обикновен „женокрадец", който под перото на Хайтов става повод да се говори за „мъжки времена", едва ли не героизъм."

„Всичко това, а и останалото идват от счупването на фолклорната черупка и излюпването от нея на индивидуалното съзнание; събуждането от пребиваването в колективния свят и мъдрост, от пребиваването в рода и мъчителното преминаване, възкресение за друг живот, друг свят . . . Това е моментът, когато родопският свят си сменя очите и всичко трябва да се преоткрие, да се пренареди, да се приспособи и вреди в нов, непознат, неизвестен и оборкан за него свят. При това оръжията му за приспособяване са стари, почерпани изцяло от предишния живот вътре в черупката на рода и колективната душа. За едни това е страшна драма, те с носталгия непрекъснато обръщат поглед към топлото лоно на миналия живот, към други времена, не се уморяват да разказват за тях, да ги идеализират. За други това е въпрос на хитрост, на шмекерлък, на бързо свикване с новите порядки. Трети се предават направо, те са дърво, огън да го гори, както с тъжна ирония се съгласяват сами. Четвърти искат да пренесат по някакъв начин топлината на традицията, на миналото в съвременността, те знаят колко стари добродетели ще са нужни, колкото и „ахмашки" да изглеждат те на оперения нов свят. За пети природата става единствена мярка за стойности и т. н. и т. н."

В тази „успоредна животопис" на едни и същи герои алабраца са тръгнали „една съзнателна и тънка героизация" с „шмекерлъка", „едва ли не героизмът" с тези, които „се предават направо", „монолитността" със „счупването на фолклорната (?) черупка" и „мъчителното преминаване, възкресение", „нещо, което напомня ранния Горки", с „приспособяването и вреждането в нов свят", „очертанията на легендарните герои" с „въпрос на хитрост", „мъжките времена" със „страшната драма" и „тъжната история"! . . . Но да не се учудваме. Човек, който се дразни от логиката у другите, логично е сам да не се подчинява на нейните повели. Освен това между двата пасажа има твърде дълго писмовно отстояние, та възможно е авторът . . . Но стига. Смехът, който буди съпоставката между двете колони, е почти несправедлив. Нека се сърдим на Хайтов, доколкото можем да се сърдим на писателите, когато поставят в смешни положения критиците си. В лявата колона авторът (др. Жечев) е уловил едната част от характеристиката на героите, като в полемичното си увлечение дори

я е свръхакцентувал. Лявата колона е наред с това типичен израз на оценките на консервативно-романтическите схеми, с които се осмелих да полемизирам. В героите на Хайтов обаче има и дясна колона, която не е останала тайна за др. Жечев — неслучайно неговите находки и неговото критическо поведение толкова често будеха възторг у всички ни. И тя така е разгърната, че от неговата статия аз се убедих в раздвоеността на Хайтовите герои много по-силно, отколкото от собствената си. Наистина дори и аз, набеденият Мефистофел на тези разкази, не бих се подписал под всички изводи в дясната колона — защото са неспецифично огрубени, защото непрекъснато пропадат във въздушните ями на безплътната антипозитивистична терминология и най-важното, защото увисват несвързани с казаното в лявата колона.

Отхвърляйки един от несправедливите упреци на др. Жечев, искам да изтъкна, че в статията си не останах сляп за лявата колона, т. е. за романтичното, силното, напористото начало в Хайтовите герои. Мисълта ми беше, че тяхната същност е в задъханата, както се бях изразил, или в мъчителната, както предпочита да го каже др. Жечев, раздвоеност между едното и другото начало. Припомняйки си един свой стар анализ на Яворовите „Арменци“ (Пламък, 1968), бих допълнил, че героите на „Диви разкази“ продължават нещо от напрегнатата раздвоеност на Яворовите изгнаници, които също тъй са и силни, и слаби, търсещи и забравата, и жестокия спомен, копнеещи и за самоомаломощение, и за възмездна борба.

Ето няколко по-откровени и нескромни думи про домо суа. Моя „програма-максимум“ бе да докажа, че героите на „Диви разкази“ се налагат с драматична раздвоеност, човешка сложност и противоречивост. Опитах се да го сторя с позоваване на конкретни творби и пасажи. Опирах се върху елементарните значения на българските езикови изрази и по-сложната ситуация на съвременната литература и общество, т. е. търсех обективността на знаковите явления. Статията, която имаше личната и редакционна задача да ме опровергае, по-твърди същото, макар и без да търси значимата връзка между двата полюса. Ето защо смея да се надявам, че след тези две статии бъдещите анализи на „Диви разкази“ ще бъдат по-критични към опростяващите ги едноизмерни тълкувания. Но, както правилно посочва др. Жечев, въпросът най-сетне не е в това, дали Хайтовите герои са романтично монолитни или пък са напрегнато и „мъчително“ раздвоени (и сам той дава негласно право на второто); въпросът е във възприемането и оценката на тази раздвоеност. И тук именно е същинската, а не привидната насоченост на неговата статия, и тук именно двамата с него тръгваме от общата си отправна точка в различни посоки.

За тълкуването на др. Жечев намекнах още, когато говорих за илюстративния утилитаризъм на този тип критика. Важна част от него се съдържа и в дясната колона на приведения цитат. Или с една дума: Хайтовите герои наистина са раздвоени между минало и настояще, родово и индивидуално (срв. у Ив. Хаджийски), фолклорно (?) и цивилизовано, наистина са разкалебани, объркани, наистина страдат в конфликта между своите намерения за достойнство и униженията, компромисите, „шмекерлъците“, към които този обърkан цивилизован свят ги подтиква, но нека не им придиряме много, защото те са родопчани, това е истината, такъв е животът в Родопите, такъв е този неромантичен „засукан“ свят, който „Н. Г.“ всуе се мъчи да натика в своите логически и нравствени калъпи . . . Че реалната картина на Родопите се отличава от Хайтовата, съм така уверен, както съм уверен в несъвпадението между житейска и художествена правда. Не познавам тази картина, не дава вид, че я познава по-добре и др. Жечев, след като смесва в такава „весела наука“ реалност и художествено типизирана действителност. Големият въпрос обаче е другаде. Ставайки защитник „д'офис“ на Хайтовите разкази, др. Же-

чев в същност ги е принизил до равнището на регионална скица, пречупил е специфичната им художествена сила, тяхната обобщителност и общочовечност, която им спечели читатели и сред хората, които нищо не са знаели и не са искали да знаят за Родопите. И тук ли му е мястото да се поучаваме, че баналният девиз C'est la vie не е в сила за писателя и не решава, нито оправдава качеството на изображението, насоката на идейните и нравствените внушения на творбите му, защото има нещо, което се нарича целенасоченост на художественото изображение и идейно-нравствена отговорност на литературата. Художествено деспецифизиращите тенденции в мисленето на др. Жечев неизбежно са го отвели и по-нататък, така че не се разгневих особено много (макар и да трябваше), когато прочетох, че „Диви разкази" са — познайте какво, — че „са еднакво и есета, по-точно те са есета, превърнати в разкази"! Не на объркената мисъл, не на реалната ѝ неточност искам да обърна внимание, а на факта, че от подобни художествено чужди позиции се защищава художествеността от мнимите попълзновения на мнимия български структурализъм. На времето т. нар. есеистична критика много настояваше да убеди обществото, че е и критика, и изкуство. Това немислимо сядане върху два стола не ѝ се удаде, та сега, види се, е тръгнала от обратната посока — да убеждава, че типично художествени произведения са есеистика.

Какво тогава е моето виждане върху героите на „Диви разкази"? И отрицателен ли е отзивът ми за тази творба? Да, той е определено отрицателен — за всички, които виждаха художествената ѝ сила и „идейната" ѝ ценност във възможността да се полюбуват на „дивото", „мъжкото", „монолитното", „първичното" и прочее от този род. И когато бе направен опит да им се отнеме тази фалшива представа, като се обясни, че „Разказите" обективно представляват нещо друго, съвсем човешко е те да възприемат критиката върху собственото си тълкуване като посегателство върху достойнствата на самата творба. В сравнение с умилителната интерпретация на „Разказите" моята е значително по-песимистична, но това само по себе си още не означава нито за мене, нито, вярвам, за другите, повод за отрицателни оценки. Обреченността, която техните герои носят в себе си като факт или като предчувствие, е първата, най-елементарната и, мисля, безспорната предпоставка за подобна интерпретация. Под нея обаче стои и нещо по-дълбоко — раздвоеността на героите, която др. Жечев и аз, макар и по своему, се опитахме да разясним в статиите си. Героите на „Диви разкази" стават кръстосна точка на сили, идещи от противоположни посоки — всяка със своя вътрешна убедителност и неудържимост в натиска си. Страстното жизнелюбие се сблъсква с презрението към смъртта и чувството за малоценност на живота; безпрекословно преданото служене на един принцип — със скептичното осъзнаване на неговата ограниченост и смешност от друго гледище; вярата в собствените сили — с чувството на безсилие пред объркаността на битието; гордостта и смелостта в едни ситуации — с безпринципното огъване в други; изключително братското сродяване с едни хора в едни ситуации — със студена самота и отчужденост в други ситуации; преклонение пред красотата в едни нейни изяви — с гризящото усещане за някаква ограничена, достигаща понякога фанатична заслепеност, рамка на това преклонение . . .

Нека не изброявам по-нататък, защото много от силата на „Разказите" се крие в практическата неизброимост на тези двойки — толкова широкообхватен и човешки разностранен е изобразеният в тях конфликт. По-важен за нашия разговор е принципът на конфликта и неговото основополагащо начало в „Разказите", а още по-важен за момента е въпросът, какъв идейно-художествен плод израства върху него. Многостранният, силен и детайлно аргументиран сблъсък издига над равнището на „простите планинци" едно богато,

драматично и типично изживяване на човека и битието, носещо в себе си художественото внушение за тяхната противоречивост, двустранност и движение между противоположностите. Изживяване, което по трагизма на люшкането си отново ще сравня с „Арменци“ на Яворов — защото и повечето Хайтови герои се чувствуват „изгнаници“, защото и те са едновременно и силни, и слаби, „отломка“ и носители на мощ за „чутовен подвиг“, защото и те не искат да забравят, а непрекъснато се връщат към самосъзнанието си. И тъй както творбата на Яворов е сблъскала във видимо неразрешено противоречие диаметрално отричащи се твърдения, отстоявайки тяхната надредна резултанта да влияе със скрита и властна сила върху читателя, така и Хайтов е приел този най-висш риск на художествената специфика и поне в границите на героите си е изградил впечатляваща, макар и кратка, биография на борбите и моментните поражения на човешкия дух. И ще бъде престъпление, ако върнем този широк образ в плиткия трап на регионалното или пък мълчаливо представим „Разказите“ на един особен тип интелигент да задоволява с тях комплексите си.

Раздразнението, страхувам се справедливо, в последната забележка ме кара с няколко думи да се отклоня от развоя на мисълта си и по друг път да се върна към регионалното и националното. Явно е, че раздвоеността в характерологията на героите умело е подкрепена и съпроводена с кардинална раздвоеност в семантиката на творбата — прости, първични елементи стават основа за сложни нравствени, идейни, човешки значения и внушения. Тази черта здраво споява „Разказите“ с поетиката на нашата народна песен, която също тъй хвърля мост между човешката сложност и простотата на всекидневните и битовите реалии. Интересни сходства могат да се открият и между повествователните похвати на народната песен и „Разказите“. Интересни и важни сходства вероятно ще могат да се намерят още много и именно върху тяхното доказване, а не върху общите фрази трябва да изградим знанието си и чувството си за национално единство и приемственост в нашата литература.

Но да се върна към основната си мисъл. Казах преди, продължавам да го вярвам и сега, че конфликтът в съзнанието на планинците води тях, а не те него, че те го наблюдават повече като зрители, отколкото като носители. В тази особеност се проявява силната тенденция на „Разказите“ към издигане на отделния образ към общочовешки измерения. В нея се проявява и една от най-страшните черти в трагизма на героите — чувството им за обреченост, безсилие и отчужденост от самите себе си. В нея — след като я намери описана в някоя критическа статия — романтическата интерпретация, покъртена, вижда най-тежкото посегателство върху Хайтовата творба. Напразна паника, защото никой не може да отнеме правото на голямата литература да описва подобен тип хора с подобно отношение към живота и себе си. Значително по-сериозен и нужен е въпросът за дистанцията между герои и творби, между личностната „философия“ на първите и крайната идейно-художествена насоченост на втората. Но за това — след един пасаж.

„Не се изненадвам, че Н. Г. не е забелязал, че основната характеристика на повечето Хайтови герои дава блянът по някаква красота, споена здраво и хубаво с доброто“ — пише др. Жечев, характеризирайки и анализа ми, и мене. Това обобщение, изваден сякаш от някоя повърхностна монография за Йовков, не говори добре за инак доброто самочувствие на автора му, че добре е разбрал „Диви разкази“ — подобно мечтателско и ограничено в консервативната си носталгия тълкуване може да е „основна характеристика“ на собствената му позиция, но не и на Хайтовите герои. Що се отнася до моята неизненадваща нравствена и естетическа слепота, бих искал да допълня следното. Говорейки за раздвоението като основополагащ принцип в характерологията на героите, споменах — защото го имах пред очи — и сблъскването

между добро и зло, красота и грозота, носталгия по миналото и жаден интерес към настоящето; и ако го нямах пред очи, не бих могъл и да говоря за раздвоение! В друго отношение обаче забележката на др. Жечев е напълно основателна. Препрочитайки „Диви разкази“, убеждавам се, че в борбата си с умиленото разкрасителство не съм наблегнал достатъчно ясно върху положителната страна на раздвоението и конфронтацията, оставил съм я като разбираща се от само себе си. И въпреки че едно по-ясно и балансирано изложение с нищо не би променило виждането върху раздвоителния механизъм на „Разказите“, дори би го изострило още повече, пропускът си остава пропуск. По-късно статията на др. Жечев ме убеди, че би могло по-пълно и по-остро да се очертаят и отрицателните сили в раздвоението, че би могло да се стигне и до епитета „шмекерлъци“. Сериозни критически недостатъци крие и описателното изолиране на героите от целокупния контекст на творбата. В осемте машинописни страници на статията ми, макар и претендиращи само за първоначално нахвърляне на проблема, един задълбочен критичен разбор би могъл да открие наистина много трески за дялане.

След анализа на човешките образи в „Диви разкази“ с техните обективни и социално задължителни значения в последното изречение на статията си за първи път си позволих да заговоря от свое име и да изразя впечатление, което засяга много по-тънки и скрити нишки в системата на творбата. Когато изразих „недоверие “ към нравствените устои на тази творба, имах и продължавам да имам пред вид следното. След всеки прочит и препрочит на „Диви разкази“ затварял съм книгата с крайно противоречиви чувства. При целия си размах силата се пречупваше в тягостно безсилие, нравствената устойчивост — в безпринципност, релативизъм и ориенталски фаталистичното „дюня, дюня, кое криво, кое право — бир аллах билир“. Ред основни и странични белези на „Разказите“ налагат силното, романтичното начало като тяхна доминанта в общата представа на читателя — а както се оказа, и на част от критиците. Тази доминанта обаче е само повърхностна и повърхнинна — отдолу я подмиват и ерозират доказаните вече вълни на пречупването, обреченността и безперспективността. И убеден съм, че така раздвоено е било скритото въздействие на „Разказите“ дори върху съзнанието на хората, които са хвърлили настрани статията ми с думи, от които и печатарското мастило би се изчервило.

Търсейки причините за това противоречиво впечатление, насочих се найнапред към тематичната пъстрота на сборника. И наистина между едни корици и под едно обобщаващо заглавие Хайтов е събрал легендарни отмъстители и разбойници с дребни чудаци и неудачници, жертви на съвременната бюрокрация, жестоки турци с тлъсти западногермански туристи. Пъстротата е повече от очевидна и сама по себе си би дала повод да се говори за механично съставяне на сборника, ако всички образи и всички времена не бяха споени от обединителния принцип на раздвоението. В своя замах, необикновеност и решителност Караиван и Ибрям-Али са също така обречени, пречупени, дегероизирани, както в своята прозаична, „маломерна“ *съвременна* скованост героите на „Дърво за огън“, „Пътеки“, „Гола съвест“ носят силен до болка вътрешен замах. Споява ги и готовността им за действие — спойка, която не надмогва вътрешното им раздвоение, но която очевидно е „фасцинирала“ някои от критиците и е притъпила *активното* им внимание към останалите съставки на образите и към простото обстоятелство, че зад тази готовност стои повече фаталистична обреченост и инерция, отколкото някакви по-дълбоки нравствени подбуди. Споява ги най-сетне и завършекът на делото и действието — всички герои от всички времена са загубили битката си, загубили са я като свършен факт или предварително усещане или най-често и двете заедно. И

бедата на сборника не е в поражението им, не е и в това, че от поражението си те излизат със следните не твърде утешителни изводи:

— на този свят да не се раждаш честен
— и преди лошо, и сега лошо
— кой както я нареди
— кое е за добро, кое е за лошо, човек не може да знае
— човека го води незнайният случай, който иде отвън или се е загнездил в него като „фабричен дефект“ на характера му.

Бедата е, че горните изводи не са само изводи на героите като подчинена, посредна съставка на художествената система, но че са завършващо внушение на „Диви разкази“ като цяло.

Как се е стигнало до тая загуба на дистанцията между гледната точка на герои и повествовател, между духовното, интелектуалното и историчното виждане на едните и на другия? Аз-повествованието, в което е проведен целият сборник, е своеобразно богата, но и рискована форма, която Хайтов добре владее на равнището на сказа и твърде зле, когато трябва да съчетае виждането на отделния герой-разказвач с висшата гледна точка на обобщителната художествена система. Затворени в себе си, изживяващи и описващи света чрез непосредното си виждане, те нито чрез себе си, нито чрез отношенията си с цялото не изграждат надреден идейно-художествен пласт, който ще види и оцени самите тях. Дори иронията, с която много от тях се отнасят към себе си, остава много лична и затворена в образите им, за да издигне над тях по-високо духовно равнище. А че вината далеч не е само в аз-повествованието, доказват многото и много случаи на сполука в тази насока — „Софийски разкази“ на К. Калчев например са противоположни на Хайтовите не само в заглавието си (диви — софийски), но и с успеха си да породят двугласие в разказването на героя и да го подчинят на едно по-широко нравствено-художествено и исторично-художествено виждане.

Че Хайтовите герои са такива, каквито са, и че светът, в който те живеят и както го изживяват, е „засукан“, е повече заслуга, отколкото недостатък на „Разказите“. Но че тяхната оърканост, поражение и трагизъм са останали неоценени от по-висша духовна, нравствена и социално-историчнa гледна точка, че са останали далеч от светлината на хуманистичния и естетически идеал на нашето общество — това е вече недостатък, за който не бива да се мълчи. Тъжно е да се признае, но е факт: по линията на възмогването на човека те правят крачка назад дори спрямо постиженията на критическите ни реалисти. А що се отнася до борбата с онова смътно, но достатъчно ясно с отрицателните си черти цивилизационно работно понятие „ориенталщина“, крачката назад е толкова широка, че не я удържат дори границите на Възраждането.

„Диви разкази“ не са регионална, не са и котловинна литература. Не са те и примитивизъм, освен ако не употребяваме това понятие в съвсем примитивен смисъл. „Диви разкази“ са „висока“ литература с широка човешка обобщителност и художествено майсторство, което уважаваме и трябва да уважаваме, както го уважаваме в толкова други творби, с чиято идейна насоченост като съвременни хора не можем да се съгласим. Последното противоречие привидно обяснява възникването на онова безкритично-прехласнато отношение към „Разказите“, което се наложи като света истина в нашата критика. В действителност обаче това противоречие само по-ясно разкрива колко сериозно е изневерила тази „истина“ на социалните функции на критиката — да съотнася творбата към конкретния исторически момент с неговите нужди, трудности и особености и да се бори за българина и човека от равнището на ясен и разностранен идеал, който по-добре е да бъде много строг, отколкото да е . . .

да е мярата, с която „Диви разкази“ бяха митологизирани като ценностно ядро на българската народностна душевност. Ако си послужим с една стопанска аналогия, авторите на подобни оценки досущ приличат на оня „добър“ ръководител, който праща едностранчиво положителни сведения за своето предприятие, и много се отличава от него по трудната поправимост и измеримост на пораженията, нанесени върху духовния живот на нацията.

Вместо конкретен оценъчен историзъм към „Диви разкази“ се прилага един нова мода историзъм, нагледно илюстриран и в статията на др. Жечев: героите на Хайтов са хора от преломна епоха, твърди гласно той, след което негласно добавя — и трябва да ги приемаме такива, каквито са. Този историзъм — фактически неисторичен, оценъчно капитулантски и художествено отчужден — е неубедителен, защото:

Първо — тематичното време на „Диви разкази“ обхваща период от векове, тоест период твърде длъжък, за да бъде само преломен.

Второ — само хора, незапознати с историята на обществото и литературата, могат да живеят с представата, че художественото творчество не е изживявало всеки свой период като преломен.

Трето — и в периоди на много по-резки преломи е имало творци с устойчив идеал и с ясното съзнание, че са нещо повече от хроникьори на света, какъвто е, и творци, които са изпускали компаса на човешките ценности.

Като цяло, опасявам се, „Диви разкази“ се отнасят повече към втората група.

След като досега се позовавах на статията на др. Жечев като на най-пресен и непосредно засягащ ни доказателствен материал за методологията на литературознанието и проблемите на „Диви разкази“, нека ми бъде позволено да кажа две думи и за самата нея.

Считам, че тя е интересна и още по-красноречива — както по стил, така и за състоянието на нашата критика. Мога да допусна и колко още по-добра би била, ако беше посветена на Хайтовата и методологическата проблематика, а не на самозащитния рефлекс на една част от съвременната наша критика. Предполагам, че служенето на този рефлекс е попречило на др. Жечев да отговори по същество на поставените въпроси и да почувствува единомислието ни в някои от решителните точки на „Диви разкази“. Същият този рефлекс вероятно стои зад гърба на един ефектен, но рискован полемичен похват, използуван от него — казвам „полемичен“ в лошия, дори в много лошия смисъл на думата.

Кое е подтикнало др. Жечев да нарече моя прост съдържателен и преразказвателен анализ на разказите структуралистичен? Не знае ли той, че това е чуждо на духа на структурализма? Не осъзнава ли той, че понятията и принципите, изложени в краткото теоретично встъпление, засягат диалектичността на изкуството и са решително „противопоказни“ за духа на френския структурализъм, с който той, бог знае защо, ме свързва? И какво има той пред вид — истината за мене ли, общите проблеми на анализа или нещо друго, когато без повод ми приписва структуралистичните според него (а в същност опоязовски) намерения: „Н. Г. търси да открие как са „съставени“, „сглобени“, „направени“ разказите“? Моля за извинение, но констатацията, тоест обвинението в структурализъм, може да направи само човек, който сам не знае що е структурализъм или разчита, че читателите му не знаят що е това. Знае ли др. Жечев що е структурализъм, не подлежи на обсъждане, но това, което той без съмнение знае, е: квалифицирането на една идея, статия, книга като структуралистични е само по себе си вече достатъчно, за да ги компрометира в очите на един широк кръг хора. Пък било то вярно или не — предварителният ефект е вече налице. Чуждоземният, „съмнителният“, неясният термин вече е задействувал с ця-

лата импресивна сила на своята чуждоземност, съмнителност, неяснота. Както разказва Вазов в своите „Чичовци“, някогашните безобидни волнодумци са били прякоросвани „волтерианци“. Смешно е наистина, защото реалният скок между тях и фернейския мъдрец е бил порядъчно голям и защото можем да си представим какво са знаели за Волтер шкембестите потребители на обидния епитет „волтерианец“. За жалост съвременното прякоросване със „структуралист“ не се различава много от стария обичай, но вече не е само смешно, но и тъжно, защото се отнася до един много актуален и инак добре известен методологически проблем, спрямо който „шеги“ от подобен род са най-неуместната реакция. Тази литературоведска чичовщина би трябвало най-сетне да бъде преодоляна.

Усилията с цената на всичко и въпреки всичко да се внуши, че у нас има структурализъм, наистина служат на една част от нашата критика (имам пред вид антипозитивистичната), но решително не служат на истината и на марксисткото единство на нашето литературознание.

Като знаех с каква лекота започнаха да се етикетират литературни произведения с имена на модерни философски школи, побързах да споделя, че в така извършения анализ на „Диви разкази“ не виждам да е проведена някаква философски „школова“ идея, нито пък основания да бъде търсено нещо подобно. И случи се като в поговорката за кучето, което не знаело да лае. Др. Жечев ми приписва коренно противоположно намерение и дори се реши на риска да разгадае коя ли именно философска школа съм имал пред очи, когато съм твърдял, че „Разказите“ не бива да се затварят в границите на никаква школа. И неприятното в случая беше не само настъпателността, с която бе посрещнат дори отхвърленият помисъл да се потърси връзка на нашата литература с извънбългарската мисъл. Неприятното — за „Разказите“, за мене и най-вече за др. Жечев — беше, че тази школа бе „разгадана“ в екзистенциализма. Що се отнася до мене, не бих могъл да свързвам „Разказите“ с екзистенциализма, защото познавам бегло само някои от неговите азбучни истини и защото това познаване ме беше убедило предварително, че в своята идейно-художествена и личностна конфигурация Хайтовите герои са диаметрално противоположни на екзистенциалистката трактовка на човека и битието. И докато др. Жечев не се убеди в това от някой наръчник или по-задълбочен труд върху екзистенциализма, аз ще оставам с впечатлението, че той употребява думата „екзистенциализъм“ на същия принцип, както и думата „структурализъм“.

В статията на др. Жечев има и други моменти, с които бих искал да се съглася или да споря, но те са от по-частно естество и стоят встрани от задачата, на която се стремих да остана верен — методологическите проблеми на съвременното българско литературознание и тяхното кръстосване върху една конкретна литературна творба.

ЗА СЪВРЕМЕНЕН МАРКСИЧЕСКИ ПОДХОД КЪМ ХУДОЖЕСТВЕНОТО ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Тончо Жечев

Радвам се, че дискусията, която днес се открива в нашия институт и на страниците на сп. „Литературна мисъл“, ще възстанови равновесието, може би дори ще поправи една несправедливост. Основното обвинение, което се повтаряше на много и различни гласове след нашия диалог с др. Никола Георгиев на страниците на „Литературен фронт“, беше, че неговата статия била 10 страници и половина, а моята 15 и половина, т. е. че той не е имал възможност да се разгърне, а аз съм се разположил почти на една страница на вестника. Както сега с убийствена ирония пише Н. Г., отговорил съм с „два пъти повече думи“. Още когато писах статията, имах някакви смътни предчувствия, че давам изключително силен коз на някои хора, но все пак предпочетох да разгърна аргументите си докрай и да оставя на литературните бакали да правят сметките. В нашата област понякога една тлъста книга не може да оспори или обори един афоризъм и в същност дължината на нашите писания сама по себе си няма значение. И все пак морално се чувствувам доста освободен сега. Другарят Н. Георгиев е добавил към спора още 27 страници, т. е. неговите стават 37, а аз мисля засега да добавя още малко.

Чувах и други обвинения във връзка с моя отговор във вестника. Уверявам ви, че тяхната сила и неповторимост не бяха нещо повече от току-що споменатите. Казваха ми, че съм официозен, че защищавам консервативни гледища. В едно привидно анонимно писмо („привидно“, защото авторът му е известен като дългогодишен мой и на мнозина други кореспондент по всеки подобен повод) бях обвинен дори, че съм „издевателствувал със силно слово срещу една слаба и неуспешна проява на колега“. Какво не чух по повод статията? Единствено това, че не съм прав, че не съм прав по съществото на спора, по характеристиката на разказите на Хайтов и ограничените възможности на подхода на моя опонент към едно художествено произведение. Всичко това е стар и изтъркан начин на спорове, но никой не се досеща, че дори ако успее да докаже доколко морално съм паднал в дадения случай, това не го освобождава от задължението да докаже, че съм говорил неистини, че не съм прав.

Нека да се надяваме, че сегашният наш спор, нашият другарски разговор ще премине тази безплодна и ужасна бариера и ще се насочи към спецификата на подхода към литературното произведение, към различните възгледи върху нашата съвременна методология. И тука вече може да бъде позволена и рязкост в характеристиките, и квалификации, и ирония, и изобщо всички онези елементи, които правят от полемиките нещо не само полезно, но и приятно, особено за публиката.

За да насочваме с всички сили спора и обсъждането в тая плоскост, по тази линия, ще ми разрешите да се направя на глух и да отмина, без да забележа всички онези завоалирани характеристики на моя опонент, които специално са предназначени да ме уязвят лично. Участвувал съм в редица дискусии и знам колко трудно, понякога невъзможно е да се въздържиш да преминеш чертата и от гледището да прескочиш към личността на техния носител. Още повече ние сме литератори и понякога самата личност, нейните вкусове, предпочитания, нейната, най-общо казано, формация някак по-красноречиво говорят за позицията, за защищаваните възгледи, отколкото и най-остроумната им характеристика като идеи. Само няма да спестя да изразя пред вас искреното си удивление, че позитивната, строго научната критика, както можем да видим от отговора, се оказва също така крайно податлива към човешката слабост и желание да се уязви, а където може, и злепостави опонентът, една слабост, според нея присъща само на субективните прийоми на ненавиждания от нея тип критика. Другарят Н. Георгиев например не се е въздържал от това да повтори срещу мене всички обвинения, които в определен период са ми били отправяни. Разликата е само в това, че редица хора по-рано не държаха да камуфлират обвиненията си нито с науката, нито с безпристрастието си, нито с прогресивната си насока. Не виждам с какво обвиненията в догматизъм, намеците за ревизионизъм, определението „консервативен романтизъм“ и т. н. са по-малко компрометиращи от обвинението в почит и използуване средствата на структурализма. В строго научния си трактат др. Георгиев дори не е пропуснал случая да изрази разочарованието си и да потърси обяснение защо някога моите „находки и критическо поведение толкова често са будели възторг у всички“, а ето сега аз съм паднал толкова ниско. Но, както казах, ще отмина цялата тази неприятна страна, това са може би неизбежни разноски, които плащаме във всяка дискусия. Нека се съсредоточим върху същността на проблема: какъв е и какъв трябва да бъде съвременният марксически подход към литературата и към художественото произведение?

Към това, което казах по повод статията на др. Георгиев за „Диви разкази“, аз нямам какво да добавя. Въпросът е изнесен сега пред съда на широк кръг колеги и аз наистина горя от нетърпение да чуя какво ще кажат те, какво отношение ще вземат по най-животрептущите въпроси на методологията на нашето съвременно литературознание. Към така представеното „изказване“ на Георгиев засега ще се ограничa само с две най-общи бележки, които държа да се имат пред вид като добавка към статията ми в „Литературен фронт“.

За мое най-голямо огорчение в няколкото допълнителни страници на своето „изказване“ др. Георгиев не е добавил нищо ново и съществено за характеристиката на „Диви разкази“. Чувствува се само, че той е разколебан в първоначалната си оценка, че смята своя опит несполучлив, започва да говори за „едни от прелестите на „Диви разкази“, което никак не може да се съгласува с финала на първата му статия. Той отново е стоварил безкрайната си ирония (от която човек трудно си намира място) към моята характеристика на разказите, но нова, своя положителна или отрицателна не е дал. Съберете всички по-конкретни оценки, разхвърляни тук и там в двете статии, и няма да се получи обща картина, нито да разберете какво е цялостното гледище на Никола Георгиев за разказите. Той пак недоволствува от това, че героите им са противоречиви, друг път, че „светът е засукан“, трети път говори за техни прелести, но, ей богу, ако някого подложат на изпит — какви са мнението, анализът, оценките на Н. Г. за „Диви разкази“, той ще се забърка и няма да открие в статиите тяхна характеристика по същество.

Другарят Георгиев смята, че за това може би са виновни неговите творчески възможности, не неговият научен метод. Тази скромност е забележи-

телна, но аз искам да го защитя от самия него. Или може би тук се демонстрира най-крайната и неплодотворна статична страна на един метод, известен с изключително подценяване на ролята на субекта в творчеството. Във всеки случай аз съм убеден, че липсата на конткретна, ярка оценка на художествения факт, наличието на объркана характеристика на произведението се дължи тъкмо на подхода, а не на творческите възможности на Никола Георгиев. Иначе нашият спор става безпредметен, защото а приори, извън конкретната оценка на „Диви разкази“ ние трябва да спорим за възможностите на един или друг от нас.

В същност моето генерално възражение срещу методологията, която Н. Г. ни препоръчва и с която той борави сполучливо, се състои в това, че тази методология не оставя място за историята на предмета в най-широкия смисъл на това понятие. По моето скромно и старомодно гледище, което не би трябвало да удивлява ни най-малко хората, излезли от школата на марксизма, нищо не може да бъде разбрано, интерпретирано, обяснено без неговата история. По-специално това важи с особена сила за хуманитарната област, в сферата на етимологията (ако може така да се каже) на идеите, на тяхното зараждане, разпространение, развитие, подем, упадък, с които литературата има най-пряко взаимодействие.

По мое дълбоко убеждение, за което намирам потвърждение в опита и мислите на мнозина предшественици и съвременници, научните открития, колосалният напредък на положителните науки, най-общо казано, след Айнщайн потопиха философията, историята, философията на историята, литературата, изкуството и критиката в една нездрава модернистка атмосфера, в която съвсем изкуствено от положителните науки се насажда убеждението, че за решението на кардиналните въпроси на човека и човечеството (които винаги са вдъхновявали най-дълбоките умове и най-силните художници) опитът на миналите поколения не може да помогне, не може нищо особено да даде. Насажда се един повърхностен инженерски начин на мислене, една склонност към безпочвено и хамско новаторство, чиято основна характеристика, пак свързана с произхода на този маниер, е, че в духовната област например е възможен такъв луфт, такава необвързаност между бащите и децата, каквито съществуват примерно между газената лампа и непосредствено следващото я електричество. При това се забравя най-простото различие: вгледайте се например в прехода между железния светилник и газената лампа у Талев! Там, където в техническия преход от едното към другото има само повече светлина, напредък, удобство, безконфликтност (тъй като предимствата на новото са очевидни веднага или бързо стават такива), на същото това място има и човешка драма, същият преход откъм човешката му страна е свързан с упорита съпротива, с умирането на цял род, със залеза на цял миропорядък, изобщо с човешка драма. Не говоря вече за това, че същият този преход при внимателен хуманистичен анализ ще покаже, че старинната красота на железния светилник остава въпреки победата на тумбестата и миризлива лампа, въпреки безцветността и стандартността на произведената от отчужден труд електрическа крушка, че заедно с умирането на цял род хора, със залеза на този миропорядък умират и добродетели, които не е лесно да се внедрят при новите взаимоотношения, породени от новите изобретения на човека. Това, което съвсем условно наричам „инженерно мислене“, е склонно по начало да деформира и безкрайно да увеличава дистанцията между поколенията (която за беда у нас поради ускореното развитие и без това винаги е била болезнена). В същност истинската задача на хуманитарното съзнание, на хуманитарните науки, на литературата и изкуството, погледнати от тази страна, е не да търчат подир този повърхностен маниер на мислене, да подхранват своя комплекс за изо-

ставане, а да компенсират повредите от техническото съзнание, да внасят необходимия коректив, да градят своето истинско новаторство на базата на опита на всички предшествуващи поколения.

Взето като отражение в марксистко-ленинския философски смисъл на думата, изкуството има най-богати възможности в сравнение с всички форми на общественото съзнание. Неговото „огледало“ (колкото и неадекватна да е употребата на това понятие, свързано само с механистичен смисъл, за един акт, имащ изцяло творчески и претворяващ смисъл) притежава магическата способност да отразява „засукания свят“ в цялото му безкрайно многообразие и сложност, дори мистериозните микро- и макрокосмически глъбини на човека и света. За мен има нещо естествено и величествено в това, че при създаването на новата неевклидова картина на света Айнщайн се вдъхновява от „Дон Кихот“ и „Престъпление и наказание“. Не е изключена възможността Достоевски и Сервантес да вдъхновят и много нови айнщайновци и това намеква за една коренна разлика в картината на света и човека, създавани от изкуството и от науката — едната „остарява“, другата притежава в себе си възможност за непрекъснато възраждане. По принцип не е изключена възможността айнщайновци да вдъхновят художниците и теоретиците на изкуството. Но във второто винаги остава белегът на свеждането на най-голямото и сложното към нещо частно в безкрайния човешки свят. Опитът от края на миналия век досега показва, че при превеждането на изкуството на строгия език на науката се получават извънредно втвърдени, неплодотворни схеми, опростява се до контовската схема на положителните науки тъкмо онази сфера на човешкия дух и дейност, която притежава чудодейната способност да отразява в една капка безкрайното многообразие и сложност на света. Напредъкът на положителните науки създаде илюзията, че и върху цялото духовно богатство на човека могат да се разпространят схемите на природните науки, че истинската наука за историята и човека също трябва да води чрез неопровержимите доказателства към неопровержимите истини — 2 плюс 2 равно на 4. И че всичко това може да бъде формулирано като универсални закони и неизменни модели.

Мисълта ми е, че в случая сляпо и несъзнателно понякога, омагьосана от строго логичния и доказателствен свят на науката, теорията, историята на изкуството и критиката лекомислено напущат търсенето на собствени пътища за своята сложна област, за да поемат чужди пътища, деидеологизират една област, която в разни степени принадлежи към идеологията, дехуманизират една сфера, чиито основи лежат в търсенето на човека: къде и какво е неговото предназначение на този свят? Изобщо свеждат най-богатата човешка област до простите и удобни формули на частните науки. Моето възражение срещу този подход към художественото произведение е, така да се каже, онтологическо, за мене той е неприемлив като измяна на предназначението и смисъла на нашия живот като литератори и хора, причастни към науката, но в нейните хуманитарни клонове.

Погледнете в края на краищата езика на строгата позитивна наука за литературата, която ни препоръчват. Нямам пред вид моя опонент, а образците от тази наука. Абстрахирайте се и от това, че възможностите на един или друг от нас са ограничени и сега аз няма кого да дам за пример. Но в идеал езикът на науката за литературата, разбран в най-широк смисъл — като богатство на изразни възможности да се кажат за предмета колкото се може повече и по-смислени неща, — трябва да използува всичкото богатство и изразителност на своя предмет. В царството на словото, багрите, тънките нюанси, намеците, адептите на позитивната литературна наука ходят като неми, с възможно най-ощавен (като шопар за Коледа — казваше Пенчо Славейков) език, почти без думи за същността на предмета или със зает от други области

жаргон, с някакво ново есперанто, без национална краска и мускулатура, в същност без никаква точност, тъй като това е най-голямото възможно отдалечаване и отчуждаване от предмета на нашите изследвания.

На нашия семинар днес не е трудно взаимно да си откриваме слабите места. Но по-важното е да търсим нови положителни решения на методологическите въпроси на нашето съвременно литературознание. Нямам нищо против да се издават и препоръчват някои от капиталните трудове на съвременния структурализъм. Нямам против да се създаде у нас издание, в което структуралните проучвания да намерят своето място. Най-после нямам против редица хора да съсредоточат силите си върху изследвания на редица актуални формални страни на литературната еволюция. Всичко това само би облекчило борбата за наистина съвременна марксическа методология на литературните изследвания. Много работи имат своя чар само във връзка с едни или други възбрани и аз съм сигурен, че когато изчезне причината за апокрифното очарование на някои широко иначе рекламирани методи, те ще влязат в естествените си рамки и ще се види цялата им несъстоятелност като претенция изобщо за единствено правилен подход към изкуството.

Сега не бих могъл да се аргументирам подробно, но моята мечта за литературна методология се разпростира до едно наистина творческо продължаване и развитие на марксическата традиция; до намирането на съвременен синтез, а не еклектическо и формално съединение между постиженията на литературоведческите школи в миналото и сега, в подхода към литературното произведение, обаче на базата на разглеждането му в цялата негова връзка с всички обществени, социални, психологически и идейни обусловености и с предшествуващата го традиция, с духа на съответното време, с идейните движения, т. е. разглеждането му като знак, но не затворен, а отворен символ на дадено време. За мене критиката и литературознанието трябва да откриват колко значения носи този знак, с колко смисъл е натоварено неговото съдържание и неговата форма. И силата, и богатството на едно литературознание и критика зависят само от това: колко значение, колко дълбок смисъл откриват в разглежданото от тях произведение на изкуството от миналото или от нашата съвременност.

„ДИВИ РАЗКАЗИ“ И „ТОЧНИТЕ“ НАУКИ

Кръстьо Куюмджиев

Преди време един рецензент беше сложил следното заглавие на една своя рецензия — „Артистичната критика, за и против“. И след това беше изказал всичките си съгласия и резерви по отношение на „артистичната“ критика. Само че беше забравил да каже има ли „неартистична“ критика и какво представлява тя. Това отрицателно определение — „не-артистична“ — не ни изяснява нищо, то е безсъдържателно. Освен това страда от своята абстрактност — не е подкрепено с никакъв пример. Защото ако се отнася до „артистичната“ критика, бихме могли да посочим всички критици, които са оставили име в литературната история. А можем да допуснем и друго — споменатият рецензент не влага в думата „артистичност“ съдържанието, което сме свикнали да влагаме в нея: естетически усет, дарба за превъплъщаване, за проникване във вътрешния мир на художника, богатство на изживяване на художественото произведение, „вътрешно зрение“, както обича да казва Тодор Павлов, и т. н. Ако е така, всички „за“ и „против“ отпадат като глупави и безпредметни.

Това е едно от многото недоразумения на нашия литературен живот. Но атаките на литературните „учени“ срещу критиката датират от векове и са упорити. Ето сега новият тълкувател на Николай Хайтов Н. Георгиев се възмущава от една несправедливост на природата, която дарява едни хора с художествени способности, а други лишава. Някакви хора „ревниво искат да докажат, че художествената литература не може да бъде обект на научно мислене и да подскажат, че нея могат да тълкуват единствено родените с някакво шесто художествено чувство“. В тия редове са скрити болка и озлобление. Казвам го не със злорадство, не със съзнанието, че принадлежа към родените с шесто чувство — художествено, защото никакво вродено чувство, било то и художествено, не ни дава право на превъзходство над другите хора. Казвам го със съчувствие. Никола Георгиев страда и не знае как да се справи с тоя ред на нещата.

Впрочем той предлага изход: обещава да ни даде един ключ, с който всеки, независимо от способностите и наклонностите си, ще може да си служи и да отключва всички врати. Тоя ключ се нарича „научна критика“. Досегашната критика била ненаучна, произволна, субективна, „догматична“, „ревизионистична“ (по-конкретно от боята на „пражкия ревизионизъм“), „антипозитивистична“ (това укор ли е?), „консервативна“, „реакционно романтична“, „богословска“, „крочеанска“, „ернстфишерианска“, „ирационална“ и т. н. . . .

Да започнем с „Препрочитайки „Диви разкази“. Агресивен и ироничен дух (симпатични черти в един революционер в критиката), Н. Георгиев още в началото заявява, че „Диви разкази“ не е лъжица за нашата уста. Това произведение е твърде сложно и не по „възможностите на нашата критика“.

Искам с няколко думи ако не да оправдая, то да смекча донякъде вината на нашата критика пред Н. Георгиев. Наистина в много статии и рецензии възторгът от „Диви разкази“ не премина в едно по-задълбочено критическо тълкуване. Дори мога да подкрепя твърдението на Н. Георгиев с няколко цитата. В една статия четем, че Хайтов ни внушава идеята: „Назад към вечно свежия извор на живота.“ Едно твърдение колкото повърхностно, толкова дълбоко невярно и неквалифицирано. В друга: „И ако на нас ни е нужен урок, то ето най-поучителния от тези изследвания: интересните хора трябва да се търсят сред простия народ. Хайтов ни разкрива голямото духовно богатство, което се спотаява в света на „естествения човек“ . . . „Да си помислиш, че тук говори някой кающийся дворянин, който иска да опознае душата на своите крепостни селяни. Или: „Те не придават ни най-малко значение на това, което ние наричаме възпитание. За неговите герои няма никаква „цензура на нравите“. Те говорят това, което мислят, и действуват така, както мислят.“ Демек, ако можем да си представим как би се държал един хаитянин във Версай, ще можем да разберем поведението на Хайтовите герои в едно изискано и „възпитано“ общество. Само че не мога да реша дали Хайтовите герои не носят в себе си много по-строга „цензура на нравите“ от мнозина наши съвременници.

Тия повърхностни констатации могат да раздразнят и хора с далеч по-здрави нерви от Н. Георгиев. Но оттук не можем да вадим заключение, че нашата критика няма сили да се справи с произведение като „Диви разкази“. Все пак тоя сборник излезе преди 5—6 години, той е все още злободневен, присъствува, тъй да се каже, в литературния ден. Непосредствените реакции на критиката са все пак непосредствени и не могат да носят печата на дългото и зряло обмисляне. Нека се огледаме, нека помислим, да видим и други произведения на Хайтов, да го съпоставим с други автори и тогава с помощта на Н. Георгиев и с дружни усилия да дадем едно по-задълбочено и по-сериозно тълкуване на „Диви разкази“. Да, Н. Георгиев трябва да потърси в себе си сили за едно по-снизходително отношение към критиката.

Доказателство за половинчатостта и неспецифичността на критическите съждения за „Диви разкази“ Н. Георгиев намира в „най-простите априорни принципи на художествената теория“. Какво казва теорията по този въпрос? Щом героите на Хайтов разкриват „сила“, то това е сила по отношение на някаква слабост. Значи тая сила има своята противоположност. Значи тук има една опозиция. Единният член е ясен — това е „силата“ на Хайтовите герои. Но къде е противоположният член на опозицията? В скоби казано, за тия „опозиции“ бихте могли да се осведомите подробно в книгата на Ю. М. Лотман „Структура художественного текста“. М., 1970 г. Лотман превръща тоя принцип на бинарната опозиция едва ли не в шперц, пред който е безсилна всяка ключалка. Аз силно се съмнявам във всемогъществото на тоя шперц, но Н. Георгиев се надява сега с него да открие една заветна врата.

И така, търси се „маркираният член на опозицията“. Интересното е, че и други са го търсили преди Н. Георгиев (само че те като героя на Молиер не са знаели, че говорят в проза) и са го открили в „слабостта“ на модерния цивилизован човек. Но за Н. Георгиев това е една „консервативно-сантиментална интерпретация“. Дори и самият Н. Хайтов да е говорил толкова пъти, че го измъчва издребняването, оеснафяването, алиенирането на съвременния човек, че ние губим много неща с отчуждението си от природата, че именно затова го вълнуват могъщите, красиви, цялостни натури, които той открива в миналото, та казвам, дори самият автор да му посочва своето намерение, Н. Георгиев не е съгласен с такова повърхностно решение на въпроса. „Маркираният член на опозицията“ не е тук. Но тогава къде толкова хитро се крие тоя член на

опозицията? В самите герои на Хайтов, отговаря нашият критик. Той действува вътре в тях, в самите носители на силата. Най-после!

Какво следва от откритието? Следва, че героите на Хайтов са „натури раздвоени, и то раздвоени не само в завършения резултат на художествената цялост, но и в своето лично усещане и преживяване“. По-нататък авторът уточнява, че те са по-скоро обекти, отколкото субекти на своята раздвоеност, т. е. те не осъзнават напълно своята човешка непълнота, нащърбеност, липса на цялостност, и това, което е техен вътрешен конфликт, те разглеждат като някаква външна враждебна сила, която ги обърква, влече ги насам или натам, размества в собствените им очи представата за сила и слабост, за добро и зло, автоматизира поведението им, прави ги често жертва на слепия, неотвратим случай. „Относителността в оценките за сила и слабост, автоматизираната отчужденост на героите от ред техни действия, чувството за безсилие пред силата на слепия случай — всичко това поражда двойнствено, разколебано себеусещане у героите, което непрекъснато ги люшка от крайния фатализъм към крайния скептицизъм, от невъздържаното самоопиянение в силата им към горчиво или самоприсмехулно осъзнаване на безсилието.“ И по-нататък: „Чувството за вътрешна раздвоеност неделимо се обвързва с изживяването на този свят като непознат и непознаваем, движен от тъмни и незнайни сили, на които никой не може да хване началото, насоката и края, смисъла и ценността . . . С една дума, това е „засукан свят“, безприютен и нелогичен, чийто хаос на ценностите и събитията с най-голяма откровеност е изразен в разказа със същото заглавие.“

В общи линии това е констатирал Н. Георгиев. Но изводът, който прави накрая, е направо зашеметяващ: „Отказвайки се от специалните философски изводи, не мога обаче да премълча недоверието си към нравствените устои на тази творба и изненадата си от критическите оценки, с които тя бе посрещната и в определен смисъл изпратена.“

Да приемем, че анализите и констатациите на Н. Георгиев са верни (нещо, в което Т. Жечев например се съмнява и в своята статия „Диви разкази“ или опитомяване на мисълта“ доказа, че Н. Георгиев е построил цялата си теза върху неточна и случайна фактическа основа). Какво следва от това? Щом в една творба се рисуват вътрешно раздвоени, непълноценни, противоречиви хора, един „релативизиран“, „засукан“, „неприютен“ свят, то значи тая творба няма нравствени устои! Ако Ричард III е нравствен изрод, хрониката на Шекспир е съмнителна в нравствено отношение?!

В своето „Изказване“ Н. Георгиев вече се отказва от твърдението си. „. . .С последното изречение на статията си за първи път си позволих да заговоря от свое име и да изразя едно вече субективно впечатление.“ (Интересно, от чие име е говорил дотогава?) Та значи, от „свое име“ той бил изразил недоверието си, с което оценявал не образите и описания свят. „Оценявам най-скритата и висша гледна точка на разказите и със съжаление констатирам, че тя не се е издигнала над собствените си герои, а е останала твърде ниско и твърде близко до тяхната „философия“ и светоусещане. Става дума следователно за нравствения идеал — съвременен, перспективен, интелектуален, служещ на най-злободневните ни трудности — и за мъката ми, че в едно такова хубаво произведение той е потиснат, оставен в положение на безперспективност . . . Това е, повтарям, вече лично впечатление, лични изисквания и искрено бих се радвал, ако открия, че те са социално случайни, незадължителни.“

Уговорката е детинска. Ако изискването му е „лично“, да беше го казал на ухото на Н. Хайтов. Но щом е написано във вестника, то е вече изискване на лице, което изпълнява обществената функция и тук всичко е и лично, и

обществено. Иначе би настъпил хаос. Явно е, че Н. Георгиев се чуди сега как да се отрече от необмислените си думи, но се забърква още повече. Той или не е видял най-голямото животно в зоологическата градина, слона, т. е. не е разбрал, че „Диви разкази“ са пропити от нравствен патос, че са построени главно върху нравствена проблематика, че са размишления на един наш съвременник (а не на помак от миналия век) върху моралните проблеми на нашето време, или иска от Н. Хайтов примитивна дидактика, агитка, която да служи на „злободневните ни трудности“. И при двата случая се компрометира ефикасността на „научното“, „специфично“ мислене в критиката. Освен това тук се получава един толкова заплетен логически казус, че се чудя как да го разплета. От една страна, Н. Георгиев и дума не дава да се каже, че героите на Хайтов са устроени просто, в едър план, че са родопчани, първични хора; те са сложни, противоречиви хора, настоява той (едва ли не в състояние да разсъждават върху „Критика на чистия разум“ и „Светът като воля и представа“), а, от друга страна, обвинява Хайтов, че „не се е издигнал много над собствените си герои“, че гледната му точка е останала твърде „ниско“ до тях. Или поради своя висок трагизъм, общочовечност на преживяванията тези хора притежават един високоорганизиран, съвременен, цивилизован ум и нравствено-философска просветеност и тогава Хайтов, колкото и „ниско“ до тях, стои много високо, или те са „прости планинци“, хора с неусложнена психика, все още в лоното на рода, и в такъв случай, ако писателят остане на тяхното равнище на мислене, разказаните истории няма да се издигнат на височината на общочовешки драми, а ще си бъдат битови анекдоти. Защото, помислете, може ли един писател да създаде образи с общочовешки измерения, да превърне произведението си в една „впечатляваща, макар и кратка, биография на борбите и моментните поражения на човешкия дух“ (Н. Георгиев) и в същото време да стои на равнището на своите герои, чийто духовен кръгозор не надхвърля очертанията на котловината, в която живеят? Примерът, който Н. Георгиев дава с „Доктор Фаустус“ и „Йосиф и неговите братя“, е до немай къде удачен, за да опровергае неговия нещастен извод. Нравствено-екзистенциална значимост, философски и общочовешки смисъл образите на Томас Ман придобиват не от туй, че пастирите край реката Йордан са сложни, противоречиви, философични натури. Те просто си пасат овцете, раждат се, умират, гладуват или са сити, завиждат си един на друг, продават брата си в робство, но общочовешкият смисъл на тяхното битие се открива от високоорганизирания, исторически мислещ ум на Томас Ман, който преценява съдбата на Яков и неговите синове от височината на многохилядното историческо развитие на човешкия род. Точно така и Н. Хайтов преценява драмите на своите „прости планинци“ от позицията на един съвременник, преживял и осмислил един немалък исторически път.

Н. Георгиев се оплаква, че в „Препрочитайки „Диви разкази“ не му стигало мястото и не можал да развие напълно своите гледища. Сега в неговото „Изказване“ никой не го ограничава и ние сме готови да го слушаме, докогато каже. Да чуем. Той изважда две колонки от статията на Т. Жечев, съпоставя ги и вижда в тях такова логическо противоречие, че едва сдържа смеха си (той въобще има силно развито чувство за хумор). Може би поради вродена тъпота не можах да открия тук логическо противоречие, но това не е важно, по-важно е да схванем гледището на Н. Георгиев. След като до насита се гаври с логическата безпомощност на Т. Жечев, той заключава: „От неговата статия аз се убедих в раздвоеността на Хайтовите герои много по-силно, отколкото от собствената си.“ Добре, това го чухме още в първата статия, разбрахме, че Хайтовите герои са противоречиви и раздвоени, че „Диви разкази“

са сложна творба. За да мога да разбера в какво се състои тая раздвоеност, готов съм да се съглася с твърдението на Н. Георгиев. По-нататък . . .

По-нататък същото. „Героите на „Диви разкази“ стават кръстосна точка на сили, идещи от противоположни посоки — всяка със своя вътрешна убедителност и неудържимост в натиска си.“ Това е вярно и можем да го отнесем буквално към всяко художествено произведение, но ще чуем ли нещо конкретно? Не се надявайте, пак започва уморително редене на абстрактни, лишени от съдържателност епитети, термини, понятия. Ето следващото изречение: „Страстното жизнелюбие се сблъсква с презрението към смъртта и чувството за малоценност на живота; безпрекословно преданото служене на един принцип — със скептичното осъзнаване на неговота ограниченост и смешност от друго гледище; вярата в собствените сили — с чувството на безсилие пред объркаността на битието . . .“ И пошла писать губерния: „По-важен за нашия разговор е принципът на конфликта и неговото основополагащо начало в „Разказите“, а още по-важен за момента е въпросът, какъв идейно-художествен плод израства върху него. Многостранният, силен и детайлно аргументиран сблъсък издига над равнището на „простите планинци“ едно богато, драматично и типично изживяване на човека и битието, носещо в себе си художественото внушение за тяхната противоречивост, двустранност и движение между противоположностите. „Хайтов е изградил „впечатляваща, макар и кратка, биография на борбите и моментните поражения на човешкия дух“. И т. н.

Това тягостно преповтаряне на вече казаното ме убеждава, че др. Н. Георгиев въобще не е разбрал за какво става дума и за какво се спори. Добре, „Диви разкази“ е „общочовешко“ произведение, то е „биография на борбите и моментните поражения на човешкия дух“, в никой случай не бива да го разглеждаме като регионално явление. Но има ли в световната литература произведение, което да не е биография на човешкия дух, има ли художествен образ, запомнен от човечеството, който да не е конфликтен и раздвоен, който да не носи някакъв драматизъм — вътрешен, душевен, или външен — конфликт с условията, обществото, съдбата, бога. Нима Йов не е раздвоен между представата за безкрайната доброта и справедливост на бога и съмнението в тая справедливост и доброта. Нима Едип не носи това чувство за обреченост, нелогичност, непознаваемост на света. Пък и цялата древногръцка трагедия не изхожда ли от идеята, че не само човекът, но и блажените обитатели на Олимп са подчинени на съдбата, чиито решения те не знаят и не могат да предвидят. Нима всеки герой от световната литература не попада на противоречието между постъпката, действието и нравствения императив, между представата за света и реалността на света, между вярата и разочарованието, между гордостта и инстинкта за живот, между . . . практически тези двойки са неизброими (говоря с думите на Н. Георгиев). Тогава кое е специфичното, единствено характерното за „Диви разкази“, какво ги отличава от разказите на Йовков, Радичков, Чехов, Мопасан, Горки, какво различава героите на Хайтов от героите на Д. Димов, на Хофман, на Михалаки Георгиев, на Достоевски, на Иван Мартинов, на Шекспир? Това, че са раздвоени, отговаря Н. Георгиев. Пак почваме отначало.

Тогава ще задам другояче въпроса — защо са раздвоени, кое ги прави противоречиви? Тук Н. Георгиев има два отговора. Единият е, че бог така е създал човека, да се „движи между противоположности“. А другият е, че Хайтов е избрал „принципа на конфликта (демек на опозицията) за основополагащо начало“, приел е „този най-висш риск на художествената специфика“ и също като Яворов в „Арменци“ е сблъскал „във видимо неразрешено противоречие диаметрално отричащи се твърдения, отстоявайки тяхната надредна резултантна да влияе със скрита и властна сила върху читателя“.

И двата отговора са негодни, защото са „неспецифично огрубени“, отвлечени, безсъдържателни, приблизителни, схоластични, не водят към спецификата на „Диви разкази“, имат претенцията да разкрият иманентните особености на художественото произведение, а са чисто формални, засягат третостепенен въпрос от цялата проблематика на Хайтовите разкази, почиват на едно хрумване, а не на цялостен анализ. Ако задам следващия въпрос — защо Хайтов избира тоя художествен принцип, а не, да кажем, принципа на „полифоничността“ (Бахтин), на „пародирането“, на „отстраняването“ или кой да е опоязовски принцип — вече опираме до случайността, произвола, отстраняването на всяка причинност: просто така му е хрумнало на Хайтов, няма ли право да си избира художествения принцип.

Ето докъде опира „науката“ на Н. Георгиев — до случайността. Там, където трябваше да стъпим на здрава почва, където трябваше да боравим с позитивни (не позитивистични) величини, където трябваше да бъде отстранен всеки „есеистичен“, антипозитивистичен“, „догматичен“, ревизионистичен“, „ирационалистичен“, „реакционно-романтичен“, „консерваторски“, „богословски“ и т. н. произвол и субективизъм, точно там ние се оказваме в положение да обясняваме литературните явления със случайността. Науката изучава закономерностите. И случайностите, но като форма на проява на закономерността. Но каква закономерност се проявява в туй, че Хайтов избира принципа на опозицията, а Радичков — на пародирането? Ами тоя, че Хайтов, като чел „Арменци“, му харесал художествения принцип на Яворов и решил да го използува, пък Радичков . . .кой го знае какво е чел.

Това, от една страна, а, от друга — картината на света, изобразена в „Диви разкази“, е мистифицирана от критика, „релативизирана“, представена като „дисонантна“, тъмна, хаотична, неразгадаема. Вместо да се опита да обясни света на Хайтов, да намери неговия принцип, да го направи достъпен за нашия разум, „науката“ го обявява за „безприютен и нелогичен“, хаотичен, непознаваем. Тя е сложила диагнозата, повече нищо не я интересува. Тогава каква е задачата на науката — да намери структурния принцип на едно художествено произведение или, най-общо казано, да даде своя принос в обяснението на света, в който живеем? „Науката“ на Н. Георгиев се отказва от втората задача. Това за нея е смешна и печална амбиция. Неговата „наука“ има „специфични“ задачи — да разбере „как са направени“ разказите на Хайтов. Другото е вятър и мъгла. Светът на Хайтов е хаотичен и толкоз. Но защо, по какви причини, проявява ли се тук някаква закономерност? На Н. Георгиев тия въпроси му изглеждат глупави, не от неговата компетентност. Решил така Хайтов, такъв свят изградил. „Засукал“ го и само гледа сеир. Отново опираме до хрумването на писателя, до случайността.

Скоро четох книгата на Ю. М. Лотман „Анализ поэтического текста“. Повече ме интересуваше втората част на книгата, където авторът на практика показва как трябва да се анализира един поетичен текст. За моя изненада анализът винаги свършваше там, където смятах, че ще започне. Отчаях се в моите възможности да разбера тая сложна наука. Но ето сега гледам — същото се получава и при друг учен. Ако при Лотман аз просто не съм разбрал какви задачи си поставя и какво търси ученият, то при Н. Георгиев ми е вече съвсем ясно — той просто свършва там, откъдето трябва за започне.

*

За мен статията „Препрочитайки „Диви разкази“ е една критическа катастрофа, едно недоразумение, на което можехме да не обръщаме внимание, виждали сме ги много. Но този куриоз е един симптом — за настроенията,

търсенията, амбициите на нашата научна младеж, за това — в какво влага тя своя труд, способности, подготовка. Поради тая причина ние сме длъжни сериозно да анализираме симптома.

За това, че се е разминал изцяло с „Диви разкази“, Н. Георгиев се оправдава с липса на лични качества, способности и т. н. Иска да каже, аз може да съм „непохватен“ и некадърен, но това не значи, че моята наука е безсилна, след мен ще дойдат други и те ще ви докажат ефикасността на научната критика. Лошото е, че работите не стоят така. Усилията, способностите, подготовката, научната ерудиция не само на Н. Георгиев, но и на мнозина млади, и не само млади литератори са насочени към търсене на философския камък. Като героя на Балзак, ако са обладани от научния фанатизъм на Н. Георгиев, те прахосват силите си в търсене на абсолютното. Това, което в друга наука е не само допустимо, но и задължително, те пренасят механично в литературознанието и тук тая наука се превръща от химия в алхимия, от астрономия — в астрология. Те съдят по една повърхностна аналогия. Щом една наука иска да бъде наука, тя, първо, трябва да знае границите и обема на своя предмет и, второ, да подхожда към него съобразно с неговите закономерности и специфика, т. е. със съответния метод. Химията се интересува от химическите процеси, физиката — от физическите, литературознанието — от литературните. Но засега Н. Георгиев може да каже само кои са „неспецифичните“ за литературознанието проблеми — тия, които интересуват Т. Жечев и „антипозитивистите“. Тази е причината за техните (на „антипозитивистите“) приблизителни, неточни, неопределени отговори на литературните въпроси. Но той ще бъде доста затруднен, ако рече да даде точен, категоричен отговор на въпроса, кои са специфичните, единствено на литературата присъщи, иманентни закономерности, за да определим оттам и метода на литературната критика, нейните строго научни термини и т. н. Мнозина преди него са се опитвали, но техните опити неизбежно са стигали до формализма. Винаги се оказва, че спецификата на литературата е в нейната форма. Несъстоятелността на подобни заключения няма нужда да доказваме. Но даже когато се отнася до формата, до структурата, до знаковите системи, тая литературоведска наука не може да създаде такива точни методи, такива ключове, такава терминология, които правят опита на изследователя повторим, каквато амбиция има например Лотман. Даже тогава терминологията на тая наука е доста смътна, субективна, неопределена, незадължителна[1] и в крайна сметка се стига до личния опит, талант, въображение на изследователя. Даже в тия частни второстепенни въпроси на художественото творчество, които на пръв поглед са достъпни за един количествен анализ, решаваща роля играе „шестото художествено чувство“ на изследователя. Иначе често се стига до комични резултати.

Но, както казах и преди, за мен въпросът не е теоретически, а практически. Не че няма теоретична страна, а защото при нашите условия или, както казва Н. Георгиев, при сегашната методологическа ситуация, когато новото, „научно“ литературознание е възпрепятствувано от „антипозитивистичната вълна“ да разкрие истинските си възможности, един теоретичен спор би се проточил безкрайно и вероятно спорещите страни биха се разминавали непрекъснато. Затова е важно да се види на практика до какво води „научната“ критика на Н. Георгиев. Ако трябва да назоваваме нещата с истинските им имена, трябва да кажем, че практическият резултат от това „научно“ дирене е равен на нула, отклонява вниманието от истинските проблеми на съвременната ни

---

[1] Ю. Барабаш. Вопросы эстетики и поэтики. М., 1973. с. 305—307.

литература, води до отказ от идеологическите и обществени задачи на критиката. Преди всичко Н. Георгиев започва да решава една погрешно поставена задача, гони една нищожна в сравнение с голямата цел на литературната критика. Той не се стреми да разкрие човешкия, социален, идеологически, исторически, философски и т. н. смисъл на художественото произведение, който можем да схванем само в контекста на съвременния социален, идеологически, философски, нравствено-психологически живот на обществото, а единствено неговия естетически елемент („художествената специфика"), нещо, което неизбежно води към формализъм. Ние видяхме, след като откри принципа, схемата, върху която са построени образите на „Диви разкази", като „средищна точка на тази творба", той смята работата си за завършена.

Искам да поставя няколко въпроса, от които ще се види, че той е минал покрай богатата проблематика на „Диви разкази", въпроси, без чието решение ние не можем да кажем нищо съществено за тая творба. Има ли сборникът „Диви разкази" някакво отношение към изобразената в него действителност и дава ли някакво отражение върху текста на Н. Хайтов обстоятелството, че герои на творбата са родопчани? Има ли някаква връзка между текста на „Диви разкази" и обстоятелството, че Н. Хайтов се е родил в Родопите? Има ли някакво отражение върху текста на „Диви разкази" времето, когато са писани — 60-те години на нашия век и по-конкретните културни условия след Априлския пленум в 1956 г.? Определят ли се психологията, менталитетът, нравствеността, мирогледът на героите на „Диви разкази" от историческите, социалните и битовите условия, в които са живели? Има ли някакво значение за текста на „Диви разкази" развитието на нашия разказ през 60-те години? Имат ли някакво отражение върху текста на „Диви разкази" настроенията на умовете през 60-те години, когато у нас с нова сила се събуди интересът към собствената ни история? Има ли някаква връзка между текста на „Диви разкази" и останалото творчество на Н. Хайтов, по-специално неговите исторически и етнографски проучвания и книгата му „Шумки от габър"? От жив човек ли са писани „Диви разкази", от бившия лесничей, родопчанина, нашия съвременник, писателя Н. Хайтов, или от мислеща машина, която се отличава от другите мислещи машини, че смее да поема рискове, „най-висшия риск на художествената специфика" — да построява разкази върху бинарни опозиции?

Ако отговорът на тия въпроси е положителен, в което никой образован марксист няма основания да се съмнява, ние ще се натъкнем на друга група въпроси, без чието решение няма да ни е ясно какво представляват „Диви разкази". А именно, каква информация ни дават „Диви разкази" за света, в който живеем? Каква информация ни дават за нашата собствена история, за историята на Родопа? Разкриват ли нещо от психологията на българина в нейната историческа обусловеност? Какво можем да научим от „Диви разкази" за социалните исторически движения и как те се отразяват в душата на обикновените родопчани? Как конкретно се извършва това в художествения свят на Хайтов? На какво се дължи интересът на Хайтов към такъв тип хора и какви черти у човека вълнуват писателя? Съществува ли у Хайтов интерес към легендата, приказното, романтичното, към едрите човешки очертания и на какво се дължи тоя интерес? Имат ли „Диви разкази" обществен резонанс и ако да, на какво се дължи? Каква е връзката между моралната проблематика на „Диви разкази" и днешните настроения на умовете? При какви условия се е формирала нравствеността на Хайтовите герои и на какви изпитания се подлага тя при изменящия се свят? Изживяват ли Хайтовите герои драми и на какво се дължи тоя драматизъм — на тяхното субективно устройство или на външни причини, на натиска на външния свят върху техните представи за

добро и зло, за красота и безобразие, за сила и слабост? Защо Хайтов използува принципа на „бинарната опозиция“ и има ли това някаква връзка с изобразяваната действителност? Каква е връзката между биографията на Хайтов, неговия начин на мислене, неговото виждане на света и „Диви разкази“, какъв факт представляват те в неговия душевен и духовен живот? . . .

Разбира се, въпросите, свързани с анализа на едно художествено произведение, са безброй много, но ако отговорим що-годе задоволително и на тези само, ние ще сме много по-близо до спецификата на „Диви разкази“ от Н. Георгиев, макар че на пръв поглед ще се занимаваме с въпроси, които не са литературни. Дори ще кажа нещо, което може да прозвучи парадоксално: ако разгледаме „Диви разкази“ от чисто социологична гледна точка (макар че абсолютно „чиста“ гледна точка не може да има), ние пак ще бъдем по-близо до тяхната специфика. Защото въпросът за художествената специфика не е въпрос на формата, на знаковите системи. Извън съдържанието той не може да се реши. А съдържанието на едно произведение не можем да затворим изцяло в рамките на един текст, да го откъснем от всички връзки и обусловености, да го поставим като скъп кристал в калъф, за да го съзерцаваме и изучаваме. Виждаме колко нишки от него водят към цял куп от исторически, идеологически, социални, философски, нравствени и т. н. въпроси. А извън връзката с тия въпроси не може да се реши нито един „специфичен“ проблем на художественото творчество. Всеки „иманентен“ подход води до схеми, до общи места, до нищо незначещи формули, до псевдонаучни дефиниции. Видяхме каква абстрактна, нищо незначеща дефиниция за „Диви разкази“ намери Н. Георгиев. Той протестира срещу Т. Жечев, че съжденията му били „неспецефично огрубени“, че смесвал „реалност и художествено типизирана действителност“, а в същност не разбира, че Т. Жечев, познавайки природата на изкуството, се стреми да го разглежда в цялата му историческа, идеологическа, социална и т. н. обусловеност, в сложната му връзка с реалната действителност, чието отражение представлява то, стреми се да обхване целия оня комплекс от проблеми, които ни водят към спецификата на изкуството. Освен това се стреми и към нещо друго, свързано със социалната функция на критиката, която прави от критика нещо повече от един литературен специалист. И неговите аргументи минават покрай ушите на Н. Георгиев.

Защо става така, защо на Н. Георгиев това му се струва „разминаване“ с творбата, критически „нарцисизъм“, „себеизява“, кръжене около произведението? Мисля, че една от основните причини е следната. Той иска литературният критик да бъде специалист по литературата, който се занимава единствено със „специфичните“ на литературата проблеми. Всичко, което не е „специфика“, е от лукаваго. Литературата се развива по свои иманентни закони, ето какво трябва да ви занимава, тук работа за критиците колкото щеш. Специализирайте се в тая наука и не се бъркайте в предмета на другите научни дисциплини! Че тук се забравя въобще за обществената роля на критиката, за нейните идеологически, политически, общокултурни и други задачи, това е едно на ръка. Но защо Н. Георгиев си въобразява, че само един единствен път води към спецификата на литературното произведение и този път е пътят на „научната“ критика, която може с научна точност да формулира едно произведение. Той иска да се отхвърли всичко друго като чужд на литературната наука предмет и да се хване направо „спецификата“ за рогата. И, както видяхме в случая с „Диви разкази“, той я атакува фронтално, преминава през всички телени заграждения, през всички отбранителни линии и когато стига до нея, вижда, че там е празно, съвсем празно. Той не може да се примири с мисълта, че отговорът на този въпрос не може да бъде еднозначен, да има

категоричността на дефиниция; не може да се примири с мисълта, че спецификата на изкуството не е някакъв център, точка, до която можем да стигнем и да я пипнем с пръст; той иска да онагледим, да опредметим тая специфика, без да се сеща, че речем ли да се докоснем до нея, хващаме въздух, тя изчезва заедно с цялото изкуство и на негово място остава купчина тягостни алгоритми и парадигми на мрачните литературни астролози и още детското ни разочарование, че не можем да хванем слънчевото зайче в ръка. Той не може да се примири с мисълта, че ако си представим спецификата като сърцевина на изкуството, то това ще бъде една окръжност, която няма абсолютен център. Към нея водят много пътища, но не може да се изобрети наука, която води към абослютния център, защото той не съществува. Затова ценителят на изкуството не може да бъде тесен специалист. Нужна му е помощта на всички обществени науки, като се започне с естетиката и се свърши с историята. Трудно е наистина, но засега никой не е намерил пряката, лесна пътека. Няма да я намери и Н. Георгиев. Защото изкуството не може да бъде обяснено чрез самото него. Трябва да го съотнесем към нещо, което в някои отношения е по-голямо от него — например човешкото общество, историята и т. н.

*

В самото заглавие на сборника „Диви разкази“ има едно чудесно нарушение на граматическите правила. Разказите не могат да бъдат „диви“, те могат да бъдат разкази за „дивото“. Тая грешка именно създава цялата прелест на заглавието. Но вероятно поради автоматизма на нашето мислене ние ги възприехме като разкази за „дивото“, природното, примитивното, девственото, нецивилизованото въобще. Оттук произлязоха много недоразумения. Вече цитирах някои мнения на критици, характерни със своята повърхностност, неконкретност, недиференцираност. По-нататък това гледище се утвърди като нещо подразбиращо се от само себе си. Хайтов е поет на Родопа, регионален автор, той опоетизира миналото, родната котловина, неговите герои са примитиви, деца на природата, това е човекът в неговото „естествено състояние“. Литературният критик Симеон Хаджикосев в статията „Противоречиви процеси“ (Литературен фронт, бр. 38, 21 септ. 1972) говори направо за „котловинна“ литература. Темата на Н. Хайтов, Ивайло Петров, Йордан Радичков, Д. Вълев била „темата за примитива“. Той настоява „селският примитив“ в никой случай да не се идеализира и опоетизира, а да се изобразява само иронично-гротескно. Това било единственият закономерен, допустим подход от страна на един съвременно мислещ цивилизован човек.

След него Серафим Северняк с лекота реши въпроса, като заяви, че „големите, кардиналните проблеми стоят над кръженето около долината“ (За полемиките, за мечтите и за критерия. — Литературен фронт, бр. 46, 16 ноем. 1972) и че единствените успехи на тая „котловинна“ литература са в иронията и гротеската, забравяйки дори, че има писатели като Н. Хайтов.

Чавдар Добрев (В плен на котловината. — Литературен фронт, бр. 42, 1970) също намира Хайтов за „котловинен“ писател. „Щом рече да се измъкне от обособения свят на родопските си легендарни (!) герои, от светлата им примитивна душевност, той загубва сигурния си писателски ориентир. Хайтов, както и други писатели, е по-силен в алегорията(?!), в показа на приказно-фолклорните настроения, отколкото в конкретното разкриване на конкретни днешни отношения.“ Заключението на Ч. Добрев е, че на писатели като Хайтов не им достигала „историческа прозорливост“ (би могъл да го каже по-другояче и да се усъмни в „нравствените устои“ на „Диви разкази“).

На тия разсъждения също нещо „не достига“. И то е историзъм на мисленето. Да вземем разказа „Когато светът си събуваше потурите“ и да видим дали тук става дума въобще за „примитива“, за някакви абстрактни пещерни хора, троглодити или за нещо конкретно-историческо. Това е изповед на един кундурджия, едновременно горестна и отчаяна и в същото време изпълнена с хумор и самоирония. Кундурджията, артистът в своя занаят, човек с чувство и копнеж по красотата (да си спомним с какво въодушевление описва произведенията на своето майсторство), със строги, ясни и здрави представи за световния порядък и човешки отношения преживява една житейска и в същото време духовна драма. Наистина модерното фабрично производство му отнема хляба, разбива живота му, превръща го в дърво без корен. Но драмата е много по-дълбока. Той не може да се примири с това, че бездушните, студените предмети на „Бакиш“, продукти на едни отчужден, автоматизиран труд, могат да бъдат предпочитани пред неговите красиви папуци, в които е вложено толкова човешко майсторство и душа. Пред универсализиращото, нивелиращо производство на „Бакиш“ превъзходството на неговите произведения не е само естетическо. В тях е вложена определена човешка мяра, те се носят съобразно наклонностите, социалното положение, темперамента, възрастта, съсловната принадлежност и т. н., значи олицетворяват нравствения ред и устойчивост на света, принципа на човешките отношения. Докато гумените цървули на „Бакиш“ изравняват всички човешки духовно-етични и естетични неравенства, всички особености. За него това е нещо диво и безобразно, нещо, което разбива представите му за човека, за добро и красота. За него в света е настъпил нравствено-естетически апокалипсис. Ако световният миропорядък налага индустриалното производство да измести непроизводителния занаятчийски труд, това не значи, че нашият артистичен кундурджия може да го приеме с обективизма на Хегеловия абсолютен дух. Тоя световен миропорядък се врязва в неговия свят, поразява го в сърцето и душата, нарушава уюта и реда, размества ценностите и затова той е в правото си да го осъди от своите нравствено-естетически позиции. За него истинско световноисторическо събитие е пропадането на кундурджийския занаят, всички останали закономерности на световната история са му чужди, враждебни, непонятни.

Обърканият кундурджия се приспособява към новите времена. Но само житейски. Самоиронията, с която е нарисувана последната картина на разказа, където Алито трака с машата и кани клиентелата, показва, че той духовно не се е примирил с модерните времена, че съзнава напълно своя неблагообразен вид на кебапчия и неблагообразния вид на света, в който владеят буржоазната деловитост и голата сметка.

Можем ли да наречем въобще примитив тоя човек, който има толкова изтънчени представи за човешкото достойнство и благообразие, който приема като своя лична драма загубата на красотата, недостойнството на битието, който чувствува, че цялото достолепие на неговия свят е заплатено с една торба никелови монети? Зад комизма, самоиронията на целия разказ и на последната сцена ние чувствуваме неговите скрити въздишки и сълзи. С цялата си изповед той ни дава да разберем, че духовните загуби, претърпени от него, не могат да бъдат заплатени с житейските му успехи, с буржоазния му просперитет и благополучие. Затова и разказът свършва там, където започва неговото издигане в живота. Ние бихме могли да го допишем. Това ще бъде една буржоазна история, една балзаковска история, величие и падение на Цезар Бирото или нещо подобно. Но точно Хайтовите герои са тия, които нямат никакъв интерес към подобни неща, точно успехът в живота не ги занимава. Техният проблем е друг. Истинско събитие, събитие със съдбоносно значение в

своя живот нашият кундурджия смята превръщането му от достоен еснафин в преуспяващ кебапчия. Затова и не ни занимава с по-нататъшния си живот.

Подобна е и драмата на героя от разказа „Дърво без корен“. Той се чувствува отчужден от света, от собствения си син, с когото разговаря като с хладилник, от всичко, което го заобикаля, не защото е примитив, простак, който не може да цени благата на цивилизацията. Не защото е вътрешно раздвоен и терзан от съмнения. А просто защото е попаднал в среда, която не разбира, в един свят, който му е не само непривичен, неудобен, но който има друга нравствена система. Това, което за сина и снахата е важно, сериозно, има стойност, за него няма никаква цена. За него хладилникът, телевизорът, килимите и майонезите са неща без всякаква стойност, дори материална, те и физически не му служат, той не може да ги употребява. Но за свой ужас той е открил, че тия вещи притежават някакъв мистичен магнетизъм за сина му и снахата; те не си служат с тях, а им служат. Готови са да жертвуват неща с висока морална стойност заради тях. Живеейки с вещите, те се отчуждават не само от природата и хората, но и от самите себе си, забравят кои са, откъде са дошли, искат да изглеждат други, да не приличат на себе си, не могат да намерят общ език с бащите, изпадат в неродствени отношения. Тук две системи на ценности не съвпадат. Едната е на стария селянин, живял с природата, неоткъснал се още от родовото, патриархалното, нравствено оформен при други обществено-икономически условия. Другата е на новия градски човек, изпаднал от лоното на природата, изгубил спомена за родствените, братски отношения между хората, какъвто спомен смътно е запазил неговият баща; разединен, затворен в своята самотност между студени, бездушни вещи, чието притежание и натрупване започва да му изглежда като върховна човешка цел, скъсал пъпната връв с оная морална система, която някога е можела да му дава опора и представа за реда на ценностите, без да си е създал още нова, съобразена с новите исторически условия на живот. На коя от двете системи на ценности дава предимство Хайтов, ще говорим по-нататък. Но засега можем да установим в какво се състои драмата на героя от „Дърво без корен“. Неговите нравствени представи са устойчиви, твърди, ясни. Той страда от това, че хората не живеят съобразно тези представи. Той без всякакво колебание, без всякакво съмнение може да каже какво е това достойно битие. В него не съществува никакво раздвоение. Но битието на неговия син не е достойно битие. Неговите стремежи, неговите надежди, смисълът на неговия живот му е непонятен. Както и другите разкази на Хайтов, това е изповед на човек, който е направил едно откритие, който е прозрял една страшна истина. Всичко друго губи смисъл пред изключителността на този факт. В това се състои и целият разказ — в нравствено-екзистенциалната оценка, която той ще даде на това свое откритие, на тоя единствен факт от своя живот.

И в двата разказа имаме не просто диваци, които нямат „цензура на нравите“, които „говорят, както мислят, и действуват така, както мислят“. Напротив, техните представи за добро и лошо, за позволено и забранено са много добре очертани, тяхната нравствена култура е много добре развита, те живеят със съзнанието за човешко достойнство и красота. Тия нравствени възгледи са много категорични, в много случаи (както ще видим в други разкази) — императивни. Те са нравствено оформени хора, изработени от историята. Не въобще от историята, а от нашата българска история в определени нейни периоди. Те всички живеят и мислят според повелята и принципа на цивилизацията, в която са се формирали като личности. И ако тая цивилизация сега се разпада под натиска на новата, исторически по-прогресивната, по-жиз-

ненатa, това не значи, че тя не е притежавала една стройна система от етични, философски и естетични възгледи.

Взех два най-очевидни примера, от които личи, че героите на Хайтов са хора на една преломна епоха, когато се изживяват и разрушават старите представи за света, когато трябва да се прескочи от една патриархална, полуфеодална епоха направо в съвременния свят. Имаме ли пред вид историческите, обществените, социалните, битовите условия, при които са се оформяли нравствено-психологически тия хора, за нас ще бъдат ясни тяхното поведение, техните конфликти, техният драматизъм. Оттук, а не от някакви абстрактни гледни точки трябва да изхождаме, когато се опитваме да ги характеризираме като хора, защото Н. Хайтов, когато е създавал своите художествени образи, е имал пред вид реални хора, реални човешки отношения, реални исторически, обществени и битови условия. Идеята за „бинарната опозиция“ му е дошла по-късно . . .

*

Още разказът „Козият рог“ трябваше да ни подскаже на какво се дължи интересът на Н. Хайтов към миналото, какви хора, какви човешки качества го вълнуват, какво търси той в историята. В сборника „Шумки от габър“ тая малка хроника остана като че ли незабелязана. Филмът „Козият рог“ ни накара да видим от по-друг ъгъл творчеството на Н. Хайтов. Най-напред — да забележим какъв голям вътрешен обем имат неговите разкази. Хрониката е изложена на 6—7 страници, а по човешката си съдържателност се превръща в едно голямо драматично произведение. Разбира се, тук заслуга има и талантливият режисьор: по дешифрирането на разказа, по превеждането му на езика на друго изкуство. Но ядрото на всички жизнени и духовни конфликти се намира в самия разказ. Както и в много други разкази на Хайтов, в един малък обем се съдържа толкова сгъстен живот, че преведен на друг език (както е в случая на киното), разкрива истинските си размери и граници. Една от тия истории, които по време на робството са се случвали толкова често. Едно дълго подготвяно отмъщение. Само едно изключително обстоятелство — в отмъщението участвува момиче. И всичко това би било една романтична история за страшните времена, една история, която ни разтърсва, в която ни покоряват с могъщите си страсти необикновени, силни и страшни хора, ако тоя кървав шекспировски сюжет не ни поставяше накрая пред един неразрешим морален проблем: докъде се простира правото на човека над другите човеци, доколко е упълномощена човешката ръка да раздава правосъдие, къде е границата, откъдето съдията се превръща в насилник?

Трябваше ли Караивана да отмъсти на злодеите? Естествено, тук два отговора няма. В главата „Бунт“ на „Братя Карамазови“ дори „ангелът“ Альоша за миг усеща моралната перверзност на пасивното отношение към причинителя на злото. Идеята за несъпротивление на злото с насилие е колкото отвратителна и нечовешка, толкова неприемлива и за разума. Но тогава защо отмъщението на Караивана не доведе до възстановяване на справедливостта, а до по-страшни разрушения? Престъпвайки всички човешки и божи закони, той превръща собственото си дете в оръдие на отмъщението. Той разрушава едно скъпо човешко същество; нежното момиче, чиято душа трябваше да разцъфти в любовта и майчинството, той превръща в палач, в безмилостен убиец и през цялото време бди да не се събуди в него някакво човешко, женско чувство. Неговата жестока, опустошена от страданието душа е готова да пожертвува всичко, за да накаже насилниците. Но той жертвува не само себе си, той си позволява да пожертвува и друго човешко същество. И ето отмъщението

се обръща срещу отмъстителя. Страшният Караиван от справедлив отмъстител, от наказваща ръка на правдата се превръща в насилник. Той разбива собствения си живот, осакатява детето си, убива невинния овчар и в края на краищата застава пред нищото. Убийците са наказани, но най-тежкото наказание получава Караивана. Той не постига нищо. Той само умножава злото и човешкото страдание.

Става нещо парадоксално — вместо удовлетворение отмъщението носи ужас. Ние присъствуваме на една битка, където всички са победени. В хода на отмъщението Караивана е изгубил моралното си превъзходство, нещо повече, той става убиец, изгубва нашето съчувствие, той се изравнява с тия, от които несправедливо е пострадал. И всичко завършва с едно страшно, жестоко, безсмислено изтребление, с един безизходен финал, който сякаш иска да ни подскаже, че злото на света е неизтребимо и борбата на човека срещу него се насочва срещу самия човек.

Къде е грешката? Можеше ли замисълът на Караивана да има друг изход, да завърши справедливо? Според мен, не. Омразата е изместила всяко друго чувство в душата на Караивана, той не знае нищо друго освен злобата и желанието за мъст. По всяка логика той ще се превърне в убиец и насилник. Защото неговото дело е построено на отрицанието. А отрицателна справедливост не може да има. Трайно може да бъде човешкото дело, построено на любовта. Без положителния елемент всяка борба срещу злото на света се превръща в разрушение и саморазрушение, от бунт срещу злото се превръща в робство у злото. Всеизгарящата великанска страст на Караивана от справедливо и законно човешко чувство се превръща в опасна и жестока разрушителна сила.

Тук Н. Георгиев отново намира основание да потвърди изхода си за „хамлетовско“ раздвоение у героя. Но той се хваща за думите, а Караивана е една могъща човешка фигура, изтъкана от воля и сила, воля, която желае, и сила, която постига желанието. Тоя страшен мъж е обладан от една единствена мисъл, която гори мозъка му, и една единствена страст, която е изсушила последната капка влага на душата му. И няма преграда, която може да го спре, защото така повелява неговият нравствен закон, превърнал се в една мисъл и едно чувство — мъстта.

Разказът „Козият рог“ хвърля допълнителна светлина върху „Диви разкази“. Ние виждаме какви човешки натури, какви човешки качества вълнуват Н. Хайтов. Независимо от хумора, битово-анекдотичното, забавното в „Диви разкази“, както отбелязват почти всички критици, тук има едно тънко пренасяне на страстите и хората в един друг план, който се боя да нарека героизация или митологизация, но който се надявам да изясня в хода на изложението. И действително Н. Хайтов се е стремял да пресъздаде една картина на „мъжките времена“, когато се знае какъв трябва да бъде мъжът и каква — жената. Той не само лично заявява, но и всеки непредубеден читател ще забележи неговите предпочитания към романтичните, достолепни човешки черти, към душевното благообразие и красота, към мита и легендата, към високите човешки качества и жестове. Дребнавото, житейското, битовото, прекалено човешкото не го занимава. Вълнуват го преживяванията на хора, за които всеки би могъл да каже — се человек. Неговите герои могат да бъдат злодеи, разбойници, могат да изпаднат от човешкото общество, но във всеки момент те са готови на някакъв страшен жест, на някаква съдбоносна постъпка, която разсича живота им на две и разкрива изключителна душевна мощ. Те са изградени от цели късове благороден материал и душата им е винаги готова да поеме някакъв риск, да извърши нещо, което излиза извън бита, извън всекидневието, извън жалките грижи за насъщния. Забележете, те рядко са поста-

вени в ситуации извън бита. Техният хумор, техният език, тяхното всекидневие е вътре в бита, но в същото време те са застанали с лице към съдбата. Те са битийни, а не битови. Техните проблеми се отнасят до човешкото битие, а не до конкретния бит. Бягството на момиче и приставането е явление на бита, но за героя на разказа „Сватба“ това става съдба. Съдбоносната грешка, моментната проява на страх не може да се изкупи цял живот — „Едно саатче бягане — животче връщане! И все не можеш да се върнеш, откъдето си тръгнал“. Метьо от пазач на гората се превръща в добър „горски дух“; той се настанява там, откъдето неумолимото историческо развитие е изгонило всички вълшебни, поетични обитатели и обитателки и е оставило бездушно, празно пространство. Разбира се, нито Метьо, нито писателят Хайтов могат да заселят отново горите с ония пленителни същества, които чудното детско въображение на човечеството е създало. Но с тоя случай писателят Хайтов ни подсказва какви поражения върху нашата душа ще нанесе обезчовечаването на природата в името на просперитета и благополучието и поставя въпроса: не обезчовечаваме ли и самите себе си с обезчовечаването на природата. Макар и неосъзнато, но от собственото си гледище за добро и зло Метьо става защитник на хуманността, на човешкото начало пред безмилостното настъпление на буржоазната деловитост. Затова от служба, кариера защитата на гората се превръща за него в съдба. В името на гората той рискува и благополучието, и живота си.

Пък и не само той, всички герои на Хайтов не отдават никакво значение на материалното благополучие, по своето духовно устройство те са антибуржоазни. В тяхната аксеология най-високо стоят нравствените ценности (да си спомним Бай Ганьо — „Идеали! Бош-лаф!“ „А бе не подлец, ами архиподлец ти ставам . . .“ И т. н.). Силата (предимно душевна), смелостта, достойнството, истината, правдивостта, честността винаги печелят в едно състезание с всички съблазни, които животът им предлага. Героят от разказа „Изпит“ се отказва от всички награди, които му предлагат, но изпълнява думата си и обръсва ходжата. С това той спечелва възторга на болния си стар баща, който очаква от него да донесе пари в къщи. И това не е инат, бабаитлък. Той просто не иска да извърши никакъв компромис, в неговите представи достойнството, гордостта, майсторската му чест стоят по-високо от всички блага, които може да получи. Дори и красотата губи пред нравствените стойности. Метьо е куц, Селим, който с мъжеството си печели най-хубавата девойка, е сакат.

Хора с такава кройка не могат да останат в рамките на всекидневието. Неизбежно, по желязна закономерност те ще достигнат до ситуация, която ще изисква съдбоносно решение, ще ги постави пред нравствен конфликт, който трудно се решава или не се решава (както в „Дервишово семе“ и „Козият рог“). И не защото те са противоречиви, съмняват се в правотата си, колебаят се да вземат решение. Точно обратното, те са в съгласие със себе си и постъпват съобразно етичните си представи. Те много добре знаят какво е чест и достойнство, кое е сила и кое слабост, кое е добро и кое — зло. В това отношение нямат колебания. Но точно поради тая причина, че твърде високо, повисоко от всичко поставят нравствеността, че нравственият императив у тях е много силен и в никой случай не могат да го преодолеят в себе си, точно поради тая причина стигат до неразрешими вътрешни конфликти. Рамадан от „Дервишово семе“ много добре знае, че е добро да отмъстиш на насилника, който е разбил живота ти. И нищо не може да го уплаши и разколебае, няма препятствие, което ще го спре. Защото така повелява неговият нравствен закон, неговият дълг. Той няма друг избор, не може да забрави, да си отиде, да напусне мястото на злото и насилието и да започне нов живот, да залюби друга. Иначе би се чувствувал непълноценен човек, той ще се осъществи в

отмъщението, т. е. в нравствения императив. Оказва се обаче, че има едно единствено препятствие, което той не може да преодолее, и това препятствие е друг нравствен императив — дългът към любимата жена. Значи, преграда пак от същия характер, само тя може да се противопостави на решението му да изпълни своя дълг. Добро е да отмъстиш на злодея, но за да го постигнеш, трябва да разрушиш друго добро — да закриляш и бдиш над тая, която е давала смисъл на твоя живот.

От какво произтича тая антиномия. Не от това, че Рамадан се е объркал и в неговите очи ценностите започват да се разместват, а точно обратното. Човекът въобще като морално същество всекидневно, подчинявайки се на своите нужди, е принуден да преодолява някакъв нравствен закон. И колкото морално е по-развит, колкото по-високо поставя нравствените ценности, толкова по-често се сблъсква с такива противоречия, които в личното битие на човека са непреодолими, фатални. В личното си битие човек е сам, изолиран, слаб. Той често може да стане жертва на конфликт, чието разрешение е по силите само на общността, на цялото обединено човечество. Освен това всяка нравствена система, най-съвършена и богата, се оказва в даден момент схематична и по-бедна от живота. Личното и обществено съществование на човека е по-сложно, отколкото може да предвиди етичната норма. И затова колкото вечни и непреходни, толкова и относителни, непълни, схематични и нормативни могат да се окажат моралните идеи на човечеството. И затова в своя исторически живот човекът непрекъснато ги обновява и задълбочава.

В това се състои драматизмът на Хайтовите герои. Тяхната етична система в много отношения се оказва неадекватна на изменящия се свят. Исторически обусловена, пригодена за определен тип, определен модел на историческо битие, тя се разклаща пак по причини от исторически характер и човекът, красив, достоен, уверен в световния ред, силен със своите етични принципи, може да се окаже объркан и безпомощен, недостолепен в един нов и непознат за него свят. Моралният догматизъм, който проявяват Хайтовите герои, разкрива ограничеността на техния мироглед, обреченността на света, в който са се родили. За героя на разказа „Гола съвест“ Н. Георгиев казва, че изживявал „страстта си към истината и справедливостта като неотвратима, дошла неизвестно откъде привичка“. Страстта към истината и справедливостта съществува у всеки човек и би трябвало да се учудваме на обратното. Но проблемът тук е друг. Както всички Хайтови герои, той поставя нравствените стойности най-високо, той иска да притежава „най-скъпото нещо на света“—съвест. Но не може да разбере, че е абсолютно безпомощен срещу безогледните буржоазни търгаши, груби политикани и интересчии. Той иска да се бори срещу тях със средствата, които те са създали за своя защита — партии, съдилища, полиция и т. н. Той продължава да вярва, че обществото е справедливо устроено, че има ред и закони, пред които всички са равни, че тези закони са създадени, за да защищават общото благо, интересите на целия народ и т. н. В своя морален догматизъм той не вижда, че светът е изменен, и иска да приложи към него нравствена мярка, която не му подхожда. Той не може да разбере, че основният проблем тук е премахването въобще на това обществено устройство. Това именно го прави безпомощен в тоя несправедлив, недостъпен свят. Той се превръща в чудак, особняк, парадоксален тип, който развеселява околните и създава известни грижи на властниците, но с него лесно могат да се справят, той не е опасен. Защото той проявява безразсъден педантизъм и догматизъм, пристъпва стереотипно, схематично, от позициите на еснафската честност, на старата идилична справедливост там, където е нужно нещо ново, където е нужна гъвкавост на поведението, мъжествен реализъм, широта на погледа, обществено-историческо мислене. А това

достатъчно красноречиво говори, че хуманизмът на неговата нравствена система в много отношения е изчерпан, превръща се в догма, разкрива своята историческа ограниченост и непригодност за новите исторически условия.

Хора с такава страст към истината, с такова патологично развито чувство за чест, достойнство и справедливост не могат да бъдат щастливи в буржоазния смисъл на думата. Техният свят е в друга плоскост и където тая плоскост се пресече с плоскостта на бита, там е точката на драмата. Там ги наблюдава Н. Хайтов, в тая точка, в тая пределна ситуация, където изведнъж се разкрива целият вътрешен мир на човека, цялата му ценностна система, нравствено-естетическите му представи за света. Това са мигове на сгъстено съществование, когато целият живот на човека, цялата му същност се озарява от светлината на единственото, най-важното събитие на живота му, и всички останали събития, всички преживявания, цялото минало придобиват смисъл и значение от това единствено събитие. Целият сборник „Диви разкази“ се състои от 17 разказа от първо лице. Това са 17 изповеди на хора, всеки от които е направил едно откритие, прозрял е нещо важно и изключително в човешката съдба, в човешката участ на тая грешна земя, нещо неразрешимо и безизходно. Това откритие се превръща в точка, която те ще съзерцават цял живот, тя ги хипнотизира със своята бездънна чернота, превръща се в ос на тяхната екзистенция. Тия 17 гласа питат. Това са 17 въпроса. Те не могат да си обяснят трагизма на човешкото битие, своята безизходност в един „засукан свят“. Тия 17 гласа се събират в един хор, 17-гласен, дисонантен, необединен, свидетелстващ за разединението и трагизма на човека. Но това е само на пръв поглед. Ако песента на тоя хор е една елегия по времето, когато човеците са живели в топлото лоно на природата, обединени, единни, в братски, родствени отношения, ако тук се чуват жалбите и въздишките на хора, изпаднали от рода в един разединен, враждебен свят, то реалният, нравствено-художествен изход е в това, че тая елегия се превръща в зов към единение и братство, към порядъка и разума в света, зов за очовечаване на света, на човека и човешките отношения. Всеки от тия гласове свидетелствува, че човекът, когато е сам, е слаб, и неизброимите препятствия по нашия път не са по силите му; че човекът не е изпратен на земята за благодушно щастие, а за нещо по-голямо; че човекът се обезчовечава в един свят, където царуват бездушният интерес и егоизъм, и т. н.

Ето в тоя миг, мига на откритието, Хайтов хваща своя герой в часа на равносметка, когато той ще направи етично-екзистенциална преценка на своето откритие. И душевното състояние, преживяването е предадено само с най-съществените черти. Тук няма тънки психологически ребуси, анализи, разлагане на състоянието. Тук има една душевна доминанта, която определя всичко, другото е излишни, несъществени подробности. Типът на мислене и преживяване у неговите герои е по-близо до родовото, колективното, общото, затова техните понятия, представи, определения са обобщени, уедрени, неиндивидуализирани — „сърце“, „майка“, „любов“, човек“, „живот“, „хубост“ и т. н. Те мислят, говорят, преживяват не толкова индивидуално, колкото типологично. Не частното, а общото, не индивидуално неповторимото, а характерното, повторимото, не индивидуално сложното, а индивидуално простото — ето какво е характерно за Хайтовите герои. От обстоятелството, че образната система на Н. Хайтов е сложна, Н. Георгиев вади заключението, че самите изобразени герои са „сложни“. По същата причина той се възмущава от тия, които говорят за „наивния реализъм“ на народната песен, без да се съобразяват с нейната „сложна, богата, разностранно корелирана реалистична художествена система“ (Наблюдения върху поетиката на българската народна песен.—Литературна мисъл, 1972, кн. 3). Но щом художествената система на

народната песен е сложна, това значи ли, че самият народен певец е „сложна", индивидуализирана, исторически мислеща, раздвоена, раздирана от духовни конфликти личност? Разбира се, героите на Хайтов са „сложни" дотолкова, доколкото е сложно всяко човешко съществование. Но приемайки условността на това понятие, ние определяме исторически сложилия се тип на човек. И неговата „простота", „цялостност" противопоставяме на „сложността", „нецялостността" на друг, също исторически сложил се тип на човек. Значи говорим за историческите закономерности на действителността, изобразявана от Н. Хайтов, проблем, несъществуващ за Н. Георгиев.

Характерните за мита, фолклора, легендата общозначимост, обобщеност, типовост на човешките състояния и отношения, на отношението човек—външен свят са използувани пряко от Н. Хайтов при построяването на неговите образи. И тук най-важното е не душевната противоречивост, а цялостност. Тук е обобщено същественото за цели групи човешки състояния, обществени и лични отношения, религиозни, мирогледни и философски представи, абстрахирани от хилядолетен жизнен опит, от милиони индивидуални особености, случаи, събития и т. н. Тая едроплановост изпълва с голяма нравствено-психологическа и мирогледно-философска съдържателност много малък обем, защото обобщава най-същественото, най-общото, най-повторимото за човека за един огромен период от неговото историческо съществование. Това издига разказите на Хайтов над регионалното, битовото, до една широка значимост. Разбира се, проблемът за мита е много голям и нито тук имам възможност, нито пък бих се наел да го разглеждам. Но искам да обърна внимание на сходството между „Диви разкази" и една от най-важните особености на мита, сходство, което може да ни разкрие тяхната вътрешна механика и структура.

За да мога донякъде да илюстрирам мисълта си, ще се възползувам пак от примера, който ми подсказа Н. Георгиев. В „Йосиф и неговите братя" Томас Ман разлага мита. Тук има една игра и ирония. Писателят разказва как неговата машинописка, преписвайки романа, изразила задоволството си, че най-после можела да разбере как всичко това е станало в най-големи подробности. В тая простодушна забележка има дълбок смисъл, тя разбулва иронията, скрита в произведението. Десетината страници, в които е изложена историята на Йосиф в книгата „Битие", у Томас Ман се превръща в многотомно съчинение. Това е един коментар и анализ на митичното предание. Писателят го прехвърля от плоскостта на митичния реализъм в плоскостта на съвременния реалистико-психологичен роман. Той съчинява индивидуални психологически състояния, измисля подробности, историзира събитията, смесва митично и историческо, онагледява бита, прави го „реалистичен", вмъква географията, археологията, етнографията в легендата и тая могъща интелектуална „игра" се превръща в един дълбоко хуманистичен, съвременен философски размисъл за драматизма на човешкото битие.

При Хайтов (да не помисли някой, че сравнявам Н. Хайтов с Т. Ман) става обратното. От съвременно-реалистичното, битово-психологичното, аналитично-разчлененото той върви към сгъстено-митологичното, обобщеното, уедрено-човешкото. И ако при Т. Ман митът се „разширява", пространствено „нараства", анализира се и се разчленява, то при Хайтов аналитичното, разложеното, битово-реалистичното се синтезира, сгъстява, обобщава, „опростява" в уедрените форми на фолклорното мислене. Тая особеност отново можем да си обясним с обстоятелството, че неговите герои са „прости планинци", хора с определен, исторически обусловен начин на мислене. И много правилно Т. Жечев определя, че Хайтовите герои превеждат своя съвременен опит на стария си език. Те „живеят един живот — съвременен,—а владеят друг език — езика на образите, мислите, обратите на миналия живот и неговите

предания“. Даже тук не е въпрос до езика, а до категориите на мислене, до мирогледа и философията, до метода на обобщаване на реалните явления. Те не само не знаят друг език, те не знаят и да мислят другояче.

Сега, мисля, трябва да ни е ясно защо в един малък обем разказите на Н. Хайтов побират толкова човешко съдържание, защо всеки от тях (говоря за най-хубавите и на първо място поставям „Дервишово семе“, един шедьовър на нашата литература, а също така „Горски дух“, „Сватба“, „Когато светът си събуваше потурите“, „Мъжки времена“ и др.) представлява романът на един живот. Защо разказите на Хайтов ни говорят не за бита на родопчани, не за екзотични нрави и характери, за етнографски особености, а за нашето човешко битие. Защо ни покоряват Хайтовите герои и защо толкова навреме се появи сборникът „Диви разкази“. Защо и в какъв смисъл може да се говори за героизация, митологизация или, може би най-точно, морализация на об-
разите и човешките отношения в „Диви разкази“.

*

Не можем да отминем един въпрос, пряко свързан с характера на „Диви разкази“. Т. Жечев ги нарече есета, превърнати в разкази, и с това отново възбуди силно развитото чувство за хумор у Н. Георгиев. В една статия про-
четох, че Н. Хайтов бил прикривал своите авторски намерения и оставял на читателя да си направи своите изводи. Вероятно това твърдение се смята за висш комплимент, но то също подкрепя тезата, че между художествените и нехудожествени жанрове съществува непреодолима стена, нещо, което се опровергава от цялото културно развитие на човечеството. Няма да повтарям аргументацията на Т. Жечев, но обърнете внимание само върху няколко раз-
каза — „Дърво без корен“, „Мерак“, „Когато светът си събуваше потурите“, дори „Ибрям-Али“, „Гола съвест“, „Пътеки“ и др. — не са ли това откровени размишления на автора, където той търси пряк контакт с читателя, където направо иска да му внуши своята идея, независимо от това, че говори героят съобразно своя манталитет, мироглед, език и т. н. Артистичното майсторство на писателя да се пръвъплъти в душевността на своя герой е голямо, но той присъствува навсякъде, той коментира разказа, без да произнесе нито дума, при всеки случай той сякаш ни казва: ето вижте как може да се прецени едно такова явление, вижте как го оценява и осмисля един естествен, непредубе-
ден човек. Изповедта на стареца от „Дърво без корен“ — не е ли това пряко обвинение на автора срещу сина и снахата, двама амтоматизирани, душевно опустошени хора, кой ще се поколебае, че тук говори направо авторът. В „Пътеки“ например авторската идея е толкова оголена, директна, че ако се опрем на „най-простите априорни принципи на художествената теория“ (Н. Георгиев), ще кажем направо, че това не е никакъв художествен разказ, а морализация. Но тъй като не само най-простите, но и най-сложните принципи на художествената теория се оказват винаги по-бедни от художествената практика, трябва да приемем, че разказите на Н. Хайтов са художествени, високохудожествени, но че с някои от техните особености литературните тео-
ретици трудно се примиряват.

Тоя човек, който е живял с природата и различава звуците на гората, душата на дърветата; който познава характерите на нашите планини и се възхищава от всички, но остава зачарован завинаги от своята родна Родопа; който е изучавал миналото на родния си край и живее с неповторимата прелест на неговото изкуство — родопските халища, разкрили с богатството на цве-
тове и техните съчетания бляна по красота и хармония на родопчанката, ро-
допските песни и музика, сладкия език с неговите неповторими мелодии и

богатство; който познава легендите на планината, хората, техните борби с поробителите, техните омрази и тяхната любов; който от детството си е слушал за хайдути, за характери, за мъже, способни на величави жестове, озарени от светлините на героизма и човечността; който е размишлявал дълго за страшната наша история, зазвучала в ушите му от детски години с легендите и песните, с музиката, пълна с писъци и стенания, с кръв и сълзи, от които нашата българска земя отдавна да е станала дъно на море, ако не ги поглъщаше така жадно и ненаситно, та казвам, тоя човек влезе в нашия културен живот не като босяк, който ще се присламчи и приспособи, който ще се оглежда как да заприлича на другите. Той носеше своя духовен мир, своите спомени, своето минало. Неговите есета „Шумки от габър“ ни подсказват пътищата на неговата мисъл. „Диви разкази“ имат пряка генетична връзка с тях. „Шумки от габър“ са преход от откровено публицистичния, есеистичен жанр, хроника, очерка към по-чисти художествени форми. Както неговите есета, етнографски и исторически проучвания, „Диви разкази“ са размишления на писателя за нашата история, за историята на нашата душевност, за дълбоко вкоренените, същностни черти на българина, за нашите традиции — културни, моралистични, духовни; за връзките между съвременността и историята; за това — как ще живеем днес, след като сме „загубили“ природата, след като започваме да забравяме кои сме, откъде сме дошли, за това — кое от нашето минало трябва да скъпим и съхраняваме в един модерен, нивелиращ индивидуалността свят; за това — как в едно просперииращо, задоволяващо материалните си нужди социалистическо общество човек лесно може да се превърне в роб на собственото си благополучие и т. н. И ако Хайтов противопоставя на съвременния противоречив, сложен, неустойчив, нравствено некристализирал, бързо изменящ се човек един друг тип — на нравствено оформен, устойчив, силен, душевно монолитен антибуржоазно устроен човек, то това съвсем не означава сантиментална идеализация на миналото, на родовото, патриархалното. Тук няма алтернативно съпоставяне на два свята въобще. Високия трагизъм на своите герои Хайтов противопоставя на оеснафяването, консумативната стихия, моралната безформеност, но това съвсем не означава, че той преценява съвременността от позициите на своите герои. Наистина той кара своите герои да говорят,да преценяват, дори да осъдят съвременния засукан свят, който те не могат да разберат. Но именно по тоя начин се разкрива ограничеността на тяхното мислене, безперспективността на техния свят. Техните драми, техният мироглед и философията, тяхната преценка на съвременността ни дават възможност да съпоставим два свята, да сравним предимствата на единия и другия, да преценим дали, придобивайки благата на модерната цивилизация, не губим ценности, които сме притежавали и които трябва да си възвърнем. Разкривайки по тоя начин противоречивостта на историческия процес, при който всяка печалба е съпроводена с множество загуби, Н. Хайтов съвсем не иска да ни покаже изключителните предимства на света, който описва, пред нашия, съвременния. Той много ясно и убедително показва, че светът на неговите герои е ограничен, безперспективен, безизходен с оглед крайните цели и възможности на човешкото развитие. Свят, в който родовото, колективното, корпоративното желязно властвува над индивидуалното. Където над личността може да бъде извършено варварско насилие и насилието е узаконено, а отмъщението е превърнато в религия. Където личността въобще не се смята за върховна ценност и цел и за нейното развитие и усъвършенствуване няма простор. Свят, груб и жесток, непоносим за нашите изнежени сетива и представи. Хайтов го показва в неговата безпощадна реалност и само онзи, който допуска, че идеал за човешки отношения може да бъде краденето на момичета и мушкането с ножове, само той може да види в „Диви разкази“ романтична идеализация на

родовото, примитивното, дивото. Както казах и преди, чрез изобразяването на един отминаващ и отминал свят Н. Хайтов разсъждава върху нравствената проблематика на съвременността. И той съвсем не ни показва идеал на хора, той ни показва високи човешки качества. Такива качества, каквито би желал да види у мнозина свои съвременници, увлечени в трупането на житейски блага, покорени от съвременния бит, подмамени от изкушенията на „модерното“, „цивилизованото“, „европейското“ в неговите външни форми.

Не разглеждаме ли „Диви разкази“ в контекста на нашите съвременни духовни търсения и умонастроения, на фона на нашата съвременна моралистична и културно-историческа мисъл, няма да можем да си обясним тяхната популярност. Без да бъдат криминално или забавно четиво, без да имат нещо общо с масовата култура, те завладяха една огромна аудитория, излизат в 200-хиляден тираж. Двеста хиляди български читатели търсят в тях отговор на въпроси, които са ги вълнували, осъзнават чрез разказите ония нравствено-психологически проблеми на съвременността, които под някаква форма са стояли и пред тях. Ще повторя баналната фраза, че писателят не е длъжен да дава готови отговори, да предлага рецепти, но той пръв открива и формулира обществените явления и нужди, посочва невралгичната точка, болното място, което вълнува неговите съвременници, и с това обединява около своето произведение тяхната мисъл. В това се състои неговата награда. С това е награден и Н. Хайтов. И никакви „опозиции“, никакви хватки на „художествената специфика“ нямаше да покорят неговите читатели, ако в тия разкази душата на художника не трептеше с техните вълнения, ако не откриваха в тях собствените си болки и надежди, собствените си мисли и терзания.

*

Не знам дали отговорих на въпроса за художествената специфика на „Диви разкази“. Но, както казах и преди, за мен тоя отговор се състои в отговора на много въпроси, някои от които се опитах да поставя. Затова той не може да има категоричността и абстрактната завършеност на математическата формула. Сигурно и аз ще бъда обвинен от Н. Георгиев в „деспецифизиращи тенденции“ на критическото мислене. Но щях да се убедя, че той е прав, ако неговият „специфичен“ подход не представляваше пълно отминаване на цял куп проблеми, които възникват при четенето на „Диви разкази“. Ако можеше да докаже, че всичките тия проблеми нямат пряко отношение към работата на критика, не са в неговата компетентност, не са задължителни не само за него, но и за всеки гражданин, който хваща перото да преценява литературата. Той иска да бъде „чист“ литературовед, „чист“ критик. За мен такова нещо не съществува в подлунния мир. Или ако съществува, то е нещо колкото непривлекателно, толкова и опасно. Ще кажа с думите на Некрасов — критик можеш и да не бъдеш, но гражданин си длъжен да бъдеш. Иначе твоята дейност се превръща в нещо самозадоволяващо се и безплодно, мъртво комбиниране на геометрически абстракции, като паяк ще точиш паяжината от собствената си мисъл, без да можеш да я обновяваш в дòсега с възникващите вечно нови и безкрайно богати проблеми на живота.

Може би накрая трябваше да се спра на инвективите на Н. Георгиев срещу „антипозитивистичната“ критика и да потвърдя по тоя начин констатацията му за нейните самозащитни рефлекси. Но тъй като тези инвективи са неадресирани, голословни, неконкретизирани и могат да служат само като доказателство за нервността на своя автор, но не и за основа на научен спор, ще ги оставя без последствие.

АСЕН РАЗЦВЕТНИКОВ

Борис Делчев

1'

Поради една случайност първият ми литературен спомен след Девети септември е свързан с името на А с е н Р а з ц в е т н и к о в.

Два дни след паметната дата партийната организация на писателите беше свикана на заседание — трябваше да се огледаме, да се уреди членството на някои от нас и да се набележи план за работата вече на легални основи. И понеже нямахме средище и всичко беше в кипеж, заседанието стана някак на импровизационни начала — в едно от помещенията на оцелялата печатница „Полиграфия“, между касите с букви и рулата с хартия. Но дали защото бяхме подранили или пък защото беше допусната някаква неточност в определяне на часа, наложи се да почакаме. И Камен Зидаров, който разказваше не знам каква история около съставянето на бившето правителство, започна да ни окайва, че сме мудни, че кретаме след събитията с цели две денонощия (тогава това беше много). „Виж, журналистите се оказаха динамично племе, изпревариха ни“ — рече той все така шеговито. И с леко убодване додаде: „И динамично, и практично! Сигурно сте чели вчерашната им резолюция: успяха вече да поискат от правителството и квартири.“ После, като да беше се сетил за нещо забравено, предизвикателно попита: „Па само те ли? — изпревариха ни и някои поети от бившите хора. Къде ни са стихотворенията? А един от тях вече е написал, дори успя да ми го даде.“ И едвам изрекъл, извади от джеба си някакъв сгънат лист.

Но вместо да се позовавам на паметта, по-добре ще бъде да приведа една запазена моя записка от онова време, написана същата вечер под впечатление на онова, което се беше случило. „Понеделник, 11 септември 1944. . . .Стихотворението, което прочете, е озаглавено „Спасената планета“. След произнасяне на заглавието последва кратка пауза и някой попита: „Кой е авторът?“ В отговор на това Зидаров рече: „Името ще кажете вие.“ И зачете. Стихотворението е разказвателно, малко нещо космично, с библейско-иносказателни позовавания, но по същина е изцяло в днешния ден. Сюжет: Дойдоха варварите. Изплашени, ние се спотаихме в удобствата си. Младите избягаха в планината, в сърцата си скриха честта. Планетата боледуваше и беше пред загиване. Но тук се случи чудо: младите слязоха от планината и сега, пощадена и потънала в цветя, нашата планета п е е м е ж д у з в е з д и т е.“

Същата сутрин Зидаров ме беше намерил в редакцията на „Отечествен фронт“, дошъл там като мене да се снабди с открит лист (такива бяха времената — органите на властта имаха по-важни задачи), и на излизане ми заговори нещо за своето Драганово, а покрай него и за някои поети от драганов-

ския пантеон. Затова, когато завърши четенето и ни изгледа в очакване на отговор, зареден от сутрешния разговор, аз неволно съединих едно произнесено име с баладичната интонация на стихотворението, която подсказваше за нещо познато, и без да се замислям много, почти машинално изрекох: „Разцветников." „Да, вярно, Разцветников" — потвърди той. И веднага след това към името се принадиха думите „стар грешник". Записал съм ги, но така, че не мога да кажа с положителност кой ги произнесе — аз или някой друг. Все едно, те бяха повторени и послужиха като словесна ос, около която се завъртя нашият разговор. Макар да не възбуди никакви възражения, стихотворението отиде на втор план — мълчаливо се наложи мнението, че беше родено от прибързано приспособяване към политическата обстановка.

Какво е станало по-нататък — не знам, но не си спомням да съм срещал това стихотворение в периодичния печат. Открих го много по-късно в юбилейния сборник „Десет години поезия", вече под друго заглавие — „9 септември". Ако няма грешка в библиографските данни, с които разполагам, това е първата му публикация. Можем само да гадаем защо при съществуващия някога глад за такава поезия е било осъдено на толкова продължителна неизвестност. Имам основания да мисля, че така беше пожелал самият поет. Обладан от чувство за виновност, което личи и в самото стихотворение („ний свихме се в удобствата си сити"), навярно беше решил, че не му се полага да бъде между тези, които поздравляват настъпването на новия ден. И с това съзнание беше поверил своя ръкопис на бъдещето.

Разбира се, изречените някога думи „стар грешник" сега звучат много грубо и някак трудно се свързват с името на един уважаван поет, който си е завоювал място в българската литература. Но в онзи момент тези думи отразяваха нашето реално отношение към него — отношение, което не беше лишено от емоционални напластявания, невинаги достатъчно оправдани, ако не и произволни. Що се отнася до мене, мога да кажа, че тези напластявания бяха не само пресилени, а и абсурдни. Те ми пречеха да се доближа до поета и да установя контакт с него дори тогава, когато миналото, подложено на хладнокръвна преценка, беше загубило окончателно своята някогашна острота. Дори тогава, поради незаличени догматически травми, трябваше да чакам тласък отвън, за да сложа край на моята непримиримост.

Нека обясня откъде идваше всичко това.

Когато се говори за онова поколение недоволни интелектуалци, към което принадлежа и аз, обикновено се казва, че неговата младост е минала под звездата на Смирненски. И в един общ план това е така: поезията на Смирненски беше онзи духовен магнит, който поляризира настроенията и независимо от индивидуалните склонности и предпочитания, неподатливи на унификация, придаде емоционален престиж на нашите социални мечтания. Но казвам — в общ план. Дойдем ли до подробностите, картината става по-сложна и неизбежно се налагат някои уговорки. Работата е там, че хората на моя възраст, които през тежкия период между 1923—1925 г. навлизаха в своето юношество, и практически, и духовно нямаха лесен досег с поезията на Смирненски. Практически — защото стихосбирката „Да бъде ден", станала библиографска рядкост и мълчаливо влязла в индекса на забранените книги, не беше в обръщение и трудно можеше да се намери, и духовно — защото със своя революционен патос, роден от съзнанието за близко тържество, тя трудно се свързваше с това време на жертви и кървави погроми. Необходимо беше да минат няколко години, да се заличат раните, за да почувствуваме духовна потреба от нея. Затова първите певци, с които се срещнахме, когато отворихме очи за широкия свят, бяха т. нар. „септемврийски поети", групирани около списание „Нов път". И поне за мене това беше преди всичко Асен Разцветников. Спомням си

с какъв трепет разгръщахме неговите „Жертвени клади“, увенчани с престижа на забранена книга, и как задъхано четяхме и препрочитахме романтично извисените „Вихри“, „Удавници“ и „Полски цветя“, които ни връщаха към злокобните септемврийски нощи, за да възкресят сенките на „незнайни и святи“ жертви, оживели вече в легендата. Спомням си с какво увлечение заустявахме тези стихове, съкровено непринудени като народната песен — жалба и обет едновременно, в които през кошмарните „дни на безумства“ се прокрадваше една искра на надежда пред бъдещето. Всичко това беше поетическа проекция на нашите настроения — в тях ние намирахме себе си. Тъкмо поради това трябваше двойно по-болезнено да преживеем последвалата наскоро след това духовна капитулация на Разцветников, неговото оттегляне в света на индивидуалните вълнения: за нас то беше не просто неустойчивост пред политическата реакция, а акт на лична измяна и лична обида. Оттам идваха и онези враждебни напластявания, невинаги адекватни на реалността, които ми беше трудно да надмогна и тогава, когато обстановката беше изменена и миналото можеше да се прецени от успокояващата висота на изминалите две десетилетия.

Не знам как съм си представял Разцветников, но сигурно въображението ми го е рисувало в твърде непривлекателни черти. Така си обяснявам, че бях донякъде изненадан, когато го видях за първи път: спомням си, че изпитах неудобството на човек, който се оказва опроверган тъкмо в онова, в което се е смятал най-сигурен.

Този пръв досег с живия човек стана през пролетта на 1939 г. в Париж, където бяхме отишли, всеки по свой път, да вкусим от френската култура.

Получил задгранична командировка от тогавашното Министерство на народната просвета, Разцветников се появи един ден в мензата на българските студенти. Появи се неочаквано и съвсем безшумно, без да предизвика около себе си онова струпване, което беше станало неизбежен ритуал при появата на всеки новодошъл от България. И макар да идваше там редовно в продължение на няколко седмици, докрай остана не само вън от приятелските компании, а и вън от атмосферата изобщо. Виждах го понякога на една маса с някои общи познати, главно художници, но само за кратко време — докато свърши обеда. Веднага след това си отиваше. Къде живееше и как прекарваше времето си — едва ли някой можеше да каже. И както незабелязано беше дошъл, така незабелязано един ден и изчезна. Едвам сега от едно писмо на Илия Бешков до Константин Петканов, писано в Париж (27. IV. 1939), разбирам нещо около това внезапно завръщане. Като споделя със своя приятел, че Хитлер бил „изплюл камъчето“, т. е. че открито заплашва с война, Бешков закачливо добавя: „Асен днес си заминава. Защо идва той? Видях един пострахлив от мене. Нищо не ми каза от София, нищо не каза въобще и си отива. Комета . . .“ И накрая: „Асен ще изпревари писмото. Готви ви изненада със своето завръщане — би помислил човек, че само заради това се връща.“

Чета тези редове и в съзнанието ми се възправя строен четиридесетгодишен мъж с умно изражение и правилни черти на лицето, почти хубавец, сдържан и някак моминski плах. Говори бавно, ласкаво и с ясна изразителна дикция — така че, ако не го знаеш кой е, ще го вземеш за актьор. В отношенията си с другите се държи непринудено — без да накърнява етапите, но и без да установява дистанция, и когато има насреща си познат човек, леко и добрячески се усмихва. А ако в разговора се намесят закачки, забелязваш, че тази усмивка става иронична — не нападателна, не остра, а отбранително иронична, каквато е усмивката на миролюбивите предупредителни хора с достойнство. Това е човек, който не търси контакти и не проявява склонност към прибързани изповеди, но е чужд на големство и поза. Стига да пристъпиш към него

непринудено и с онова уважение, което изключва недискретните въпроси и дребнавото любопитство, той е открит и достъпен. Намерѝ подходяща интонация, заговорѝ го и не ще те оттласне. Но аз не само не го заговорих, макар да гравитирах вече около хората на перото и да ги търсех — аз избягвах всичко, което можеше да ме постави в досег с него. Не го заговорих и по-късно в София, където имах не един случай да го видя сред близки хора. А когато след Девети септември в Съюза на писателите пътищата ни се кръстосаха, така че станахме познати, без да бъдем представени един на друг, познанството ни при среща се изчерпваше с обикновено кимане на глава: между нас мълчаливо все още стоеше миналото. И така дълги месеци, докато случаят ни събра във връзка с една литературна поръчка.

Беше през пролетта на 1945 г. Леко смутен като човек, който преодолява някакво стеснение, един ден Разцветников пристигна в Централния комитет при Крум Кюлявков, с когото работехме в едно и също бюро. Като го видя, Кюлявков стана, каза нещо приятелски закачливо (а знаех и той не го криеше, че недолюбва хората от „четворката“) и вместо да го покани, както правеше с другите посетители, го въведе в съседното бюро, при ръководителя на отдела. Явно, разговорът беше подготвен отнапред и трябваше да стане на друго партийно равнище. Затова помислих, че имаше да уреждат някакъв важен въпрос. Но не минаха повече от десетина минути и те се върнаха отново. От няколкото откъслечни фрази, произнесени като продължение на водения разговор, разбрах, че ставаше дума за някаква литературна работа и по повод на това уговаряха подробностите — неща, които не ме засягаха. После Кюлявков седна да подпише пропуска на Разцветников и вдигнал глава, като премести погледа си от него на мене, попита колкото да ни приближи в разговора: „Знаете се, нали?“ И без да чака отговор, се обърна към Разцветников: „Когато си готов, ще го дадеш на него . . .“ — при което посочи с жест към мене. Но навярно се беше сетил, че аз не знаех за какво ставаше дума, та започна да ми обяснява. Имало партийно поръчение да възложат на Разцветников за превод някакво немско стихотворение, в което се разказвало за смъртта на млад български революционер. Моя задача било да се погрижа за неговото публикуване в „Литературен фронт“. При това, разбира се, беше поменато името на автора, което ми прозвуча познато, но в паметта ми остана само името на загиналия — Александър Войков, понеже го знаех отнапред.

Няколко седмици по-късно, когато ледовете между нас бяха започнали да се топят, Разцветников ме намери в Клуба на културните дейци и ме спря. Имаше вид на морално облекчен човек, който се е освободил от някакво приятно задължение. И без много обяснения ми показа готовия превод: „Песен за Александър Войков“ от Ерих Вайнерт. Но тъкмо бях хвърлил поглед върху ръкописа и се гласях да го сгъна, посегна да си го вземе: като го прочел последния път, видял, че в него има да се направят още някои поправки. Едвам след това седнахме на една от съседните маси. Какво сме приказвали — не знам, но едно нещо ми направи силно впечатление и се задържа в паметта ми: Разцветников твърдеше с най-голяма сериозност, че преводът му бил възложен по личната препоръка на Георги Димитров.

Разбира се, аз не повярвах на това. Трудно ми беше да си представя, че Крум Кюлявков, който имаше голям пиетет към Димитров, можеше да забрави и още повече да премълчи пред мене такъв факт, и то факт от неповерително естество. А при разговора в Централния комитет той помена за „партийно поръчение“ — нищо повече. Затова останах изненадан и бях склонен да приема, че твърдението на Разцветников беше плод на обикновено предположение Сега обаче виждам, че то не е така невероятно, както ми се стори тогава.

Няколко години по-късно, чрез мой познат, който работеше в парижкото издателство „Едитьор франсе реюни“, аз успях да се снабдя с препис от едно неизвестно писмо на Димитров до композитора Паул Арма и поета Ерих Вайнерт (Москва, 8. VI. 1934 г.), с което, като им благодари за някаква изпратена му от тях „съвместно написана песен“ („gemeinsam verfassten Liedes“), отзвук, по всичко изглежда, от процеса в Лайпциг, Димитров ги насърчава в името на „голямата интернационална солидарност“ да продължат борбата с присъщите на тях средства.[1] Същевременно под стихотворението „Песен за Александър Войков“ намираме това интересно и навярно неслучайно указание: „Писано в Париж в края на юни 1935 г.“, сиреч тъкмо една година след полученото насърчение. Очевидно тази „песен“ иде като отговор на писмото и необичайно прибавените дата и място на писането са предназначени да потвърдят тази връзка. Димитров не може да не е знаел за творческия жест на Вайнерт и сигурно му е дал висока оценка. Нищо чудно тогава, че е могъл да помисли за неговото превеждане на български. И понеже познаваше добре нашите постари кадри, изборът му лесно е могъл да падне върху един поет, към когото, ако правилно съм осведомен, е имал отношение още от годините на „Червен смях“. Все едно, дори да се окаже, че не е така, стихотворението на Вайнерт беше отпечатано в „Литературен фронт“ и Разцветников заживя с убеждението, че беше изпълнил една поръчка на Димитров. За него това имаше стойност не на обикновено литературно доверие, а на протегната ръка. И аз мисля, че от този момент нататък той успя да надделее донякъде онова чувство на несподелена виновност, което беше една от големите травми на неговия живот.

---

[1] Това писмо, писано на немски език, не се намира в съчиненията на Г. Димитров и доколкото знам, у нас не е известно. Затова считам за уместно да го приведа изцяло. Ето го:

Moskau, den 8. Juni 1934

An die Genossen
Paul Arma und Erich Weinert

Liebe Genossen!

Ich danke Euch herzlich für die Zusendung des von Euch gemeinsam verfassten Liedes. Ich sehe in Eurer Arbeit einen schönen Ausdruck und gleichzeitig ein Kampfmittel jener grossen internationalen Solidaritätsbewegung, die eigentlich unsere Befreiung erzwungen hat.

Ich bin überzeugt, dass Ihr und die revolutionären Schriftsteller und Künstler der A. E. A. R., denen ich Euch bitte ebenfalls meinen Gruss und Dank zu übermitteln, alles tun werden, um gemeinsam mit den Werktätigen und allen ehrlichen Menschen den Kampf um die Befreiung der Gefangenen des Faschismus und insbesondere Ernst Thälmanns mit grösster Energie fortzuführen.

Mit kameradschaftlichem Gruss
Euer G. Dimitroff

В превод то гласи:

Москва, 8 юни 1934

До другарите
Паул Арма и Ерих Вайнерт

Драги другари!

Благодаря Ви най-сърдечно за изпратената от Вас заедно написана песен. Вашият труд е прекрасен израз и същевременно бойно средство на голямата интернационална солидарност, която фактически извоюва нашето освобождение.

Аз съм убеден, че Вие и революционните писатели и хора на изкуството от АПХР (Асоциация на писателите и художниците революционери), на които Ви моля също да предадете моя поздрав и моята благодарност, ще направите всичко и заедно с трудещите се и всички честни хора ще продължите с още по-голяма енергия борбата за освобождение на затворените от фашизма и особено на Ернст Телман.

С другарски поздрав
Ваш Г. Димитров

Казах, че след служебно установения контакт ледовете между нас започнаха да се топят. Сега мога да добавя, че това стана много по-бърже, отколкото съм бил подготвен да предположа — толкова бърже, че при вродената дискретност на Разцветников в първия момент някои негови доверявания ми се сториха прибързани и бях малко озадачен. А сега виждам, че не е имало какво да се озадачавам: създаденият контакт е бил повод за него да се разтвори пред едно лице, което е смятал за доверено.

Но нека се върна към фактите.

В края на месец май — след като Разцветников беше поел възложената му литературна задача, но преди да ми покаже направения превод — беше свикано общо съюзно събрание. Дневният ред съдържаше една единствена точка: доклад на Пантелей Зарев по писмото на Георги Димитров до писателите. Повикът беше за обединение на литературните сили, но ако човек чуеше някои от последвалите изказвания, можеше да предположи, че бяхме повикали безпартийните да им се караме. Затова бях малко раздразнен от нашата безтактност, чувствувах душевна потреба да се разтъпча и да се освободя от ненужните словесни натрупвания. И в това състояние настигнах на изхода Разцветников. Поздравихме се, разменихме по някоя дума и без да се уговаряме, тръгнахме по бул. „Цар Освободител“ към Орловия мост. И било защото ни помами майската прохлада, било защото имаше какво да си кажем, се увлякохме и в продължение на около два часа, ако не и повече, обикаляхме по зашумените алеи на парка.

Естествено, първата ни дума беше за станалото събрание.

Смутен от това — какво можеше да помисли един безпартиен, помъчих се да омаловажа станалото и казах, че съществените са не изказванията, които бяхме чули — съществените е самият текст на Димитров. А в него се говори за поощряване на действителните таланти, за обединяване на писателите в името на една истинска народна художествена литература. Никой няма право — продължих аз — да насилва съвестта на писателите или да им налага някакви нормативни изисквания. Но пък и някои от тях, допълних аз, трябва да си направят изводи от настъпилата промяна и да преоценят известни свои писания и необмислени постъпки от миналото.

Къде можех да знам тогава, че човекът е страдал от мнителност и лесно е вземал върху себе си една изказана мисъл от принципно естество.

При думите „необмислени постъпки“ Разцветников трепна като ожилен и с особена интонация, настойчива и умолителна едновременно, заяви, че много често се злоупотребявало с тълкуването на известни факти от миналото. Що се отнасяло до него, винаги се бил чувствувал съмишленик на работническото движение. И се впусна в една генеалогия, която дотогава не ми беше известна. Говори ми надълго и за своята кариера на телеграфист, и за участието си в голямата транспортна стачка през 1919 г. като член на стачен комитет, и за своя престой в затвора и последвалото от това боледуване, чиито последици никога не успял да отстрани, и за много други неща, за да стигне накрая до сътрудничеството си в партийния печат и до своето, както той го нарече, „оттегляне“. В края на 1924 г. той взел решение да не се меси повече в обществения живот — не за друго, а защото здравословното му състояние много се било влошило. И тук с категоричен тон, малко неприсъщ на характера му, изрече тези думи, които се врязаха в паметта ми: „Оттеглих се, но и до днес в продължение на двайсет години не съм написал нито ред срещу работ-

ническото движение и неговата идеология, нито пък съм влизал в спор с комунистите, дори когато съм бил нападан неоснователно.“

Разбира се, аз не бях толкова лекомислен да се вслушам в обясненията на Разцветников за причините на неговия завой: обществената основа на този акт ми беше много добре известна, за да остане някакво място за илюзии. Същевременно знаех, че човек е великодушен към себе си и в търсенето на благовиден предлог лесно подменя същността на нещата със своите извинителни мотиви. И подминах изреченото от него без внимание. Изненада ме друго: твърдението му, че нямал писмени грехове към работническото движение. Как да няма! В продължение на години аз бях живял с полемичното ухапване на Бакалов, че Разцветников беше изпълнил по много оригинален начин някогашната си клетва към „бледоликите братя“ — като увеличил с един броя на каиновците.[1] Какъв е този добродушен Каин, който се задоволява с безшумно оттегляне, без да хвърли дори един словесен камък срещу бившите си братя? Но в паметта ми не беше запазено нищо, с което можех да отбия твърденията му (сега вече, когато съм очистил литературните факти от наносите на мълвата, мога да кажа, че такива изказвания наистина не съществуват). А да премълча, не е в моя нрав — то значеше да се съглася мълчаливо с обясненията му. Оставаше ми да изместя разговора на друг терен, където можех да се чувствувам по-устойчив. И като се мъчех да потисна в себе си и последната следа от полемичност, почти равнодушно попитах — означава ли това, че преценява поведението си по време на войната за безупречно. „Не става дума за безупречно“ — рече той и отново се впусна в дълги и, както ми се стори, малко пресилени обяснения.

От години насам, а през войната повече от всеки друг път, срещу него бил оказван много голям морален натиск. Преследвала го не само българската полиция — преследвали го и немците с цел да го спечелят за своята пропаганда. Но той не се поддал: отказал се от предложената му стипендия в Германия, отхвърлил поканата да вземе участие в конгреса на „Европейския писателски съюз“ и се държал настрана от каквато и да било политическа проява. В началото приел да преведе за Немския институт в София един том на Гьоте, но впоследствие се отказал дори от превеждането на немска класика, макар чрез издателство „Хемус“ да му предложили такъв хонорар, какъвто сам си определи. Съжалявал само за едно — че допуснал слабост и написал стихотворение по случай смъртта на цар Борис. Това било негова грешка. Но съзнателно придал на стихотворението пацифистически оттенък, без да назовава името на монарха. Затова с изключение на вестник „Заря“, трибуна тогава на прогресивните хора у нас, не го отпечатало никое друго издание.[2] Казвал това не да се извинява — грешката била грешка и нищо не могло да я изличи.

И замълча, като да беше изрекъл най-важното.

Изповедта е не само доверяване, а и духовно обвързване, което те предразполага да пристъпиш внимателно към човека и да се отнесеш към грешките му с разбиращо снизхождение. Затова, макар да не се съгласявах с някои от обясненията на Разцветников, не намерих за необходимо да му възразявам: стигаше ми, че беше преценил своето държание за „не безупречно“ и че призна за погрешна една от своите постъпки. Това вече ни сближаваше в истината. Останалото бяха подробности и не на мене се падаше да се занимавам с тях. Неслучайно никога след това между нас не стана дума за неговото минало:

---

[1] Г. Бакалов. Каин и бледоликите братя. — Наковалня, бр. 76, 19 май 1927.

[2] Разцветников се е заблуждавал. След публикуването във в. „Заря“ (г. XXI, бр. 6596, 4. IX. 1943) стихотворението е било препечатано във в. „Дъга“ (г. X, бр. 551 —13. IX. 1943). Но той е прав, че звучи пацифистически. Можем да добавим още, че вън от контекста на политическата актуалност, то не се свързва с определена личност.

нито аз го разпитвах, нито той е намирал за нужно да подеме такъв разговор. Обаче имаше нещо друго в неговите обяснения, което ми се видя странно и продължи да ме занимава.

За интелектуалците от по-старото поколение, които помнеха шумното някога скъсване със списание „Нов път“, името на Разцветников, макар и литературно, беше озвучено по един много политически начин. Затова, в разрез с неговата задушевно-мечтателна поезия, преди да го видя, бях си изработил за него образ на борческа личност. За изненада, по време на нашите парижки дни трябваше да срещна тих и стеснителен човек, без самочувствие и без съпротивителни сили срещу злото. Противно на моите прибързани представи, оказа се, че в случая има не разлика, а пълно покритие между личността и нейната творческа изява. И тъкмо този човек, който избягваше стълкновенията и отдавна беше скъсал с революционното движение, така че не беше вдъхнал никакви опасения у бившите властници, много настойчиво говореше сега не само за упражнен натиск над него, а и за преследване. Какво можеше да означава това? Питах се и си го обясних по възможния най-прост и най-приемлив начин: това беше благовидно изнасилване на фактите, за да потуши пред самия себе си чувството за отговорност от някои постъпки в миналото. Но случаят дойде да покаже, че се касаеше до нещо много по-неочаквано и същевременно много по-абсурдно, което беше вън от нормалната допустимост.

Един неделен следобед в края на 1947 г. бях отишъл в Клуба на културните дейци, където беше насрочено четене за деца, да поема дневното дежурство. Такъв беше въведеният ред: за всеки почин трябваше да бди и отговаря някой от членовете на управителния съвет. Когато пристигнах, децата вече се трупаха на входа, но до започването имаше достатъчно време. Затова, преди да надникна в залата, се качих в канцеларията да се обадя и да видя какво става. Размених набързе няколко думи с едно от служебните лица, което заварих там, и тъкмо се гласях да изляза, отвън се чуха припрени стъпки и някакви неясни словосъчетания — човек можеше да помисли, че беше станало нещо неповторимо. Миг след това вратата нервно се отвори и в канцеларията нахлу Разцветников — възмутен, изплашен и настръхнал едновременно, какъвто не бях го виждал и не можех да си го представя. И в някакво състояние на неудържимост почти крещеше: „Мръсни гестаповци! Мръсни гестаповци!“ Какво беше станало — не можа да се разбере, но не се съмнявах, че се касаеше за някакво банално стълкновение. Какво ли не се случва на улицата! Затова‘ вместо да го разпитвам и да подхранвам нервните му изблици, постарах се, колкото можех, да го успокоя. Когато реших, че му беше минало, напомних да слезем в залата, понеже в афиша беше обявено и неговото име. Но той заяви, че от „онези типове“ могло да се очаква всичко и че се отказвал от четенето. Наложи се да употребя целия си запас от красноречие да го убеждавам, че никой нищо не може да му направи. Накрая, за да отстъпи от решението си, обещах да остана в залата и ако е необходимо, да го съпроводя. И той се съгласи, но през цялото време беше неспокоен и се оглеждаше като човек, който очаква засада. А когато четенето завърши, се изкачихме в ресторанта и тук стана нещо, което ме смая.

Понеже темата за „типовете“ възникна отново, за да омаловажа случая и внеса успокоение, казах на шега, че светът е немислим без хулигани и на нас ни остава само един изход: колкото може да ги отбягваме и да не им отдаваме голямо значение. На това Разцветников припряно отвърна, че зле съм го разбрал. И за да отстрани всяко колебание, добави, че го преследвали не просто хулигани, а гестаповци. „Истински гестаповци, хитлеристки агенти“ — изрече той с мрачна тревога в гласа. За миг добих усещането, че слушам някакво бълнуване. Затова не толкова с намерение да го разубедя, колкото да се пред-

пазя от абсурда, попитах какви са тези гестаповци две години след войната. И за да се покажа разумно отстъпчив, казах, че и да ги има някъде, те се спотайват в дън земята и не ще намерят смелост да демонстрират присъствието си по улиците на София — още повече няма защо да се занимават с един поет. Но разумните доводи увиснаха във въздуха. Вместо да се вслуша в онова, което му казах, Разцветников ме погледна с обидния израз на човек, на когото са оказали неоправдано недоверие, като се впусна да ме убеждава в неща из областта на приумиците. Аз го гледах с разсеяно внимание, колкото да не прекъсвам контакта, без да крия несъгласието си. И разговорът се затегна, думите неочаквано започнаха да губят своето обикновено значение, получи се охлаждане. Така се и разделихме — той с чувство на затаена обида, аз с мъчително недоумение на човек, озовал се внезапно в царството на привиденията.

По-късно, при малко по-друга обстановка, случаят се повтори и потрети. И всеки път Разцветников беше все в състояние на страх и трескава възбуда. Оплакваше се, че преследвачите му ставали по-дръзки, надничали в жилището му, не го оставяли да работи. Докато един ден, в мълчалив спор с мене, ми изпрати едни свои „обяснения“, подписани с неговия калиграфски почерк — „обяснения“, които пазя и до днес. Това е документ в размер на пет големи страници, гъсто изписани с машинописен текст — нещо средно между грижливо съставен curriculum vitae и криминален разказ, в който е даден простор на въображението. В този документ с изумителна точност е повторено всичко, което ми беше разказвал за себе си (не за първи път се срещах с неговата изключителна памет), без да се премълчат болестите, диетите и многогодишните спорове около жилището му. Но най-широко място е отредено на „преследването“, като са изброени много педантично имена и лица, заети с важни държавни функции, които е трябвало да се занимават с неговия случай. Всичко е изложено така грижливо и с такива подробности, че ако не си запознат отблизо с фактите, лесно ще повярваш на жалбите му. Но аз бях вече посветен, нямах никакви илюзии и си направих малко по-други изводи.

Като предава някои свои спомени за Разцветников, Ангел Каралийчев, който беше един от най-близките му приятели, пише на едно място: [Асен] „постоянно пиеше лековити билки, правеше слънчеви бани, на другарските трапези чашата му оставаше недопита и винаги смяташе, че е ранен безнадеждно. През целия си живот той приличаше на изплашен елен, подгонен от неумолим ловец.“ Сега вече можем да кажем, че този ловец беше не само неумолим, а и въображаем. Все едно, за Разцветников той беше една от онези кошмарни привидности, по-реални и понякога по-властни от самата реалност, от които човек не може да се освободи до края на дните си. Тя тежеше над него като закана и не само мотивираше постъпките му, а понякога парализираше изцяло неговите волеви прояви. И аз мисля, че ние не бихме могли да обясним задоволително нито една от важните стъпки в живота му, без да я имаме пред вид — тя е в основата и на неговото поведение като писател.

3

Но понеже говоря за човек на перото, нека се върна към онова, което в случая е по-важно — към някои от нашите литературни срещи.

Веднъж, след неочакваните доверявания, за които споменах, случайно се намерихме с Разцветников сред колеги в една от ложите на клуба. Водеше се някакъв разговор върху литературата и, не знам как, попаднахме на въпроса за безконфликтната поезия, който под една или друга форма беше проникнал в нашия печат и ни занимаваше. И не толкова да защити тази поезия, колкото да изтъкне теоретическите предлози, на които се основава, един от присъст-

вуващите започна да говори как с изчезването на антагонистическите противоречия в социалистическото общество ще изчезнат постепенно условията за неразрешими конфликти и в художественото творчество. Някой попита в какъв исторически период ще стане това, друг се заинтересува дали в случая не се забравя диалектическият закон за борбата на противоположностите, трети додаде, че реалността е много по-сложна, отколкото обикновено се мисли. А Разцветников седеше кротко в ъгъла и внимателно слушаше. После започна леко да барабани по масата и като се усмихна снизходително, с деликатна ирония на свой ред попита: „А какво ще стане с противоречията в нас самите? Навярно те също ще изчезнат?“ И предизвикателно замълча. „Човекът ще остане без двойник“ — намесих се аз и натъртено произнесох последната дума като намек за неговата поема под същото заглавие, понеже ми се стори, че беше заговорил не от обикновен теоретически интерес към повдигнатия въпрос, а за да защити застъпеното в нея състояние на душевен конфликт. Тук, доловил намека, един от нас се помъчи да възстанови на памет нещичко от познатите стихове на същата поема: „И мен ми е тъжно и страшно. И мене, Джовани Папини“ — стихове, които на времето бяха отпечатани в сп. „Златорог“ и бяха подразнили пуританското верую на моето поколение, тогава все още под живия спомен от „Жертвени клади“. Като да беше чакал това, сега вече без никаква ирония, Разцветников изрече нещо приблизително такова: „Може да ти е тъжно и страшно без никакви видими причини и против собствените ти доводи. И така ще бъде дори когато около тебе не ще има бедствуващи хора. Това е най-неотстранимото от всички противоречия, без които поезията изобщо е немислима.“ Тук отново се намеси този, който беше започнал, за да напомни, че в същност едва ли някой открито би защитил като принцип безконфликтната поезия — въпросът бил по-скоро в сферата на теоретическите догадки. В отговор на това още веднъж се намеси Разцветников — намеси се с едно изречение, запечатано в съзнанието ми, като да го чувам сега, защото и по интонация, и по своята синтактическа форма повтаряше една негова полемична закачка, която на времето ми беше направила много силно впечатление и я бях запаметил завинаги. „Като поет — рече той — предпочитам да греша със себе си, вместо да имам право с хората, които боравят с отвлечени конструкции, непочиващи на реалността.“[1]

При тези думи другите се вдигнаха да си вървят. Докато да се източат, мисълта ми неволно ме поведе от поемата „Двойник“, която мълчаливо се беше намесила в разговора, към някои други работи на Разцветников. И когато останахме сами, побързах да му се похваля, че бях чел неговото изследване „Българският хекзаметър“, като добавих, че не само ми беше харесало, а някои от основните му положения все още продължаваха да ме занимават. Веднага след това се залових за изказаната от него мисъл (впрочем не нова), че роденото в стих умира, ако бъде превърнато в проза. И дадох за пример направения от Георги Бакалов прозаичен превод на „Евгений Онегин“, разпространен някога между гимназистите, които нямаха достъп до руския език. Този превод, точен като текст, не съдържа нито следа от внушенията и поетическата атмосфера на оригинала, така че поднасяше на читателя не произведението на Пушкин, а само неговия словесен скелет. Разцветников кимна в знак на съгласие и по-скоро с мимика, отколкото с думи, но пак, както ми се стори, малко шеговито, сигурно за да спотаи любопитството си, пожела да узнае другите „основни положения“, за които бях загатнал. И аз ги изброих

---

[1] Има се пред вид една фраза от полемичната статия на Разцветников — „Гавра с Шилера и Бетховена“ (Слово, т. IX, бр. 2705, 27 юни 1931). Тази фраза гласи буквално: „. . . Аз предпочитам да греша с Тютчева, отколкото да имам право — с г. Балабанова.“

някак на скоропоговорка. Едното беше твърдението му за асиметричното като по-висока степен на хармония, с което изтъкваше естетическите предимства на българската народна музика с нейните „неправилни“ тактове (той ги беше нарекъл „неравноделни“) — успоредица на срички с нееднаква дължина в старогръцкия текст, и другото, свързано с него, което в същност беше главната му тема — родството между нашия юнашки епос и „Илиада“ като юнашки епос на древността — едно „далечно родство, забулено в тъмнината на вековете“, което подсказва, че ритмичен еквивалент на гръцкия епос е ненаименованият б ъ л г а р с к и х е к з а м е т ъ р — нашата осмосрична юнашка песен. Изрекъл това, изказах съжалението си, че не бях имал случай да видя как неговите схващания бяха намерили практически израз в работата му на преводач. „Вярно ли?“ — попита Разцветников, но така, че не можах да разбера на какво се учудваше: дали че съжалявах или че наистина не бях чел прево да му. И се върна още веднъж към онова, което беше изрекъл, но вече от друга страна. Теорията без практическа основа била занимание без стойност — поезията давала много и твърде поучителни примери за това. Той лично не бил нито теоретик, нито изследовател — бил дошъл до своите изводи по практически път, като се мъчел да предаде на български хекзаметрите на Омир, и дошъл до тези изводи, разбира се, не отведнъж. Първоначално си служел със средствата, близки до средствата на нашата индивидуална поезия, както правели повечето преводачи до него, и едвам по-късно опитът го насочил да потърси опора в ритмичното своеобразие на народната песен. И за да ми посочи разликата между единия и другия начин, започна да ми скандира науст, като да ги четеше, някои по-характерни стихове.

Няколко дни след този разговор чрез портиера на клуба получих някакъв пакет. Отворих го и какво да видя: спретната книжка откъси от „Илиада“, трето преработено издание, в превод на Асен Разцветников. На трета страница дарствен надпис: „На др. Борис Делчев — с най-добри чувства. А. Разцветников. София. 27. 7. 1945“. Отдолу под линия ръкописна бележка с доста подробно указание — кои откъси са правени „по новия начин“. Бях приятно изненадан и още същата вечер отворих книжката. Какво съм очаквал да намеря в нея — трудно е да се каже, но под влияние на вече известните ми преводи навярно съм имал някаква вътрешна задръжка и оттам — скритото любопитство: какво ще излезе. Затова бях двойно по-обрадван да почувствувам още в самото начало емоционален контакт с гръцкия епос. Повече от всички теоретически доводи преводът показваше, че поетическият свят на Омир не е така недостъпен, както обикновено се мисли, стига човек да намери адекватната на него поетическа форма.

Когато няколко дни по-късно се срещнахме, първата ми дума беше за изпратената книга. Благодарих за жеста на внимание и казах, че преводът има атмосфера, звучи поетично и се издига до простото величие на народния певец. Но не скрих и първоначалните си съмнения. При това признание по лицето на Разцветников се разля широка сдържана усмивка: нищо не ставало без съмнения. Първоначално той също се съмнявал, имал немалко творчески колебания — оттам и двата начина, по които превеждал. Но сега вече му предстояло да следва избрания път — нямал намерение да се отклонява от него. И даде да се разбере, че мислеше и за двете поеми на Омир. От начина, по който изрече всичко това, останах с впечатление, че имаше вече поети задължения към някакво издателство. Затова, преминал неусетно към практическата страна, попитах колко стиха превежда на ден. Десет стиха, при условие, че се занимава само с това — беше отговорът. И побързах да осчетоводя на глас колко години му бяха необходими, за да доведе работата докрай. Но Разцветников направи отрицателен знак и добави, че не можел да се посвети само на тази задача —

имал и свои задачи, по-близки и по-неотложни. Казах, че го разбирам, но в литературата човек не знае кое е по-важното, още по-малко — с какво ще остави някаква диря в съзнанието на хората. И понеже наскоро бях чел „Еразъм Ротердамски“ на Цвайг, приведох пример от него. Голямата амбиция на Еразъм са били богословските му съчинения, които скоро биват забравени дори от самите богослови. Остават да живеят неговите „Colloquia“ (беседи), написани с чисто практическа цел — да улеснят учениците му в изучаването на латински език, и неговата знаменита „Възхвала на глупостта“ — един шеговит монолог, поне видимо без особени литературни претенции, който продължава и днес да осмива глупостта на високопоставените. А нима е по-малка заслуга, щом веднъж имаш място в националната литература, да преведеш на свой език и да оставиш на поколенията едно от великите произведения на човечеството? Разцветников слушаше, сигурно малко отегчен от моя неуместен ентусиазъм, и като млъкнах, заяви, че бил съгласен: сам той така гледал на своята работа. Но в момента бил зает и до някое време не можел и да мисли по този въпрос. После, като да се колебаеше, със стеснение ми довери, че пишел пиеса, предвидена за следващия сезон на Народния театър, в която бил съсредоточил всичките си усилия. Едвам след като я видел на сцената, щял да се върне към другите си литературни задачи.

И разговорът се измести на друга плоскост.

След това по разни случаи, все между другото, и то главно защото имам навик да се интересувам за такива неща, още на няколко пъти сме се връщали към пиесата. Но не знам защо, Разцветников не се оказа особено отзивчив към въпросите ми. И трябваше да се задоволя с най-общото: знаех, че пиесата се казва „Подвигът“, взема за прототип Васил Петлешков и е разрешена като душевна драма на революционен вожд (разбира се, последната подробност може да е донаслоена по-късно и от последвалите изявления в печата). Обаче направи ми впечатление, че при всичката си сдържаност на няколко пъти Разцветников наблегна на един факт: че започнал да пише пиесата през 1942 г. Защо държеше на това — не ми беше ясно. Сега вече имам своето обяснение: навярно като отговор на някои недомлъвки е искал да подчертае, че не беше чакал Девети септември, за да се върне към революционната тема. Тъй или инак това беше всичко, което знаех от него. Имало е митарства по приемане на пиесата и търкания около нейното сценично осъществяване, имало е обсъждане, на което са се чули остри, а сигурно и несправедливи изказвания, но за всичко това научавах късно, и то от втора ръка. Малкото, за което мога лично да свидетелствувам, дойде по-късно — едвам от премиерата нататък.

Една сутрин в края на лятото Разцветников ме потърси по телефона. Беше тъкмо в деня, когато се появи стихотворението на Вайнерт (15 септември) и аз помислих, че искаше да ми каже нещо във връзка с него: то беше презряло от чакане в редакционната папка и даваше добър повод за коментарии, а аз влизах в редакционната колегия на „Литературен фронт“ и поне пред външните хора носех своя дял от отговорност. Не, той не беше го и забелязал — пържел се на друг огън. На следния ден била премиерата на „Подвигът“ и се обаждал да ме покани, като добави къде и кога мога да получа запазените за мене билети. Така благодарение на неговото внимание и аз се намерих сред премиерната публика.

Ако не се плашим от думите, онова, което видяхме на другата вечер, трябва да се нарече неуспех. Вярно е, Стоян Загорчинов снизходително го прецени като „подходяща първица на новия сезон“, очевидно за да насърчи българската драма. Но неуспехът има много имена и в театъра, както се знае, може да се дължи не само на литературни причини. Така беше и тук.

Фактите са известни. Пиесата на Разцветников, както сам беше предупредил, пресъздава не определено историческо събитие, а една лична драма на фона на това събитие. Тя е написана в стихове на великолепен български език и съдържа поетическите предимства на балада в пряка реч и недостатъците на драматическа творба, в която действието е забавено от обстоятелственост. Това е пиеса на поетическата, а не на емпиричеcката правда и предполага едно извисено условно тълкуване, очистено от принизяващия документален битовизъм. Но Масалитинов, изглежда, не беше си дал достатъчно сметка за това и я беше поставил като типично битова пиеса в разрез не само с характера на текста, а и с декорите на Иван Пенков, така че драматургическите ѝ недостатъци бяха подсилени и като цяло звучеше неубедително, не получи очаквания прием. Ето това е, което видях и което не можах да скрия от Разцветников. Затова изпитвах неудобство при мисълта за предстоящата среща с него. Но страховете ми са били малко прибързани: когато след няколко дни го срещнах, той нямаше вече илюзии и беше боледуващ автор, с когото може свободно да се разговаря. И боледуващ остана — без да го изявява и същевременно без да го крие, макар пиесата да се задържа на афиша около двайсет вечери. Обаче, струва ми се, имаше нещо друго, което не беше склонен да повери никому, дори не и на себе си, и за което можеше да се съди само от някои странични факти.

Както е известно, Разцветников беше не само придирчив, а и умен автор, който дълго обмисляше работите си и ги оглеждаше от всички страни. Щом е така, той не е имал никаква трудност да разбере, че епизодът около несподелената любов на Доган-Юсмен към Йовка, съпруга на апостола, дори върху условния фон на едно историческо събитие като Априлското въстание, е неправдоподобен и ще прозвучи неубедително. И въпреки това не само не го избягва, а го изтласква на преден план. Защо? Въпросът може да има само един задоволителен отговор: защото този епизод е свързан със скрития замисъл на творбата. По всичко изглежда, че Разцветников е имал намерение покрай личната съдба на вожда, който трябва да се пожертвува, за да избави другите, да създаде не като обикновен епизод, а като втори драматически център, жизнено немотивиран, но от етична страна по-съкровен за него, драмата на всеотдайната съпруга, поради неопитност станала за кратко жертва на подозрение. В нейно лице той е искал да ни поднесе образа на набеденатa невинност като метафора на собствената си жизнена съдба — нещо, което нямаше как инак да изрази. А в една постановка на битова основа тъкмо действуващите лица, свързани с този епизод, се изявяват по най-неубедителен начин. И ако съдя от някои реакции, които мъчно се поддават на обективиране, това беше една от допълнителните несподелими причини за авторските мъки на Разцветников. Така си обяснявам, че разговорите около „Подвигът“ го смущаваха. Неслучайно, след като минаха следпремиерните вълнения и очакваното от него подобрение не се получи (според него постановката „узрявала“ на четвъртото представление), поради взаимно неудобство никога след това не се върнахме към неговата пиеса.

4

Накрая бих желал да възстановя някои случайни изказвания на Разцветников, които ми дадоха възможност да надникна на моменти в неговата творческа лаборатория. Но понеже, когато е често повторимо, случайното най-лесно убягва на паметта и най-трудно се поддава на обхващане, ще се задоволя с два епизода, щастливо пощадени от времето, които ми се виждат характерни и достатъчни да ни насочат към същественото.

Първия от тези случаи съм запомнил с това, че е свързан с юбилейния лист „Димчо Дебелянов“, издаден по случай тридесет години от смъртта на поета, и още с това, че завърши с един великодушен жест на литературна помощ.

В този лист Разцветников беше написал изказване за творческата си близост с автора на „Легенда за разблудната царкиня“. Тогава помнех общата идея на неговото изказване, сега мога да го приведа текстуално. „Смятам — изповядваше той, — че общението ми с поезията на Дебелянов засили и укрепи вкуса ми към стихотворенията с фабула, т. е. — стихотворения, които съдържат, както се казва, една повест в себе си.“[1] Това изказване, което разкриваше убедително една творческа близост, много ми хареса със своята откровеност и аз побързах още при първата среща да заговоря Разцветников и да му кажа своето мнение. Но добавих, че успоредно с жанровата прилика неговата баладична интонация има нещо свое, което я отличава от интонацията на Дебелянов — това е подчертаното ѝ национално звучене, по-голямата ѝ близост с народния говор. И разказах как магически на времето ми действуваха някои изрази и думи в неговите „Полски стрели“, като „презнощ“, „в пруста“ и други такива, които ме потопяваха в атмосфера на кобна романтика. Видимо поласкан от това, Разцветников ме погледна с доверие и каза, че още от млади години имал склонност да се вслушва в езика на простолюдието. По този начин на непосредствено общуване успял да придаде национален колорит на някои свои работи от „Жертвени клади“ и на много от стихотворенията си за деца. Но в началото всичко ставало спонтанно. По-късно с течение на годините той вече съзнателно култивирал в себе си тази склонност — проучвал и ползувал народните говори и народната лексика. И станал неочаквано разговорлив, даде редица примери за своята писателска практика: къде беше намерил и как беше използувал една или друга дума, с каква близка или по-далечна цел беше използувал тази или онази рима. Всичко това беше много интересно, но нито имаше кой да го запише, нито беше възможно да се запомни. И все пак в паметта ми са запазени няколко интересни примера. Ще се ограничa само с един от тях.

Когато да превежда първа песен на „Илиада“, Разцветников стига до онова място, където гръцките пратеници начело с Одисей, дошли да върнат Хризеида на баща ѝ, правят жертвоприношение и след ритуала вкусват от дребно нарязаното месо. Стига дотук и спира. „Как да предам на български с една дума понятието късове месо, които служат за пълнеж? Може ли да няма такава дума на български? И започнах да търся“ — разказваше Разцветников. Така, не знам по какъв път, успял да намери в странджанските говори думата „дробине“. Едвам тогава вече могъл да постигне един стих с народно звучене, който го удовлетворявал.[2]

Човек е устроен така, че каквото и да прави, в края на краищата на всичко гледа през своите собствени грижи. Така се случи и този път.

По онова време аз бях поел задължение пред провинциалното издателство в Плевен да редактирам стиховете на покойния Цветан Спасов. Но от предварителния преглед, който направих, видях, че тези стихове, писани и

---

[1] Юбилеен лист Димчо Дебелянов. Тридесет години от смъртта му. Редактори: Людмил Стоянов, Константин Константинов, Атанас Далчев. С., 1946.

[2] В допълнението към речника на Н. Геров аз намерих думата „дробине“ без посочване отде е взета. Но Разцветников я е търсил и намерил по свой път: той не е могъл да я открие в петте огромни тома на Геров.

Разбира се, не съм в състояние да кажа дали тази дума е най-подходящата за текста на Омир. Съществената е друго: проявената и тук грижа на Разцветников за чист и точен български език — неговата склонност към езикотворчество.

публикувани при изключителни условия, съдържаха редица материални грешки и стихотворни неточности, които следваше да се отстранят — да се отстранят, без да се накърни автентичността на текста. Имах известен опит в тези неща, но задачата все пак малко ме безпокоеше. И сега, като слушах Разцветников с каква грижовна любов се отнасяше към своите стихове, хрумна ми една идея. Ето, мислех си, човек, който може да ми помогне. Затова, като го дочаках да се изкаже, му поверих моите безпокойства и с известно вътрешно стеснение го попитах дали би се съгласил да огледа стиховете и да предложи някои редакционни уточнения. Като да беше подготвен отнапред, Разцветников се съгласи още от първата дума — съгласи се едва ли не с радост. И по-късно изпълни обещанието си. Спомням си и сега колко внимателно се отнесе към ръкописа и как предупредително ми внушаваше да се придържам към оригиналния текст. Благодарение на неговата подкрепа аз добих повече самоувереност и книгата можа за тогавашните условия да излезе в сравнително приличен вид.

Другият случай, за който споменах, е свързан с едно от онези събития, които остават в паметта на човека за цял живот.

Не знам бяхме ли се уговорили, но се случи тъй, че се намерихме с Разцветников пред Народното събрание сред редицата от хора, когато течаха последните часове за поклонение пред саркофага на Георги Димитров. Вървяхме един до друг, за да не се загубим сред множеството, минахме бавно през залата, озвучена от траурни маршове, и в ъгловото помещение откъм Академията на науките свърнахме към масата, където беше оставена книгата за съболезнования. Обхванат от вълнение, което се мъчеше да сдържи, Разцветников беше решил, че трябва да остави писмена следа от голямата раздяла. И с учудваща лекота, като да беше мислил и премислял, написа няколко стиха със своя едър калиграфски почерк. Казвам написа, защото не намирам друга дума, а в същност той имаше по-скоро вид на човек, който извършваше заклинание.[1] Последвах го и аз с няколко думи или може би само с един подпис — не помня. И веднага завихме към площада.

Чел съм, а от общи познати съм и чувал да казват, че поради крехкото си здраве още от ранни години Разцветников бил угнетяван от постоянната мисъл за неизцерима болест. А като се сетя как изглеждаше в онзи момент, склонен съм да добавя, че не по-малко го е угнетявало самото напомняне за смъртта. И това настроение на потиснатост, подхранено от случая, трябва да беше обхванало и мене. Затова не толкова поради хубавия юлски ден, колкото от вътрешна потреба за душевно разтоварване, вместо да се разделим, без да се сговаряме, тръгнахме по булеварда към Орловия мост. Вървяхме и мълчехме или произнасяхме по някоя от онези готови фрази, лишени от смисъл, които идват в минутите, когато човек не намира думи да изрече най-важното. И едвам когато ни лъхна прохладата на парка, бавно се върнахме към реалността и заговорихме нещо около събитието, което ни беше събрало. После по повод на него Разцветников напомни за някои свои преживелици от времето на студентските си години, в които се намесваше името и на Димитров. Озовал се неочаквано в спомена, стана разговорлив и оттатък езерото, в отговор на мой въпрос, направи едно от онези неволни демонстрации на силна памет, които се случваха често и много ме учудваха. И аз, както бях правел и друг път, попитах как е възможно да помни толкова отдалечени събития с толкова големи подробности. Но Разцветников си даде вид, че не чува. И вместо да ми отговори, вече изцяло освободен от предишното си вцепенение, на свой ред

[1] Не ми се удаде да открия текста на Разцветников: книгата за съболезнования не можа да се намери нито в Централния партиен архив, нито в Държавния архив, нито в къщата-музей „Г. Димитров".

попита: „Искаш ли да те отведа в моя писателски кабинет?“ Какво можеше да означава този въпрос, вмъкнат неуместно в разговора и произнесен, както ми се стори, без какъвто и да било шеговит намек? Наистина ли беше решил да ме отведе у дома си? Или може би имаше пред вид нещо друго? Питах се и произнесох едно разтегливо „Бива, съгласен съм“, но така, че в случай на клопка да не мина за лековерен.

И Разцветников ме поведе. Поведе ме не назад към града, а напред към гората. Като стигнахме алея „Яворов“, завихме към семинарията, пресякохме шосето за Дървеница и подминали мястото, където по-късно израсна телевизионната кула, се шмугнахме наляво в една пътека по посока на някогашния дъновистки квартал. Тук с делови вид на познавач Разцветников излезе напред. Когато дойдохме до мястото, където започват широколистните храсти, разпери ръце да обхване тясното пространство и рече: „Ето.“ Дали от жеста, който можеше да значи още „близо сме“, или просто защото трябваше да дам някакъв отговор на любопитството си, в онзи момент почти бях сигурен, че ме водеше в някакво свое временно убежище. Но като стигнахме докрая и пред нас в дъното се показа приюта „Юлия Малинова“ (по-късно Дом за престарели актьори), вместо да продължи, тръгна в обратна посока. И като направи същия жест, вече по-обстоятелствено, така че да отстрани всякакво съмнение, неочаквано отсече: „Тези сто метра са моя писателски кабинет.“ Подготвен малко за шегата, веднага се съвзех и възразих, че това не е кабинет на писател, а място за философски размисли. Но вместо да подеме моя тон, Разцветников заяви съвсем сериозно, че никога не пишел своите работи на ръка и нямал нужда нито от перо, нито от маса. У него всичко се свеждало до един чисто умствен процес. Идвал тук всеки път, освен през лошите зимни дни, разхождал се напред-назад и така п и ш е л своите работи. Тук се родил и „Подвигът“. Когато всичко бивало готово, тогава наистина сядал пред машината или диктувал, но това бил вече друг — чисто технически процес.

Нямаше съмнение: щом твърдеше, така е било. Но мене все нещо ме чоплеше и не се сдържах да кажа, че творческото осъществяване, дори при голяма импровизационна дарба, обикновено не иде в завършен вид. Налагат се промени и поправки, които тъй или инак предполагат и писане. Особено при по-обемисти работи, добавих аз, например многоактна пиеса. „Предполагат, но не е задължително — рече Разцветников. — Интересуваше се, отговарям ти: помня всичко, което съм написал, включително и вариантите.“ И го каза така, че ако бях пожелал, сигурен съм, щеше да повтори своята демонстрация вече върху собствените си работи.

Но аз не пожелах. Имах чувството, че бях присъствувал на спектакъл: пиесата беше изиграна, завесата спусната, трябваше да си вървим. И бавно закрачихме в обратна посока. Минахме покрай семинарията, спуснахме се към Радиото и спряхме до моста на Перловската река, където пътят ни се раздвояваше. „Хубава разходка по повод на тъжен случай“ — рекох аз. Разцветников кимна в знак на потвърждение и добави нещо във вид на такъв въпрос: „А защо непременно трябва да чакаме повод?“ И на раздяла си дадохме дума да си позвъним и да се видим. Но лятото ни пръсна, а в началото на есента аз заминах за чужбина. Две години по-късно от приходящи познати научих, че Разцветников се беше разболял от коварна болест и беше изпратен на лечение в Москва. А наскоро след това последва и съобщението за настъпилия край. Останали бяха само споменът за човека и неговото литературно дело.

ЗВУК И СМИСЪЛ В ХУДОЖЕСТВЕНАТА ПРОЗА

Радосвет Коларов

По стара традиция обект на поетическата фонетика е стиховата реч. Понятия от типа на „инструментовка“, „еуфония“ и пр. с неизбежността на утвърдения автоматизъм пораждат продължението „. . . на стиха“. По силата на едно мълчаливо или явно предубеждение отвъд границата на стиха — върху обширната територия на художествената проза — секват с редки изключения търсенията на естетическите функции на звука; приема се, че тази територия е бедна или направо не съдържа необходимата звукова „рудна жила“.

Едно изследване върху звуковия пласт на творби от Вазов, Елин Пелин, Йордан Йовков, Ангел Каралийчев и други наши класици на художествената проза установи — при това с помощта на математически метод — обратното: съществуването на неподозирани, поразяващи с мозаичната си сложност звукови организации, образувани чрез статистически отклонения на фонемите от средните им честоти (сгъстяване и разреждане), както и чрез комбинирането им в малко вероятни по отношение на общоезиковата им употреба съчетания в определени участъци на текста.[1]

С демонстрирането на тези звукови организации обаче към изследването на художествената маркираност на звука, която може да назовем с общия термин метафония,[2] е направена само първата крачка. Откъснати от съдържанието, от смисъла на художествената творба, тези звукови организации нямат литературна стойност и представляват интерес може би единствено за фонетиците.

За да влязат в обекта на литературознанието, те трябва да са *натоварени със смисъл*, да са функционално подчинени на *съдържанието* на творбата. И това условие е необходимо не само защото художествената система на литературната творба по принцип не понася излишната сложност, самоцелната, нефункционална структурираност. То е необходимо допълнително и за това, че изследваните литературни творби са дело на писатели, чужди на всякакви самоцелни формалистични търсения, писатели-граждани, свързали творчеството си със съдбата на своя народ, всеки от които би могъл да повтори за себе си думите на Вазов: „Аз не търся в поезията само

---

[1] Вж. Р. Коларов. Към проблема за поетическата фонетика на прозата. — Език и литература, 1974, кн. 1.

[2] Терминът „метафония“, чиято съставка „мета“ означава „отвъд“, „от втори порядък“, назовава такива състояния на звуковото равнище на литературната творба, които са „над“, „свръх“ традиционната му знакоразличителна функция в нехудожествената реч и са насочени към създаването на художествен ефект. По този начин терминът „метафония“ е надреден, улавя общото, което свързва термини като „еуфония“, „инструментовка“, „звукопис“ и пр.

пусти звукове, аз искам и с м и с ъ л“ (разр. моя — Р. К.).[1] И следователно: звуковите структури, открити в творбите на тези писатели, са се появявали спонтанно, като органическа, подчинена съставка на художествения образ, неизбежно носят „бремето“ на художествената идея.

Разкриването на тази „обремененост“, на връзката между звук и смисъл в творчеството на нашите майстори на художествената проза е задача на настоящата статия.

Изпълнението на тази задача изисква някои предварителни уточнения от методологически характер, преодоляване на някои несъстоятелни схващания. Необходимостта от това нараства допълнително от факта, че поетическата фонетика е област на стилистиката, която като че ли най-безболезнено търпи субективната оценка, чудатата приумица, спекулирането с недоказуемостта на известни феномени на художественото възприятие.

Схващанията, изискващи критическо преодоляване, се отнасят до функции, които могат да бъдат разделени от знаково гледище на две групи: функции, лишени от знаков характер, и функции, имащи знаков характер.

Към първата група функции се отнасят т. нар. „благозвучие“, „мелодичност“, „музикалност“ и пр. Това, което сродява тези названия — поне в преобладаващата им интерпретация, — е самоцелното, художествено неспецифично удоволствуване — неудоволствуване от акустико-артикулационните свойства на горните звукове, чиято художествена функция се заключава, оказва се, в това да предават в съзнанието на възприемащия изобилна информация за самите себе си, но за нищо друго извън себе си.

Възгледът за благозвучието (*εὐφωνία*), респективно неблагозвучието (*κακοφωνία*), възниква в античността и по-нататък е неизменен спътник на поетическата фонетика, активизирайки се особено в периоди на изострен интерес към формалната страна на литературното произведение.

Още древногръцкият риторик Дионисий Халикарнаски е категоричен, че „ланда (л)[2] ласкае слуха; от всички полугласни тя е най-сладостната“, а сигма (с) „е страшно мъчителна; нейното свистене е по-близо до безсловесния глас на звяра, отколкото до говоримата реч“[3].

Бащата на руския символизъм Вячеслав Иванов, прислушвайки се в звуковия строй на поемата „Цигани“ от Пушкин, открива там „гласният звук *у*, ту глух и замислен, възвръщащ се в старината, миналото, ту колоритно див, ту зноен и призивно унил“[4].

„Заумникът“ Кручоних измисля за назоваване на лилията „плавната“ дума *еуы*[5]. . .

Наред с акустичната и артикулационната страна на звуковия строеж на литературната творба може да бъде обект на самостоятелна естетическа интерпретация. В труда на Андре Спир „Поетична и мускулна наслада“,[6] както загатва самото заглавие, художественото въздействие на поезията в голяма степен се отдава на удоволствието от артикулационните движения на говорния апарат, естетиката на „ларинго-оралния танц“.

Не може да се отрече, че акустическите и учленителните характеристики на едни или други звукови комбинации независимо от изразявания от тях

---

[1] Цит. по И в а н Ш и ш м а н о в. Студии, рецензии, спомени. С., 1969. с. 310.
[2] Поясненията в скоби са мои (Р. К.).
[3] Античные теории языка и стиля. М.—Л., 1936. с. 211.
[4] В. Ш к л о в с к и й. Искусство как прием. — В: Сборники по теории поэтического языка. Петроград, 1917. с. 3.
[5] А. М. П е ш к о в с к и й. Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы. — Ars poetica, II, М., 1928, с. 35.
[6] A n d r e S p i r e. Plaisir poetique et plaisir musculaire. Paris, 1949.

смисъл могат да пораждат усещане за приятност и неприятност. Психическото й съдържание обаче е твърде бедно, за да послужи за основа на по-дълбоки естетически емоции. У привържениците на „благозвучието“ и „благопроизносителността“ елементарното физиологическо задоволство—незадоволство, което у хората със здрава психика се изпитва смътно и подсъзнателно, разраства до причудливи, неестествени размери.

Но не това е основното уязвимо място на тази теория. Има нещо по-съществено. Според нея противопоставянето „благозвучност, благопроизносителност — неблагозвучност, неблагопроизносителност“ се покрива с противопоставянето „художественост — нехудожественост“. Това схващане се корени в погрешната представа за художествената реч като за не само „изкусна“, но и „изкуствена“ — изгладена, рафинирана, изчистена от всякакви грапавини, лееща се и пр.

Инфантилното опиянение от звученето на художествената реч е несъвместимо с нейното адекватно възприемане. Физиологическата приятност или неприятност на звученето няма самостоятелно значение. Тя придобива такова само във връзка със смисъла на творбата. И приятността, и неприятността са функционално подчинени на смисъла, и двете могат да действуват в художествено отношение с двата знака („плюс“ и „минус“): гладкостта на звученето може да бъде антихудожествена, грапавостта му може да повишава художествената стойност на творбата.

Съществуват и опити за откриване в литературното произведение белези на музиката: музикална интонация,[1] хармония,[2] музикални ритмични и жанрови форми[3] и пр. В преобладаващата част от случаите се касае за пренасяне в интерпретацията на литературните факти на чужди, неспецифични за литературата характеристики — например опити да се опише говорната интонация чрез приспособяване на нотната система или да се изясни хармонията на поезията чрез въвеждане на понятия от типа на „сониращ акорд“.

В същност зад цялата „музикална“ терминология в повечето случаи могат да се открият неоригинални, имащи твърде широко значение характеристики. Например на фонологично равнище зад термини като „музикална вълна“, „музикален поток“, „заключителен акорд“ и пр. най-често, оказва се, не стои нищо друго освен . . .повторителността.[4] А не е необходимо да се доказва, че повторителността сама по себе си не съдържа никаква априорна музикалност.

Изрази като „музикална вълна“, „музикален поток“ и пр. представляват метафори (при това двустепенни, съдържащи две метафори една в друга), които по субективното намерение на своя автор очевидно трябва да изразят нещо много по-дълбоко и специфично, отколкото простото повторение. Но това дълбоко и специфично така или иначе остава неразгадано, смътно и неизбистрено (вероятно и в съзнанието на самия автор), прикривайки се зад колкото многозначния, толкова и непроницаем музикален термин . . .

---

[1] Вж. по този въпрос данните на C. Brown. The Relations between Music and Literature. — Comparative literature, vol. 22, 2, 1970.

[2] Вж. например Борис Куршнер. Сонирующие аккорды. — В: Сборники по теории поэтического языка. II. Петроград, 1917.

[3] Вж. по този въпрос различните „музикални“ интерпретации на една Блокова творба: R. Albernathy. A vowel fugue in Block. — International journal of Slavic linguistics and poetics, VII, 1963, The Hague; Nils Nilson. Block's "vowel fugue" A suggestion for different interpretation. — International journal of Slavic linguistics and poetics, XI, 1968.

[4] Вж. например Боримир Кръстев. Музикалността в поезията на Лилиев. — В: Език и стил на българските писатели. С., 1962. с. 243—265.

И музикалността, и благозвучието, и благопроизносителността са понятия, третиращи звуковата структура като нещо затворено в себе си, имащо собствена естетическа стойност, като акцентът се поставя или върху качеството на звуковите елементи, или върху самата структура.

Излизането извън границите на звуковостта сама за себе си, превръщането ѝ в з н а к н а н е щ о естествено дава възможности за много по-богата интерпретация. Впрочем съзнанието на човека е достатъчно свикнало с първичната знаковост на говорните звукове, с това да ги схваща като „обременени" от значение, за да му бъде трудно да прояви изобретателност в търсенето на вторични, свойствени на художествената реч звукови значения.

Тази изобретателност, разбира се, развивайки се в крайност, дава отрицателен резултат — приписването на звуковата структура нереални вторични значения, значения, надхвърлящи нейните знакови възможности.

„Свръхзнаковостта" има две основни разновидности:

Първо, приписване на отделните фонеми постоянни, независими от конкретния контекст значения. Фонемата получава статута на морфема или дума.

Второ, приписване на фонемите в даден конкретен текст способността за пряко, самостоятелно изразяване на семантиката на текста.

Първият тип има за свое теоретическо основание механизма на синестезията — създаването на асоциативни мостове между различните видове усещания. Действието на този механизъм обаче има в една или друга степен индивидуален, а, от друга страна, случаен, зависещ от конкретната ситуация характер. По тази причина създаването на универсални, общовалидни класификации на звуковите значения е предварително обречено на неуспех.

Една от най-авторитетните класификации от този род е тази на Морис Грамон. Той разделя фонемите във френски език на групи съобразно с техните експресивни свойства. Например гласните разделя на „ясни" (с подгрупа „остри", „ярки", „тъмни", „назални"), като определя за всяка група съответния диапазон от значения. Например:

„Острите" гласни могат да изразяват радост, нежност, възхищение, ентусиазъм, гняв в неговия пароксизъм, умоляване, презрение; хаплива ирония, сарказъм, осмиване и подигравка; освен това всички „ясни" гласни могат да изразят нежност, лекота, сладост, бързина, буйност — физическа или душевна, весели, радостни, приятни или идилични мисли.

„Ярките" гласни могат да изразят гняв, заплаха, гордост, величие, възхищение, могъщество и т. н.[1]

Докато системата на Грамон търси съответствие между говорните звукове и понятия от сферата на емоциите и идеите, класификацията на Рене Гил, известен със своята теория за „словесната инструментовка", се гради върху цяла серия от синестезийни мостове. Говорните звукове се поставят в съответствие освен с определени емоционални състояния още с определени тембри, свойствени на съответни музикални инструменти, а също така с определени цветове:

où, ou, iou, oui — черни и жълточервени, f, l, s — дълги флейти, монотония, съмнение, простота.

ô, o, io, oi — червени, *p, r, s* — серията на ниските саксофони, власт, слава, увереност.

â a, ai — яркочервени, *r, s* — серията на ниските саксофони, вълнение, слава, триумф.

И т. н.[2]

---

[1] M a u r i c e G r a m m o n t. Le vers français, ses moyens d'expression son harmonie. Paris, 1913. p. 197—220, 223—228.

[2] P. D e b o u i l l e. Poesie et sonorites. Paris, 1961., p. 238.

Тези класификации предизвикват недоумение със своята произволност, научна несъстоятелност. Както е известно, фонемите са знакоразличители, знакови елементи и само обединявайки се в поредици, образуват значещите единици на човешката реч — думите. Приписваната им знакова константност противоречи на поливалентността им в знаковата система на езика. Ако се приеме (което, разбира се, само по себе си е лишено от основание), че константните значения на фонемите се проявяват само в поезията, трябва да се приеме, че те непрекъснато влизат в напрежение със семантичната структура на текста, изграждана от „традиционната“ фонологична структура на езика. Четещият литературната творба ще трябва да изпитва твърде странно психическо състояние: в неговото съзнание освен полето на семантичната структура трябва непрекъснато (!) да действува някакво поле на калейдоскопично изменящи се, смесващи се и взаимно напластяващи се емоции, слухови и цветови представи и пр. Това второ поле по принцип не би могло да действува в резонанс с първото: случаите на съвпадение между значенията на фонемите и значенията на изгражданите от тях думи ще бъдат несравнимо по-малко от случаите на несъвпадение. Константната знаковост на фонемите ще бъде следователно един непрекъснато заглушаващ, дезорганизиращ информацията от семантичната структура на текста фактор.

Класификации от типа на посочените по-горе обикновено са плод на умозрителни конструкции. Но каквито и да са причините за тяхното създаване — стремеж към маниерничене, халюциниране и пр., — те остават дълбоко субективистични и имат значение единствено за своите създатели.

Съществуват опити и за други, направо абсурдни константни знакови интерпретации на говорните звукове, с които не е необходимо дори да се спори. Г. Башелар твърди, че натрупвайки сонорни съгласни в думите, естествено може да се нарисува воден пейзаж, а М. Рудрауф отива по-далеч, като подразделя съгласните на три класа — „земни“ (*p, t, k, s, ch*), „водни“ (*b, d, g, l, r, mn, gn*) и „въздушни“ (*z, j, v*), с което изчерпва кръга на възможните агрегатни състояния. „Натрупайте — казва Рудрауф — оклузивни и беззвучни спирантни съгласни и вие ще получите скалист пейзаж или ще издигнете величествена сграда. Представете си стръмна местност и ако сте поет и господар на своя речник, беззвучните спирантни и беззвучните и звучните оклузивни съгласни ще се съберат и съединят, за да очертаят ъглите и основите.“ И още: „Когато Дон Диего казва на своя син *„Va, vole et me venge“* (Върви, лети и отмъсти за мен — б. м., Р. К.), не ви ли се струва, че той привързва крилати сандали на ходилата на младия герой? И обратно, дайте полет на лазурната мечта и звучните спирантни съгласни ще се вдигнат като бриз.“[1]

Поетът К. Балмонт схваща съгласните като същества от мъжки, а гласните като същества от женски пол.[2]

Късният романтик Л. Херн не проявява по-бедно въображение — според него звукосъчетанието *кх* има брада и носи чалма, а главно *Х* не е нищо друго освен грък в напреднала възраст с набръчкано лице.[3]

А в поемата на В. Хлебников „Зангези“ фонемите *к* и *л* са персонажи, чиито армии се сражават помежду си[4] . . .

Освен този — да го наречем „дедуктивен“ подход към говорния звук, чиито привърженици подобно на алхимици се мъчат да открият някаква имманентна знаковост, натрапвайки я съответно на словесния контекст, съществува

---

[1] P. Debouille, p. 71.

[2] К. Бальмонт. Поэзия как волшебство. М., 1915.

[3] С. Эйзенштейн. Вертикальный монтаж. избранные произведения. Т. 2. М., 1964, с. 202.

[4] В. Хлебников. Собрание произведений. Т. 3. Л., 1931. с. 325—340.

и друг, обратен по направление, но сходен по резултат„индуктивен“ или по-точно псевдоиндуктивен подход, състоящ се в привидно извличане на звуковите значения от самия контекст.

Представителите на този подход пристъпват към анализа на звуковата структура, без да са въоръжени с някаква предварителна изработена доктрина, без догматизма на „алхимиците“. Те просто приписват — с артистична лекота — онова, което изразяват думите в текста на отделни фонеми или техни съчетания.

По повод на стиха „*L'odeur de Rotterdam monte de tous les fleuves*“ П. Алберт открива особено важното значение на назалността — наличието на носови съгласни в думата „*monte*“ — този, който произнася „*monte*“, „разширява несъзнателно ноздрите си като моряк, който вдъхва многообразния мирис на реката. Назалността улавя усещането в момента, в който то прониква в гърдите на моряка“[1].

Анализирайки стихове от Френсис Джеймс, Парент отбелязва: третият стих на тази строфа съдържа една действителна алитерация, предназначена да извиква представата за променливата игра на сянката и светлината върху водата, когато денят преваля“[2].

Съветският литературовед А. Фьодоров твърди, че повторението на беззвучни съгласни в едно изречение на „Слово о полку Игореве“ предава звуковата картина на движението на тежковъоръжената древноруска войска.[3]

В семиотиката съществува понятието „изобразителен (иконичен) знак“ (според терминологията на Ч. Пирс), под което се разбира такъв знак, чиято материя съдържа структурата на обозначавания обект. Търсенето и откриването на изобразителна знаковост във фонемите се дължи на елементарното, свойствено впрочем на всички хора чувство за неразкъсваемостта на връзката между знак и обозначавано, в частност между звученето и смисловото съдържание на думата.

Авторите на приведените по-горе твърдения обаче положително не биха могли да обяснят защо, по силата на какви свои характеристики една назална, беззвучна съгласна или каквато и да е друга фонема може да изобрази такива сложни, специфични ситуации като „играта на светлини и сенки върху водата в един късен следобед“ или звуковата картина на движението на тежковъоръжена древноруска войска.

Семантичният обем на тези ситуации е несъизмерим с каквито и да било звукови характеристики. Никаква звукова символика не може да предаде директно картина от подобен род в нейната к о н к р е т н о с т — да я „заснеме“, да я „транспонира“ по детайли — просто защото звуковата структура е неизмеримо по-бедна от структурата на изобразяваното явление. „Анализи“ от рода на приведените по-горе са присъщи на т. нар. „импресионистичен“ подход в литературознанието и при цялата си ефектност нямат научна стойност.

Критиката на разгледаните схващания естествено трябва да завърши с предлагането на някакво позитивно схващане за знаковостта на фонологичната структура на литературното произведение. Най-общо може да се каже следното:

1. Звуковата структура сама по себе си, както и нейните елементи действително могат да функционират и като изобразителни знакове. Акустическите свойства на фонемите (височина на тона, тембрална окраска и пр.), техните артикулационни свойства, пространствено-динамичните характеристики на

---

[1] P. D e b o u i l l e, p. 84.
[2] Пак там, p. 159.
[3] А. И. Ф е д о р о в. Семантическая основа образных средств языка. Новосибирск, 1964. с. 78.

говорния апарат — учленителна сила, напрежение на говорните органи, тяхното движение и взаимно съотношение, промяната в големината и гладкостта на резонаторните пространства, начинът, по който се оформя и преодолява преградата по пътя на въздушната струя и пр. (както и начинът, по който фонемите образуват структурата) могат да се поставят в съотношение със звуковите и пространствено-динамичните характеристики на различни явления от действителността, а с посредничеството на допълнителни асоциации — и с такива техни характеристики, които пряко нямат звуков и пространствено-динамичен характер.

Очевидно е, че моделирането на семантиката на текста от страна на звуковата структура е възможно в твърде ограничена сфера, има предимно общ, неконкретен характер; казано с други думи, точките, в които се пресичат материалните свойства на звука и семантиката, са много по-малко, отколкото изглежда на пръв поглед.

Чрез звуковата структура не може да се изобрази директно например мъчителното напредване на старица с дете на ръце срещу бесния вой на виелицата („Пейзаж“ от И. Вазов) или пък препъващата се, олюляваща се походка на болен кон („Друг свят“ от Й. Йовков), но чрез натрупването на труднопроизносими съчетания, на преградни съгласни може да се внуши най-общата, лишена от всякакъв конкретен облик представа за затруднено движение, за преодоляване на препятствие и з о б щ о. Тази именно представа е общата, единствената пресечна точка на звуковата структура със семантиката, в която именно звуковата структура може да реализира своите моделиращи възможности по отношение на семантиката.

Като се говори за „моделиращи възможности“, се има пред вид това, че изобразителната знаковост на говорния звук не е константна, а потенциална, оказионална. За да възникне тя, необходимо е определени звукови свойства да се пресекат с определена семантична структура. Тясното резонаторно пространство по принцип би могло да се асоциира с представата за теснота, за компактност на пространството изобщо, но естествено, само по себе си, без да е „провокирано“ от контекста, то остава само един от елементите на артикулационната механика. Но дори и в случаите на подобно пресичане със семантичната структура моделиращата функция на звуковите свойства запазва своя вероятностен характер и трябва да бъде изразявана не в алтернативна, а в статистическа форма.

2. Звуковата структура може да придобие знакови функции и по друг начин, принципно различен от изобразяването, „наподобяването“ на явлението. Тя може да получи условно-репрезентираща семантиката функция при структурното съвпадение на звуковото и семантичното разчленяване на текста. Най-прост случай е проектирането на звуковото върху тематичното раздвояване: двойка звукови структури покрива двойка семантични структури. Структурната еквивалентност, кореспондирането между двете двойки структури създава предпоставка за репрезентативност на едната по отношение на другата. Всяка от звуковите структури се превръща в знак, в репрезентант на съответната семантична структура. Очевидно връзката между тях няма изобразителен, а структурно-текстуален характер. Разбира се, тя може да бъде удвоена (и това е най-честият случай) с прибавяне на изобразителността, т. е. чрез едновременното действие на двата знакови типа, което несъмнено удвоява естетическото ѝ въздействие.

След тези общи бележки може да се премине към отбелязването на някои по-важни типове звукови значения, типове художествени функции на звуковата структура.

Те ще бъдат разделени на два основни типа: функции, неизлизащи вън от границите на определено текстово пространство (функции в микроконтекста) и функции, свързани с цялостната художествена структура на литературното произведение (функции в макроконтекста).

Това разграничение създава възможност за разглеждането на прозаичната творба както в отделни нейни участъци — относително обособени, имащи самостоятелно художествено значение компоненти, така и в осъществяването ѝ като единна, цялостно изградена художествена постройка.

От най-напред ще бъдат разгледани онези, които се свеждат до

А. ФУНКЦИИТЕ В МИКРОКОНТЕКСТА

1. Звуковата изобразителност

Най-типичен представител в тази група е звукоподражанието. В дадения случай интерес представят не лексикализираните звукоподражания — т. нар. ономатопеи, а случаите, в които определена фонема или фонемосъчетание „сгъстявайки се", повтаряйки се с по-голяма честота, отколкото допускат случайните отклонения в даден отрязък от текста,[1] интерпретира, моделира звуковото явление, обозначено в семантиката на въпросния отрязък.

Трябва веднага да се направи уговорката, че това интерпретиране е твърде приблизително и условно, не възпроизвежда точно копие на звуковото явление. Дори такава изглеждаща безусловно звукоподражателна дума, каквато е ономатопеята „*ку-ку*", е далеч от копирането на оригинала, както показва съпоставянето на спектрограми съответно на гласа на японската кукувица и на говора на ономатопеята „ку-ку" (на японски како:), извършено от японския лингвист Исаму Абе. Формантните характеристики на две спектрограми, оказва се, се различават съществено, при което в първата изобщо отсъствува елементът на *к*, типичен не само за японския вариант на това междуметие, но и за вариантите му в почти всички езици.[2]

От друга страна, трябва да се държи сметка за това, че в много случаи звукоподражателният ефект се дължи на посредничеството на допълнителни лексикални асоциации, с които тясно се свързва впечатлението от повторителността на определена фонема или фонемосъчетание.

Като се имат пред вид тези резерви, ето някои образци на звукоподражателността в творчеството на нашите белетристи:

Билабиалните съгласни *п* и *б*, учленяващи се чрез експлозивно разрушаване на плътната преграда, образувана чрез прилепяне на горната и долната устна, сгъстявайки се, успешно могат да имитират тембъра на падаща капка:

... кръвта закапа по пепелта на пътя, бързо и изобилно. (Е. Пелин, „Вдовец")

Сибилантните съгласни *с* и *з*, а също така африкатът *ц* (във втория си компонент) се образуват чрез продължително и двукратно триене на въздушната струя по стените на тесния проход между предния език и алвео-

---

[1] Привежданите по-нататък примери на „сгъстявания", на статистически значимо повишаване на честотата на фонемите и фонемосъчетанията са статистически доказани чрез подлагане на математическа проверка, чиито данни, както и самата процедура няма да бъдат привеждани, за да не се обременява статията с цифров материал.

[2] I s a m u A b e. Bio-phonetics and Linguistics, Linguistics. An international rewiev, I, 1963.

лите и между горните и долните резци, вследствие на което се образува висок съскав характеристичен шум. Той може да моделира доста разнообразни по произход шумове, имащи в тембъра си тонално висока и съскава окраска, с добавъчно включване на лексикални асоциации (свистя, съскам, свиря и пр.) Например:

Със самодивските си целувки тя като усойница змия изсмуквала из устата им кърви... (Е. Пелин. „Косачи")

Един съсел, заспал под възглавницата, с писък скочи на пода. (Е. Станев. „Легенда за Сибин")

Лъкът прибра двете си рамена, украсени със седеф. Стрелата се заби в птицата с тъп звук. (Е. Станев. „Легенда за Сибин")

Комбинация от *з, с, ц* и вибрантната съгласна *р* може да напомни в съответен контекст едновременно съскавия тембър и вибрантността на звука, който издава щурецът, както например в следното изречение, където всяка дума съдържа в непосредствена комбинация или близко съседство сибилантна (африкатна) и вибрантна съгласна, при това с разменяне на местата им в различните думи, което усложнява звуковия рисунък и допълнително създава впечатление за периодичност:

Щурците сговорно, усърдно и празнично свиреха. (Е. Пелин. „Мечтатели")

Интересни възможности за звукоподражание се откриват в гласната *у*. В цитирания по-долу откъс от романа „Хоро" тя пронизва предсмъртния, изпълнен с ужас вик на обущаря Капанов, придавайки му колорита на животинска болка и ярост — посредством асоциациите с проточен вой, междуметието *у-у-у-у*, както и неистовите подвиквания *ху-ху*, *и-ху-ху*, преминаващи като звуков лайтмотив през целия роман:

Устните му се подуха и се пукаха и той безумно изрева. (А. Страшимиров. „Хоро")

От друга страна, гласната *у* има най-нисък характеристичен тон от всички гласни и в съответен семантичен контекст може да се свърже с тонално ниски звукове (буботене, бучене и др.), например:

Пущинакът глух, гърмежът на реката достига тук като подземно буботене, никакъв звук наоколо. (И. Вазов. „Великата Рилска пустиня")

Известно е, че назалните съгласни *м* и *н* се учленяват чрез включване на второ резонаторно пространство — носната кухина, в която влиза част от издишната струя, образувайки допълнителен носов призвук. Прибавянето на носова съгласна след гласна (например *ам, он*) би могло да се интерпретира като ехообразен завършек на гласната и оттам да моделира кънтящи, образуващи се в голямо резонаторно пространство тонове, като например камбанен екот, при допълнителен ефект на модулация — изменение на гласната пред една и съща носова съгласна или редуването на различни групи фонеми, в съчетание с носови съгласни:

Тежко зарева и камбаната на патриаршеската черква. От амвона на затъмнения храм патриархът зачете анатема. (Е. Станев. „Легенда за Сибин" (*ам — ан — тан — там — он — ан — тъм — ен — ам — ан — тем*).

Както беше отбелязано, акустико-артикулационните характеристики могат да моделират не само звукови, но и пространствено-динамични и други признаци на явленията.

Струпването на голямо количество преградни съгласни, образуването на труднопроизносими фонемосъчетания може да символизира в най-широк смисъл движение през оказваща съпротивление среда или движение, само по себе си затруднено (чийто източник на за-

трудненост е в самото него — неравномерност, недостиг на двигателна енергия и пр.). Например:

Тръгна **бързешката**, като **пипаше** зидовете, за да се **оправи** и се **спряпаше** в **барите** (И. Вазов. „Под игото“)

Попристъпи, **препъне** се и **пак пристъпи**. Изведнаж тя се **спря**... (Й. Йовков. „Друг свят“)

И в двата случая звуковата структура поражда своеобразен ефект на „заекване“, моделиращ динамичния рисунък на изразените в семантиката действия — „спряпането“, „препъването“.

Обратно: сливането на гласни (зевът) в съчетание със сонорни съгласни олекотява, „изглажда“ звуково фразата и може да изобрази означените в семантиката плавност, леене, бликане и пр.

Очите ѝ разливат зелен елей, а устата откриват млечния ѝ равен низ на зъбите.

... бързаше да срещне във водата сладкия елей на очите ѝ.

Радостта отново изблика с представите за аления елек... (Е. Станев. „Легенда за Сибин“)

Резонаторното пространство, при което се осъществява артикулирането на фонемите, също може да изпълнява определени изобразителни функции. Както показва изследването на Якобсон, Фант и Хале,[1] съществува възможност за синестезийна връзка между голямото (респективно малкото) резонаторно пространство пред точката на максимално триене при учленяване на компактните (респективно дифузните) фонеми и представата за голямо (малко) пространство изобщо.

Подобна връзка може да бъде илюстрирана чрез следната фраза от разказа на Йордан Йовков „Грехът на Иван Белин“: „Стиснатите ѝ челюсти се разтварят...“

Тук може да се говори за артикулационна метафора в най-точния смисъл на думата — артикулационните движения, необходими за произнасянето на тази фраза, съвсем точно възпроизвеждат мимическото движение, обозначено в нейната семантика: изразът „стиснатите ѝ челюсти“ съдържа във фонологическата си структура повторение на дифузната, образуваща се при най-тесен челюстен ъгъл гласна *и* в обкръжение на също така дифузните съгласни *с, т, н* — „*стисн... тит... и... стис...*“, докато следващата дума, продължението на фразата — „разтварят“ — съдържа най-компактната, образуваща се при най-широк челюстен ъгъл гласна *а*, в съседство с вибрантната съгласна *р*, имаща по-висока степен на компактност в сравнение с посочените по-горе съгласни — *ра... аря...*

В изобразяването на пространствени отношения могат да бъдат включени и тоналните признаци на фонемите. Противопоставянето между високотонални и нискотонални фонеми може да съпътствува противопоставянето между семантичните признаци „горе“ — „долу“ в художественото пространство на творбата, да следва и съответно подсилва динамичната крива, която описва движещото се тяло. За пример може да послужи следната фраза от разказа на Елин Пелин „Закъснялата нива“:

... **из** тях на **облаци**, на **облаци** се **вдигат сиви врабци** и **като градушка падат** по прашните **пътища**.

Противопоставянето на високотоналните фонемосъчетания *из, ци, ци, си, ци* на нискотоналните *ш-а, аш, ща* в тази фраза съвсем точно следва

---

[1] Р. Якобсон, Г. Т. Фант, М. Хале. Введение в анализ речи. — В: Новое в лингвистике, вып. II, М., 1962.

динамичния рисунък, изразен в семантиката на фразата — издигането и падането на ятата врабци.

При учестеното си повторение дадена фонема може да актуализира едновременно няколко свои признака, които могат да влязат в кореспондиране с цял ред семантични признаци. Ето един пример:

Гадинката се хранеше с манастирските орехи в многобройните долапи и долапчета / вмирисани на мишини, на восък и на зехтин, от трохите на болярски обеди и вечери. (Е. Станев. „Легенда за Сибин")

Дифузността на гласната **и**, тесният челюстен ъгъл, при който тя се учленява, високата ѝ тоналност влизат във взаимодействие с асоциативните мостове между представата за тясно пространство („гадинка", „орехи", „долапчета", „трохи"), острата натрапчива миризма („вмирисани на мишини") и острият пронизителен писък на гризача.

В следващия откъс от същата повест се забелязва отлив на едни и прилив на други вокали — движението от сгъстеност на вокала **а** към сгъстяване на вокала **и**. Това движение би могло да остане просто безсъдържателна звукова игра, ако не следваше със забележителна последователност развоя в семантичната структура, движението на природната картина.

Отвореността и ниската тоналност, характерни за вокала **а**, се активизират тъкмо в оная част на пейзажа, в която диференциални семантични признаци са „широтата, отвореността на пространството", „мащабността" „низинността" (движение надолу , с добавъчен признак „тежест"). Затвореността, по-голямата напрегнатост и високата тоналност на вокала **и** се активизират, от друга страна, във втората част на пейзажа, в която се появяват съответно противоположни семантични признаци: „стесняване на пространството", нарастване на динамиката, концентриране, издигане и във връзка с това „сублимиране", олекотяване на вещното, предметното.

Ето впрочем самия текстов отрязък, представен паралелно с посоченото звуко-семантично съответствие:

Област на **а**

„Отвореност на пространството", „мащабност" („клепалата из града", над Преслав"), „разширяване", „излизането от границите" („разливащата се Тича") „низинност", „тежест" („падаше", „студен мрак");

↓

Област на **и**

Обратното движение — „свиване", връщане отново на водите в коритото, „издигане" („излиташе"), „стесняване на пространството", „сублимиране" („дим и мирис"), противопоставено на тежестта („падаше") и обемността на града, мислен в неговата пространствена цялостност

↓

Статистически значимо повишаване честотата на комплекса {(з, с, ц) и}
Кулминационна точка на издигането и локализирането в пространството, „острота" („зъбците си"), „впиване", „разнищване", „раздиране на тесни ивици" („ръфаха").

а→

|Клепалата на града престанаха да бият. Над Преслав падаше студен мрак. Разливащата ←а| се през деня Тича, когато слънцето топеше снега

и→

|по припеците, бучеше, прибрана в коритото си. Дим и мирис на дъбови дърва излиташе от комините и закърпените с нов варовик градски стени

{(з, с, ц) и}→ ←и ←{(з, с, ц) и}
|ръфаха със зъбците си|сивото зимно небе.

Дотук бяха разгледани изобразителните знакови възможности на отделни фонеми или съчетания от фонеми, чието необичайно високо повто-

рение или особено структурно поведение формира звуковата или, по-точно казано, метафоничната структура.

На свой ред структурата сама по себе си, независимо от конкретните елементи, които я съставят, също може да изпълнява изобразително-моделиращи функции. Разбира се, тези функции — при положение, че сме се абстрахирали от звуковата специфика на елементите — са твърде общи и се свеждат до функциите на повторителността и на някои общи характеристики на всяка структура като степен на компактност, на сложност и пр. Тези функции естествено не са в противоречие с досега разгледаните, присъщи на елементите, а действуват едновременно с тях.

Общоизвестно е, че учестеното повторение на някакъв факт се възприема с — или е израз на (когато се продуцира от човека) — повишена възбудимост, емоционална напрегнатост, афектация.

Честото повторение на един и същ сигнал освен това, както също е известно, може да приведе съзнанието в хипнотично състояние. Когато концентрацията на възбудата в определен участък на мозъчната кора достигне определена висока степен (а това се получава тъкмо при многократното „натрапливо“ постъпване в рецепторите на един и същ сигнал), около огнището на възбуда възниква и започва да ирадиира обратният процес на задържане, който „залива“ околното пространство на кората.

Психическият ефект от това състояние, наречено във физиологията „парабиоза“, се състои в „стесняване“ на съзнанието, поглъщане на цялото внимание от основния дразнител, невъзприемчивост спрямо всички останали странични дразнители.

Постигането на този ефект е постоянна цел на оратора, стремящ се да „хипнотизира“, да подчини на своята воля, на своята теза определена група хора. Характерно е, че повторителността (в това число и звукова) е типичен белег на религиозните проповеди, глосолалията (непроизволен „автоматичен“ говор в екстатично състояние), религиозно-магическите формули, заклинанията и пр.[1]

Повестта на Е. Станев „Легенда за Сибин“, съдържаща елементи на този тематичен кръг, предлага образци на подобен ефект от звуковата форма — концентрация на някакъв звуков елемент, свързана с повторението на някаква дума или звуковото сходство на близки или рязко разграничаващи се семантично думи, което създава смислова напрегнатост, представа за циркулиране в затворен кръг — и то тъкмо в текстови отрязъци с риторичен характер — полемики между героите, откъси от апокрифни богомилски съчинения, проповеди и пр. Например:

Тоя дѐн настъпи — беше **срѝда, средà**та на недѐлята, и аз нарочно го избрах като **дѐн**, който **раздѐля**, да бъдѐ дѐн на **раздѝлат**а с бога и **дѝ**вола и дѐн на рождѐнието на новия човек...

И когато сред гробното мълчание съвършеният се оттегли в **по**кои**щ**ето, бършейки **по**д **по**кривалото обилната **по**т, Тихик го **по**следва. Пред вратата на **апо**столското **по**коище той **по**чака...

... огнената **без**дна, **не**бесната твърд **без** **звез**ди, както и самата **зе**мя със **се**демте **не**беса над нея...

Бог **не** е само **на не**бето, **но** е и тук, **не**видим за **они**я, които **не** вярват в **не**го.

... вдадена в тайнството, сякаш виждаше отделящата се душа на умиращия и я съзерцаваше.

---

[1] В. Брагинский. Об одном виде звуковой организации малайских заклинаний. — В: Классическая литература Востока. М., 1972. с. 121—135.

Хипнотичното действие на компактната звукова повторителност в рамките на ограничени текстови отрязъци е, разбира се, условно, художествено стилизирано, свързано е с показания семантичен контекст. В друг семантичен контекст компактната звукова повторителност може да изпълнява и други моделиращи функции. Например — създаване на представата за висока интензивност (или нарастване на интензивността на действието):

Ересите **се разрастват** като **тросек.** (Е. Станев. „Легенда за Сибин") *(рес — сер — раз — рас — рос)*

Той изкачи каменните стъпала **на втория кат почти тичешком, тъй, че Тихик...** *(той — чи — чти — тиче — тъй че — че ти)* (Е. Станев „Легенда за Сибин")

Бързо пристъпи баба попадия, уплашена, обезумяла... (Е. Пелин. „Любов")

Компактната звукова повторителност може да способствува за създаването на комичен ефект — полярно противоположен, несъвместим с ефекта на екстатична възвисеност на духа, „озарение" и пр. В основата на комичния ефект лежи друг психологически механизъм на повторителността.

Учестеното повторение на даден факт в определена ситуация може да създаде впечатление за монотонност, изчерпано разнообразие, бедност, а когато е свързано с характеристиката на героя, може да породи комизъм поради представата за загубване на жизнената „еластичност", за вкостеняването му, превръщането му в автомат. Едновременно с това повторението може да бъде схванато като проява на игрово, несериозно отношение към даден обект, което може да бъде несъвместимо с неговата сериозна същност.

Този ефект от звуковата повторителност може да бъде илюстриран със следната фраза от фейлетона на Елин Пелин „Човекът, за когото всички се грижат": „потна, невчесана коса, полепена на дебели пластове по темето му, безцветен, плах поглед..."

Пред читателя е изправен гротесков герой — дребен, невзрачен човечец, физически и духовно неразвит, замръзнал от уплаха поради „погрешното" си влизане в залата, в която заседава комисията по подобряване положението на народа.

Фразата „*п*оле*п*ена на де*б*ели *п*ластове *п*о темето му, *б*езцветен, *п*лах *п*оглед", представляваща щрих от физиономията на героя, прилича на скоропоговорка, езикът се заплита при четенето ѝ поради необичайно високата повторителност на билабиалните съгласни *п* и *б*. Тази монотонност интерпретира на звуково равнище сивотата, невзрачността, човешката обезличеност на героя, превръщането му в застинала маска („човекът се втрещи", „застана като вцепенен"). При това тази монотонност поради самата артикулаторна специфика на повтарящите се фонеми затруднява изговора, прави го нелеп и смешен и подобно на сгъстяванията на „*к*"-тата в името Акакий Акакиевич от безсмъртната творба на Гогол създава представа за „запушване", косноезичие, недодяланост.

Но ако се вгледаме по-внимателно във фразата, ще видим, че на фона на драстичното звуково еднообразие се очертава едно учудващо със систематичността си редуване на групи съгласни, в които участвува основният повтарящ се консонант *(п,б)* —

по — пе — бе — пла — по — бе — пла — по.
1 2 2 3 1 2 3 1

Налице е звукова игра, затворена вътре в звуковата хомофония, при това в един порочен кръг — чрез възвръщане на последния елемент към първия (по). Тази игра поражда втори комичен ефект, който се засилва от стриктно следваната схема на редуването, предаваща му оттенък на пародийна сериозност, методичност.

Така игровата вариативност „иронизира“ хомофонията, в която е затворена, и заедно с нея образува звуков модел, влизащ по един остроумен начин в съответствие с облика на изобразения герой.

Но игровото начало, както и компактната повторителност, поради твърде широкия си обсег на действие може да се свързва с различни значения и съответно с различни естетически характеристики. То може да моделира странност, пъстрота, екзотика, непораждащи обезателно хумористичен ефект. Например:

... италианец от Калабрия. Той имаше по-успокоителен вид, носеше късичка синя блуза, сини широки панталони и плитка капелка на главата с втъкнато петлово перо. („Из кривините“)

... изтъркани от стъпки плочи и във вдлъбнатините им лъщят локвички (Е. Пелин. „Старият град“)

рибици от сърна, наръсени с чубрица. („Легенда за Сибин“)

Увеличаването на сложността на метафоничната структура при увеличаване броя на елементите ѝ само по себе си действува в естетическо отношение със знака плюс (съществува мнение, че в основата на естетическия импулс лежи структурата като такава[1]). Интересно е да се отбележи, че типът „мозаична“ структура, представляващ плетеница от множество малки по обем верижно съединени звукови сегменти, изгражда звуковата тъкан на едни от най-хубавите пейзажи в нашата проза, отразявайки структурното богатство, „многогласието“ на природата, изобразена в тях:

... изглеждаха бисерносиви, защото нощта бе ги окичила със скреж. Зад крепостните стени Преслав димеше с коминте си и към него с грак летяха ята гарвани. (Е. Станев. „Легенда за Сибин“)

Падна чудна лятна нощ, прохладна и свежа. Безкрайното тракийско поле потъна в мрака, сякаш изчезна и се предаде на дълбока почивка под монотонния напев на жаби и щурци. Мир и ведрина повея от дълбокото звездно небе... тъмните брегове, обраснали с върби и ракитак. Влага и хладина лъхаше из тайнствените ѝ недра. (Е. Пелин. „Косачи“)

Сребристопенестите вълни весело се пляскат о камъните, скачат от ниски канаристи прагове, въртят се и кипят във вировете като завряла в котел вода, заливат с пръски големите търкаляти листи, ниско растящи... (И. Вазов. „Великата Рилска пустиня“)

2. Смислово-звуково кореспондиране

Освен чрез условно изобразяване посредством звуковата структура и нейните елементи на обозначения в семантиката на текса обект художественият ефект може да бъде постигнат, както беше вече изяснено, при кореспондирането между дадена семантична и дадена фонологична система. Членовете на това кореспондиране могат да бъдат:

а) Семантични—звукови структури

Най-простият случай представя семантично-фонологичното контрастиране на две съседни синтагми (словосъчетания) в рамките на една фраза. Например:

На куршумения черковен покрив / се любят гълъбите. (Е. Пелин. „Нещастие“)

Фразата се разчленява на две синтагми — непредикативна, изразяваща обстоятелствено пояснение за място, и предикативна — съставена от подлог и сказуемо, съдържаща ядрото на изречението. Противопоставянето на тези две синтагми е, разбира се, относително — те взаимно се допълват, обединявайки се, изграждат едно просто изречение, изразяват едно съждение, една ситуация.

---

[1] C. La Drière. Structure, sound and meaning. Sound and poetry. New York, 1958. p. 91.

И все пак, запазвайки основната си структурна обвързаност, те рязко се разподобяват в смислово и фонологично отношение. Особено драстично е тяхното фонологично контрастиране — двете синтагми не съдържат нито една обща съгласна фонема! Ето съпоставката:

н-к-р-ш-м-н-ч-р-к-в-н-п-к-р/с-л-б-т-г-л-б-т

Но с това противопоставянето не свършва. То получава несравнимо по-ефектен структурен израз — чрез оформянето на две специфични, репрезентиращи синтагмите фонемосъчетания:

кур — рк — кр / люб-ят — лъб-ит

Едновременно с това двете синтагми влизат в семантичен контраст. Ситуацията се разчленява на два взаимнопротивопоставени детайла, съответстващи в психологическо отношение на две трудно свързващи се представи, любещи се гълъби — куршумен черковен покрив. Не става дума за прагматическата достоверност на тази връзка, за невъзможността на един черковен покрив да се събират гълъби, а за непресекаемостта на семантичните полета на съответните групи понятия, за кореннata противоположност на „коннотативните им ореоли“:

Словосъчетанието „черковен покрив“ и още повече „куршумен черковен покрив“ (а „куршумен“ означава тъмен, оловносив) съдържа коннотациите (съпътстващи основното значение семантични „обертонове“) „строгост“, „суровост“, „студенина“, „издигнатост над плътското, тленното“, „подтиснатост“, „идея за смъртта“ („отрицание на живота“) и пр.

Словосъчетанието „се любят гълъбите“ е свързано с противоположни коннотации: „безгрижие“, „изящество“, „игривост“, „топлота“, „тържество на плътта“, „отрицание на смъртта“ („утвърждаване на живота“).

Двете системи от семантични признаци влизат в почленна корелация, която може да бъде показана при групирането на признаците по двойки и вертикалното им подреждане в колонка:

На **кур**шумения че**рк**овен по**кр**ив	/ се **люб**ят гълъ**б**ите.
строгост, суровост	— игривост, изящество
студенина	— топлота
потиснатост	— безгрижие
издигнатост над плътското, тленното	— тържество на плътта (любовта)
идея за смъртта	— отрицание на смъртта
(отрицание на живота)	— (утвърждаване на живота)

Семантическото напрежение между двете системи снема поотделно самостоятелното значение на всяка от тях и дава като надреден сумиращ резултат впечатлението за омиротвореност, делнична пъстрота и многоликост на живота, с лек хумористичен оттенък — характерно за атмосферата на разказа „Нещастие“, допирането и взаимното проникване на идиличното и възвишеното, тленното и нетленното, смешното и тъжното. Интересно е, че това взаимно проникване може да бъде открито още веднъж на фонологическо равнище — при възможността в звуковия мотив на първата синтагма (*кур...рк...кр*) да видим звукоподражателен ефект, отразяващ втората синтагма (гукането на гълъбите).

Звуковото раздвояване може да бъде проектирано и върху по-широко разгънато синтактично и смислово раздвояване, върху контрастирането на две обособени ситуации. Например:

... преди великата битка четиринадесет хиляди кумани бяха вили край огньовете своите вълчи песни от пет тона, бяха играли ситните си езически танци, докато българите пееха песента за смъртта на Асеновия брат, цар Петър: „Орелът Петър е в почивка, душа му веч в небеса хвърка.“ (Е. Станев. „Легенда за Сибин“)

Семантичният контраст е очевиден, нещо повече, той има характера на конфликт — показани са две вражески войски в подготовката непосредствено преди сблъсъка на боя. Това показване от своя страна представлява един предварителен сблъсък — на две семантични системи, на две контрастни характеристики, характеристиките на два различни народа — езически и християнски, на две различни култури. На първичната стихия и некултивираност на езичеството са противопоставени духовната издигнатост и уравновесеност на християнството.

В съответствие с това характеристиката на куманите се изгражда от наслояването на семантичните признаци „виталност", „сетивност" „конкретност" (със съответните пейоративни нюанси), докато характеристиката на българите се изгражда от наслояването на противоположните признаци „статичност", „нематериалност", „абстрактност" : бяха вили ⟷ пееха; играли ⟷ е в почивка, хвърка; вълчи песни, огньовете, ситните си езически танци ⟷ смъртта, душа, небеса, почивка.

Смисловото противопоставяне на двата текстови отрязъка получава същевременно и ярък звуков израз. Нека съпоставим поотделно броя на всички съдържащи се в тях гласни:

	А	О	Е	У	И	Ъ
I отрязък (121 ф.) — куманска войска —	14	5	11	1	21	1
II отрязък (100 ф.) — българска войска —	14	5	13	2	2	6

Както се вижда от таблицата, първите четири вокала са разпределени в подчертано еднакво количество в двата текста. Налице е фонологическо равновесие, своеобразен звуков фон, на който се откроява рязкото неравновесие в разпределението на отрицателно корелираните последни два вокала *и* и *ъ*.

Тази структурна особеност определя и функцията на тези два вокала — да репрезентират съответно двата текстови отрязъка, двете ситуации.

При това не е безинтересно да се отбележи, че гласната **ъ** се съдържа в думата „българи", а също така в собственото име на предводителя на българската войска — цар Петър, докато гласната **и** е типична за думата „**е**зи**ч**ници". Освен това забелязва се тенденцията всяка от двете гласни да очертае границите на своя отрязък, звуково да го рамкира:

I отрязък /предѝ велѝката бѝтка . . . . . **сѝ**тните **си** езѝчески танци/

II отрязък /докато бъ̀лгарите . . . . . хвъ̀рка/

Смислово-фонологичното кореспондиране не се изчерпва само с раздвояването—наслояването на една двойка структури върху друга двойка структури. То може да съдържа три, четири и повече членове (двойки структури).

И отново в най-простия случай тези членове представляват отделни синтагми, чиято автономност и изрязаност на контурите рязко се увеличават. Например:

... като се събираха / **тру**пове на **бой**ното **по**ле,/ **гра**дяха на **кръ**стци/ **праз**ните **сно**пи/ ...
(Елин Пелин. „Напаст божия")

На смислово равнище трите синтагми се намират в естествена логическа и синтактическа свързаност, изграждайки единна ситуация. В рамките на тази свързаност обаче те се обособяват като противопоставени една на друга смислови единици:

Сблъсъкът между „градяха на кръстци" и „празни снопи" има характера на алогизъм, изразявайки действие, лишено от разумно основание и поради

това придобиващо значението на ритуал, на схема, незапълнена от съдържание.

От друга страна, това действие метафорически се оприличава на събиране на трупове по бойното поле, т. е.

градяха на **кр**ъстци

↕ = тру**по**ве на **бо**йното **по**ле

праз**ни** **сн**опи

— изравняване още по-драстично и невероятно, защото свързва несъвместими, дълбоко конфликтни представи — плодовете на мирния труд (и то на неговия древен символ — жътвата) с плодовете на кръвопролитието.

Тези семантични сблъсъци „отекват", отразяват се в звукови противопоставяния. Както се вижда, във всяка синтагма се оформя звуково диференциращ елемент, при това диференцирането между трите елемента е пълно, те не съдържат нито една обща фонема — *по(бо) — гр(кр) — зн(сн).* Същевременно това диференциране се извършва отново на фона на тяхната еквивалентност, изравненост в друго съотношение, приемаща тук твърде оригинална форма — съставеността им от двойки фонеми, от които първата съгласна фонема се явява последователно в двата варианта — звучен и беззвучен — *(п — б), (г — к), (з — с).*

И накрая — отделните съставки на многочленното смислово-фонологично кореспондиране може да представляват детайли на една разгъната, обемна ситуация, обособени синтактично-интонационно текстови отрязъци, всеки от които получава съответна звукова диференциация. Например:

Откъс от романа на Ив. Вазов „Под игото"

Разчлененост на ситуацията на три последователни картини (кадъра) — репрезентирани съответно от три звукови сегмента

I	
Зрително възприятие. Статичност.	*После се озърна внимателно наоколо си,*
Сгъстяване на ***н***	*но видя само* ***н****епроницаема тъм****н****ина.*
	Черни бурни облаци затуляха ***н****ебето.*
II	
Слухово възприятие. Динамика. Начало на движението на главния герой	*Вече вечерният хлад се преобърнал на сту-*
Сгъстяване на ***у***	*ден ветрец, който шумеше жаловито из пустите* ***у****лици. Краличът* ***у****лови първата,*
	която ***му*** *се слу****чи***
III	
Движение на главния герой (мъчителен, затруднен от препятствия бяг)	*и тръгна* ***бър****зешката, като пипаше зидо-*
Сгъстяване на съчетанието	*вете, за да се* ***опра****ви и се* ***спря****паше в*
{(б, п)+р+а}	***бар****ите*

б) Звуковата метафора

Съществува разновидност на смислово-фонологичното кореспондиране, чиито членове не са структури, а семантични и фонологически елементи — семантиката на отделната дума, единичният фонемен комплекс.

Касае се за случаи, когато между сходни в звуково отношение думи (съдържащи общ фонологичен елемент), намиращи се в позиционна близост, но несвързани пряко смислово и граматически, се появява семантично взаимодействие.

Очевидно е, че за разлика от досега разгледаните случаи фонологичният ред изпълнява не диференцираща, контрастивна функция, подчертавайки смисловия контраст между два съседни текстови отрязъка, а обратно — интегрираща функция, поставяйки в съотношение две или повече несвързани смислово и синтактично думи.

За назоваване на тази разновидност на смислово-фонологичното кореспондиране може да бъде използуван терминът звукова метафора. Както е известно, метафората е вид троп, в основата на който лежи пренос на значението, употребата на дадена дума в преносен смисъл в съчетанието ѝ с друга дума въз основа на сходство, аналогия и пр. Например: „шепотът на морето“, „яростта на бурята“.

Нещо подобно се получава при звуковото сходство на семантично съпоставими думи. Звуковото сходство изиграва ролята на синтактично свързване. Между двете думи се създава мост и едновременно с това директна (асоциативна) семантична връзка. Извършва се транссемантизация — образно казано, между двете думи прескача „семантична искра“, семантиката на едната дума „получава“ част от семантиката на другата, като съвкупност от факултативни, „колебаещи се“ (по термина на Ю. Тинянов) признаци.

Разбира се, тази транссемантизация не е експлицирана, тя остава хипотетична и смътна, отнасяйки се към онези деликатни механизми на художествения стил и образност, които остават под повърхността на видимостта като един скрит и богат резерв от сложни, неизразени пряко в семантичната структура значения.

Нека разгледаме текстовия отрязък:

Накрай бялата земя има чешма от **мермер.** Там, снела котли от **рамене**, чака царската дъщеря. (А. Каралийчев. „Окрелчето“)

Между подчертаните думи **мермер** и **рамене** не съществува граматическа и смислова връзка — думата **мермер** е атрибут на *чешма*, а думата **рамене** се определя от израза „царската дъщеря“.

Те обаче съдържат общ звуков елемент (*мер, мер, р-ме*), което е предпоставка за тяхното семантично асоцииране. Тази предпоставка се реализира от наличието на общи за двете думи семантични признаци. Мермер и рамене (на царска дъщеря) съдържат признаците „белота“, „красота“. И още — мраморът е материал, от който се правят скулптури и са правени преди всичко хармоничните скулптури на античността, така че думата *мермер* съдържа още коннотациите „грация“, „античност“, „митологичност“, „художествено моделиране на действителността“. Но същите коннотации съдържа определителят на думата рамене — изразът *царската дъщеря*, с който в дадения случай се означава приказен персонаж. В крайна сметка се очертава следната съвкупност от общи за двете думи признаци:

мермер — *белота, красота, грация, митологичност, художествено моделиране на действителността* — **рамене** (*на царска дъщеря*)

Тази семантична еквивалентност, актуализирана от звуковото сходство на двете думи, поражда неочаквано ефектен образ. Думата **мермер** пре-

хвърля директно, прескачайки синтактичните прегради своето значение върху думата **рамене**.

чешма от **мермер . . . . . рамене** (*на царската дъщеря*)

Резултатът на тази „незаконна“ транссемантизация е несъществуващият, но имплициран израз „**мраморни рамене**“, представляващ устойчиво словосъчетание в семантичното поле „женска красота“.

Да разгледаме още един текстов отрязък:

Едно време дели Пейо с два чифта **биволи** земята дънил и до гърди храна жънал. Едно време там се **сбили** Никола, Яниният годеник, и змеят. Земята пламнала... (А. Каралийчев. „Змей“)

Текстът се разделя на две фразово и смислово обособени части. Една до друга се поставят две абсолютно несвързани помежду си ситуации, две различни, извършвани в различно време, от различни персонажи действия: дели Пейо оре и жъне нивата си; Никола, Яниният годеник, и змеят се бият.

Сюжетна връзка между двете ситуации почти отсъствува. Общо е самото място на действието („там“) нивата на дели Пейо. Казано в скоби, подобна слаба сюжетна обвързаност на намиращи се в съседство текстови отрязъци е присъща на лирическия тип повествование, ярък представител на който е А. Каралийчев.

Но слабата сюжетна обвързаност се компенсира от активизирането на скрити, неизразени експлицитно езикови връзки. Вглеждайки се по-внимателно в текста, читателят ще открие семантичен паралелизъм, взаимно проектиране на двете части, изразено по един извънредно майсторски, замаскиран начин: — в оранта на дели Пейо започват да се забелязват отгласи от схватката на Никола със змея, а схватката на Никола със змея придобива характера на трансформация на оранта с двата чифта биволи...

Преди всичко и двете части започват с анафоричното „Едно време“ („Едно време дели Пейо...“, „Едно време там се сбили...“), което, без да има характера на темпорално конкретизиране, поставя между двете части знака на съответствие, паралелизъм.

На този фон вече става забележимо, че нивата оре и жъне не просто някой си Пейо, а *дели* Пейо, а *дели* означава *юнак*, и биволите му не просто орат, а „дънат“ земята. А това не може да остане незабелязано при положение, че в следващото изречение се говори за юнашко единоборство, от което... „земята пламнала“!

Между биволите на дели Пейо и борещите се Янин годеник и змея се установява смътно сходство, което се фиксира структурно в ярката звукова метафора *бѝволи ..... сбѝли.* Тя извършва — разбира се, в един втори план на художественото мислене на читателя — едно логическо разместване, поставяйки „биволи“ и „сбили“ в пряка предикативна обвързаност. Вследствие на това мощта и силата на биволите получава някакъв митологичен оттенък, възбуждащ скритото сравнение „биволи като хали“, а борбата на Никола със змея получава образна конкретизация и заедно с това — оттенъка на първичност, животинска необузданост.

Освен простите, двучленни метафори съществуват и сложни, многочленни звукови метафори, включващи цяла система от звуково-семантични взаимодействия.

Нека разгледаме следното изречение от повестта „Легенда за Сибин“:

И накрая Сибин беше видял във великолепието на залеза синия плащ на император Балдуин и блясъка на неговата позлатена броня...

Обектът на съзерцание съдържа две съставни части: периферна, образуваща фон (залеза), и фокусна, проектираща се върху първата — фигурата

на император Балдуин, откроявaща се с два свои детайла — плаща и бронята. Интересуващата ни част от текста може да бъде записана така:

1. великолепие — на залеза

2. плащ на Балдуин: — блясък на позлатена

Смисловото двуделение, вървящо по хоризонталната ос, получава и звукова подкрепа: всички самостойни думи от двата реда съдържат фонемата *л*, която обаче в първия хоризонтален ред се групира с фонемата *е*, а във втория — с фонемата *а*; **великолепие на залеза / плащ на Балдуин; блясък на позлатена.**

Същевременно обаче между лявата и дясната половина на двата хоризонтални реда се очертава вторична звукова опозиция: в лявата половина съчетанието на *л* с *а* или *е* допълнително се свързва с *п* (*б*), а в дясната половина — със *с* (*з*).

1. **великолепие**	на **залеза**
2. **плащ** на **Балдуин**:	**блясък** на **позлатена**

Но вертикалната ос, разделяща текста на две нови звукови групировки, се оказва и ос на ново семантично двуделение: разсичайки смисловите връзки в двата хоризонтални реда, тя съвсем неочаквано групира разсечените части, „отломъците“ по вертикално направление в нови смислови цялости:

великолепие	залез
плащ	блясък
Балдуин	позлатена

Думата **великолепие**, която хоризонтално се свързва със **залез** (представя негов атрибут), несъмнено може да бъде характеристика и на един императорски плащ, а също така да се асоциира със собственото име Балдуин, което покрай коннотативния си нюанс на „чуждоземно императорско име“ лесно може да се „семантизира“ посредством сходно звучащата дума **балдахин.**

От друга страна, думите **блясък** и **позлатена**, които хоризонтално представят атрибути на императорската броня, съвсем естествено могат да прехвърлят атрибутивната си функция върху думата **залез**, попадайки заедно с нея в едно и също семантично поле.

Запазвайки първоначалната си (хоризонтална) смислово-звукова обвързаност, сцепеност, думите на текста едновременно (!) образуват и втора, вертикална смислово-звукова система, която поражда скрито, имплицирано неназованите пряко изрази „великолепието на Балдуиновия плащ“, „блясъкът на позлатения залез“. Тази възможност на текста да функционира едновременно в две системи, чрез умножаване, удвояване на връзките между думите, поражда характерното за художествената реч впечатление за смислова концентрираност, неизчерпаност на възможностите за художествено въздействие.

Разгледаните досега художествени значения на звуковата структура бяха затворени в определено текстово пространство, извън което загубваха своето действие. Действието на звука обаче може да бъде свързано с цялостната художествена структура на творбата, да се разпростира в цялостния ѝ контекст или — според приетото в началото на статията означение — в макроконтекста.

1. Звуково курсивиране

Функционирането на звука в художественото цяло обикновено е свързано с наличието на сложна, разпростираща се в пространството на цялата творба звукова структура, влизаща в съотношение с цялостното тематично изграждане на творбата. Съществува обаче и друг тип функциониране в макроконтекста, на който ще се спрем предварително, при който звуковата структура е ограничена в малък текстов отрязък, който има обаче голяма смислова важност, така че семантиката му вън от своята локална автономност се корелира с цялостния смисъл на творбата. В такъв отрязък, образно казано, се концентрира смислово-емоционалната „енергия“ на произведението, извършва се някакъв прелом, качествен скок в сюжетното развитие или в развитието на някакъв образ. Звуковото подчертаване на такъв невралгичен участък от произведението, изрязващо контурите му и увеличаващо въздействената му сила, може да бъде наречено звуково курсивиране.

Пример за това може да даде разказът на Йовков „Сенебирските братя“.

В този разказ действието се развива едновременно в два плана — единият може да бъде наречен външен, битово-реалистичен, а другият — вътрешен, нравствено психологичен. Първият план придава на фабулата естествена мотивировка, характера на незначителна, незаслужаваща внимание случка—смъртта на двама братя случайно съвпада с изсъхването на двете дървета в техния двор (и двамата умират по време на голяма суша). Вторият план на разказа придава на тази случка, на това естествено обяснимо съвпадение съкровен, дълбок и свръхестествен етичен смисъл — смисъла на божа поличба, на възмездие за извършена несправедливост.

Същинското действие на разказа се извършва във втория план, при което, както изобщо често става при Йовков, първият план запазва своята сила до края на разказа, развивайки се паралелно с втория план, така че повествованието се движи не по права линия, а зигзагообразно, в сложната атмосфера на хипотетичност, двойственост, неразрешеност.

Завръзката на разказа се свежда до следното: двама братя, Петър и Павел, заграбвайки в „смутното време“ на „руското мурабе“ многобройни стада добитък, се заселват в село Сенебир. Хищни и безскрупулни, не за дълго време те стават господари на цялото село. Последен минава в техни ръце имотът на единствения по-заможен човек — Халил ходжа. Напускайки селото заедно с последните останали турци, след прощално пиене, песни и сълзи, той се обръща към един от селяните с думите: „Прощавай, Щерю чорбаджи. Отиваме си . . . Моя имот го взеха двамата братя. Нека. Не ще кажа да не им е халал. Но слушай какво ще ти река: виждаш ли двата бряста, двете дървета? Тях баща ми ги е садил с ръката си, когато аз и моя брат сме се родили. Те са наречени на нас, наш късмет са — знаеш ги, нали, зелени, весели са, няма суха клечка между листата им. А занапред? — Не знам. Не вярвам туй, което бог е дал на едного, да го вземе назад и да го даде другиму. Не вярвам, помни ми думите, Щерю чорбаджи . . .“

След тази — впрочем предпазливо изречена — угроза съдбата на двамата братя се впримчва с невидими нишки в съдбата на двете дървета-отмъстители, стърчащи като „два призрака от миналото“, като „две души“. Установява се характерният за народното творчество образен паралелизъм: двама братя — две дървета.

В този образен паралелизъм, поддържан по цялото протежение на разказа и развиващ се по линията на непрекъсната градация, особено важна роля изиграва звуковата структура.

Преди всичко двете дървета не са какви да е, а два бряста. А звуковото сходство между двама **братя** и два **бряста** вече хвърля първата — неотменима и неразкъсваема, защото е свързана със самите названия — нишка между двата образа, скрепява ги чрез ярка звукова метафора, която открито или прикрито остава да звучи през цялото повествование.

В разказа има и втора звукова метафора, появяваща се на мястото на развръзката, изпълняваща функцията — образно казано — на искра, в която се разрежда достигналото върхната си точка напрежение. За да бъде изяснена тази функция, необходимо е да се хвърли бегъл поглед върху развитието на сюжетното действие, в борбата и промяната на равновесието между споменатите вече два плана.

Минават дълги години, през които богатството на двамата братя многократно се увеличава, чуждото присвоено щастие остава тяхно; думите на Халил ходжа отдавна са забравени.

Внезапно обаче единият от братята умира: „Умря от нищо: ужили го пчела — кого не е жилила пчела? Но той се поду, посиня и за ден-два умря.“ И тъкмо тогава единият от двата бряста изсъхва: „листата му скрумнаха, сгърчиха се и се свиха като опалени. Дървото не покара вече млад филиз и на другата година го отсякоха.“

Прекъсва се животът на единия от двамата братя, отсичат едното дърво. Този факт силно поразява същия дядо Щерю, пред когото на времето Халил ходжа изрича тайнствените слова. В раздвоеността на съзнанието му двата плана на разказа непосредствено се срещат, сблъкновяват се, оставайки обаче в неразрешено равновесие: „Много мисли върху това дядо Щерю. Един път ще рече: „От сушата е. “ А сушата през нея година наистина беше голяма. Друг път ще каже: „Халил ходжа право каза, поличба е!“ Но да каже някому не смееше, скри тайната в себе си и замълча.“

В следващите редове равновесието между двата плана се нарушава, но против очакването — в ущърб на втория план. Появява се описание на останалия сам бряст, в което привидно (визуално) се заличава промяната — отсъствието на едното дърво, и психологически се атакува вторият план: „Остана едното дърво. И тъй като клонете му горе се раздвояваха, а дънерът оставаше скрит зад хоризонта, изглеждаше пак да са не едно, а две дървета. Тъй ги виждаше сега и дяда Щерю и нему се струваще, че са две.“

По-нататък напрежението в разказа все повече се изостря от появата на симптоми за нещастие с втория брат и следенето „реакциите“ на останалото дърво. Тези реакции определят продължителния застой в развитието на втория план. Синът на Павли Сенебирлията се събира с лоши другари и започва да обира пътниците из кърищата, става разбойник. Очаквана промяна с „двойника“ на героя обаче не настъпва: „Дядо Щерю не се стърпя и отиде в Сенебир, гледа бряста, гледа го отзад, отпред, гледа го от всички страни: дървото си беше здраво, зелено и весело — не се виждаше никъде суха съчка.“

Появява се обаче по-сериозен „тест“ за проверка на Халиловото предсказание: Пътувайки веднъж с каруцата си, Сенебирлията се натъква на сина си и неговите другари, стреля по него и препуска конете, без да разбере дали

го е убил. В душата на коравия, суров човек започва драмата на синеубиеца. Преследван от мрачната, натрапчива мисъл, Сенебирлията обикаля пътищата и търси сина си. Разговаряйки веднъж по този повод с дядо Щерю, той между другото забелязва: „Каква суша! — каза Сенебирлията със спокоен и равен глас. — Такава суша беше и оная година, когато се помина и бати Петър. Такава суша беше, че едното дърво пред къщи изсъхна . . .“

Очевиден е двоякият смисъл на репликата. Обективно в нея нахлува с неочаквана сила вторият план — предупреждението, предчувствието на близката гибел на другата обречена двойка (втория брат — втория бряст), при това силата е толкова по-голяма, като се има пред вид, че предсказанието е изразено от самия герой. И същевременно субективно — от негова гледна точка — тази реплика не изразява нищо повече от обикновен, безинтересен факт, съобщен със „спокоен, равен глас“. Следователно субективният смисъл на репликата и особено подчертаването на интонацията („спокоен, равен глас“) съдържа отново противодействието, „предизвикателството“ на първия план, стремящ се да неутрализира, да снеме напрежението, създавано от втория.

Това снемане на напрежението, заличаването ефекта от прокобата, изречена неволно и несъзнателно срещу самия себе си, както и ефектът от новосъздадената критична ситуация продължава и в непосредствено следващия текст:

„Няколко дни поред от стълбата на вятърната мелница дядо Щерю гледаше как тая каруца със сиви коне дига прах и обикаля ту насам, ту нататък из пътищата . . . Движеше се по цял ден като в кръг в това равно и сухо поле, в средата на което се изправяха двете сенебирски дървета.“

Забележително! В отговор на това умопомрачително и безнадеждно дирене, чиято безсмисленост осезателно се внушава от кръговостта на движението, когато читателят вече очаква сбъдването на прокобата, се изправят отново (!) д в е т е д ъ р в е т а — Йовков сякаш забравя, че едното от тях не е само изсъхнало, но вече е отсечено. А тази логическа несъобразност има дълбок художествен смисъл — тя отново — този път не привидно, а фактически — заличава станалото с по-малкия брат, възстановява старото положение на нещата и сякаш подсказва: въпреки всичко и този път нищо няма да се случи.

И наистина — синът на Павли Сенебирлията се намира и нещо повече — идва разкаян да моли прошка от баща си. Щастието е на път да се върне към по-малкия брат и с това първият план вече като че ли напълно побеждава. И тогава в най-неочаквания момент — следвайки непрекъснато повтарящия се принцип на незадоволено очакване, се разразява катастрофата — вършачката разкъсва Павли Сенебирлията.

Тази сцена се извършва почти пред очите на дядо Щерю:

„Стана нещо“ — каза си дядо Щерю и забърза. Като излезе иззад кладните, той видя, че пред къщата на Сенебирлията се чернееше мравуняк от хора. Махаха с ръце, гълчаха. Един работник тичаше срещу дяда Щеря и с очи пълни още с ужас извика: — Чорбаджията умря, бай Павли. Разкъса го машината . . .

И ето — настъпва кулминационната точка в разказа: „Дядо Щерю се спря като **треснат**. После подигна очи, погледна **бряста** . . .“ Стоп! В думата *бряста* „трясва“ ударът на развръзката, в нея — в ограниченото пространство на шест фонеми се извършва искроподобното разреждане на натрупаното до този момент — чрез играта на „очакване — опровержение на очакването“ — напрежение.

Нека си припомним как пет страници преди това загина първото дърво: „един от двата бряста засъхна, листата му скрумнаха, сгърчиха се и се свиха като опалени“. Малко е да се каже, че тук е показано изсъхването на дървото, с удивителна пластичност е внушен образът на дървото, което и з г а р я-

А сега нека съсредоточим вниманието си върху развръзката: дядо Щерю научава новината за смъртта на втория брат и остава като „треснат“. Думата „треснат“ се възприема в преносното си значение, като синоним на „поразен“, „емоционално разтърсен“, „потресен“. Нека подчертаем, че тя няма отношение към съдбата на дървото, а изразява единствено реакцията, породена от смъртта на героя. Текстът продължава: „. . . треснат. После повдигна очи, погледна бряста . . .“ И тук се извършва една забележителна „контаминация“. Чрез звукова асоциация думата „бряста“ отново възвръща думата „треснат“, но я променя неузнаваемо, възбуждайки прякото ѝ, сетивно-образно значение, насочвайки го върху себе си. В съзнанието на читателя, пазещо следи от образа на обгорялото първо дърво и очакващо по аналогия подобен образ, звуковата асоциация „бряста — треснат“ не може да не породи смисловата асоциация: брястът — ударен, поразен от гръм! И следователно: обгорял, овъглен. Преди още да е прочел следващите думи, още на думата „бряста“ читателят в е ч е з н а е съдбата на дървото и на целия разказ. Звуковата метафора „бряста — треснат“ дава звучащата формула на възтържествувалия образен паралелизъм:

смъртта на брата → (треснат) ← бряста

Функционалната завършеност на тази формула се определя от двойнствената роля на думата „треснат“, функционирането ѝ едновременно в два контекста. Но очевидно някъде в подсъзнанието на писателя е действувала необходимостта от придаването на тая формула и на структурна завършеност с въвеждането на четвърти член — на дума, аналогична по функция на *треснат*, изразяваща емоционалната реакция, породена от фактически все още неизвестния вид на дървото. И ето — непосредствено след думата *бряста*, на фона на придобилото необичайна емоционална изразителност съзвучие *трес—ряст* се появява дума, развиваща по-нататък звуковата метафора: съдържаща същото звуково ядро: **изтръ**пна: „Дядо Щерю се спря като **тре**снат. После подигна очи, погледна **бряс**та и **изтръ**пна.“

Сега вече моделът на звуко-образния паралелизъм добива наистина пълна структурна завършеност:

брата — — треснат

бряста — — изтръпна

И вече остава да бъде текстуално изразено онова, което е получило великолепен израз в „извънтекстовото“ (извън синтактико-смисловото) пространство с помощта на звуковата структура:

„горе по върховете на дървото, листата му бяха повяхнали, сгърчени и сухи . . Дървото още стоеше право и като че нищо да нямаше, но беше вече мъртво.“

2. Смислово-звуков паралелизъм

Разгледаният досега функционален тип в контекста на цялото (звуковото курсивиране) беше свързан с действието на ограничена в тясно текстово пространство звукова структура.

Съществува обаче, както беше посочено, тип звуково функциониране със сложна, екстензивна, разпростираща се върху различни текстови участъци метафонична структура. Този тип функциониране по своята същност представлява смислово-фонологичен паралелизъм, осъществяващ се обаче — за разлика от разгледаните случаи в микроконтекста — не еднократно, инцидентно, а п о с т о я н н о в системата на творбата. Определена тема, мотив, персонаж се свързват с определен репрезентиращ ги звуков елемент. Подчертаването на „върховите“ точки в развитието на централната за творбата тема може да бъде илюстрирано чрез разказа на Елин Пелин „Напаст божия“.

Тема на разказа е бедственото положение на жителите на едно селце у нас в началото на века, поразени едновременно от тежка болест и от суша. Болестта покосява най-личните моми и ергени на селото, сушата унищожава посевите. Кръчмите са пълни с отчаян, пиян народ. Бедата придобива мащабите на всеобща катастрофа, изпълва разказа с атмосферата на непроницаема потиснатост.

В създаването на тази атмосфера, в тематичното изграждане на разказа бива „въвлечена“ и неговата звукова структура. В това отношение особена роля изиграва фонемата *ч*, която излиза от своето „безразлично“, ирелевантно спрямо темата на разказа поведение, приемайки функцията на неин звуков корелат.

Предварително трябва да се отбележи фактът, че в разказа „Напаст божия“ фонемата *ч* има най-висока честота (в границите на изследваната съвкупност от Елин Пелиновите творби). Ето съпоставката:

„Самодивските скали“ — 0,012; „Една обиколка на св. Георги“, „По жътва“ — 0,013; „Край воденицата“ — 0,015; „Любов“, „Изкушение“, „Вдовец“ — 0,015; „Косачи“ — 0,015; „Гераците“ — 0,015; „Задушница“ — 0,017; **„Напаст божия“ — 0,019.**

Но по-особената функция на фонемата **ч** в „Напаст божия“ не се изчерпва с повишаването на честотата ѝ: по-важно значение има това, че фонемата се съсредоточава в определени участъци на разказа — и то тъкмо в онези, в които темата на болестта и сушата придобива особено ярка експресия. По този начин в разказа се оформят полета на смислово-фонетично сцепление:

Изчезна радост, почерня измъчен народ.

Току зачернее човеку пред очите. . .

Малката черквица от сутрин до вечер стоеше отворена и хората, измъчени, покаяни, уплашени . . .

Вредом се почувствува нещо страшно, нещо черно, глухо, мъчно. Отчаяние и безутешна скръб . . .

Слънцето от ден на ден, като напук, все повече и повече се разпаляше, все повече и повече печеше.

. . . като че ли черна чума вървуваше . . .

Щъркът замислено закрачи по изсъхналите мочури. Чучулиги, задушени от страшната мараня . . .

Наредени на дълга печална върволица, проточена като голяма гъсеница из полето, селяните — измъчени, боси гологлави — мълчаливо вървяха след белите черковни хоругви. По лицата на всички се чете тъга и покаяние, от сбърчените им чела капе едра пот.

На фона на тези сгъстявания на фонемата **ч** стават забележими и някои статистически несъществени нейни групирания по двойки в такива устойчиви синтагми като: „се чува плачевния припев“, „плач на черна вдовица“, „вчера под венчило минала“.

Свързването на фонемата *ч* с темата на болестта и сушата особено ярко проличава при проследяването на определенията, съдържащи фонемата *ч*. Те проявяват недвусмислена ориентация към отрицателно семантично поле. Ето тези определения, подредени по азбучен ред:

всички (4)
вчерашно
измъчен
измъчени
мъничкото
мъчно
огорчени
озлочестеното

отчаян
отчаяни
отчаяните
печален
печална
плачевният
почернелите
починалата
проточена
разочарован
сбърчени
челиченият (2)
червените
черковна
черковната
черковните
черна (2)
черни
черно
четири
четирите (2)
човешки

Как да се обясни тази странна звуково-тематична връзка? Връзката на дадена тема, чието реализиране може да се осъществи в практически неограничен брой езикови варианти (а това значи и варианти на фонологичната структура, с дадена фонема или фонемосъчетание поражда справедливо недоумение.

Естествено трябва да се отхвърли натрапващото се предположение, че между фонемата *ч* и темата на разказа съществува иманентна връзка, определяща се от способността на фонемата *ч* да изразява непосредствено трагичното, темата „болест“ или „суша“. В началото на статията бяха мотивирани възраженията срещу едно подобно предположение.

Търсейки някакво по-убедително обяснение на посочения звуково-тематичен паралелизъм, може да използуваме като изходен модел случая, който Фердинанд де Сосюр нарича „анаграма“. В неотдавна издадените откъси от негови изследвания по сравнително-историческа поетика е показано, че в сатурническите латински стихове и ведическите религиозни химни звуковата организация се е определяла от „ключова“ в смислово отношение дума — най-често собствено име на бог или герой — обикновено отсъствуваща от текста по табуистични причини, звукови елементи на която интензивно са се повтаряли в други думи на стиховете.[1]

Изследваните прозаични текстове предлагат образци на подобни „анаграми“ — с отсъствие на ключовата дума, както в следния откъс, в който собственото име **Каломела** отсъствува, разбира се, не по табуистични причини — но звучи, разтворено в звуковата тъкан на текста: „**Гла**сът ѝ **плак**неше сърцето му, както **пла**нинският ручей **плак**не студената **скала**, за да я **огла**ди и **обла**городи.“ (Е. Станев. „Легенда за Сибин“).

Очевидно е, че в подобни случаи звуковият импулс, възникнал във връзка с някаква ключова дума, проявява известна стабилност, възвръщайки се многократно и тогава, когато прекият повод за неговата поява отсъствува, оставайки, образно казано, зад кулисите на текста.

---

[1] Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. Mercure de France, 2, 1964.

Може да предположим, че в първоначалния замисъл на разказа „Напаст божия“ се е оформило ядро от тематично ключови думи — най-важните понятия, опорните точки на темата: ***пече*** — ключова дума за темата суша (Слънцето пече); ***черква*** — ключова дума за темата „болест — смърт“. (Възможно е в това ядро да се е намирала и думата ***чума*** — употребена в текста като синоним на тежка, коварна болест.) Но тези тематично свързани думи се оказват и звуково свързани, съдържайки общ елемент — африката **ч**.

Така че напълно възможно е да допуснем възникването — още в „ембрионалния“ стадий на разказа — на звукова доминанта в съзнанието на писателя, съпътствуваща по-нататък мисловно-емоционалния процес; наличието на звуково доминиращ елемент, който действува като звуков филтър при самото създаване на езиковия текст (вече без посредничеството на самите ключови думи) като в определени моменти — когато мисловно-образното съдържание изисква по-голяма експресия на израза — организира звуково израза, задържайки думи като „озлочестен“, „плач“, „чернее“, „отчаян“ и пр.

В ограниченото все пак текстово пространство на една статия картината на художествените функции на звука в прозата естествено не може да претендира за пълнота, в най-добрия случай тя може да хване най-общите контури на цялото. Настоящата статия остава в този смисъл по-скоро скица, и то скица, която дори не може да претендира, че съдържа всички необходими контури. И все пак тя се опитва да загатне онова, което стои зад контурите, да докаже, че художествената проза незаслужено е била пренебрегвана от поетическата фонетика, че тя заслужава да бъде нейна територия, която тепърва предстои да бъде проучена.

АНДРЕЙ ГУЛЯШКИ

Стефан Коларов

Творческият профил на Андрей Гуляшки се откроява релефно на фона на нашата съвременна литература. В него има нещо артистично, приповдигнато и романтично, окрилено от съкровена вяра и човешко неспокойствие. Наред с бурните страсти, които изобилстват в романите на писателя, изпъкват и меките носталгични вълнения, налагат се спокойните, приглушени размисли, облъхнати от чистота и сърдечност. Мекотата и изразителността в поведението на героите са проникнати от стремеж за разбиране на човека, за навлизане в интимните кътчета на неговата душевност, където могат да се намерят запазени искрени дръзновени помисли и чувства.

В книгите на Андрей Гуляшки ни стават близки романтичните герои, устремени към нещо далечно и примамливо, неустрашими в осъществяването на голямата цел. И затова винаги когато говорим за творчеството на този писател, неусетно оживяват образите на Исай Дамов, Евстати, Людмила, Авакум Захов, кавалера Химериус, Симеон и Ханко.

Подобно на Балзаковите герои и неговите сякаш са „мономани на една страст". Всички те властно са запленени от мисълта за човешкото щастие, служат на велики идеали, умеят да изпълняват своя дълг всеотдайно. В неуморното търсачество се осъществяват един по един характерите, които той разглежда и анализира. Но него го вълнуват и нравствените закони, по които се развиват тези смелчаци и непокорници. Както Йовков пресъздава сферата, в която се изграждат и съществуват неговите чисти и откровени герои, така и Гуляшки се стреми да намери вътрешните стимули, които движат отделната личност, средата, която я изковава, обществото и целите, на които ще служи.

Интересно е неговото дебютиране в литературата. Той започва в началото на тридесетте години, едно неспокойно напрегнато време. Роден е на 7 май 1914 г. в село Българска Раковица, Кулско, отрано идва в големия град, учи в прочутата на времето си Първа софийска мъжка гимназия, поради изключване от нея продължава като частен ученик във Враца. Членува в Комсомола от 1932 г., а две години по-късно е приет и в редовете на партията. Поради превратностите на своя житейски път сменява много професии, работи като банков служител, проверява билети, преподава френски език на абитуриенти, бил е работник в гатерната фабрика в Ракитово, няколко месеца престоява в Кюстендил, по-късно става директор на популярната банка „Възраждане". Премества се в Банкя по нареждане на партията, където наред с чиновническите си задължения на банков служител изпълнява и куриерска работа на Централния комитет.

В ония бурни години на идейни полемики и кървави схватки с полицията много от прогресивните творци търсят своя път на утвърждаване. Те изживя-

ват ранните типично интелигентски разочарования, изразяват своето недоволство от съществуващия обществен строй, долавят остро проблемите на големия капиталистически град, който разбива безброй малки съдби, води до крушение на много идеали и мечти. Редица от тези преживявания можем да намерим в първите разкази на Павел Вежинов, в сборника „Делници и празници“ на Емилиян Станев. Сходни по дух са и първите творчески изяви на Андрей Гуляшки.

По едно и също време младият автор издава пиесата „Блатото“ (издателство „Нов свят“), малката книжка със скици „Жени“ като четвърти брой от прочутата на времето си прогресивна библиотека „Жар“, редактирана от смелия комунист-антифашист Емил Шекерджийски, и романа „Дон Кихот от Силвеция“ (1938). Ако направим само едно малко сравнение на тези творби с произведенията на „късния“ Гуляшки, не можем да не открием значителна разлика. Тук не става дума само за майсторството на твореца, а за неговото о т н о ш е н и е към живота и актуалните проблеми.

В кратките, сюжетно свързани една с друга скици от „Жени“ е изобразена цялата сивота на буржоазното безделие, скуката, която потиска героините на писателя — Мери, Миндикова, Наталия. Духовното притъпяване и моралното разложение определят най-ярко тяхната нравствена характеристика. „Нашият живот е толкова ограничен!“ оплаква се една от тези безделничещи софийски жени, които намират единственото удоволствие в развлеченията на кафенето или в бързата евтина изневяра, която затлъстелият богат съпруг трудно може да разбере.

Близка до тях по душевност е и дъщерята на банкера Берклей, в която е влюбен професор Хораций от романа „Дон Кихот от Силвеция“. Младият автор даже е „показал“ някои особено пикантни сцени, които допълват характеристиката на героинята, но дават и повод за рязка критика срещу неговото произведение. Въпреки маниерността и въздушните блянове, въпреки наивитета и идеализма на социалдемократическия лидер Хораций в книгата изпъква готовността на личността да бъде полезна на обществото, на хората. Романът е замислен от автора като политически памфлет, в който да се покаже, че желанието на идеалиста Хораций да води борба срещу олигархията чрез победа на социалдемокрацията в парламентарните избори е обречено на провал.

Но всичко това е още бледо художествено, недоизяснено, образите не са психологически уплътнени. Даже и в следващите няколко романа на Андрей Гуляшки — „Новолуние“, „Смъртна присъда“, „Стъпки в снега“ — откриваме стремеж към външното ефектно изображение, социалното зрение на писателя не изпъква достатъчно силно и убедително, неговата позиция не е изяснена категорично. Както сам той съобщава в послеслова си към романа „Новолуние“: „Образите невинаги изпъкваха ясно, наситени с идеен пълнеж.“

Когато зачетем тези първи произведения на писателя, не може да не почувствуваме значителна отдаленост от българската атмосфера, те са просмукани като че ли от чужд въздух, макар и героите да са наши, взети от съвремието на автора. Книгите му изобилствуват със сантиментални красиви описания, със студени, несвойствени за българските възприятия екзотични картини и усещания. Ето един откъс из „Дон Кихот от Силвеция“: „Светло и весело е около мен. Слънце и хризантеми, простор, тишина. Вечер слушам плясъка на вълните, дрезгавата сирена на параход или провлачената песен на закъснял лодкар. Фарът на остров Доминик блести трепкаво срещу прозореца ми. Като огромно видение, изплавало из дълбините на морето, сияе дворецът на Берклей . . .“

Явно е, че двадесет и две годишният автор е търсил повече примамливото външно изображение, отколкото дълбочината, силата на разглежданите харак-

тери и проблеми. Това е времето, когато той, както и някои други писатели от неговото поколение, Павел Вежинов например, са под влиянието на модерната северна литература — Хамсун, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк. Западната буржоазна литература след Първата световна война постепенно излиза от релсите на реализма и навлиза в следвоенния декаданс. Българските частни издателства се надпреварват да издават романите на Луис Бромфийлд, Вики Баум, Жорж Дюамел, Арчибалд Кронин и др. Именно под тяхно влияние се формира и младият Гуляшки, използува редица от техните изобразително-изразни средства, попада в плен на маниерното изображение, в което на преден план изпъква мнимото благополучие на едно залязващо общество, чувствуват се бръчките върху лицето на зле поддържания блясък.

Салонният живот, безделието и скуката, класовата неориентираност на героите, оголване на пороците — всичко това определя в значителна степен насоките в тематичните търсения на сюжетните предпочитания. Въпреки явната прогресивна насоченост на Гуляшки той не е в състояние да избегне влиянието на своите литературни учители. Същото е положението и с Павел Вежинов, нали неговият роман „Синият залез“, излязъл в първите години след Девети септември, подсказва именно тези лутания на творците, които още не са намерили своите герои, не са още изградили оригиналността на своя стил.

Първите герои на Андрей Гуляшки все още не са достатъчно волеви личности, носители на голяма и силна идея, макар и да са обречени на революционното дело и да търсят своето място в живота. Близък по виждане, по светоусещане на героя от „Дон Кихот от Силвеция“ е и революционерът Павел Стрезов. И той се стреми към постигането на нещо желано, обществено значимо, макар и все още далечно. Тези двама мечтатели стоят в началото на цялата поредица от образи на романтици, на хора, които осъществяват себе си единствено чрез усилията да достигнат високите идеали на своя живот, да бъдат обществено полезни и необходими. Но се чувствува известна неяснота в идейното виждане на героите, мъглявост в техните истински намерения.

Преломът от извършената у нас на Девети септември социалистическа революция даде силно и ярко отражение и върху ориентацията на писателя към задълбоченото и реалистично творчество, той трябваше да се освободи от чуждите влияния, да намери себе си. Както Гуляшки сам се изразява — настъпва период на едно истинско негово приземяване.

Сблъскването с промените в новата действителност, преоценката на отношението към нашето класическо литературно наследство, с която творци като Вазов, Йовков, Елин Пелин и др. намират своето истинско място в българската литература, дават възможност на Гуляшки и редица автори от неговото поколение да продължат ония тенденции, които пряко са свързани с корените на българския характер. В първите години на революционните преобразования той се учи от Йордан Йовков, неговия най-добър учител, комуто е благодарен завинаги. Той преписва редица творби на големия разказвач, за да почувствува българската тоналност на фразата, усвоява езиковото майсторство и тънката наблюдателност.

Едно след друго се появяват неговите произведения „МТ станция“, „Село Ведрово“, „Любов“, „Златното руно“, „Седемте дни на нашия живот“, „Скъпоценният камък“, „Романтична повест“, „Приключенията на Авакум Захов“ до последния тритомен роман на историческа тематика „Златният век“, в които се задълбочават неговите търсения и вълнения, темата за обществената ангажираност на човека се доразвива и обогатява сюжетно и психологически.

Като остана верен на голямата, силна идея за щастието, писателят запази и една постоянна жанрова форма — романа или повестта. През периода 1933—1935 г. той отпечатва във в. „Струя“ първите си разкази, събира в отделна книж-

ка скиците „Жени“, но по-късно значително предпочитание показва към по-обемните белетристични форми, те се оказват най-подходящи за неговите творчески замисли и дръзновения. В едно свое интервю обаче, като говори за майсторството на прозаика, Гуляшки казва, че ако сега започваше своя творчески път, той пак би се насочил към романа, но преди това би написал поне два сборника с разкази, без да ги публикува, просто за школовка.

Това признание е важно, защото то определя особеностите на неговия художествен почерк. Преди да напише първите си романи след Девети септември — „МТ станция“, „Село Ведрово“ и „Златното руно“, които после обедини под общото заглавие „Ведрово“, той работи като очеркист в редакцията на в. „Работническо дело“ и през 1949 г. бива изпратен от редакцията в Добруджа. Случай, особено благодатен за творец като Андрей Гуляшки — наблюдателен, умеещ да осъществи бърз контакт с хората, близък до големите явления на времето. От друга страна, школовката при Йовков сега намира и конкретен израз с пребиваването по местата, където е работил и живял знаменитият майстор на българския разказ. Той отива при Йовковите герои, но вече при други обществено-социални условия, при нови темпове на развитие.

Свежите наблюдения, у ч а с т и е т о на писателя в съвременните жизнени процеси, неговото запознаване о т б л и з о с коренните изменения и острите съвременни конфликти му дават възможност да разгърне своя талант, да покаже истинските си възможности. Той става в хрониката за село Ведрово истински летописец на пионерските времена на нашата революция на село, показва патоса и романтиката, с които се извършва тя там. Едно основно качество на тези първи романи на автора, написани с метода на социалистическия реализъм, е документалността. По негово признание над петдесет процента от изложения жизнен материал е документален, героите и събитията имат своите конкретни прототипове, наблюденията почиват на верни случаи от практиката на живота.

Новите си герои Гуляшки започва с агронома Евстати, началника на машинно-тракторната станция. Чрез неговите търсения и вълнения той ни въвежда в трудовата атмосфера на село, показва сложните психологически реакции у хората, които извършват социално-икономическите преобразования. Писателят не се интересува от външните прояви в битието на селянина, от емпиричността на фактите. Него го вълнуват най-острите въпроси, които изникват с класовата съпротива и борбата за утвърждаване на истински новото и характерното, на революционните завоевания, той изобразява ония страни от живота, които са исторически съдържателни.

Във втория си роман „Село Ведрово“ той дава размах на вътрешните трусове, които са вече нравствено-психологически, те се извършват в душите на хората, проследени са с повече майсторство и реалистична яснота, наситени са повече с присъщото на Гуляшки вътрешно осветяване на духовната сфера. Него го занимават повече не видимите промени, не репортажното показване на новото, а това, което Горки определи като „психология на факта“.

Така съвременността даде възможност на автора да извиси и своето гражданско верую и да постигне в творчеството си търсения остър идейно-социален резонанс, а в „Златното руно“ чрез образа на Исай Дамов да покаже радостта от осъществяването на новите социалистически преобразования, да анализира върховното вълнение, съпътствуващо реализацията на целите, които животът и времето поставят пред обществено ангажираната личност, посветила себе си на великия летеж напред.

Романът „Златното руно“ бележи своеобразен етап в развитието на Андрей Гуляшки. С него той показа, че е завършил процесът на вътрешно художественото и методологично преустройство и вече уверено се насочва към го-

лемите мащабни платна на съзрелия белетрист. С този си роман, който носи заглавие, отпращащо ни към древногръцката митология, писателят показва и едно ново направление в развитието си, което се реализира в книгите, които следват това произведение — „Един ден и една нощ“, „Седемте дни на нашия живот“, „Романтична повест“. Всички тези книги са свързани с една основна задача — да се изследва поведението на съвременния човек и да се прецени то от гледището на нашите нравствени еталони. Доколко се осъществяват в живота нравствените идеали на комунизма и ако има разминаване с тях, защо става така.

Но при разработката на тази поставена задача незабелязано жизненият материал на автора налага нови идеи и проблеми. Както пояснява Андрей Гуляшки, романът „Златното руно“ е бил замислен като трета част на хрониката „Ведрово“. Даже знаем, че той направи несполучлив опит да обедини трите си първи романа след Девети септември за Добруджа в едно произведение. Но постепенно „Златното руно“ се очерта като самостоятелно произведение и то се откъсна от хрониката със своя задача и нови подзадачи, с това подчертано изпъкна и нарасналото майсторство на белетриста, неговото умение вече да разкрие художествено вътрешния размах на образа.

Героят е дълбоко жизнен, ярко драматичен, сложен и вълнуващ. Исай Дамов е син на чифликчия и ратайкиня, възпитан е от свещеника Анастасий, а израства като революционер, който носи новите идеи и се бори за тяхното утвърждаване в действителността, служи всеотдайно на народната победа. Чрез неговото морално-социално съдържание, чрез убедителния стилов похват на психологическата успоредица, в която се търси паралел между герой и действителност, писателят очертава и редица страни от добруджанския бит, разкрива с по-голяма широта и обхватност процесите, които назряват и се извършват с остър напрегнат динамизъм.

Исай Дамов е мечтател, който гори от болките и радостите на съвремието, преодолява стоически насъбраните разочарования, подтикван от вярата в човека и истината, остава на преден пост — в служба на правдата и доброто. Той е изключително чувствителен, неговият емоционален мир се отличава с необикновен финес и тоя човек, навлизайки в живота, трябва непрекъснато да се сблъсква с догматичните прояви, които дават силен резонанс у него поради характера му. Догматизмът със своите томахавки удря върху него още от най-ранна възраст. Знаем, че като студент той е изключен от Ремса, тъй като е приел новогодишен подарък от своята хазяйка, която приятелите му смятат за „буржоазка“. Редица сблъкновения с догматичния курс среща той и в редовете на партията.

Андрей Гуляшки пише своята книга непосредствено преди Априлския пленум от 1956 г., а тя се появи след него. Затова така остро и актуално проблематиката за генезиса на догматизма и неговите поразии се свързва с борбата против култа и оставените наслоения в душите на отделни ръководители и хората. И затова още по-ярко се откроява самобитността на образа на Исай Дамов.

Психологическият душевен строй на героя е многопластов, емоционално богат и изразителен. Той е комунист, който гледа на своето дело в широта, не се ограничава с постъпките си само в тесните стягащи рамки на всекидневното, на обикновеното и ординерно премерване на нещата. Исай се бори с размах, с изключителна морално-психическа издръжливост и воля. Той не се бои от трудностите, от дребните души, които съпътствуват неговия път и всячески спъват дейността му. С чувството на особена вътрешна обреченост той отстоява чистотата на поривите си, възвисеността на мечтите.

Исай Дамов стига до едно истинско разковниче, което може да държи човека прав, намира с в о е нравствено правило на поведение и борба, намира отговор на въпроса за щастието и радостта на съвременния комунист. Това е съзнанието, че допринасяш със своите действия хората да се радват, че тази радост рефлектира върху него и той е по своему радостен, доволен от постигнатото. Иначе за него няма друга база, друга основа на съществование. И оттук и авторът намира своята идейно-нравствена формула за поведението на човека — да работиш за другите, да създаваш радост на другите.

В цялата тая стремителна порывност на Исай Дамов някаква драматична обагреност сгрява неговото поведение, приближава го до нас, кара ни да се вълнуваме с него, да страдаме, когато търпи крушение. Героят показва своеобразен стоицизъм и упоритост в двуборството с трудностите. Нещо повече — в него постоянно напира някакво предизвикателство, той насочва стрелите на живота към себе си, отпушва скритите стихии на неудачите като че ли за да изпита сам докрай възможностите на своя фин, мек, но вътрешно твърд и упорит характер. Като героя на Ромен Ролан Жан Кристоф и той е готов всеки момент да извика: „Живот — трагедия! Ура!“

Бори се твърдо с всички врагове на истинското човешко щастие, въпреки неуспеха си в любовта към Людмила, въпреки партийните наказания. Дамов не се отклонява от посоката напред, запазва чистотата на комунистическата преданост и доволството от успехите на колективния труд във Ведрово, радостите на хората го крепят в миговете на униние и отпадналост. Неговата драма е силна, лична, тя допрекършва здравите устои на тоя дух и въпреки това Исай Дамов е един п о б ѐ д е н образ, човек, който печели битките, дори когато много е загубил, дори когато стига до смъртта.

Това е един истински съвременен Дон Кихот, така го нарича и неговият приятел и защитник Иван — друг ярък и силен образ в романа „Златното руно“. Исай докрай живее със своите видения, не се отказва от тях. Това е твърде присъщо на героите на Андрей Гуляшки, нали и Авакум Захов има своите странни „приумици“, нали и Симеон (въпреки частичната победа при Адрианопол) далеч в маранята ще съзира недостижимия Константинопол, където е преминала по-голямата част от неговата младост.

Търсачите на щастието при този автор не са отчаяните златотърсачи из Колорадо на Джек Лондон, владяни от грубите инстинкти за самосъхранение и защита, не са Хамсуновите скитници, обладани от мисълта за нови приключения и неукротими страсти. Това са ярки идейни личности, които се утвърждават с насоките на общественото движение, с перспективните явления на живота, не се лутат в безпътица и празни химери, а винаги определено и ясно се насочват към своите цели. Чрез създадените образи писателят изгражда и концепцията си за човека, за новата личност.

Исай Дамов, Людмила, Евстати, Алекси, художникът от „Един ден и една нощ“, героят от „Романтична повест“, всички тези преки участници в съвремието, в новоизграждаща се Добруджа, се осъществяват под напорите на новото, светлото, красивото в нашата социалистическа действителност. Те се явяват идейни продължители на делото, което осъществяваха в борбата революционери като Стрезов или Динков и Евлоги от автобиографичния роман „Любов“. Да си припомним думите на интелигентски нестабилния Евлоги, но определено посветил се на борбата за всеобщо щастие: „Над какво се надсмиваш? На човешкия стремеж към светлина и съвършенство! Аз ви казвам, Икар е жив, живя и ще живее! Ти самият носиш в себе си частици от Икар, макар и да не съзнаваш това. Икар не е погребан!“

Но докато в тези ранни романи за съпротивата много от представите за бъдещето са сковани от един своеобразен схематизъм, изсушени поради прекаления рационализъм, то по-късно писателят в своята концепция за щастието и при нейната разработка вмести огромен пространен материал, направи творбите си истински пълнозвучни. В книгата „Един ден и една нощ“, която представлява един своеобразен финал на „Златното руно“, се срещаме с героите след десетгодишен период, научаваме развитието на събитията след смъртта на Исай. Людмила, неговата голяма и несбъдната любов, съхранила в сърцето си образа на нещастния селски Ромео, продължава започнатото от ведровския председател. С едно голямо закъснение тя разбира истинската му същност и се влюбва като че ли посмъртно в него. Тук имаме своеобразен художествен нюанс на идеята за величието на съвременния герой, значимостта на неговото обществено дело и отражението, което то дава върху съучастниците в голямата битка за комунизъм. Постепенно с разширяване на своя идейно-творчески кръгозор писателят е достигнал до свое разрешение на проблема за новите хуманистични ценности.

И в „Романтична повест“ е задълбочен тоя своеобразен размисъл-равно-Чметка на постигнатото, на изпитаното време. Тя представлява художествен саланс на това, което е желано и мечтано, и това, което е в действителност. брез вътрешната самопроверка на героя авторът ни показва, че илюзията също има своята красота, дори когато я загуби, човек пак тъгува за своята юношеска мечта. Нещо много интимно и непосредствено ни облъхва от тая неголяма по обем творба. Тя е написана в предпочитаната още от „Златното руно“ първолична форма на разказване. Чрез това „Аз“ писателят подсказва, че в лицето на своя художник споделя и свои мисли за настоящето и за миналото, за това, което е изпълвало юношеските сънища на мечтателните години, и това, което сега е постигнато, заменило е тези съновидения с реални представи.

Интересен е този директен допир до действителността. Чрез него конкретно, ярко и силно се изследва поведението на човека при осъществяването на неговите идеали. Всичко това обогати острата съвременна линия в белетристиката на Андрей Гуляшки. Той запази първоначалния възторг на започналото строителство, вдъхновението от видоизмененията на живота, наблюдавани в Добруджа, но времето прибави и малко носталгия, известна доза горчивина, една тръпна горчиво-сладка жилка в разсъжденията, в съпоставките.

Времето на равносметката дълбоко вълнува писателя и в романа „Седемте дни на нашия живот“, крупно негово достижение, един блестящ завършек на проблемите, повдигнати в големия роман за Ведрово и особено в книгата „Златното руно“. Те са в един общ емоционален мир, продължават очертанията на авторовата творческа еволюция, разрешават много от философско-историческите проблеми на нашето време. Образът на Емилиян Киров е също така силен и неповторим, какъвто е и Исай Дамов.

Но новият герой на Гуляшки е свързан с нови конкретно-исторически задачи и изменения, отговаря на други изисквания, на нова творческа задача. „Седемте дни на нашия живот“ отразява периода между 1956 г. и пет-шест години след него, това е времето, когато решенията на историческия XX конгрес на КПСС и на Априлския пленум на нашата партия се реализираха в живота, даваха нов мощен тласък на нашето развитие напред. Затова сега изниква проблемът за преценка доколко поведението на комуниста е отговаряло на изискванията на нравствените идеали на нашата идеология и на марксистката философия, къде са правени грешки и какво е нужно да се промени в името на голямото бъдеще.

Тоя исторически проблем не би могъл да изникне по-рано пред художника, в ранните ентусиазирани трудови години, той излиза на преден план в един нов етап, назрява и дава своето отражение и в литературата. И тая равносметка на героя-комунист изпълва съдържанието на „Седемте дни на нашия живот“, насочва автора към нов герой на неговото творчество. Исай Дамов, както и редица от далечните му предшественици, беше мек, фин, човек с много морално-нравствени задръжки, с особена душевна настройка, деликатен, сдържан дори.

Емилиян Киров е силна, волева личност, която носи гордо и неотстъпно своя маршалски жезъл. Подборът на персонажа не е случаен. Само такъв железен човек може да извърши истински съд над себе си, да бъде безпощаден както към другите, така и към себе си. И ние виждаме изобразени много силни моменти в поведението на героя, който има силна, властна роля в живота. Какво той съди и проверява у себе си? Той прави равносметка на своя живот и поведение от позициите на мислещия комунист, сам стига до извода кое е хуманно и какво не се покрива с нашите идеали, какво е да строиш Хеопсовата пирамида на човешкото щастие с прийомите и средствата на египетските фараони. Ето какво съди у себе си Емилиян Киров.

XX конгрес е атмосферата, духът на времето, които са отразени в „Седемте дни на нашия живот“ и в тоя климат живее, работи и диша Емилиян Киров. Трябва да отбележим, че писателят не гледа едностранчиво на образа. Колкото и безпощадна да е самоприсъдата на героя, колкото и да се солидаризира с неговите изводи, Гуляшки гледа на него с една добре прикривана симпатия, с дълбоко страдащо чувство на уважение и разбиране.

Емилиян Киров няма лично щастие. Своята способност на геолог той посвещава на другите, на голямата задача, но тази задача той достига като гази, като безпощадно смачква другите около себе си. Той намира нужния метал — медта, изживява всички трудности, за да спази предначертаните срокове и да бъде обществено полезен, необходим. Но цялата тая негова обреченост в същност е една желязна броня, о която всеки интимен допир, всяко непосредствено чувство рухват поразени, убити, смазани. Предано влюбената в него жена не намира търсения отклик на любовта, тя е направо стъпкана, унизена, отхвърлена от любимия човек, тя умира. И тая смърт предизвиква първия нравствен катарзис у Емилиян Киров.

Той е осъществил себе си, но за сметка на другите, със средства, които не са присъщи на истинския човек-комунист. Една личност, която цяла се е посветила на обществото, вътрешно ни е симпатична, служи на благородна идея и е готова на саможертва, като явление трябва да си отиде, клони към своя исторически залез. Нейните методи и способи на работа, на действие са осъдени от развитието на живота. До това достига самоприсъдата на Киров и затова той не се лекува от убождането на отровното трънче, приема доброволно смъртта.

Хубаво е, че писателят е съумял да постигне не опростено, външно разработване на проблемите, а силно, художествено осмислено и задълбочено да разкрие драмата на Емилиян Киров като драма на редица комунисти, които трябваше да разберат истинската същност на култовските средства на управление и да потърсят свое вътрешно идейно-нравствено себепреценяване. Сложният възел на противоречия е очертан в книгата на Гуляшки с композиционна стройност и пълнота. Композицията на „Седемте дни на нашия живот“ се явява като самостоятелен идеен елемент, има свое значение за изясняване на съда, който трябва да извърши героят. Тя е като фактор при изобразяване на ситуациите, в които попада той, тя е сякаш „действуващо лице“.

Романистът е показал Емилиян Киров от няколко ъгъла на виждане. Неговият облик е очертан от художника, който идва да го рисува, от доктора,

който разказва неговия живот, дадени са преценките и на самия герой. Съдбата на Киров се проследява от настоящето към миналото и от миналото към настоящето, така минало и настояще се сливат в едно. Читателят вижда образа осветлен от различни ъгли, постигната е по-голяма обективност, вътрешна вглъбеност и идейна широта. Многопластовото развитие на сюжета дава възможност на писателя да намери по-характерни и силни психологически щрихи, да извае облика на геолога пълнокръвно и въздействуващо.

Успоредно с проблематиката за култовския период, с вълненията, които вълнуваха хилядите честномислещи комунисти, Гуляшки показа в „Седемтедни на нашия живот“ и силата на колективното поведение, постави въпроса за индивидуалността на героя и неговите взаимоотношения с колектива, извади напред сложните връзки, които съществуват между отделния ръководител и човешката маса. Ето един момент, който винаги е вълнувал писателя.

Неговите герои не са самотници, те са ярки обществени фигури и затова живеят и се развиват в благодатния климат на общата задружна атмосфера, домогват се до постигането на единни цели. Дори когато разработи и обрисува образа на и д е а л н и я герой — Авакум Захов, Андрей Гуляшки чрез неговите размишления изтъква силата на съзнанието за колективната победа, за общото дело. Ето как разсъждава археологът, който работи в контраразузнаването:

„Аз не съм доктор Стокман, защото между мен и обществото не съществува никаква вражда. Аз отдавам на обществото всичките си сили, а то от своя страна ми дава всичко, от което имам нужда, за да бъда щастлив. Ние сме едно споено цяло — обществото и аз, и тъкмо затова е недопустимо частичката от цялото да се чувствува самотна. И за каква скука може да става дума? Скучаят душевно хилавите хора, душевните инвалиди. Хора, които не умеят да се радват, нито пък да страдат по човешки“.

Размишленията на прославения Авакум Захов в същност характеризират този главен герой в романите с приключенска тематика: „Случаят в Момчилово“, „Приключение в полунощ“, „През една дъждовна есен“, „Спящата красавица“, „Срещу 07“ и др., които спечелиха истинска популярност на автора и разкриха нова страна от неговото дарование. Дори и в областта на военната героика, като рисува мълчаливите битки на тихия фронт, Андрей Гуляшки не измени на мекия лирически размисъл, на този вътрешен копнеж по далечното и красивото, който блика и в най-напрегнатите мигове, в които попада разузнавачът.

Това не е хладен, пресметлив супермен, който е зъл и отмъстителен, който убива своите жертви със садистична страст и омраза, който върши своята работа с механическата пресметливост за сумата, която след това ще получи. Интересното при Авакум Захов е съчетанието на научен работник, поклонник на изкуството и служител в Държавна сигурност. Някога писателят идеализираше своите герои, както беше с Евстати от „МТ станция“, с Людмила от „Ведрово“, с някои от героите в „Любов“, виждаше ги в ярка светлина.

Постепенно забелязваме как той е намерил вътрешната художествена хармония на характерите, тяхната реалистична действеност и простота. Например веселякът Алекси е красив, изразителен, покоряващ от пръв поглед за разлика от по-дълбокия като душевност и мислене Исай Дамов, външно неугледен, непривличащ веднага вниманието, човек, който повече напомня неудачника, отколкото за победителя. Но в развоя на сюжетното действие всеки от тях се налага с предимствата и недостатъците, с индивидуалната си обагреност.

Не блести на пръв поглед с нищо и умният и логичен в своите действия Авакум Захов. Ето как е предал писателят неговия портрет: „Висок и още по-слаб в своите широки и сдържано елегантни костюми, с посивели слепоочия и продълговато бледо лице, той прилича на позастарял ерген — мопасановски

тип на художник, преживял вече славата на един блестящ, но безнадеждно залязващ артистичен маниер.“

Това не е кипящият от енергия и привлекателен за всяко женско око свръхмощен Джеимс Бонд, не е човек, който да е готов всеки миг да се хвърли надолу с главата в събитията. Няма смразяващия странен вид на Фантомас от поредицата френски филми, не е и хитроумният и пресметлив Поаро от романите на прославената Агата Кристи. В Авакум Захов се налага една вродена сдържаност и простота, никому неналагаща се изобретателност и вътрешно изящество. Той израства в творбите на Гуляшки с цялото си човешко обаяние и вътрешната морална красота, с неповторимата си човешка преданост на делото, на което служи. Това вярно е успял да долови и в рецензията си за френското издание на романа Андре Вюрмсер. „Авакум Захов е един последователен търсач на истинското щастие, на ценното и великото в живота и върши всичко това с пълно съзнание и всеотдайност. Ако използуваме стиха на белгийския поет Емил Верхарен, за него „животът — това е вечен полет“.

Дори ако го сравним с Емил Боев, героя от приключенските романи на Богомил Райнов, не можем да не открием отлика. Боев е много по-динамичен, неговият образ е изграден на значително по-широк терен, виждаме го в силен словесен идеологически „двубой“ с представители на чуждото разузнаване. Докато Авакум Захов носи повече морален размисъл, той не би изпъкнал в чужда атмосфера, неслучайно и романът „Срещу 07“ е един от най-слабите в поредицата на Гуляшки.

Захов има свое „разковниче“, така както и Исай Дамов — той иска да помогне на слабия човек, да го спаси от неговото прегрешение. Той е един истински „спасител“ и когато това му липсва, археологът е самотен и по своему нещастен. Захов е изграден според представите на автора за идеалния герой от нашето общество, идеален и все пак реален, защото е изграден от черти, които кълнят на наша, социалистическа основа. Затова героят от „Приключенията на Авакум Захов“ не е конвенционалният, познат от други криминално-приключенски творби разузнавач или следовател, който побеждава във всяка акция, който е всесилен, когато борави с фактите и навсякъде блясва неговият търсачески нюх. Нито физическа изключителност, нито непогрешимост в работата срещаме при действията на Захов. А и не само при него. Да си спомним за Слави Ковачев, човек с железни нерви. В един от разговорите той разкрива свои слабости, служебни неуспехи: „Аз съм човек, дето се казва, с железни нерви, но напоследък колчем се пробудя нощем, кокоря очи в тъмното и сън не ме хваща. При това аз не съм сиромах Лазар откъм успехи в службата. Но като че ли дойдоха нови времена, за които аз не съм подготвен.“

Но поразителното, силното авторът търси не във външното величие на едно дело, а в дълбокото му нравствено-етично съдържание. Той сякаш се стреми да потвърди думите на Стоян Загорчинов: „Човек е велик не само в осъществяването на подвига, който е поел да изнесе на плещите си, но и в това, че е дръзнал да помисли за неговото осъществяване, въпреки своето несъвършенство.“

Много от неговите герои претърпяват крах, рухват, преди да са достигнали блененуваното. Страданието съпътствува техните енергични действия — така беше при волевия индивидуалист Евстати, при Исай Дамов, който се самоубива, при Емилиян Киров, дръзнал дори да излезе срещу лъв, но оказал се беззащитен срещу отровното трънче. Така е и при Симеон от „Златният век“. Пълно осъществяване на мечтите, на желанията в живота няма, но затова пък е толкова по-голямо величието на личността, която е дръзнала да направи невъзможното възможно, да се пребори с главоломното.

В последния роман на писателя, макар и на историческа тема, виждаме актуалността на неговата позиция, домогването до нови психологически наблюдения и изследвания. Тук наред с познатия проблем за щастието писателят се докосва до нови страни на своето виждане, обогатява не само тематически линията на творческото си развитие, но постига и нови морално-философски обобщения в исторически план.

Ярко и силно Гуляшки поставя проблема за националния характер, за възраждащата сила на родното, за изконното и самородно начало на българския характер. За сюжет на „Златният век" той взема периода от владичеството на княз Симеон и неговите войни. Това е времето, когато се осъществява народностно-етническата консолидация в рамките на българската държава, засилва се процесът на националното самосъзнание. Симеон идва на власт след тридесетгодишното мирно царуване на своя баща Борис, когато българската нация е приела християнството, започнал е разцветът на славянската писменост и култура, но следите на езичеството са още трайни и силни, страната няма никакъв международен авторитет, нейните граждани са смятани от съседна Византия за „варвари", които скоро трябва да бъдат изгонени от заетите незаконно земи.

И в тоя напрегнат исторически момент истинска благодат е, че на престола застава княз като Симеон, прекарал дълги години на обучение в прочутата за времето си Магнаурска школа. Той идва с амбицията не само да поеме властта, но и да види България наистина велика страна, следвайки повелята на деди и прадеди, на ханове и велики военачалници. И младият княз дръзва да достигне повече от възможното — да завладее великата столица на ромеите, да издигне страната до първите сили в света.

Очертавайки образа на Симеон, авторът е съумял много убедително и вярно да покаже неговата дълбока българска същност, „чувството на обич и привързаност към собствената му страна". С пластично майсторство и духовно проникновение той навлиза в дълбокия вътрешен мир на героя, изследва и обобщава чертите на неговия характер: „Поетичното, влечението към красотата и изяществото, възторженото преклонение пред културата — тая склонност беше само негова, личен дар на съзидателната природа. Страстта му да властвува, да гази волята, която му противостои, с меч и огън да осъществява господарските си въжделения — това идеше от дедите му и преди всичко от Крум. А умението да си служи в борбата с добре замислени дипломатически уловки беше наследил направо от миролюбивия си, но непреклонен и мъдър баща."

И сега Гуляшки подчертава своето предпочитание към образи, които са не само смели, амбициозни, дръзки, но имат и подчертана склонност към изкуството, към натури, които ценят красивото, изящното, пленени са от магията на романтични видения. Нали такива са Авакум Захов и героят от предишния исторически роман кавалерът Химериус, с богат интелектуален багаж е и Емилиян Киров, а нежен и твърде чувствителен е и Исай Дамов.

Симеон също се осъществява не само като умен държавник, но и като талантлив поклонник на изкуството. Да си припомним кои са неговите любимци — писателят Йоан Екзарх, веселякът архитект Карач. В природата на княза съжителствуват езическата волност и християнската сдържаност. Той не е безгрешен, има своите увлечения и страсти, но същевременно с това е далновиден, упорит, последователен в своите големи цели.

Историята на Симеон Андрей Гуляшки разказва особено поетично и приповдигнато, със зряло творческо умение. Езикът му е пластичен и свеж, отделните сцени и моменти той характеризира с детайлна отчетливост и яснота. Някъде Стендал беше подчертал, че „само в детайлите е правдата и оригинал-

ността". Отделни сравнения и точни оригинални мисли на автора очертават вътрешното състояние на героите, подсилват психологическото въздействие на изживяванията. В напрегнати драматични епизоди писателят разкрива лаконично, но точно поведението. Ето той описва безсънните вълнения на Симеон, показва го целия облян в пот, трескаво размишляващ върху големите проблеми на своето време и изведнъж, с един щрих улавя състоянието на героя: „Изправен до високия стъпаловиден свещник, той заслуша воя на вятъра, който се мяташе между шатрите като подгонен вълк." В отделната картина, която описва, усещането за материалност се налага: „Копитата му екнаха по калдъръма, като че ли някой замеряше тишината с камъни."

Силна и величествена е финалната сцена, когато след битката при Ахелой петдесетхилядната византийска армия е съкрушена. Авторът е съумял да запази художествената „кройка" на образа, да не го превръща в студен хладен мит, а е показал дълбоко човешката му същност. Героят, който е опиянен от незапомнената дотогава победа, трябва да изживее едно от най-дълбоките си страдания. Изправен и горд, князът минава край труповете на загиналите, когато изведнъж между тях съзира паднал и своя млад адютант и в миг открива, че това е негов незаконороден син от мимолетната му обич със селската девойка Девора. Картината е необикновено силна, грабваща.

Всичко изпъква като в библейско видение: „Слънцето блестеше ярко на небосвода, но на княза се стори, че над земята припадна леден полумрак. С ръка, която тежеше като планина, той притвори клепките на мъртвеца и леко докосна с длан посивелите му бузи. Бяха студени като пръст, изкопана от дълбока яма."

Характеристиката е синтезирано-психологическа, но силна и въздействуваща. Симеон овладява моментната слабост, погледите на неговите войници, които го следят, не му позволяват той да изглежда тъжен. У него се борят военачалникът и бащата, но побеждава този, който се е посветил на България, който трябва да воюва, за да съществува тя силна, могъща, непокорима.

В „Златният век" успоредно с образа на княза е проследена съдбата и на обикновения войник Ханко от село Осеня, а чрез него е показана широката войнишка маса. Простият неук човек от народа претърпява сложни психологически и нравствени промени. Той не само „проглежда", като се научава да пише и чете, но и постепенно у него се оформя чувството за привързаност към родната земя, узрява националното му светоусещане. Това е изобразено от Гуляшки много живо и непосредствено. Писателят разкрива как с първите военни набези на Симеоновата армия се проявяват и новите навици, пораждат се непознати дотогава впечатления, мисли, национални усещания. Доверчив, скромен и наивен, Ханко се привързва към своя другар Тахтун и остава верен на приятелството си докрай. Но така също той вече е разбрал, че земята може да бъде „чужда" и „наша", да принадлежи на селските боляри, но и на иностранци и затова българската земя трябва да се брани, да се защищава до последна капка кръв.

В съзряващата исторически все още селска душевност на българина събитията внасят неочаквани пукнатини, набраздяват я както битките и порядките в армията, колективният живот, така и невидимите отражения на времето, което върви напред и променя историческия ход, оформя българското съзнание.

Както в началото на своя роман Гуляшки беше разкрил пробуждането на национално-патриотични трепети в душата на Симеон, бъдещия владетел на България, така той разкрива кълновете на родното и у Ханко. Нескривана нежност блика у добросърдечния селски момък, когато в тежките мигове след кървавия бой оглежда мирното поле, припомня си за родния край и изоста-

вения бащин дом: „Ханко надвиваше кахърните мисли, като попиваше с очите си радостта, която идеше от хубостта на земята. Как да не се успокои душата му, като гледаше тия равни полета, които нямаха край, малиново-червени на запад, виолетови на юг, а на изток сиви и студени, каквито са есен разлетите води на широкия Иструм! Тия целини мотика на беше докосвала, зърно в скутовете им не беше кълняло и те приличаха на зряла мома, недокосвана от устните на жених. По надиплената ѝ гръд гальовни ветрове сновяха, а отгоре ѝ блестеше небесният свод като невестинско було. Как да се не възправи Ханко пред такава хубост и да не зашепне, както правеше поп Матейко на кръщене или пред черковния олтар: „Господи, благослови!“

Но успоредно с разкриването на националното битие на героите писателят се домогва и до разкриването на големите вечни проблеми за смъртта и вярата, за властта и греха, като прави сериозни философски обобщения, тънки психологически прозрения, изразителни анализи. Той проследява как се променят в човешкото съзнание представите за истината, доброто, злото с натрупването на жизнен опит, с повишаването на знанията и културата, с извършването на големите социално-исторически процеси.

Различен е пътят, който изминават князът и Ханко — единият стига до отричането на бога, другият става проповедник на доброто, търсейки истината. Но и у единия, и у другия съществува както историческата ограниченост на времето, така и неизменната воля за борба, за осъществяване на човешката личност. И това ги сближава, извисява образите им до другите, „съвременните герои“ на писателя. Това неугасимо човешко стремление навсякъде е показано от него с неподправена сила, с романтическа устременост и яркост.

Както неговите герои в своето развитие показват пълнотата и яркостта на характерите си, така и писателят Андрей Гуляшки непрестанно обогатява творческата си палитра, разчупва закостенелите белетристични форми, отпадат от неговото виждане на художник всякакви задържащи развитието му прегради, за да изпъкне определено нравствено-философското и белетристично новаторство. Писателят се освободи от маниерността, от сковаващата мисленето рамка на ординерното изображение и достигна зряло белетристично майсторство. Романтиката на подвига окрили и неговите сили за достигане на нови художествени завоевания.

След Девети септември той е първият автор, който използува монологичната форма на повествованието, често подтекстът при него има съществено значение. Също така предпочитан негов стилов похват е и психологическата инверсия, а напоследък той използува твърде много визионите, особено в „Златният век“. Зрелостта на твореца проличава както при подбора на сюжетите, така и на героите, на проблемите, които те трябва да разрешат, на идеите, които те носят.

А в неговите образи надделява стремежът не за еднократна изява, не за героически блясък, а за плътно утвърждаване на личността, на характера. От тях струи моралният патос, който е изтъкнал Ромен Ролан в едно свое изказване: „Има само един героизъм на земята и той се състои в това — да опознаеш живота и въпреки всичко да го обичаш.“ Опознавайки жизнените натури, пресъздадени в творчеството на Андрей Гуляшки, ние не можем да не изпитаме влиянието на техния победоносен стремеж към недостижимото, волята за щастие, което измества сивото еднообразно съществование и прави от смирения кротък човек истински герой на своето време.

ИНТИМНАТА ЛИРИКА НА СМИРНЕНСКИ

Елена Димитрова

Великият пролетарски поет обикновено живее в нашето съзнание с ослепителния блясък на поетичните си образи, с увличащата динамика и героика на масовите революционни сцени, с младежката си екзалтация.

Но ако изчерпим само с тези черти творческия портрет на поета, той би бил много незавършен. Вдъхновеният пролетарски певец се оказа майстор и в нежната, интимна лирика, в късия разказ, в очерка, във фейлетона и в сатиричната поезия. Смирненски е дълбока, свръхчувствителна натура. В неговата поезия оживява един лирически герой с необикновено богата душевност, с изгарящи контрастни чувства. Възторженият, екзалтиран борец, гневният сатирик познава и дълбокото лично страдание, и нежните сърдечни трепети, и лудешката младежка веселост.

Този палав младеж в хумористичните си работи понякога взима позата на епикуреец, подхвърля дръзки закачки към ученички и слугини. Той се препоръчва за безделник, който се занимава с плоски любовни истории, пилее парите на баща си, пие, играе на комар. Биографичните данни обаче убедително доказват, че Смирненски няма нищо общо с този образ на бохем. Той го е измислил под влияние на литературната мода. Младежкото перо е повлечено от потока на тогавашния хумористичен печат. Понякога бохемските мотиви се смесват с бликащата жизнерадост на поета, с неговото опиянение от младостта. В стихотворението „Ний сме весели бродяги“ от 1917 г., като се абстрахираме от някои бохемски изявления, виждаме сложния образ на един младеж, който се стреми към някаква хубава, макар и неясна мечта, мъжествено понася несгодите благодарение на своята жизненост, на вроденото чувство за хумор. Всички негови близки го помнят като много скромен и срамежлив. През 1919 г. поетът дълбоко се влюбва в една синеока девойка — Пенка Михайлова, която той нарича Лорелай. Но не се осмелява да ѝ открие любовта си. „Той беше стеснителен — ми разказваше тя — и не даваше външен израз на чувствата си. Като ме видеше, изчервяваше се, подаваше ми свои стихотворения придружаваше ме няколко крачки и си отиваше.“ По-късно Смирненски се увлича по едно интересно, замислено момиче — Пенка Генджева, на която той измисля прякор Задумич. Тя е съученичка на сестра му и често ходи у тях. И двамата свенливо спотайват своята обич. А на нея поетът посвещава „Червените ескадрони“ и „През бурята“. Сдържана нежност съдържат писмата му до Женя Дюстабанова, които са истински художествени произведения. В едно от тях Смирненски я нарича „любима, другарка и сестра.“ В пълно съответствие с тези факти от личната биография на поета в нехумористичните любовни стихотворения чувството е пречистено от еротика. То е съчетано с дълбока почит към любимата, от него лъха душевна чистота и свян:

С възторжени очи и трепетно сърце
аз ще пристъпя тихо, и бавно и свенливо,
тях — белите цветя на своето сърце,
пред твоите крака ще сложа мълчаливо.

«Есенни листа», 1919

В ранната си младост в стихотворението „Черешка“ поетът е предал един светъл, макар и мимолетен любовен трепет, с изящна простота е нахвърлил пленителен портрет на селска девойка:

Пристегната гиздаво в пъстър костюм,
пристъпяше свежа и лека
и скоро възви ти по прашния друм
от малката тиха пътека.
На нас, чужденците, със поглед смутен
по шепа череши подаде.
И всеки въздъхна, от тебе пленен,
зер бяхме и тримата млади.

В ранното творчество на Смирненски блести с финеса на поетичното ви ждане и стихотворението „Розов трън в сърцето“, което напомня „Розичка“ от Гьоте. Сякаш ни понася грациозната игривост на Моцартова музика. Трогателно мил и съдържателен е живият диалог между девойката и момъка, когото тя неволно е убола с подарените от нея рози:

— Ах, убола съм ви пръста —
тихичко продума тя.

— Колко, колко съм неловка!
Много те боли, нали?
— Не, госпожице красива,
пръста никак не боли!

— Да, но виждам кръв по него,
малко светло колелце.
— Не, кръвта не е от пръста,
а от моето сърце.

За своята Лорелай Смирненски написва вълнуваща лирика. Обичта му обаче е несподелена. Скръбта на лирическия герой е дълбока, но овладяна. Стихотворението „Среднощни сенки“ с посвещение „На Лорелай от Софроний“ е неравностойно като цяло. Но в отделни строфи поетът е постигнал вълнуващ израз на своята мъка, по дебеляновски е съчетал артистичното бохемст и трагизма:

В среднощ среброкрила тълпи многоцветни
щом стихнат, сломени от лих маскарад,
и месец замислен безшумно наметне
безплътни одежди на спящия град,
вървим ние трима царе безмонетни,
пияни от бира, тъга и любов.

В някои творби от ранния период откриваме явни следи от влиянието на Яворов и Дебелянов. И Смирненски като тях обича възвишено и чисто, не смее да се доближи до любимата, за да не разруши красивия образ, който носи в сърцето си, да не оскверни чувствата си. „Недей дохожда“ е съзвучно

на Яворовото стихотворение „Насаме“, в което сложната диалектика на човешките чувства е изразена с дълбоко психологическо прозрение:

Под нежната омая на вечер замечтана
и двама ний горим! — не идвай чак при мен . . .
В прегръдките си взел те, когато ще желая
цял с тебе да се слея — и ний ще се топим
в блаженство и забрава, мъчително далече
от себе си тогава усещал те бих аз.

В ръкописната редакция на „Недей дохожда“, без да копира безпомощно, но и без да постигне силата и драматизма на Яворов, младият автор непосредствено е предал същата сложност на своето отношение към любимата, същия чист порив:

О, как те чакам, как! Но ти недей пристъпя!
От тука ще следя аз твоя лек вървеж.
Така ще бъдеш ти за мене триж по-скъпа,
и тройно ще пламти жестокий ми копнеж.

Младият поет чувствува трептенията на собствената си душа, уловени и предадени по съвършен начин в поезията на Яворов и Дебелянов. Тяхното влияние, но вече асимилирано, личи и в зрялото му творчество, защото те са му духовно сродни. Заради тази вътрешна близост в тихите летни вечери Смирненски прехласнат декламира стихотворения от Дебелянов, опива се от тяхната музика. И в неговата артистична душа скръбта звучи в мелодии и образи, напомнящи поезията на Дебелянов:

Над мене нивга вишните с привет
и тиха скръб да не шумят.
И месецът над моя път
да не възпре загадъчен и блед,
посребрил ярко спомена за тебе.

«Копнеж», 1921

Облъхва ни меланхоличността, възвишената тъга на Дебеляновите елегии и в стихотворението „Минало“ (1919):

На огнени ленти от двете страни
на насипа бликнал бе мак;
сред него, упити от скръб и любов,
ний чакахме дългия влак.

От тези примери ясно личи, че Смирненски не се опира немощно на чуждите образци. Той изгражда свои поетични образи и картини. Но интонацията, звучността на стиха, настроението, го сближават с лириката на Дебелянов. Колкото и да са вътрешно сродни Смирненски и неговите любими учители, между тях съществуват и немалки различия. Душата на Дебелянов е разпъната от мъчителна драма. Поетът е устремен към възвишени, неземни светове:

Любовта ни е чист непомътен кристал,
и със звездни венци вечността ни венчава.

«Светъл спомен»

или:

Но възжаждал вечна красота,
аз отвъргнах тленния ѝ дар.

«Спи градът»

Но у Дебелянов е много силен и поривът за земно щастие. Духовното и плътското в любовта са в непримирима борба. Поетът непрестанно е изправен на безпощаден съд от собствената си съвест. Тази вътрешна раздвоеност, неумолимата самоприсъда, разтърсват със своя трагизъм в „Легенда за разблудната царкиня“ и в някои елегии. У Смирненски няма такива вътрешни драми и конфликти. Но той изживява дълбоко страдание от несподелена любов. А Дебелянов, както и Яворов написаха и слънчева, радостна любовна поезия, защото познаха и мигове на пълноценно щастие. И при Дебелянов, както и при Смирненски, раздялата тежи като злокобен жребий, но не защото обичаното момиче е равнодушно към него, а защото то е обречено на най-страшния съперник — смъртта. Другият любим учител на Смирненски — Яворов, е още по-трагично раздвоен. Както сам изповядва, в душата му се борят две души — на ангел и на демон. Подобно на героите на Достоевски тези непримирими вътрешни двойници го хвърлят в пъклени мъки. И в полети, и в падения страданието неотлъчно го следва. Наред с въздушно нежните песни за девойката, чиято любов като „прохладен лъх от ангелско крило“ го възражда и пречиства, в поезията на Яворов звучат сърцераздирателни стонове на отчаяние и угризения. Хаотичните кошмари в „Нощ“ са влудяващи със своя ужас. И Яворов като Дебелянов отблъсва жената, която ще омърси чувствата му със „саждите на страстта“. Но той се бои и от себе си, от собствения си демонизъм. И тогава в гореща молитва призовава свещената сянка на майка си да го пази от греховни дела („Молитва“). Яворов стига до философски обобщения за непреодолимата отчужденост между мъжа и жената, които, устремени един към друг „в жажда и притома“, винаги ще останат далечни („Сенки“). В душата на Смирненски няма такива мъчителни противоречия и такова виждане на любовта. Но тя никога не му носи радост, защото или е безответна, или е обречена на раздяла. И когато пише екзалтирани песни за подвига на разбунените роби, и жизнерадостни хумористични, неговата богата душа е разкъсвана от жестоки страдания. В интимната му лирика основното настроение е скръбта. В редица лирични изповеди Смирненски постига свои интонации, свои оригинални поетични образи. Особено дълбок е трагизмът в „Горчиво кафе“. То грабва със своята музика, със силата на изразните средства:

Отвориш ли тръпнейки плика ѝ цветен
и лъхне ли дъх мразовит,
упит от тъгата на поздрава сетен,
не гледай тъй блед и убит,
изтрий от сърце си мечтите парфюмни
за черни очи-кадифе, —
под тъмната стряха на мисли безумни
свари си горчиво кафе.

Винаги ще вълнуват с искреността на чувството и с лиричната мелодия интимните изповеди на поета. С трудно уловимите токове на истинското изкуство той предава и на нас своето настроение:

А след пир, а след звън пак самотен и бледен
приюти ме безмълвна тъма
и под черно крило угнетен и приведен,
препрочитам далечни писма.

«Зима»

Колкото и да е отчаян, Смирненски не изпада в афект. Той е примирен пред страданието. Не прави усилия да промени съдбата си, а се стреми да я понася мъжествено.

И, разпилял златистия прашец
на утринните си мечти,
всреднощ край вашите врати
да мина бледен като чужденец,
усмихнал се през тъмната си мъка.

«Копнеж»

И когато любимата ще „тръпне под сватбен венец“ с друг, той ще намери сили да участвува в нейния празник и да се прости завинаги с нея.

В стихотворенията, посветени на Мина Тодорова, Яворов изобрази с реноаровски тонове духовния портрет на тази необикновена девойка. Смирненски почти не говори за качествата на своята любима. Той е много лаконичен при нейното описание. Както в „Цветарка“ и „Жълтата гостенка“, само загатва за някои черти на любимата. В едно стихотворение я нарича „свята жена“, а в друго — „светлият лик“. Често споменава за сини очи, очи теменужени, за златни коси, за рубинени устни. Понякога тя губи реални очертания, явява се като далечно видение, като спомен. В центъра на любовната му лирика, както и при Дебелянов, стоят чувствата и настроенията, които обичаната девойка е породила у него. В някои любовни стихотворения поетът е нанесъл незабравими лирични пейзажи. Природата оживява в мечтателен унес или в тиха скръб. Смирненски ѝ вдъхва собствените си душевни състояния.

Далече се сливат и губят блестящите релси
сред цъфнали шипки и трепетна ръж
и старият орех бленува широко прострел се,
обкичен с седефени капчици дъжд.

«Вечерно ехо»

или:

Замислена вечер над златни поля
разстилаше тиха тъга
и в свежия въздух над нас,
простряна бе цветна дъга.

«Минало»

В някои любовни стихотворения Смирненски неповторимо съчетава тъгата и смеха, шегата и нежния лиризъм. Изящният песенен стих в „Снежна песен“ звучи съвсем сериозно. И изведнъж накрая поетът внася бохемски дух, стихотворението завършва с изненадваща самоирония:

И напразно тук сега
някой черен дух шепти:
„Плъзгаво е по снега
в тези нощни самоти!“

Ах, над нашите глави
смешна истина звъни:
плъзнали сме се, уви,
още в ранни младини!

Във втората част на „Снежинки“ поетът през сълзи се смее на своята любовна мъка. Той умее да вижда трагичното в комична светлина:

Сигур защото е зима,
вятър ме вей, Лорелай —
вятър в сърцето бушува,
вихър из джоба витай.

По време на боледуването си от паратиф Смирненски написва една блестяща импровизация за Лорелай, която неочаквано се мярва пред прозореца. В нея с непостижимо майсторство се сливат лиризмът, скръбта и непринуденият хумор.

А през тънките бели завеси
вмиг разле се усмивка-корал,
сякаш слънчево минало спре се
и отнесе и гнет, и печал.

И за сбогом през тънки завеси
пак нашепна ми погледа син:
„На челото студени компреси,
а в устата таблетка хинин!“

В тази неочаквана духовита поанта в същност се съдържа толкова безнадеждност! В лирико-хумористичните любовни стихотворения Смирненски постига свой неповторим стил.

В неговата революционна поезия има една любовна строфа — в стихотворението „През бурята“. В първата редакция под заглавието стои посвещение „На другарката Задумич“. Както казахме, така той е наричал Пенка Генджева. В тази строфа Смирненски пръв възпя възвишената любов на истинските комсомолци. Поетът е уверен, че ще загине в жестокия двубой. С голяма нежност той се обръща към обичаното момиче, с което го свързва бойно другарство. С рицарско благородство поетът мечтае то да бъде щастливо след неговата смърт, да вкуси от радостта на победата. Яворов, Дебелянов, Лилиев с разкървавено от болка сърце изплакаха своята отчужденост от живота, своето безверие, мъчеха ги угризения за неизпълнен обществен дълг. Смирненски вярваше в комунистическия идеал, с целия си младежки жар гореше в борбата за неговото осъществяване. И затова, колкото и тежки да са личните му болки, в по-късната му интимна лирика няма такива кризи, няма песимизъм. Но меланхоличното настроение, тематиката предразполагат към влиянието на символизма, който по това време е още на мода.

В същност естетиката на Смирненски е коренно противоположна на естетиката на тази школа. Но той е увлечен от големия талант на Яворов, Дебелянов, Лилиев, Блок и използува някои символистични похвати. Срещат се на места отвлечени, книжни образи, които изстудяват непосредственото чувство: „че нощем градът е легенда незнайна“, „а всеки стих сън е и скръбен надслов“, „но в света любовта е усмивката сетна / на поронена златна звезда“ и др. Често той употребява епитети с неопределено съдържание, които създават впечатление за нещо призрачно, неуловимо: „миражите тленни“, „неведоми страни“, „странна мечта“, „болка безименна“, „блянове смътни“, „девица незрима“ и др. От реквизита на символистите са дошли и изразите „черния плащ на скръбта“, „под мрамора на вечната разлъка“, „мраморния саркофаг на развенчаните мечти“ и др. Трябва да отбележим, че и Яворов и Дебелянов въпреки увлечението им по символизма не можем да наречем символисти. И Лилиев невинаги е верен на мъртвите канони на школата. И в интимната лирика на Смирненски горещото чувство често разтопява ледената обвивка на мъглявите символистични образи и се отлива в ясни, нежно изваяни форми, които го свързват с най-хубавото от литературното наследство на неговите учители. Смирненски в тези стихотворения е проявил виртуозно стихотворно майсторство. Най-често е използувал плавния ритъм на трисричните размери. Въпреки симетричните строфи никъде не се получава монотонност. Докато в го-

ляма част от революционната му поезия интонацията звучи патетично, приповдигнато, то в личните изповеди на поета, както и в социалната му лирика, тя е приглушена и меланхолична. Пищното богатство от алитерации и асонанси, от звучни и интересни рими, различните места на фразовите ударения, смяната на синтактичните структури придават на тези стихотворения изключителна лиричност и неподправена емоционалност. Те съдържат тънки самоанализи, които разкриват една чувствителна, фина душевност. Някои отделни строфи достойно могат да съперничат на Дебеляновите елегии. Със стихотворения като „Горчиво кафе“, „Минало“, „Снежна песен“, „Зима“, „Вечерно ехо“, „Лорелай“, „Розов трън в сърцето“ Смирненски се нарежда между най-талантливите лирици на интимни изживявания в българската поезия.

ЗА НЯКОИ АСПЕКТИ ОТ МЕТОДОЛОГИЯТА НА БОЯН ПЕНЕВ

Лазар Георгиев

През 1909 г. 27-годишният Боян Пенев, вече частен хоноруван доцент, пише първата си сериозна студия върху литературно-методологическите проблеми, предназначена за увод към проектираната от него История на новата българска литература. За голямата ревност на младия учен свидетелствуват предварителните варианти на това теоретическо съчинение. Запазен е един стенографски вариант, който разглежда теоретически постановки, свързани предимно с литературата от епохата на Възраждането; след стенографския вариант следва препис с обикновено писмо с известни преработки; нов вариант-преработка се опитва да установи връзка не само с възрожденската литература, а и с литературата, на която Боян Пенев казва „нова“, т. е. литературата от Възраждането до двадесетте години на XX в. Последният вариант, значително изменен и по тема, и по постановки, се отпечатва още в 1910 г., а по-късно Борис Йоцов поставя този вариант на студията като увод на известната История на новата българска литература (посмъртно издание).

Своя колосален труд на историк Боян Пенев остави незавършен, но когато се говори за незавършеност на това дело, трябва да се има пред вид повече идейно-методологическата страна, отколкото историческата или литературната. Всеки дял у Боян Пеневата история, нещо повече, всеки фрагмент от цялото му литературно дело е завършено цяло като литературен факт. Даже неговите чернови, варианти на непубликувани изследвания, показват, че силната ръка на родения литератор оставя трайните следи на извайването с един замах. Лишен от подкрепата на национална традиция, Боян Пенев оставя навсякъде следата на една постоянна борба с теоретическата твърдина на литературната материя. Безукорно честен към себе си и към отговорната си работа, той се поддава на всички влияния, тъй като никое още не е победило, и като се опитва сам да преработи всичко, той постига само дързостта на мечтателите в науката, които възприемат универсалността за обективност. В същност Боян Пенев в интуитивните си теоретически търсения е напълно закономерен на българска почва; той е един твърде нормализиран наследник на хора като Раковски и Петър Берон. Такъв учен не може да бъде обвиняван, той трябва да бъде разбран.

В теоретическата му студия „Посоки и цели при проучване на новата ни литература“[1] Боян Пенев илюстрира подхода си към големите методологически проблеми в литературознанието. Още в увода ученият обявява основната задача, която ще стои в изследователската му дейност: „Целта ми тук е да изтъкна в какви посоки и от гледището на какви цели трябва да

[1] Боян Пенев. История на новата българска литература. Т. I. С., 1930. с. 9—48. По-нататък ще бъде посочвана само страницата.

бъде разглеждана новата ни литература и в каква зависимост се намират тия посоки и цели от съдържанието и духа на самата нея.

Преди всичко считам за необходимо да посоча с какви специални з а д а ч и и м е т о д и се обособява литературното изследване изобщо, какъв м а т е р и а л има да анализира то, като подчертая при това онези негови страни, които са от особено значение при проучването на новата ни литература" (с. 10).

Най-същественото при тия постановки е, че Боян Пенев си поставя като главна цел да изследва литературата, т. е. художествената литература. След това принципите, по които ще се подбира материалът, а това означава: кои от нещата, за които мислим, че са художествена литература, може да заслужават вниманието на литературоведа. Друга важна особеност за учения са посоките, в които трябва да се движи литературното изследване. Но „преди всичко" за Боян Пенев са „задачите и методите". Тъй като тук ще се интересуваме от литературната методология, трябва да обърнем внимание накъде обръща погледа си ученият, когато заявява, че ще изследва литературата. Когато обещава да търси посоките и целите в литературата, различава ли той това занимание от определянето на задачите и методите? Като казва з а д а ч и, Боян Пенев подразбира — какво ще постигнем в края на краищата, след като сме се движили в тази посока и към тая цел . . . Понятието „методите" би трябвало да означава начините за постигане на тия задачи.

Ако понятията служеха на едно пространствено съждение, много лесно е да се схване различието между тях, но за нашия случай това не е така. Тук задачите и целите по-скоро трябва да се възприемат като понятия от един синонимен ред; същото е и с понятията „посоките и методите". Тия понятия щяха да са напълно обособени, ако лежеха на различни основи. У Боян Пенев обаче не е така — и двойката „посоките и целите", и другата двойка „задачите и методите" са поставени на една и съща основа, на един и същ терен — изследването на литературата. Би могло да се възприеме предположението, че двете двойки понятия принадлежат към два обособени синонимни реда, ако се съди по употребата им в двете напълно независими ортографически изречения — в текста на Боян Пенев всяка мисъл, включваща двойките, е поставена на нов ред.

Тъй като естеството на това изследване налага да се проследи развитието на главната мисъл в съчинението на Боян Пенев, по-нататък прилагането на тия понятия ще следим мимоходом.

Преди да навлезе в своите методологически постановки, Боян Пенев съобщава как някои теоретици виждали заниманията си върху литературата. Споменават се само имената на Иполит Тен, Сент-Бьов, Хенекен и Хетнер. От израза: „Разни теоретици и историци на литературата" (с. 10) и от огромното количество материали, събирани и във връзка с тази студия, и по други поводи, може да се съди, че ученият е имал пред вид и други имена в тая наука до споменатата 1910 г. С няколко имена Боян Пенев маркира общата особеност на всички или поне всички изследователи на литературата. „Всички тия изследователи подчертават е д н а особеност в литературата и от комплицираните условия на нейното развитие разглеждат само е д н о — в зависимост от теоретическите интереси, с които всеки от тях отделно пристъпва към проучване на литературата. Основната им грешка е, че те превръщат в средство онова, което трябва да бъде цел на литературното изследване и обратно — в средствата на това изследване виждат неговите — твърде неясни за тях — цели. Те отричат неговата самостойност — за тях то няма свои специални цели — едните му поставят целите на психологията, била тя индивидуална или народна, други — целите на историята, била тя културна, социална или политическа, трети — целите на филологията" (с. 12).

Оттук трябва да се разбира, че целта на литературното изследване е литературата в нейната самостойност, или с други думи, разкриване тайните на литературата, разкриване на нейната специфика. Всичко друго, ако някой смята, че е необходимо, може да се използува само като средство при разкриване на тая специфика — едно изключително важно указание за методологическите насоки на литературната наука. И Боян Пенев допълва, че разните неща, като индивидуална и народна психология, история на културата, на социалния, икономически и политически живот, историята и теорията на езика, са в същност предмет на специални изследвания, материалът на които допринася покрай другото за проучване на литературата. Като разкрива това недоразумение, Боян Пенев ни представя целите и посоките, задачите и методите на истинското литературно изследване. Преди да преминем към изложението на учения по тия проблеми, трябва да се спрем на това твърде важно от глеждището на нашия проблем недоразумение.

„Разни теоретици и историци на литературата са поставяли най-различни задачи на литературното изследване — пише Боян Пенев. — Според едни проучването на дадена национална литература има за цел (тук цел и задача се сливат, б. м.,—Л. Г.) главно уясняването на националната психика. „Аз предприемам да изследвам една литература и да диря психологията на един народ“, говори Тен в увода към „И с т о р и я н а а н г л и й с к а т а л и т е р а т у р а“ (с. 10). Такава задача Иполит Тен би могъл да си постави, използувайки художествената литература на Англия, но защо при такова третиране на заниманията на френския учен той е причислен към литературоведите.

За Тен се знае, че успоредно с философско-историческите си занимания се е занимавал твърде задълбочено и с литературна история и тия занимания са запечатали името му в световната история. Тежестта на неговите занимания с литература е падала върху психологическите наблюдения, но те са били средството му, а не целта му. Цитатът, който използува Боян Пенев, трудно се съгласува с останалите мисли на историка на английската литература и още повече със своеобразната артистична свобода и необвързаност на фразите на учения, у когото възторгът и прекомерното емоционално увлечение по идеята заместват точността. Ето една мисъл на Иполит Тен, която има непосредна връзка с нашите разсъждения: „Както астрономията е в основата си механична проблема, както физиологията е химична проблема, така също историята е в основата си п с и х о л о г и ч н а п р о б л е м а.“[1]

Но може ли оттук да се вади заключение, че историята е дял от психологията? Тук психологията е оръжието, ключът, средството за проникване в историята. На с. 71, пак там, Иполит Тен разсъждава върху литературата: „Колкото повече една книга прави чувствата видими, толкова тя спада към литературата, защото отличителната черта на литературата е да бележи чувствата. Колкото по-важни чувства отбелязва една книга, толкова по-високо се поставя в литературата, защото, като представя бита на цял народ или на цяла епоха, писателят обединява около себе си симпатиите на цяла епоха или на цял народ.“ Щом като Иполит Тен възприема видимостта на чувствата за отличителна черта на литературата, логично е да се мисли, че психологията, способна да обясни тия чувства, ще е оръжието, средството на учения да разгадава тайните на литературата. Психологията е подчинена на целите на литературата, а не обратното; и когато Иполит Тен заявява, че ще търси „психологията на един народ“, той в същност развива мисълта си за крайните цели на своите занимания, т. е. да създаде литературна история на тоя народ, вниквайки в неговата психология. По-долу, на с. 76—77, Иполит Тен пише: „. . . така

[1] И п о л и т Т е н. Метод на литературната история. Увод към история на английската литература. С., 1923. с. 71.

щото, вън от своето собствено значение (разр. м. — Л. Г.), литературата принася полза и в друго отношение (разр. м. — Л. Г.)." Тук Иполит Тен съвсем ясно дава да се разбере, че той отличава собственото значение на литературата от ползата ѝ в друго отношение. А ето и това друго отношение, съвсем ясно изразено в следващото изречение: „Следователно главно чрез изучаване на литературата ще може да се създаде нравствената история и да се върви към откриване на психологическите закони, от които зависят събитията."

Ако последната мисъл бъде подчинена на подхода на Б. Пенев към Теновите възгледи, ето как би изглеждала постановката за подчиняването: чрез изучаване на литературата към създаване на нравствената история, а оттам през психологическите закони да стигнем до тайната на събитията. Значи целта са събитията, а що се отнася до литературата, тя е първото от тия средства, тя ще е глината, от която ще се правят тухлите за логическата постройка. Изречението, от което вади Б. Пенев заключенията си за Теновите занимания с литература, е напълно аналогично. Несъответствието, което Б. Пенев открива, е толкова голямо от методологическо гледище, че той неслучайно възприема този пункт като възлов.

Задачите, които поставя Иполит Тен пред историята на литературата, са да разкрие причините, които я пораждат, условията, които предизвикват нейното „растене" и „цъфтене" по неговите изрази. Когато френският литератор поставя в основата на учението си трите фактора: раса, среда и момент, той определя тия фактори като средства за разкриване същността на изкуството. Ако неговата цел е била психологията на народа, той не би се опитвал да търси там законите на изкуството.

Любопитно е да се отбележи, че в първоначалните варианти на студията си Боян Пенев възприема съвсем правилно целта на Иполит Теновите занимания с литература. Така например във варианта със заглавие: „Методи и цели на историята на българската литература през време на Възраждането", писан през септември 1909 г. (вж. АБАН, ф. № 37, арх. ед. 236), Боян Пенев показва съвършено ясно и точно разбиране на позициите на ИполитТен и на ролята на неговата метода при изучаването на литературата. В ръкописа на Боян Пенев, от който той се е отказал в полза на последния и отпечатан вариант, четем: „Както е известно, още Иполит Тен в предисловието към История на английската литература разглежда литературата като психология на народа; според него книжовните (литературните — задраскано, б. м. — Л. Г.) произведения трябва да се изучават не като проста игра на фантазията или пък като каприз на една разгорещена глава, а като свидетелства на народната психология; книжовното (литературното — задраскано, б. м. — Л. Г.) произведение, според Тена, е une copie des moeurs environantes et la sygne d'une etat d'esprit"[1]; народната психология, както и самата литература са продукт на едно общо нравствено състояние, което се създава от условията на расата, средата и момента. И поради това историкът на литературата, който иска да обясни нейната зависимост от психологията на народа, трябва да насочи своите изследвания преди всичко върху тия три елемента, които в същност са forces primordiales,[2] и в зависимост от тях да уясни духовния национален живот и неговата проява в творенията на писателите. Може да се каже, че Тен първи се опитва да разгледа една национална литература (тук „литература" е задраскано, поставено е „книжнина", отново е задраскано и пак е написано „литература", б. м. — Л. Г.) по чисто научен път" (с. 11).

---

[1] Е копие на окръжаващите нрави и белег за духовно състояние.

[2] Първични сили.

Така изложени, методологическите схващания на Иполит Тен предполагат съвсем други изводи, а именно: 1) литературните произведения са свидетелства, т. е. отражения, или по израза на Тен „копие“ на нрави; 2) литературният историк трябва да обясни зависимостта на литературата от психологията (като използува в случая расата, средата и момента); 3) литературният историк, като проучи националната психика, да види какви са отраженията ѝ в литературата. Не може да има съмнение, че първоначалните впечатления на Боян Пенев по този въпрос са, че за Тен литературата е само следствие от психологията, че литературата е функция и накрая, че литературата е целта на този изследовател. Нещо повече, на същата страница Боян Пенев още веднъж недвусмислено потвърждава именно това становище: „Той (Иполит Тен) — пише нашият учен — разкрива широки научни рамки за историколитературно изследване и значението на посочените от него методи ще расте заедно с разработването на психологията и културната история, които могат да бъдат ценен м а т е р и а л (разр. м. — Л. Г.) и насочване за по-точно и пълно използуване на изтъкнатите от Тена принципи“ (с. 11—12). По всяка вероятност научната хипербола е отвела учения твърде далеч и той е абсолютизирал едно положение, което, доведено до тия граници, променя до превратност истината. Аналогично е отношението по този въпрос и към Хенекен и Хетнер. Този недостатък Б. Пенев вижда и в редица други направления на литературознанието.

Все на тия ръкописни страници намираме и онова критично отношение на Б. Пенев към позитивистичните позиции на Иполит Тен, които са характерни и за другите следовници на френския литературен историк. Тъй като Боян Пенев се е намирал под силното влияние на тия методологически постановки, отношението на нашия учен към тях представлява за това изследване несъмнен интерес. По начало Боян Пенев намира, че позициите на Иполит Тен „в основата си не са погрешни“ (с. 12). Те се нуждаели само от „по-нататъшна разработка, допълване и детайлиране“ (пак там). За нашия учен Теновите позиции могат да се прилагат само за „онова творчество, което е тясно свързано с народния живот и психология (на първо място поетическите творения на колективния национален дух), после в литературните дела на писатели и поети, които се явяват типични представители и изразители на общите национални идеали и възгледи, без да са в състояние да преработят в своя личен дух суровия материал на националната психика и да му придадат своеобразен индивидуален колорит“ — последната мисъл на писателите и поетите е подчертана, което показва, че ѝ е отделено специално внимание. И така Боян Пенев смята, че тия възгледи, приложени към нашето Възраждане, когато личност и маса споделят еднакви убеждения и стремежи, биха довели до „ценни резултати.“ От тази точка българският учен напълно се откъсва от теорията на Тен и стига до т. нар. индивидуализъм, който изиграва изключително важна роля за изграждането на неговите теоретически концепции.

„Има мнозина писатели — пише Боян Пенев, — които са били в постоянен конфликт със средата, що ги заобикаля. В тия случаи условията на нравствената среда не обясняват напълно, не изчерпват изцяло всичко онова, което е дадено в произведенията на отделния творец. От друга страна, често най-характерната черта у даден писател се обяснява не в зависимост от средата, а от някои на пръв поглед случайни обстоятелства — особени събития и преживелици в неговия личен живот. После има литературни произведения, които отразяват не толкоз общия национален дух, колкото особеностите на дадена класова, съсловна психология. Значи тук трябва да се вземат под внимание и други обяснителни причини, вън от кръга на посочените от Тена“ (с. 13—14). Още тук се проявява стремежът на Боян Пенев да преодолее ограничеността

на Теновата метода, но това преодоляване е не толкоз принципно, колкото количествено — българският учен се стреми да увеличи не само разглежданите случаи в литературата, но и „обяснителните причини“. В същност от такъв универсален стремеж не е била лишена и научната амбиция на Иполит Тен. Неговите наследници се заключават в по-тесни принципи, изоставяйки универсалността. Иполит Тен не е лишен и от ония „на пръв поглед случайни обстоятелства“, само че той ги търси по-принципно. Теорията за неговия „господствуващ белег“ в расата и индивида в същност се превръща в господствуващ теоретически мотив във всичките му изследвания. За да се издигне до върховете на философското мислене от своето време (по това време са преодолени не само Хегел, но и Фойербах), на Иполит Тен му е било необходимо да постави своята социално-психологическа изкуствоведческа теория на основата на материалните двигатели на общественото развитие. Но той, както и Боян Пенев не можеха, исторически обречени, да преодолеят теоретическата неразвитост на своята наука. Философията можеше да избърза, защото беше дошъл нейният час, литературознанието трябваше да изживее фазата на стихийния материализъм. В България Боян Пенев го изживяваше със закъснение, но и с научна припряност, достойна за удивление. Макар да се люшкаше в принципните положения, литературната теория на нашия учен е безпримерна по широтата си.

След като ни показва как „разните теоретици и историци на литературата“ до него са бъркали целта със средствата, ученият ни въвежда в истинския път за познание на литературата: „Литературното изследване (трябва да обърнем внимание, че в последния отпечатан вариант на студията „Посоки и цели . . .“ Боян Пенев вече е разширил колебанието си между понятията „литература“ и „книжнина“ в полза на „литература“, което показва неговата увереност, че се е добрал до методологическото решение на тая проблема) се докосва само в няколко пункта с целите на психологията, историята, социологията и филологията, отива по-нататък и се обособява в своите специални задачи, като се спира главно върху художествената литература; то разглежда нейните произведения сами по себе си и във връзка с литературното развитие, уяснява условията на това развитие, обаче не от една страна, а в тяхната съвкупност, и то в зависимост от съдържанието, основните тенденции и духа на р а з г л е ж д а н а т а (разр. — Б. П.) литература.“ Още в тия редове Боян Пенев с артистично въодушевление обгръща изведнъж ограничените опити на методолозите преди него с ограничените им цели и без да показва откъде започва, набързо докосва литературното изследване само в няколко пункта и с целите на психологията, историята и другите странични за литературата дисциплини, за да извади напред литературното изследване с неговите специални задачи. Тия твърде общи и смели теоретически подстъпи крият в себе си една особена модалност, която сама по себе си има връзка с методологията на този род теоретически съчинения. Тя има качествата да внушава, без да убеждава, тя прави повече намек за мисълта, отколкото излага самата мисъл, читателят намира у нея повече подкрепа на неясната си мисъл, отколкото отговор на въпросите си, такава мисъл гравитира съзнанието повече към чувствата, отколкото към разсъдъчността. В една научна работа обаче такова нахвърляне на идеи трябва да се възприема като конспект, който по-късно ще разкрие отговорите на тия въпроси: кога, как и в кои пунктове се докосва литературното изследване до психологията, социологията и пр.?; защо това докосване се прави не с тия науки, а с целите им?; какви са специалните задачи на литературното изследване, след като то отмине докосването с целите на специалните дисциплини?; щом като литературното изследване се спира главно на художествената литература, кога и защо се спира то на нехудожествената литература?; какво оз-

начава да се разглежда едно художествено произведение „само по себе си“ и щом като то може да се разглежда така, с каква цел трябва да го разглеждаме с други неща, като например условията на литературното развитие? И още ред други въпроси, все пряко свързани с литературната методология. В две изречения ученият е събрал всички проблеми от методологическо естество, подредени са и като че ли остава само да се навлезе в богатата нива на литературното наследство. Последният от тия въпроси, който е и най-важен от гледище на литературната методология — в какво се състои обособяването на литературното изследване, е разрешен така: литературното изследване ще стане тогава литературно, когато превърне нелитературните неща, свързани по някакъв начин с художествената литература, в свой материал. Дали това е новото, с което методологията на Боян Пенев ще се отличава от методологиите, които го предхождат и на които той е наследник? Но ние вече видяхме, че поне тия методологии, които посочва Боян Пенев, не се отличават от него в този основен пункт. Те също превръщат в материал (или, както още се изразяват — в средство) по някакви предпочитания, разни „неща“, които са им се сторили подходящи за изясняване същността на художествената литература. Ако на Боян Пеневия възглед по този въпрос се погледне като на научна хипербола (нещо, което не личи никъде от разглежданото съчинение) и ако допуснем, че той е искал да каже: не само в тия и тия неща ще се търси обяснението на литературата и нейната обусловеност и не в тази подредба, то в такъв случай трябва да очакваме новата подредба и новите неща, които по-сполучливо ще обясняват литературата. Особено важно положение в постановките на Боян Пенев по литературната методология е предпоставката — художествената литература не може да обясни сама себе си. Това положение у него се приема, без да се подлага на съмнение, а следователно и без да се търси отговор на въпроса, който налага това съмнение. Разбира се, такава предпоставка носи със себе си редица неудобства, като се отказва от въпроса: защо трябва да бъдат привлечени материали от „в т о р о с т е п е н н о з н а ч е н и е“ за литературата, когато искаме да я обясняваме, с други думи, отказваме ли се от идеята, че тя самата е материал, способен да ни предложи една специфика, задоволяваща научните ни търсения. Що се отнася до връзките на литературата със странични фактори и други второстепенни по отношение на прекия литературен материал неща, тях да извлечем допълнително и второстепенно.

Поредната мисъл на Боян Пенев засяга въпроса за разликата между естетическото разглеждане и литературното изследване. В същност това е разликата между естетическото и литературното. Тази съпоставка спада към представите на учения за с п е ц и а л н и т е издирвания на литератора: „Тук — пише Боян Пенев — можем да разграничим естетическото разглеждане, което анализира също така художествени творения, от литературното изследване. Първото разглежда художествените произведения с а м и п о с е б е (разр. — Б. П.), установява тяхната х у д о ж е с т в е н а с т о й н о с т (разр. — Б. П.); за него литературата не е о б е к т (разр. — Б. П.) на изследване, а м а т е р и а л (разр. — Б. П.) за разработка на общата естетика. Главната цел на л и т е р а т у р н о т о (разр. — Л. Г.) изследване е да проучи литературните явления в тяхното в ъ з н и к в а н е и р а з в и т и е (разр. — Б. П.), да установи тяхната зависимост от множество външни и индивидуални условия. Като има за задача да проследи причинната зависимост между отделните фази на литературната еволюция, то не може да се ограничи само с естетическа оценка на тия факти. Покрай това то си поставя една по-широка цел, отклонява се от специалните задачи на естетическа оценка и си служи с методите на историческото изследване, като се стреми да определи съотношенията между литературните факти според тяхната естетическа ценност и да

установи какво е допринесло дадено произведение за развитието и обогатяването на художествената култура (разр. — Б. П.) през известна епоха“ (с. 13).

Вече видяхме от предишните мисли на учения, че обособяването на литературата е отделянето ѝ от страничните фактори и дисциплини и превръщането им в материал за изследване на литературата. В постановките от последния цитат вече се говори за специални цели на естетическата оценка, които са различни от задачите на литературното изследване. Боян Пенев търси по-тясното обособяване на литературното изследване, затова иска да го отдели от естетическото; той търси границите, в които ще се разпростира неговата литературна дейност. Как постига той това? Преди всичко Боян Пенев прокарва ясна граница между литературното и естетическото изследване, т. е. показва ни, че те са две различни неща. Направен е опит да се разясни отликата между двете понятия. Този опит се е опрял на следните особености на двете понятия:

А. Естетическо разглеждане (т. е. изследване)

То е нещо различно от литературното изследване.

То разглежда художествените произведения сами по себе си.

То установява художествената стойност на литературните произведения.

За него литературата не е „обект“ ,а „материал“ за разработка на общата естетика.

Б. Литературното изследване

Главната му цел е да проучи литературните явления в тяхното възникване и развитие.

Да установи зависимостта на литературните явления от множество външни и индивидуални условия.

Да проследи причинната зависимост между отделните фази на литературната еволюция.

То не се ограничава само с естетическа оценка на тия факти. Отклонява се от специалните задачи на естетическа оценка и започва да си служи с методите на историческото изследване, за да определя съотношението между литературните факти според естетическата им ценност с цел да установи приноса на произведенията в художествената култура на епохата.

Тук се свършват ясно изказаните съображения. Кое не е ясно казано и кое не се разбира? Да разгледаме най-напред разсъжденията за естетическото изследване.

Естетическото изследване като е нещо различно от литературното, доколкото те са независими едно от друго и ако са независими, тази независимост пълна ли е или частична? Да допуснем, че естетическото разглеждане е независимо от литературното изследване. Ако естетическата оценка „сама по себе“ може да определи този най-важен белег на творбата — художествеността, това не означава ли, че е изнамерен толкова търсеният и жадуван способ да се открие най-голямата тайна на изкуството и при това, без да са необходими услугите на разните „външни и странични“ фактори, като психологията, политическата икономия, езикознанието и всички други дисциплини, експлоатирани по-удачно или по-неудачно от литераторите? Всички литературни методологии до Боян Пенев са били подчинени по необходимост все на тая последна цел — да разкрият тайната на художествеността чрез всевъзможни обуславяния на литературата, чрез търсене на „фактори“, „първопричини“ и пр. Не би ли било по-добре тогава литераторите да се преселят на терена на тая естетика, която им е свършила най-важната работа, и да оставят обусловеностите с „външните фактори“ на историците и всевъзможните други специалисти, които не се интересуват от специфичния белег на художествената творба, но не са безразлични към този материал, в който има толкова интересни неща и за тях?

Ако естетическата оценка „сама по себе“ не означава скъсване с обусловеностите, които свързват творбата с живота, то тая естетическа оценка ще изчерпи всичко, с което нормално би трябвало да се занимава литературното изследване, но тогава се изпречва въпросът: с какво ще се занимава литературното изследване, щом като естетиката му е свършила най-важната работа? Очевидно е, че такава несъобразност Боян Пенев не би могъл да допусне.

Най-вероятно е под естетическо разглеждане Боян Пенев да разбира оценка на творбата като художествен факт в чист вид, сама за себе си, извън всякакви обусловености. Това е нещо като чистото изкуство, изкуство за изкуството или нещо подобно.

Сега да видим какво представлява литературното изследване. Въпросите за връзката между литературното изследване и естетическото проучване „само по себе“ в постановката на Боян Пенев и тук са от първостепенно значение. Трябва да се отговори: литературното изследване произлиза ли от естетическото проучване? Ако не произлиза от него, служи ли си с него в някой момент? Ако и това не прави, то самото ли си има способността да си прави своя „домашна“ естетическа оценка, този път за целите на литературното изследване? (Нали „естетическото разглеждане само по себе“ си има свои цели — целите на общата естетика). У Боян Пенев е казано: „то не може да се ограничи само с е с т е т и ч е с к а (разр. м. — Л. Г.) оценка“ и „отклонява се от специалните задачи на е с т е т и ч е с к а оценка“. И на двете места е написано „естетическа“, а не „естетическата“, което дава допълнително основание да се мисли, че се касае за някаква друга естетическа оценка, а не за тая, която върши работа на общата естетика, т.е . „естетическа-та оценка сама по себе“.

Вече независимо от това, дали литературното изследване се ползува от естетическата оценка „сама по себе“ или си прави своя естетическа оценка на художественото произведение (Боян Пенев схваща естетичното като синоним на художественото), трябва да се попита: кога си служи то с тази естетическа оценка, само в началото на изследването, през цялото време или в края? Този въпрос ще разреши спора — от какво се обуславя художествеността,от всичко, което вкарваме в литературния анализ, или само от една негова част.

От цитата на Боян Пенев може да се предполага, че след като се справя с главните си цели, да проучи литературните явления в тяхното възникване и развитие и след като установи зависимостта на литературните явления от множество външни и индивидуални условия, то се заема да проследи причинната зависимост между отделните фази на литературната еволюция, без обаче да се разбира кога литературното изследване е решило да се ограничи само с естетическа оценка. Ясно и твърде съществено е обаче положението, че литературното изследване прави естетическата си оценка или се свързва с нея независимо, изолирано от другите главни цели и пр. издирвания. За това свидетелствува и изразът: литературното изследване „си поставя по-широка цел, отклонява се от специалните задачи на естетическа оценка“, а това означава, че естетическата оценка е извършена предварително поне по отношение на момента, в който литературното изследване е започнало да си служи с „методите на историческото изследване“. При това естетическата оценка тук минава за специална задача на литературното изследване, нещо, което още веднъж ни кара да си мислим, че то само си прави тая естетическа оценка, а не я заимствува от оценките на общата естетика. Нека да припомним, че за Боян Пенев естетическото оценяване е „специална задача“ и на естетическото изследване „само по себе“.

Накрая има още един неясен момент за изясняването на този въпос. Литературното изследване се е отклонило от естетическата оценка и е навлязло в етапа, когато чрез методите на историческото изследване трябва да определи

съотношението между литературните факти според тяхната е с т е т и ч е с к а ценност. Това трябва да се разбира така: художествените факти вече са оценени естетически и сега трябва с помощта на историческия метод да ги съпоставяме според естетическата им ценност. Но това не е ли отново естетическо съпоставяне, но вече не на една творба, а на повече творби „през известна епоха". В същност, ако е така, не е имало отклоняване от „специалните задачи на естетическа оценка", а само нов етап от естетическото оценяване, нека да се съгласим — този път с исторически методи.

Като резултат се е получило: литературното изследване със своите специални цели не е нищо друго освен една неизвестно откъде дошла естетическа оценка за литературния факт „сама по себе" (сама по себе, защото тя е откъсната от останалите, вече много пъти споменавани главни цели и пр.) и главните цели, изразени във всевъзможни зависимости, обусловености, възникванията и т. н., и накрая едно историческо (или по-точно с методите на историята) подреждане на тия литературни факти. И ако литераторът започне да прави анализите си по този методологически проект, той само ще си дава вид, че обуславя х у д о ж е с т в е н и т е факти чрез всевъзможни научни и ненаучни фактори, а в същност ще ни представя една измислена или „прочувствувана" естетическа оценка с помощта на „научния" речник на нефилософствуващите „артистични" литератори.

В същност, когато Боян Пенев се е захванал да разграничи естетическото от литературното, една от основните му помисли е била да издигне на по-висок етап литературното изследване, като преодолее естетствуващите литературни анализи, които изолират изкуството от действителността, за да го разглеждат „вътре в себе си" и така да покаже един методологически модел на по-сложна обществена и историческа обусловеност на литературата. На практика ученият се е добрал само до едно механическо сближаване на естетствуващите литературни анализи с изброените по-горе обществени и исторически обусловители.

След като ни запознава с тази най-обща и твърде неясна разлика между естетическото и литературното изследване, Боян Пенев пристъпва към определяне на диапазона, в който ще се търсят литературните същности, и към определяне на метода, който според него е най-подходящ за литературоведската работа. Ето как са формулирани целите и методите на литературното изследване у Боян Пенев: „Литературното изследване, като си поставя за главна цел да проследи посоките на литературното развитие, да изясни неговата същност, външните и индивидуалните фактори, при чието въздействие се извършва то, служи си на първо място с методите на и с т о р и к о г е н е т и ч е с к о т о (разр. м. — Л. Г.) изследване — главно с категориите на причинност и еволюция. То разглежда това развитие като цялостен и е д и н е н (разр. — Б. П.) процес, установява постепенните преходи от една стадия към друга, определя вътрешните казуални отношения между различните литературни епохи, като взема за неизменна, постоянна негова основа е д и н с т в о т о в н а ц и о н а л н и я д у х н а л и т е р а т у р а т а (разр. — Б. П.). Изследването в дадения случай има за цел да долови главно такива п р о м е н и (разр. — Б. П.), които подготвят възникването на една по-сложна и по-значителна фаза в литературното развитие" (с. 13—14 от цитирания печатен вариант на студията „Посоки и цели . . .").

В този цитат вече нищо не се споменава за естетическата оценка. Естетическа оценка на творбата също ще има, но главната цел на литературното изследване ще е в посоките на развитие на нещата, за които казваме, че са литературни. Ученият ще се интересува при това развитие от сложния комплекс от взаимодействия, който ще създаде историческата картина на литера-

турния процес. Това в крайна сметка е историкогенетически подстъп към една методология, но станала ли е тази методология л и т е р а т у р н а? Историкът ще използува същите научни похвати, ако реши да подложи на анализ паметниците на художествената литература. Разликата между него и литератора ще се състои само в това, че първият няма да прави естетическа оценка на разглежданите паметници, докато вторият ще има и такава оценка. Ако е така, само естетическата оценка „сама по себе“ ще е тая, която ще придаде литературност на изследването на литератора. Това е така, защото не материалът, който изследва ученият, ще определи характера на изследването му, а специфичното отношение към него със специфичната му цел.

Боян Пенев така определя целите на литературното изследване, като се опира не на литературната специфика, а на името на материала, който ще изследва. Оттук идва и отношението му към метода, с който ще си служи. В същност при него става дума за методи: „на първо място — ученият ще си служи — с методите на и с т о р и к о г е н е т и ч е с к о т о (разр. — Б. П.) изследване. Какъвто и да е методът, той не може да определи спецификата на изследването, той само може да ни доближи до нея или да ни отдалечава. Литературните методологии са много, но те всички са литературни и това не е защото изследват литературата, а защото се опитват да разкрият л и т е р а т у р н о с т т а на литературата. Ако методът е такъв, че да ни отклонява от спецификата на изучавания предмет (в случая от художествеността или, както още я нарича Боян Пенев, естетическата оценка), то изследването престава да е литературно, а някакво друго. Методологическият въпрос тук е такъв: кое в новите постановки на Боян Пенев ни доближава до обективната истина при опознаване на литературата? Понятието „литература“ крие вече специфичния белег. Този „цялостен и единен процес“ съдържа ли в себе си връзката между специфичния белег и всичко друго, което ученият смята за необходимо да включи в обсега на своите издирвания, или „естетическата оценка“ само ще съпътствува „литературните издирвания“ като придружител, който между другото ще напомня, че тук се касае до изкуствоведческо, т. е. до естетско изследване. (Естетско, защото изследването на литературата е често прилагане на естетиката върху един от видовете изкуство.)

Тези въпроси, които направо произтичаха от постановката за обособяването на литературното от естетическото, у Боян Пенев са отминати, когато той се впуска да определя целите и методите на наричаното от него литературно изследване. Оттук се налага изводът, че за Боян Пенев „литературното“ се състои преди всичко в разширяване на историческия диапазон около литературните факти и стремеж да се изследват явленията около литературата универсално и в исторически план. За нас е важно да разберем защо тези окололитературни изследвания са били възприемани от учения като литературни по специфическа принадлежност.

Преди да се формулира понятието „литература“ в съзнанието на Боян Пенев, то се е блъскало в две граници. Едната, която вече разгледахме, е била „естетическото като понятие на общата естетика, а другата граница, културно-историческите факти и фактите на общата история. В предварителната разработка на своята студия, третираща посоките и целите при проучването на новобългарската литература, която в същност представлява отделно теоретическо съчинение, непубликувано и досега, Боян Пенев говори не за литература, а за „книжнина“ и съответно за проучване на тая книжнина. Заглавието на студията (с дата септември 1909) е: „Методи и цели на историята на българската литература през време на Възраждането“. Под това заглавие студията е била преписана от първоначалния стенографски текст. След това последователно са задраскани и допълвани още три заглавия, като на мястото

на „методите“ е поставено „цели“, а на мястото на „целите“ в първия вариант — „пътища“. Очевидно ученият е срещал затруднения при формулирането на заглавието и понятието метод ту го е задоволявало, ту му се е виждало тясно за дейността, която му е предстояла. Що се отнася до термина „литература“ и термина „книжнина“, той също е стоял под въпрос. В стенографския вариант Боян Пенев употребява понятието „литература“, а после при дешифровката, в която по същество не са направени никакви изменения в постановките, той променя „литература“ с „книжнина“. Тази промяна не е направена случайно и при това е доста показателна.

Ако Боян Пенев говори за „книжнина“ през време на Възраждането, би трябвало да свежда нещата до културно-историческото проучване или до историческото, а не до литературното. Това, което е направено до тази 1909 г., когато Боян Пенев пристъпва към създаването на новобългарската история на литературата, за него има повече характер „библиографски, отколкото историколитературен“ (вж. АБАН, ф. № 37, инв. № 236, с. 2). Това, че Боян Пенев ясно е схващал задачите на литературния историк да придаде автономност на литературното изследване, личи и от следната мисъл: „Ала изучаването на дадена литература е придружено с твърде големи трудности и, от друга страна — епохата на Възраждането не е проучена нито културноисторически, нито като социалнополитически факт. А само при наличието на едно подобно изследване (историкът на литературата, изследователят — тези думи са задраскани, б. м. — Л. Г.) литераристориkът би могъл винаги да съпоставя и проверява с резултатите на своето изследване с онова на политическата и културна история“ (пак там, с. 2).

Няма съмнение, че Боян Пенев на това място напълно си е давал сметка за разликата между литература, културна история и политическа история. Не само това, на следващите 3 и 4 стр. той, осъзнавайки разликата между тия независими в същността си дисциплини, говори за търсене на контакти между тях: „Преди всичко ние трябва да обясним причините на Възраждането, за да установим по-нататък връзката между (литература — задраскано) книжнината, от една страна, и културните и исторически условия, от друга.“ Всички тия проучвания като „духовен живот в нашите манастири“, „ролята на еснафското съсловие“ и пр. са причислени към културната история, а не към литературата. Тук обаче възниква следният въпрос: ако изследваме „книжнината“ (да предположим, че в това понятие влизат както художествената литература, така и извънхудожествената) с цел да възстановим картината на културното ниво в Българско от времето на Възраждането, нашето изследване ще бъде какво: културноисторическо или литературно?

Както видяхме, в предварителния вариант на „Посоки и цели“ на много места ученият задраскава „литература“ и поставя „книжнина“. Това колебание обаче не се е дължало на пуристични амбиции и понятието „литература“ не по тия съображения го е смущавало. В тази промяна Боян Пенев е търсел разширяване на понятието до степен да може да побере цялата книжовна суровина от Възраждането, но по такъв начин, че да се запази обликът на изследването му като литературно. Погрешно е да се мисли, че ученият е търсел лексикален контакт със славянския синоним на това понятие. В този вариант той говори предимно за Възраждането и може би поради тази причина е решил, че терминът „литература“ е все още неподходящ. Вероятно нашият учен е имал пред вид и високите мерници на страните с по-високо културно развитие — Надеждин и Белински говорят за руска литература едва след Гогол. Разграничителният белег навсякъде е бил художествеността.

Литераторът е решил, че изучаваният материал от Възраждането ще се нарича „книжнина“, но променя ли това отношението му към този материал

като изследовател на литературата? Ако той го изследва като литератор, него белегът художественост ще го интересува (независимо от това,как ще нарича материала си) като определящ спецификата на изследването му, но ако той изследва същия материал с очите на културния историк, белегът художественост ще има за него второстепенно значение, неопределящо целта и спецификата на изследването; с него той би разпознал по-общо с какви материали си служи — с художествени или с извънхудожествени. Нещо повече, ако литераторът намира за необходимо да изследва материали, за които му е съвсем ясно, че не крият нищо художествено, той трябва да гледа и на тях или като на антиподи на художествеността, или като на средства, с които би могъл да изясни по някакъв начин своя основен въпрос, свързан със спецификата на изследването му. Ето защо поправката, която извършва Боян Пенев в предварителния си вариант, като сменя „литература“ с „книжнина“ по същество не променя нищо, ако се касае за литературноизследователските му намерения. Той трябва да бъде или историк на културата, или литератор. Не подлежи на никакво съмнение, че Боян Пенев е гледал на себе си като на литератор.

На това място се доближаваме до т. нар. културноисторическа метода, която е свързана в представите ни и с научното дело на Боян Пенев. Как трябва да се гледа на тази метода от гледище на литературната методология? Какво ще търсим в нея, ако сме решили да я използуваме за литературноизследователските си цели.

Ако се съберат факти или изследвания от културната история и се „монтират“ до някакъв вид литературни изследвания — това ще бъде вариант първи от тази метода. Такова „монтиране“ на практика се свързва с термини като „метафизическо“, „еклектическо“ и пр. Ако обаче за изясняването на своите специфични цели литераторът е решил да използува материали от културната история (като просвета, училища, манастири, психология, етнография, политически отношения, съсловия, класи и пр.), то тогава ще имаме вариант втори от тази метода. Ако изследователят приложи първия вариант, резултатите от такъв род проучване биха се отнасяли повече до културната история, а на литературната наука биха могли да предложат „културни“ факти плюс един авторов вкус за фактите, носещи поетически качества. При осъществяването на втория вариант нещата са коренно различни. Това ще представлява своеобразна „диалектика“ в литературознанието и тази диалектика, колкото и да е примитивна, колкото и относителни да са нейните резултати, тя ще бъде за своя етап безспорен принос в литературната наука. И това се отнася до всяка метода в литературознанието, не само до културноисторическата. Общото обаче между всички методологии, заели се с трудната задача да обясняват изкуствата, е, доколко те успяват да проектират усилията си върху специфичния белег на изследваното изкуство.

За да хвърлим още светлина върху въпроса за обособяването на литературното изследване от културноисторическото, така както е залегнало то в схващането на Боян Пенев, трябва да се върнем за момент на предварителния вариант на студията „Посоки и цели при проучване на новата ни литература“ (АБАН, ф. № 37, инв. № 236).

В параграф 2 от този ръкопис ученият прави опит да разреши въпроса по принцип: „Методите, с помощта на които трябва да се проучи и обясни литературата на Възраждането, са в зависимост от самия обект на изучаването. В суровия материал за изследване се съдържат културноисторически и чисто литературни елементи, от които безспорно първите преобладават и обуславят вторите. И поради това историческото проучване се явява като предпоставка на историколитературното. Тъй че задачите на нашето изследване се свеждат не толкоз към специалните и непосредствени цели на литературната история —

да се обясни дадена литература като завършен резултат на ред подготвителни причини, като следствие, което напълно покрива и изчерпва своите първопричини, а преди всичко към обяснение на причините и условията, които подготвят възникването на новобългарската книжнина“ (и тук литература е задраскано) . . . (с. 6—7).

По-интересните и нови за нас моменти в този цитат са, че методите при това проучване ще зависят от обекта на изучаването, че в суровия материал има културноисторически и чисто литературни елементи, че културноисторическите елементи обуславят чисто литературните, т. е. те са предпоставката им, и съвсем новото, че „нашето изследване се свежда не толкоз към специалните и непосредствени цели на литературната история“, а „преди всичко към обяснение на причините и условията, които подготвят в ъ з н и к в а н е т о (разр. м. — Л. Г.) на литературата“, но литература е задраскано и е поставено книжнина. При това тезисно излагане на мисълта не е трудно да се види как от проучването на литературата Боян Пенев стига до причините и условията, които подготвят възникването ѝ. Ако приемем поправката на термина „литература“ с „книжнина“, то отклонението става съвсем очевидно. Дори от тези няколко изречения виждаме в какъв голям диапазон се движи методологическото търсене на Боян Пенев. Трябва да обърнем внимание, че всичко това в ръкописа е задраскано собственоръчно от учения, но за нас то има голямо значение при изясняване на генезиса в методологическите му концепции.

Да проследим диапазона, в който се е движила мисълта на Боян Пенев. Ученият се смята за литератор, значи трябва да се занимава с литературата; необходим му е метод, а той добре е разбирал ограничеността на методите преди него, ето защо той ще приложи към всеки „обект“ отделен метод. Дотук всичко е наред, но как да се отдели литературното от нелитературното, т. е. литературата от книжнината или още по термините на Боян Пенев „чисто литературните елементи“ от „културноисторическите“. Това, което прилича на книжнина, е много повече по количество от другото и освен това то не може да няма някаква връзка с чисто литературното. Освен това те трябва по някакъв начин да се обусловят и Боян Пенев избира от възможните варианти обусловеност между тия две категории „елементи“ варианта: литературата е функция от културноисторическите елементи. Но тук терминът може би не предава точно мисълта, в която е казано: „първите преобладават и обуславят вторите“. Може би „обуславят“ означава нещо друго. По-важно сега е, че се явява стремеж да се даде широта на проучването и то става толкова широко, че излиза от рамките на литературата и се разпростира в пределите на културната история.

Подобна тенденция в руското литературознание е отбелязана от руския литературен историк А. Н. Пипин между двадесетте и петдесетте години на XIX в. Споменаваме този автор, защото Боян Пенев е търпял неговото влияние и в своите методологически търсения се е опирал и на него. Ето каква тенденция отбелязва Пипин във връзка с обособяването на литературното изследване от културноисторическото: „Белински пишеше история на х у д о ж е с т в е н а т а л и т е р а т у р а, неговата гледна точка беше естетическа, и тук новата разработка прибави твърде малко, а в ония изследвания, към които се насочиха сега историците, литературата вече се приемаше в най-широк смисъл, не само художествена, но и всякаква, и новата история стана история не толкова на литературата, колкото история на образованието, на обществения живот и нравите — нейният главен интерес беше културен, а не художествен.“[1] Това ще рече, че разширяването на литературоведческите

[1] А. Н. П ы п и н. Характеристики литературных мнений от 20-х до 50-х годов. Спб., 1890. с. 479.

издирвания върху терена на културната история, без да се съобразяваме със специфичните задачи на литературното изследване, води до излизане от обсега на литературното изследване.

Като е търсел границите на литературната история, Боян Пенев се е опирал още на автори като Херман Паул и Тен Бринк, проучвал е Г. Грьобер и Ягич, Еннекен, Брандес, Фаге и отново повече внимание е отделил на Ипполит Тен. Собственият му извод по този въпрос е записан в предварителния вариант на „Посоки и цели . . .“, предназначен за „книжнината“ от Възраждането, по следния начин: „Посочените дотук общи цели на литературната история определят приблизителните граници на нейното изследване. Като си поставя н е с а м о (разр. м. — Л. Г.) естетически задачи, както е било доскоро, но и културноисторически, психологически и филологически в най-тесен смисъл, тя не престава да бъде самостойна научна дисциплина“ (цитираният ръкопис, с. 14).

Но как се запазва тази самостойност, как се избавяме при това комбиниране от опасността да правим еклектика? Това се постига според Боян Пенев, като се „поставя развитието ѝ (на литературата, б. м. — Л. Г.) във връзка с явленията, що се извършват в самата нея“ (пак там). Трябва да обърнем внимание, че тази мисъл е подчертана. Разбира се, тази мисъл, както и да се тълкува, не отговаря напълно на поставения въпрос. Тя може да бъде причислена към мислите с особено модално „звучене“. В нея е скрит стремежът на учения да търси „вътрешно“ обяснение на нещата, да налучка диалектиката на сложния литературен процес.

Ето така Боян Пенев, от една страна, се стреми да разшири методологическите си търсения, а, от друга, да запази спецификата на литературното изследване.

Вече в завършения и обнародван вариант на „Посоки и цели“ Боян Пенев стига до една по-ясна представа за разликата между „книжнина“ и „литература“, между „естетическо“, „културноисторическо“ и „литературноисторическо“. Като говори например за връзката между „културна и литературна еволюция“, Боян Пенев смята, че тя може да се търси в ония произведения на човешкия дух, които като не са х у д о ж е с т в е н и, крият в себе си „някоя интересна страна от духовния живот на дадена епоха“ (вж. с. 14). Това показва, че белегът художественост ще бъде границата между тия две категории. Но когато говори за „естетическото разглеждане на литературата“, за да го отдели от „историческото проучване на литературата“, той не ни оставя да разберем прави ли разлика между историческо проучване на литературата (т. е. как историята би гледала на литературата) и литературноисторическото проучване, което ще изследва литературните факти с оглед на специфичния им белег. От решаването на този изходен методологически въпрос ще се определи дали изследователят ще прави историческо изследване върху материали от „книжнината“, в които влиза и художествената литература, дали ще прави културноисторическо изследване, използувайки целия арсенал от културни факти, исторически събития и пр., или ще прави литературно изследване (в исторически аспект), използувайки историята, културната история, художествените и нехудожествените произведения и пр. и пр. с цел да реставрира, да обясни, или каквато и да е друга цел, изкуството, наречено най-общо поезия.

Вече имахме възможност да покажем колко неясно е разграничаването на тия категории у Боян Пенев. Литературното (това е термин, който тук означава: нещо, отнасящо се до поезията от най-широкия до най-тесния смисъл на това понятие) обаче би ли могло да се счита за литературно извън своя специфичен белег? Когато Боян Пенев навлиза в сферите на т. нар. от него „историческо проучване на литературните явления“ (с. 15), той предварително от-

деля „естетическото разглеждане на литературата“, като смята, че то „игнорира нейното обществено значение“ (с. 14). Повтарянето на вече изказаната теза потвърждава важността, която ѝ придава авторът. Но да се започне изследването на една литература с уговорката, че нейният специфичен белег няма връзка с факторите, които смятаме за необходими при обясняването ѝ, не е ли все едно да заявим, че ще изследваме нещо друго от тая литература, други странични белези, каквито ще да са те, но винаги неконтактуващи с най-характерното за нея — нейната художественост? Привеждаме за пояснение цялата мисъл на Боян Пенев: „Докато естетическото разглеждане на литературата игнорира нейното обществено значение, нейните връзки с реалния живот, зависимостта ѝ от социалните и политическите условия, а също тъй и въздействието ѝ върху самия живот, историческото проучване, напротив, посочва значението и историческия смисъл на литературните явления по отношение на момента, в който възникват, и на причините, що подготвят тяхното възникване, а също тъй подчертава в тия явления ония жизнени елементи, които са зародиш, начало на нови форми, ново съдържание и изобщо нови посоки в литературното движение“ (с. 14—15). Тук може да се изкаже предположение, че Боян Пенев е имал пред вид онова естетическо разглеждане, което се интересува само от художествените достойнства на творбата и всичко, което се говори в такива случаи като „кули от слонова кост“, самолюбуване, естетизъм, изкуство за изкуството и пр.

В същност „естетическо разглеждане на литературата“ извън нейната обществена обусловеност е само една теоретическа фикция. Практически такъв анализ е неосъществим, защото природата на художествената творба е такава, че тя не позволява да се изважда от нея „чисто естетическото“. „Чисто естетически“ неща няма и не може да има. Щом има изкуство, вече е имало обществена обусловеност. Въпросът след това се свежда до типа на общественото обуславяне. Какво представлява проучването, наричано от Боян Пенев „естетическа оценка сама по себе си“, или още „чисто естетическа оценка“? Това е обикновено субективно възприемане на естетичното явление при непосредствения контакт с него. То се възприема като „чисто“, защото при него още няма обясненията, които ще ни кажат как е станало то и каква е обществената му обусловеност. И най-субективната естетическа преценка е вече обществено обусловена, защото тя е комуникативна връзка между една обществено обусловена проява и един обществен консуматор. Това „чисто“ оценяване литераторите в своите научни разкрития започват да изграждат с атрибутите на общественото обуславяне или с някакви други научни атрибути (филологически, психологически и пр.) и така се опитват да придадат обективност на субективните си възприятия. Когато Боян Пенев изолира „чисто естетическото оценяване“ на литературата от обществената ѝ обусловеност, той в същност прави като биолога, който най-напред убива животното, а след това започва да изследва живота в него.

Заслугите на Боян Пенев в неговите теоретически опити са, че застава на една широка основа от типичен традиционен литературнометодологически тип, главната съставка от която се обляга на принципа за обществената обусловеност на изкуството. Грешката да се изолира естетическото оценяване от обществената обусловеност е историческа грешка, грешка на направленията, от които се влияе ученият. Боян Пенев пренася на българска почва стихийния материализъм в цялата му широта, а това е несъмнена заслуга от историческо значение за развоя на българското литературознание.

НЕИЗВЕСТЕН ЛЕТОПИСЕН РАЗКАЗ ОТ ВРЕМЕТО НА ИВАН АСЕН II

Стефан Кожухаров

В старите балкански литератури са широко разпространени редица произведения, в които е намерил художествена интерпретация култът към светицата Петка (Параскева) Епиватска, наричана още Нова, Търновска, Белградска или Сръбска, Яшка. Нейните мощи, отнети от латинците и донесени в Търново след знаменитата клокотнишка победа на Иван Асен II, подир падането на Търново под ударите на турците последователно биват пренасяни и престояват за различни периоди от време във Видин, Белград и Цариград, докато най-сетне се озовават в Яш. Несъмнено това е една от съществените причини за популяризирането и развитието на нейния култ сред балканските народи, както и за възникването на значителен цикъл от произведения, принадлежащи към такива продуктивни жанрове на средновековните литератури от източноправославен тип като житийния жанр и химнографията. Около произведенията, съставящи този цикъл, е възникнала богата литература, но все още не са намерили задоволително решение отделни възлови моменти от началната история на цикъла сред южните славяни. В коя година са пренесени мощите от Каликратия в Търново и дали преди това събитие са били преведени на старобългарски някакви произведения за Петка Епиватска? Кога и колко произведения са били преведени в България? Кой и къде е направил преводите? Дали само еднаквото име е довело до това странно смесване и взаимно проникване, което наблюдаваме в литературните произведения и иконографията на Петка Епиватска и другите две светици със същото име или това е последица от съвсем друга причина?

Нова светлина върху набелязаните въпроси хвърля една неизвестна доскоро в науката творба на непознат старобългарски книжовник от тридесетте години на XIII в., която носи белезите на друг обикнат от старобългарските писатели жанр — летописния разказ. Централно място в този разказ е отредено на пренасянето мощите на светицата в Търново. Заедно с това неизвестният автор съобщава важни сведения за направен от него превод на произведения от гръцки език, с които се поставя началото на агиографско-химнографския цикъл за Петка Епиватска в старата българска и изобщо в старите славянски литератури. От изключителна важност са и съобщенията от автора сведения за първия търновски патриарх Йоаким, които допълват изгубената част от единствения намерен досега препис на житието му и дават възможност да се разбере смисълът на едно неясно място в известния от Бориловия синодик Разказ за възобновяването на българската патриаршия в 1235 г. Ценен заради фактическото си съдържание като исторически извор, Летописният разказ същевременно е оригинално произведение на старата ни литература, което обогатява представата за книжовния живот в Търново през тридесетте години на XIII в. Публикуването му е наложително.

На Летописния разказ попаднах по време на заниманията ми в Ръкописния отдел на Държавния исторически музей в Москва[1] през 1970 г. и първо бегло съобщение за него направих на симпозиума по случай 600-годишнината от създаването на Търновската книжовна

---

[1] Изказвам сърдечна благодарност на д-р М. В. Шчепкина, заведуща Ръкописния отдел на ГИМ, за ценното съдействие по време на работата ми.

школа през 1971 г. в Търново.[1] Разказът е поместен в пергаментен ръкопис от втората половина на XIV в., сръбски извод, № 162. Трефологий или избранныя службы святым с иними сочиненіями от сбирката на А. И. Хлудов (нататък Хлуд. 162). Съдържанието на ръкописа е описано твърде подробно в описа на Хлудовата сбирка,[2] но Летописният разказ е останал незабелязан от автора вероятно защото е вмъкнат вместо проложно житие след шестата песен на канона в службата за мъченица Параскева, празнувана на 26 юли. И тук, както в редица други ръкописи наблюдаваме смесване на поминалния ден за Петка Епиватска (14 октомври) и мъчениците Параскева Иконийска (28 октомври) и Параскева Римлянка, загинала при император Антонин (26 юли). Обяснение на това смесване — както ще се види по-нататък — ни дава Летописният разказ.

Хлуд. 162 е ценен ръкопис, към който неведнъж се е насочвало вниманието на изследователите. По състав това не е типичен Трефологий — комплектуван е от празничен миней и пролог, обособени като независими, механично обединени части на ръкописа. Празничните служби заемат л. 2—185б, като за някои празници са поместени и пролози. Службата на мъченица Параскева се намира на л. 139—144б, а на л. 141б—143 — Летописният разказ. Тази част на ръкописа съдържа празнични служби за седем месеца от църковната година — започва от 1 февруари със служба за мъченик Трифон и предпразненство на Сретение, а завършва на 31 август с отбелязване празника Полагане пояса на Богородица, без да е дадена службата — като формално се разграничава от проложната част чрез заключителната формула Сла̀ сьвр҃шнтелю бг҃у вь вѣкы а̀мнь, с която е завършвал ръкописът-извод. Наличието на оригинално произведение на старата българска литература в тази част на ръкописа е сигурно указание за неговите български източници.

Вторият дял на Хлуд. 162 се открива със заглавие А се прологъ· праз҃ннкїн. и съдържа проложни четива за по-големите празници през цялата година. Тук редом с пролозите са поместени няколко ценни апокрифни произведения и очевидно тях е имал пред вид видният изследовател на славянската старина А. Попов, когато е писал: „Рукопись в высшей степени замечательная в литературно-историческом отношении."[3] Специално заслужава да бъде споменато Слово ѳ благовѣщенiи рожьства мт҃ри хв҃а Дмитрна, където изрично е отбелязано, че бащата на Димитър Солунски е българин: бѣше же Ѳеодоръ бльгарнинь ромь, а жена его грькнни.[4] Този анахронизъм в апокрифа е важен не само защото издава редакторското перо на български книжовник, но и като красноречиво свидетелство за българските източници, от които се е ползувал съставителят при комплектуването на тази част на ръкописа.

Въпросът, в каква степен съставителят на Хлуд. 162 е черпил материал от български източници, не е бил предмет на специално изследване. М. Н. Сперански, проучвайки историята на текста на апокрифното Томино евангелие (Детство Исусово), отделя редица архаизми и форми от среднобългарски тип в преписа от Хлуд. 162, които са безспорна следа пряко от българския извод или от препис, който е пазел в себе си българизми. Той съзира данни за

---

[1] Ст. Кожухаров. Търновската книжовна школа и развитието на химничната поезия в старата българска литература. — В: Сб. Търновска книжовна школа. 1371—1971. Международен симпозиум. Велико Търново, 11—14 окт., 1971. С., БАН, 1974. с. 291—292.

[2] А. Попов. Описание рукописей и каталог книг церковной печати библиотеки А. И. Хлудова, М., 1872. с. 316—344.

[3] А. Попов. Пак там, с. 316.

[4] Пак там, с. 328. Несъмнено тази редакция на апокрифа е възникнала в Търново, където след въстанието на Асен и Петър Димитър Солунски бил почитан като покровител на града. Друг препис в Сборник от XV—XVI в. се намира в Оксфорд Вж. П. Сырку. Заметка о славянских и русских рукописей в Bodlean Library в Оксфорд. — Изв. ОРЯС, т. XII, 1908, кн. 4, с. 124. За култа към Димитър Солунски в Търново вж. Ив. Дуйчев. Проучвания върху българското средновековие. IX. Въста-

българския произход на преписа и в неговата графика.[1] Й. Иванов се присъединява към изводите на Сперански и отбелязва редица фонетични явления в същия препис, които са възможни и обясними единствено като рефлекси от среднобългарската замяна на носовките.[2] И двамата автори, следвайки частнонаучния си интерес, проучват само текста на Томиното евангелие, без да разпростират наблюденията си върху целия ръкопис. Техните заключения се потвърждават и допълват от запазени българизми в морфологията, синтаксиса и лексиката на Хлуд. 162. Без никаква претенция за изчерпателност, само като илюстрация към изказаното твърдение ще цитирам няколко примера, извлечени от Летописния разказ (по ръкописа) и от публикуваните в описа на Хлудовата сбирка текстове на Томиното евангелие (с. 320—325), Слово за рождеството на Димитър Солунски (с. 327—331) и Мъчение на великомъченик Георги (с. 331—339).

Архаична следа, водеща към българския оригинал на Летописния разказ, са неконтрахираните форми за минало несвършено време и няколко неконтрахирани родително-винителни форми за единствено число от сложни прилагателни: прозирааахѹ, оуловчааахѹ, имѣахѹ, бѣахѹ, обладааахѹ, повиноваахѹ се (л. 142а); многосмѣреннаго, прѣбнаго, медоточнаго (л. 142б).

Към известните немногобройни примери за аналитично образуване на сравнителна степен, засвидетелствувани в паметници от XIV в.,[3] Хлуд. 162 прибавя компаративна форма от предлог — по прѣдн: ега̂ ты родн се ꙗ прѣстоꙗхъ прѣ бгмь по прѣдн всего мира (с. 321).

Несъмнен българизъм е разпространеното през среднобългарския период окончание -ме за първо лице множествено число,[4] което тук намираме във форма от атематичен глагол — не имаме: а мн въ неделю не имаме покоа (с. 335).

Характерната за редица западнобългарски и някои източнобългарски говори съкратена форма на личното местоимение за първо лице — *я* вместо *аз-* е отбелязана в изразите: ега̂ ты родн се ꙗ прѣстоꙗхъ прѣ бгмь по прѣдн всего мира (с. 321), нѣсмь ꙗ бь галилеискын (с. 335). Макар че все още е трудно да се каже „в кои от говорите тя е изконна особеност и в кои трябва да се смята проникнал от запад чуждоезичен елемент“[5], цитирам тази примери поради широките ареали на формата **я** в българските диалекти. При това първият пример се намира в едно изречение с аналитичната сравнителна степен.

Неотбелязана досега в паметници от XIV в. непространствена употреба на предлога за при обектно (делиберативно) отношение е засвидетелствувана в израза: и въпросн Іса за оучителꙗ гѣ (с. 324). Посоченият пример потвърждава предположението на Й. Заимов, че „може би наченките на тази употреба ще трябва да се отнесат към края на XIV в., когато аналитизмът навлиза широко и в тогавашния книжовен език“[6]. Към отбелязания единичен случай на употреба на предлога *за* с акузатив в комодално (по-точно за предназначение) значе-

---

нието на Асеновци и култът на свети Димитър Солунски. — Сп. на БАН, 1941, кн. 41, с. 46—48.

[1] М. Н. Сперанский. Славянския апокрифическия евангелия. М., 1895. с. 49.

[2] Й. Иванов. Богомилски книги и легенди. С., 1925. с. 229, заб. 2.

[3] К. Мирчев. Аналитични форми за сравнителна степен в два среднобългарски паметника от XIV в. — Български език, 1951, с. 215—217; Историческа граматика на българския език С., 1963. с. 161—162.

[4] К. Мирчев. Историческа граматика, с. 190.

[5] Пак там, с. 163.

[6] Й. Заимов. Употреба на предлога „за“ в български език. — Изв. Инст. бълг. ез., 1958, кн. VI, с. 338.

ние в Хлудовия паримейник Хлуд. 162 добавя следния пример: по в҃сен wблαсти своиєн писа. кънигы за людн все (с. 332).[1]

Следи от български извод се откриват и в лексиката на Хлуд. 162. Ето няколко думи, неотбелязани в речниците или известни от по-късни паметници.

набрьзъ: прнберн вое набрьзъ н понднн на погнанне срацнин (с. 329). Думата не е отбелязана в речниците на Миклошич, Срезневски и Садник—Айтцетмюлер.[2]

омокрнти: н по водам ходнвь, нозъ свон не wмокрнль есн (с. 333). Миклошич е заел тази дума от Словарь церковно-славянского и русского языка, Спб., 1847, където не е посочен източникът. Не е отбелязана у Срезневски и Садник—Айтцетмюлер.

ракла: нь есть зе̂ ракла (с. 334); wкопанте ракълоу; раскопаше ракълоу (с. 335). Широко разпространена в народните говори, ракла е по-късна форма на стб. рака. Не е отбелязана в старобългарските речници, но я има у Н. Геров със значение 'сандък', 'ковчег'.[3]

речнца: нграаше wтроче Ic̄ вь мнмотекоущнхь речнцахь дьжевнин (с. 320). Миклошич и Срезневски знаят тази дума от Маргарит, писан в 1530 г. Освен в Хлуд. 162 тя фигурира в българския препис на Томиното евангелие, публикуван от Яцимирски,[4] в преписа от XIV в., издаден от С. Новакович,[5] както и в преписа от XVI в. в Софийската народна библиотека.[6] За последните два преписа е установено, че възхождат към български преводи.[7]

Приведените примери показват, че Хлуд. 162 съдържа ценен материал за историята на българския език. Езиковите и литературните особености на ръкописа дават основание да се мисли, че е преписван непосредствено от български изводи и заслужава грижливо езиково проучване.

Текста на Летописния разказ публикувам тук по единствения известен препис, придружен от новобългарски превод. Титлите и надредните знаци са запазени, уточнена е пунктуацията, въведена е главна буква при собствените имена и в началото на изречение, а делението на абзаци е подсказано от относителната самостоятелност на отделните части на разказа.

л. 141б, 142. По томоу же̄ цроу Романоу н прочн, нже̄ || цр̄ствоваше вь Цр̄нградъ сущїн вѣрнїн, бѣше же велми чтома н прославлєнаа ст̄аа. Н хвала слышанню тоє нзнде по всей земли грьчкон н всн прнхожа̂хоу блнжнын н далечнын на поклонєнне днвноє н на внднн множство чюдесъ̀, бывающнмь оу́ тѣла ею. Бл̄агодарєннїємь бжнємь слѣпнн прозирааху, хромы н глоусы н бѣсны нсцѣлєвающн, н всн одрьжнмн оу́зами н разлнчнымн недоугы, вѣрою прнходеще, нсцѣлєнна оулоучааху. Ктw лн можеть нснстн чюдеса бываємаа wт̄ бā дан'ныє ст̄ыє!

---

[1] J. Rusek. Deklinatya i użycie przypadków w triodzie Chłudowa. Studium nad rozwojem analityzmu w języku bułgarskim. Wrocław—Warszawa—Kraków, 1964. p. 156.

[2] F. Miklosich. Lexicon paleoslovenico-graeco-latinum. Wien, 1862—1865; И. И. Срезневский. Материалы для словаря древнерусского языка. Т. I—III; L. Sadnik, R. Aitzetmüller. Handwörterbuch zu den altkirchenslavischen Texten. Heidelberg, 1955

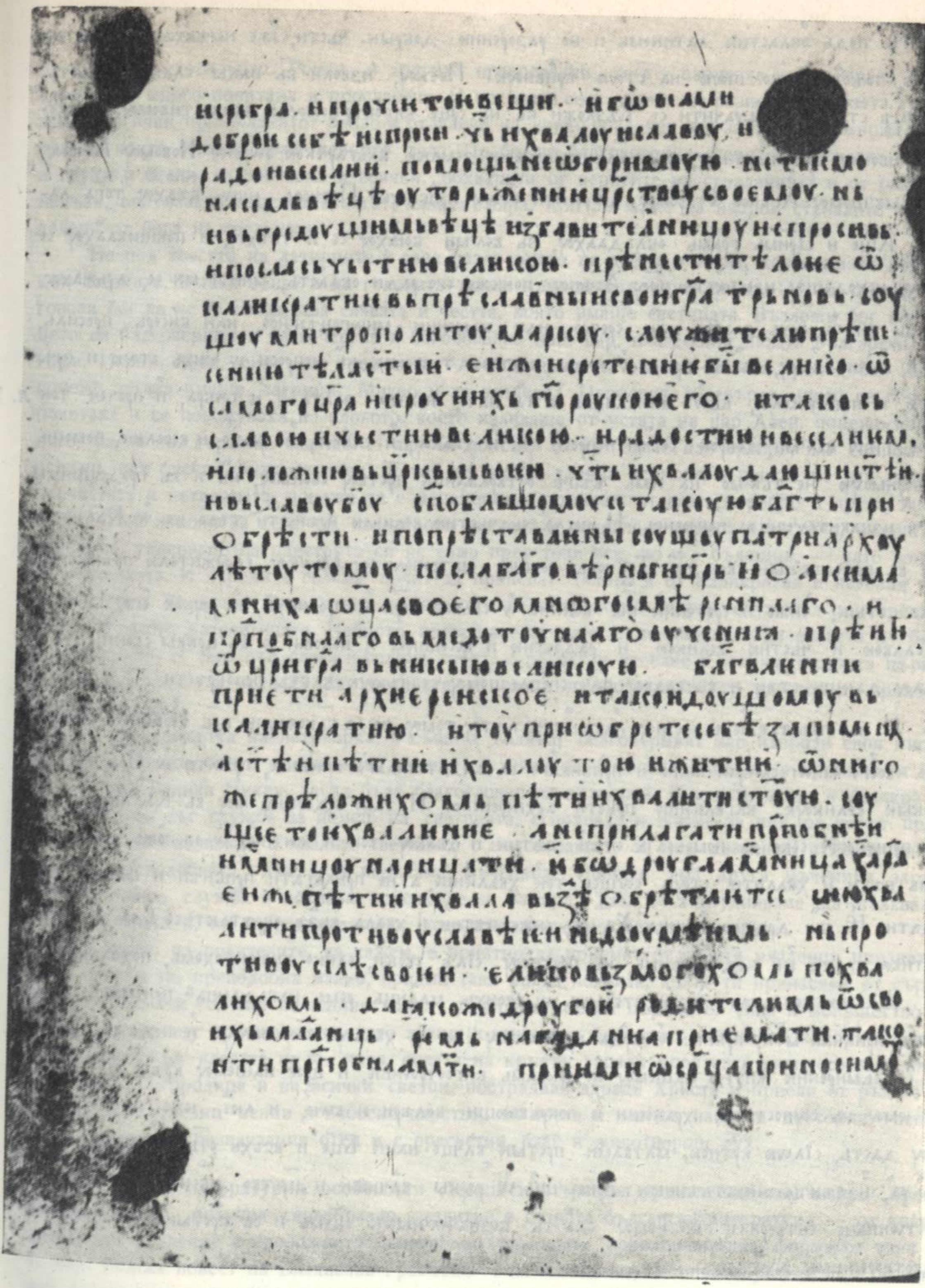
[3] Н. Геров. Речник на български язык. Т. III. 1904. с. 71.

[4] А. И. Яцимирский. Из славянских рукописей. Тексты и заметки. М., 1898. с. 140.

[5] Starine, VIII, 1876, с. 49.

[6] Б. Цонев. Опис на ръкописите и старопечатните книги на Народната библиотека в София. С., 1910, № 309. с. 254. Текстът е издаван от А. С. Архангелский. К истории южнославянской и древнерусской апокрифической литературы. — Изв. ОРЯС, т. IV, 1899, кн. I, и от П. А. Лавров. Апокрифические тексты. — В: Сб. ОРЯС, т. I, XVII, 1901.

[7] Й. Иванов. Богомилски книги... с. 229.



Обр. 1. Хлуд. 162, л. 142б

Нь подь областню латиномь и по разорению добрые чьсти, іже имѣахѹ вѣрныи на стыхь, такоже и болгшоую на стоую прпбноую[1] Петкоу, изволи бь пакы славоу и чьсть, еже имѣ стаа, не помрачити се. Възложи бь на срце благовѣрномоу и богочьстивомоу, и богобоязнивомоу цроу нашемоу, обладающомоу всею землею бльгарьскою іѡаноу Новомоу Асѣноу, сноу бывшомоу Асѣноу Старомоу, испросити стоую прпбноую[2] Петкоу, ихѡ бѣахѹ тогда латини. Аще и Црнмь грамь обладаахѹ, нь велми боахѹ се и чтѣхѹ, и повиноваахѹ се словоу, исходещоу изь оусть цроу Асѣноу, понеже его ради область, мнити ми се, дрьжахѹ. И аще би ѡ них злато или сребро, или каменые мнѡгоцѣнное, или бисерь просль, дали быше емоу, нь не проси ѡ них чьстно тлѣемое, нь испроси ѡ них стоую и прчтноую, и нетлѣемоую, ихѡ множаши е та паче, нежели злата || и сребра, и прочее тое л.
вещи. Ихѡ велми доброе себѣ испроси чь и хвалоу, и славоу, и радо, и веселие, помощь неѡборимоую не тькмо на семь вѣцѣ оутвръжение црствоу своемоу, нь и въ гредоущимь вѣцѣ избавителница испросивь. И посла сь чьстню великою пренести тѣло ее ѡ Калникратие въ преславьнын свои гра Трьновь соущоу митрополитоу Марькоу, служителю пренесенню тѣла стые, еже и сретение бы велико ѡ самаго цра и прочиихь по роукою его. И тако сь славою и чьстню великою, и радостню и веселиемь и положи ю въ црквы своей, чти и хвалоу дающи стѣи и въ славоу бу, спобльшомоу се такоую блгть приобрѣсти.

И по преставлени соущоу патрьиархоу лѣтоу томоу, посла благовѣрны црь Ноакима мниха, ѡца своего мнѡгосмѣренааго и прпбнаго въ медоточнаго оученика, прѣнти ѡ Црн гра въ Никыю великоую, благолепие прикети архиерейское. И тако идоущоу моу въ Калникратию и тоу прииѡбрете себе за помен(а)а стѣи пѣтие и хвалоу тою и житие, ѡ ниегоже преложихомь пѣти и хвалити стоую соущее тое хвалене, а не прилагати прпбнѣи и мницоу нарицати. Ие бѡ другаа мница Хра, еже пѣтие и хвала въсѣ обрѣтаеть се. Сию хвалити противу славѣ ихь недоумѣемь, нь противу сїлѣ своей, елико възмогохомь, похвалихомь.

Да такоже друго е родителемь ѡ свонхь мланць ремь набаданна[3] прнемати, тако и ти, прпбнаа мти, прими ѡ срца приносиму || ю ти хвалоу сию малоую и подажь, мнимь л.
ти се, съмиренние житию нашемоу и цркважь благостроение, и цроу нашемоу крепо и дрьжавоу емоу на сопостати, храниши и покрываюши болѣри и вои, и люе, иже бь по роукою емоу дасть, сїлою крстною, матерьми пстые вачще наше Бце и всѣхь стыхь, постравшихь Хра, и вѣнце некостлѣнные прнемшн ѡ роукы вачные и црство нбсное, егоже и на достоини сьтворити гь. Тому сла съ безначелнымь оцемь и съ пстынмь, блгынмь и животворещимь дхмь. ∴

[1–2] Преписвачът на ръкописа е допуснал грешка, назовавайки Петка Епиватска мъченица. И в двата случая вместо мницоу в текста е възстановена първичната форма прпбноую.

[3] В набаданна (от набадание) е отразена фонетична промяна в облика на среднобълг. набъдѣние под влияние на говора на преписвача, респ. съставителя на Хлуд. 162.

*

А след този цар Роман и другите православни, които царуваха в Цариград, светицата беше много почитана и прославена. И похвална вест за нея се разнесе из цялата гръцка земя и всички прииждаха от близо и отдалече на дивно поклонение и за да видят множеството чудеса, които ставаха край нейното тяло. По божие благоволение слепи проглеждаха, сакати и глухи и бесни оздравяваха и всички, обхванати от веригите на страданията и от различни недъзи, получаваха изцеление, когато идваха с вяра. Кой ли може да изброи станалите чудеса, дадени от бога на светицата!

Но под властта на латинците и след разорението на добрата почит, която имаха верните към светците, а така също и на голямата почит към светата преподобна Петка, отново благоволи бог да не се помрачава славата и честта, която имаше светицата. Възложи бог на сърцето на благоверния и благочестив и богобоязлив наш цар, владеещия цялата българска земя Иван, Новия Асен, сина на предишния Асен Стария, да измоли светата преподобна Петка, понеже тогава имаше латинци. Макар и да владееха Цариград, те твърде много се бояха и почитаха и се повинуваха на словото, което излизаше от устата на цар Асен, понеже поради него, мисля си, държаха властта. И ако би поискал от тях злато или сребро, или скъпоценни камъни, или бисери, биха му дали, но той не поиска тленна ценност, а поиска от тях светата, пречистата и нетленната, понеже тя е неизмеримо по-ценна от злато, сребро и други такива неща. Той измоли за себе си по-доброто — чест и похвала и радост и веселие, помощ непобедима, укрепване на царството си не само през този век, но и в бъдещия, — като измоли избавителката. И нареди с голяма почит да пренесат тялото ѝ от Каликратия в неговия преславен град Търново. Това стана по времето на митрополит Марко, служител при пренасянето на тялото на светицата. Нейното посрещане от царя и подчинените на властта му беше величествено. И така със слава и голяма почит, с радост и веселие я положи в своята църква, въздавайки почит и похвала на светицата за слава на бога, който го удостои да придобие такава благодат.

А след смъртта на патриарха, в същата година, благоверният цар изпрати своя многосмирен и преподобен в медоточното учение духовен отец монаха Йоаким да премине от Цариград във Велика Никея, за да бъде благословен за архиерей. И когато отиде в Каликратия тук се сдоби със служба за помен на светицата, с похвала и житие за нея, от което преве дохме, за да възпяваме и хвалим светицата с подобаващото за нея хваление, а не да прилагаме на преподобната, пък да я наричаме мъченица. Понеже има друга мъченица заради Христа, чиято служба и похвала навсякъде се намира. Тази се затрудняваме да възхвалим според славата ѝ, но според силата си, доколкото можахме, похвалихме я.

И както на родителите, да кажем, е приятно да приемат от своите младенци признателност, така и ти, преподобна майко, приеми тази малка похвала, която ти принасяме от сърце, и дай, молим ти се, мир на нашия живот, благополучие на църквите, сила и могъщество на нашия цар срещу противниците, като пазиш и закриляш болярите, войниците и хората, които бог подчини на властта му — чрез силата на кръста, заради молитвите на пресветата наша владичица Богородица и на всички светци, пострадали заради Христа и приели от ръката на Владиката нетленни венци и небесно царство, за което и нас да направи достойни господ. На него слава с безначалния отец и с пресветия, благ и животворящ дух.

*

По своите литературни особености Летописният разказ принадлежи към жанра „пренасяне на мощи", получил своеобразно развитие в старата българска литература — от кратко летописно сведение в проложното житие[1] до разгъната повествователна форма от типа на т. нар. Рилска повест на Владислав Граматик. Разглежданият Летописен разказ не е възникнал под непосредственото впечатление от пренасянето мощите на светицата в Търново, макар че съобщава за събитието и обстоятелствата, които го съпровождат. От неговото съдържание

---

[1] От такъв характер са сведенията за пренасянето на мощите на Иларион Мъгленски в Търново. Вж. Й. Иванов. Български старини из Македония. С., 1931. с. 419—420.

става ясно, че е писан в Търново няколко години по-късно, след завършването на превод на произведения за Петка Епиватска от гръцки език и е прибавен като допълнение или продължение на преводен житиен текст. На гръцкия източник, който ще е съдържал и данни за откриването на мощите по времето на „цар Роман" (най-приемливо е, че тук става дума за последния назован с това име византийски император Роман IV Диоген, 1068—1071), следва да отдадем съобщението за голямата популярност на светицата „из цялата гръцка земя". За останалите събития, вместващи се в период от няколко години, авторът говори като информиран съвременник или очевидец и това подхранва доверието към съобщените от него факти.

С повишено самочувствие, в което не е трудно да се открие гордостта на книжовника от величието на българската държава и от постигнатото културно завоевание, неизвестният автор съобщава за пренасянето на мощите от Каликратия в Търново, за тържественото посрещане и поставянето им в царската църква. Българският владетел е характеризиран в стила на паметниците от това време като „благоверния, благочестив и богобоязлив наш цар, владеещия цялата българска земя Йоан, Новия Асен, сина на предишния Асен Стария", подчертан е неговият стремеж към духовни ценности — ако би поискал от латинците злато и бисери, те биха му дали, но той е пожелал мощите на светицата, които за него са били ценност, много по-голяма от злато, сребро или други такива неща. Показателна е характеристиката на отношенията с Латинската империя. Латинците по думите на автора, „макар и да владееха Цариград, те твърде много се бояха и почитаха и се повинуваха на словото, което излизаше от устата на цар Асен, понеже поради него, мисля си, държаха властта". По линията на тези оценки Летописният разказ показва голяма близост с Търновския надпис на Иван Асен II от 1230 г. и Разказът за възобновяването на българската патриаршия в 1235 г.

Привършил своя труд над превода, авторът го поднася като дар на светицата, призовава я за помощница на царя в борбите, за закрилница на „боляpите, войниците и людете, които бог подчини на властта му".

Летописният разказ съдържа няколко важни от историческо и историко-литературно гледище сведения. Особено внимание заслужава съобщението, че в годината, когато умрял патриархът,[1] Иван Асен II изпратил своя духовен отец монаха Йоаким да отиде през Цариград в Никея Велика, за да бъде благословен за архиерей. Това е един нов исторически факт, неотбелязан в гръцките и славянските извори. Неговото значение може да се оцени в контекста на събитията от първата половина на тридесетте години на XIII в.

След като латинците нарушили договора с Иван Асен II за регентство над малолетния император Балдуин II и брак с малолетната му дъщеря, а през август 1231 г. Жан де Бриен бил коронясан за император в Цариград и по този начин влязъл в сила договорът от Перуджия (1229) между пълномощниците на Латинската империя и Жан де Бриен, българският владетел рязко променил външната политика на страната. Изострянето на отношенията с Латинската империя довело до скъсване на унията от времето на Калоян с Римската църква, до сключване на договор с никейския император Йоан Ватаци. Назряват условията за организиране на православна коалиция, насочена против Латинската империя.

По това време Иван Асен II предприема първите стъпки към урегулиране на църковните отношения с вселенската патриаршия и уреждане на каноническото положение на българската църква, които имат за краен резултат възобновяването на българската патриаршия,

---

[1] Търновският архиепископ Василий, провъзгласен за примас на България след сключването на уния с Римската църква (1204), се е наричал и е бил считан за патриарх. Това се вижда от проложните жития на Михаил Воин, Иларион Мъгленски (Й. Иванов. Български старини из Македония, с. 420, 424) патриарх Йоаким (Ив. Снегаров. Неиздадени старобългарски жития. — Год. Дух. акад., С., 1954, т. III, с. 167), както и от кореспонденцията на Калоян и Василий с папа Инокентий III от ноември 1204 г. (Ив. Дуйчев. Стара българска книжнина. Т. II. с. 23, 26). Авторът на разказа остава верен в тази насока на предходната традиция.

международното признаване автокефалията на българската църква.[1] През 1232 г. като наместник и екзарх на цариградския патриарх Герман II (1222—1240) в Солун пристига анкирският митрополит Христофор. Известно е неговото писмо до Иван Асен II, отнасяно към 1233 г., в което митрополит Христофор разказва за срещата си на Атон с оттеглилия се там търновски архиепископ,[2] който отхвърлил неговите внушения да се върне и заеме отново търновската катедра. Поради това Христофор подканя българския владетел да изпрати при патриарха в Никея или при него онзи, който ще бъде избран за архиепископ, за да бъде канонически и пристойно ръкоположен. Същевременно Христофор настойчиво увещава владетеля да не търси друго решение, в смисъл избраният за архиепископ да бъде ръкоположен от тия, които са го избрали, респ. от представители на българския епископски събор.[3]

От писмото на анкирския митрополит обикновено се заключава, че към 1232 г. вече са съществували някакви споразумения за възстановяване на общението между константинополския патриарх в Никея и българската църква. Досега обаче науката не разполагаше с документално известие за това, какво е предприел Иван Асен II в отговор на писмото на патриаршеския екзарх. Нищо ново по този въпрос не даде и откриването на житието на първия търновски патриарх Йоаким, понеже единственият му известен препис е повреден.[4] Опитите на изследователите да намерят решение по логически път са дали противоречиви резултати.

От писмото на митрополит Христофор П. Сирку заключава, че в 1232 г. е съществувал формален договор, определящ точно отношенията между цариградската патриаршия и българската църква, но в България не били склонни да спазват стриктно условията на договора, че търновският архиепископ е бил подвластен на вселенския патриарх и следователно българската църква не е получила автокефалия.[5] Според П. Ников българският цар е отхвърлил гръцкото схващане за зависимост на търновския йерарх от вселенския патриарх. Невероятно и необяснимо е, пише той, „мощният Иван Асен II, който тъкмо тогава се намирал на върха на своята слава и могъщество и не се поколебал да хвърли ръкавицата дори на римския папа“ да се съгласи да постави своя първойерарх в зависимост от много по-незначителния вселенски гръцки патриарх.[6] Следвайки Василевски, проф. Златарски мисли, че предложението на патриаршеския екзарх не е било прието, тъй като в Разказа за възобновяването на българската патриаршия през 1235 г. търновският архиепископ Йоаким е назован „преждеосвещенныи архиепископ“, без да има някакъв намек, че това „освещение“ е извършено при съдействието на цариградския патриарх в Никея. Категоричното заключение на големия наш историк, че „новият търновски архиепископ Йоаким бил избран и посветен за патриарх от

---

[1] По тези въпроси вж. В. Г. Васильевский. Обновление болгарскаго патриаршества при царе Иоанне Асене II в 1235 г. — ЖМНПр, 1885, ч. 298, с. 1—56, 205—238; П. Ников. Църковната политика на Иван Асен II. — БИБ, год. III, 1930, т. 3, с. 65—111; В. Н. Златарски. История на българската държава. Т. III. с. 353—398; Ив. Дуйчев Възобновяване на българската патриаршия в 1235 г. — Църковен вестник, бр. 20, 1957, с. 2—4; История Византии.—АН СССР, т. III, 1967, с. 59—60; Г. Острогорски. Историја Византије, с. 408—410; Г. Цанкова-Петкова. Восстановление болгарскаго патриаршества в 1235 г. и международное положение Болгарского государства. — Византийский временник, т. XXVIII, 1968, с. 136—150; Т. Събев. Автокефалия, диоцез и междуцърковен престиж на Търновската патриаршия. — Духовна култура, 1972, кн. 3—4, с. 50—60.

[2] Става дума за Василий, който се оттеглил на Атон в края на 1231 или началото на 1232 г. Златарски. Цит. съч., с. 362—365.

[3] Текст и руски превод вж. у Васильевский. Цит. съч., с. 53—55; новобългарски превод у П. Ников. Цит. съч., с. 84—85; Златарски. Цит. съч., с. 365—366.

[4] Ив. Снегаров. Неиздадени старобългарски жития, с. 162—168; ново издание вж. у Хр. Кодов. Опис на славянските ръкописи в библиотеката на Българската академия на науките. С., БАН, 1969. с. 46.

[5] П. Сырку. Время и жизнь патриарха Евтимия Терновскаго. Спб., 1898. с. 296; вж. и Ив. Снегаров. История на съвременните православни църкви. с. Т. II. 1946. с. 45.

[6] П. Ников. Цит. съч., с. 87.

събора на българските православни епископи без участието или санкцията нито на патриарах, нито на папа"[1], справедливо бе оспорено от Ив. Дуйчев.[2]

Едва ли е необходимо да се привеждат всички мнения по разглеждания въпрос. Съобщението на Летописния разказ е категорично ясно и не оставя никакво съмнение, че в отговор на писмото на патриаршеския екзарх Христофор и в съгласие с по-ранни — най-вероятно нефиксирани в писмен договор — споразумения Иван Асен II е изпратил в Никея избрания за търновски архиепископ монах Йоаким, за да бъде ръкоположен от цариградския патриарх. Едва в светлината на този факт може правилно да бъде разбран смисълът на определението прѣждеосщеннаго архіепкпа, прибавено към името на Йоаким в Разказа за възобновяването на българската патриаршия.[3]

Макар че неизвестният автор не е посочил точно годината, през която Йоаким е бил ръкоположен от вселенския патриарх (по това време Герман II), той е оставил едно косвено указание, което има паралел в житието на Йоаким — годината, в която умрял тогавашният патриарх. „А след смъртта на патриарха, през тази година, благоверният цар изпрати своя многосмирен и преподобен в медоточното учение духовен баща монаха Йоаким да премине през Цариград в Никея Велика, за да бъде благословен за архиерей." Не е известно в коя година е умрял Василий, но като се знае, че в писмото си до Иван Асен II патриаршеският екзарх през 1233 г. говори за него като за жив, може да се допусне, че Василий е починал наскоро след това, към началото на 1234 г. Към това време следва да отнесем пътуването на Йоаким до Никея. Вероятно той е бил в състава на делегацията, която през 1234 г. сключва в Никея политически съюз и урежда договора за брак между единадесетгодишния син на Йоан Ватаци Теодор и деветгодишната дъщеря на Иван Асен II Елена.[4]

В литературата около възобновяването на българската патриаршия и църковната политика на Иван Асен II въпросът за причините, поради които българският владетел в апогея на своята политическа мощ се е съгласил новоизбраният за търновски архиепископ Йоаким да бъде ръкоположен от вселенския патриарх, не е бил обсъждан, понеже повечето от историците не допускаха съществуването на този факт, а в неговата вероятност виждаха ликвидиране на автокефалията на българската църква или временно отказване от нея. В същност Иван Асен II съвсем не е мислел да подчинява своя първойерарх на вселенския патриарх. Смисълът на този акт е съвсем друг: Йоаким е трябвало да бъде ръкоположен от патриарха или от друго лице с неговите пълномощия, за да се възстанови каноническото и йерархическо общение между българската църква и православния Изток, прекъснато чрез сключването на унията и провъзгласяването на Василий за примас на България.

Между изследователите няма спор за това, че сключената по политически съображения от Калоян уния с Римската църква е била формална, имала е канонически и йерархически, а не догматически характер. Затова и цариградските патриарси още от времето на Калоян са считали търновския първойерарх за униат, утвърден от папата и поради това незаконен,[5] а не за еретик. Пък и не само Василий, но и църковната йерархия, произлязла от него, е била

---

[1] В. Н. Златарски. Цит. съч., с 368; пак там, Притурки, 6. Бил ли е прогласеният в 1235 г. търновски патриарх зависим от цариградския?, с. 599.

[2] Ив. Дуйчев. Приноси към историята на Иван Асен II. Вж. Българско средновековие. С., 1972. с. 321.

[3] Текста вж. у М. Г. Попруженко. Синодик царя Борила. С., 1928. с. 86; Б. Ст. Ангелов. Неизвестен препис на разказа за възстановяване на българската патриаршия. — Литературна мисъл, 1971, кн. 3, с. 121—127. Вж. и B. St. Angelov. Deux contributions à l'histoire de la culture médiévale bulgare. 1. Copie inconnue du récit de la restauration du patriarcat bulgare. — Byzantinobulgarica, t. IV, 1973, p. 75—83.

[4] В. Н. Златарски. Цит. съч., с. 379—380.

[5] Ив. Снегаров. История на съвременните православни църкви. Т. II. С., 1946. с. 45; Т. Събев. Цит. съч., с. 53.

смятана за неканонична. Доказателство за това е съборният акт на Охридския архиерейски събор (между 1217—1220 г., председателствуван от Димитър Хоматиан), в който са отразени острите спорове за неканонично ръкоположените „загорски" (български) епископи, чиито епархии по това време влизали във владенията на Теодор Комнин.[1] Следователно, за да се прекъсне връзката с униатската йерархия в България и за да се възстанови каноничната йерархическа приемственост от гледна точка на православния Изток, новоизбраният търновски архиепископ е трябвало да получи ръкоположение от православен (в случая вселенския патриарх) висш йерарх. Това според нас е пътят да се разбере истинският смисъл на отиването на Йоаким при вселенския патриарх в Никея — не като израз на зависимост или подчинение, а като акт на възстановяване на каноническата и йерархическата връзка между двете църкви, като необходима предпоставка за възстановяването на патриаршията и като канонически израз на ликвидирането на унията.

В полза на това разбиране иде съобщението от Житието на Йоаким, че след смъртта на Василий българските архиереи се събрали на църковен събор и ѥскаχѹ ѯбна архиєрєйскѹ сануѵ,[2] както и известието на Летописния разказ посла бговѣрны црь Ноакнма мниχа... И двата паметника свидетелствуват, че Йоаким не е бил епископ преди отиването му в Никея и при избора му от българския епископат, че не изхожда от висшата църковна йерархия, свързана с унията. В тази насока от значение е онзи пасаж в писмото на митрополит Христофор, където той уверява Иван Асен II, че избраният би получил от него канонично ръкоположение: „...и нека избраният така бъде изпратен при мене и ще получи от нас пристойно и канонично ръкоположението като от патриаршеска и божествена ръка и ще бъде ръкоположен правилно (канонично) и неосъдително..." (... *καὶ οὕτω σταλήτω πρός με ὁ ψηφισθεὶς, καὶ δέξεται ἐξ ἡμῶν τήν χειροτονίαν δεκτῶς καὶ κανονικῶς, ὡς ἐκ τῆς πατριαρχικῆς καὶ θείας χερὸς, καὶ ἐσειται ὁ χειροτονηθησόμενος κανονικῶς καὶ ἀπροκιματίστως*).[3]

Сведенията за отиването на Йоаким в Никея и ръкополагането му в епископски сан от вселенския патриарх запълват една празнота в знанието ни за хода на събитията около възстановяването на българската патриаршия през 1235 г., осветляват един подготвителен етап към това крупно завоевание в културната история на народа ни през XIII в.

От историко-литературно гледище важно значение има известието на летописеца, че когато минавал през Каликратия, Йоаким се сдобил със служба, житие и похвала (пѣтнѥ и χвалѹ тою и жнтнѥ) за Петка Епиватска, които той — авторът на разказа — превел. Това е първото известие за превод на агиографски и химнографски творби в Търново, което позволява да се уточни хронологията на проникването на произведенията за тази светица в старата ни литература. Щом приемем, че Йоаким е ходил в Никея през първата половина на 1234 г., то през същата година вече ще са били преведени и донесените от него произведения. Основание за такъв извод ни дава Летописният разказ, тъй като в него Йоаким не е назован нито търновски архиепископ, нито патриарх — нещо, което летописецът не би пропуснал да отбележи, ако Йоаким е бил вече архиепископ или ако е била възстановена патриаршията.

Публикуваните материали от цикъла за Петка Епиватска и наблюденията над ръкописите позволяват да идентифицираме тези произведения. Най-ранен текст на службата (пѣтнѥ) е известен по препис от XIII в. в Драгановия миней.[4] С термина χвалѹ авторът вероятно е

---

[1] Ив. Снегаров. История на Охридската архиепископия. Т. I. С., 1924. с. 129—134.

[2] Ив. Снегаров. Неиздадени старобългарски жития, с. 167; Хр. Кодов. Опис... с. 46.

[3] Васильевский. Цит. съч., с. 55.

[4] Текстът на службата е публикуван от Й. Иванов в Български старини из Македония, с. 426—431; коментар към текста за разпределението му в редакции вж. у Ст. Кожухаров. Неизвестно произведение на старобългарската поезия. — В: Старобългарска литература. Изследвания и материали. Кн. I. БАН, 1971. с. 293—294.

означил житието за Петка, писано от дякон Василик по нареждане на цариградския патриарх Николай Музалон (1147—1151), което по формалните си особености се покрива повече с представата за похвала, отколкото за житие. Това произведение откри в известния Германов сборник от 1359 г. и го публикува Е. Калужняцки.[1] Под житнѥ в текста на разказа трябва да се разбира проложното житие за светицата, известно в голямо количество преписи. Мнението на Сирку, че проложното житие било написано веднага след пренасянето на мощите в Търново, твърдението на Калужняцки, че то е компилация от Василиковото житие, както и развиваната от Киселков мисъл, че службата и проложното житие са писани през първата половина на XIV в. от Григорий Синаит и са преведени от Теодосий Търновски,[2] могат да бъдат коригирани. Сигурно указание, че проложното житие е писано на гръцки език преди пренасянето на мощите в Търново, съдържат редица преписи на това житие, в които, след съобщението за откриването на мощите и поставянето им в църквата на светите апостоли, се казва, че те стоят там и до този ден: и несш(ж) рακ҃ и положнш҃ въ ц҃рквы сты̑ а҃пль, ндеже w҃ (тоа) рακы̑н исцѣлєнїа истакаѧть и до сего дне.[3] Краткото съобщение за пренасянето на мощите в Търново е очевидно по-сетнешна добавка към преводното проложно житие, изградена върху данни от Летописния разказ. Свидетелство за това е почти дословното съвпадение на сведенията в разказа и житието.

Все във връзка с развоя и разпространението на литературния цикъл за Петка Епиватска се поставя и въпросът за годината, през която преславският епископ Марко извършил пренасянето на мощите от Каликратия в столицата на Втората българска държава. Поради отсъствие на документално известие разноречието между изследователите е голямо.[4] От Летописния разказ може да се заключи, че в 1234 г. мощите са били в Търново и че са донесени там няколко години по-рано, щом за прослава на Петка Епиватска са използувани житие и служба за мъченица Параскева. Това съображение ни насочва към мнението на проф. Златарски, който приема, че пренасянето на мощите е станало след Клокотнишката битка, наскоро след 1230 г., но не по-късно от август 1231 г., когато се скъсват приятелските отношения с латинците.[5] В подкрепа на тази приемлива постановка на проф. Златарски се явява фактическото съдържание на Летописния разказ, а някои податки от ръкописите позволяват да предположим, че пренасянето на мощите ще е станало през месец юли 1231 г.

В славянската (българска, сръбска и руска) богослужебна традиция за празнуване паметта на светицата е определена дата 14 октомври. Под тази дата, която е могла да бъде възприета след превеждането от гръцки език на споменатите в разказа произведения, в ръкописите се поместват житието и службата ѝ, името ѝ се вписва в синаксарите, отбелязва се в месецословната част на типиците и пр. Изглежда първоначално в Търново Петка Епиватска е била празнувана на 26 юли заедно с Параскева Римлянка. Това е могло да стане в резултат от съвпадение между деня за прослава на мъчениците и пренасянето на

---

[1] E. Kałużniacki. Zur älteren Paraskeva litteratur der Griechen, Slaven und Rumänen Wien, 1899. p. 55—64.

[2] E. Kałużniacki. Цит. съч., с. 61, 66; П. Сырку. Несколько заметок о двух произведениях Терновского патриарха Евтимия. — В: Сборник статей по славяноведению, составленный и изданный учениками В. И. Ламанского по случаю 25-летию его ученой и профессорской деятельности, Спб., 1883, 384; В. Сл. Киселков. Килифаревският отшелник Теодосий. — БИБ, I, 1928, т. I, с. 152, и Житие на св. Параскева от патриарх Евтимий (Увод и превод). — БИБ, III, 1930, т. I, с. 195.

[3] Ръкопис № 523 на Соф. нар. библиотека, XIV—XV в., л. 44. Текстът е непълен. Вж. още рък. № 116, XV в., л. 174; № 539; XV в., л. 139—140 и № 135, XVI в., л. 48—49 от същата сбирка, както и № 46, XV—XVI в., л. 49—51 в сбирката на Букурещката академия на науките.

[4] Преглед на мненията по този въпрос вж. у Златарски. Цит. съч., с. 345, бел. 1; Ст. Кожухаров. цит. съч., с. 290, бел. 4.

[5] Златарски. Цит. съч.

мощите на Петка Епиватска в Търново. Спомен за празнуване пренасянето на мощите на 26 юли се пази в някои ръкописи. В месецослова на рък. № 76. Четириевангелие от 1658 г. в сбирката на Народната библиотека в София срещу 26 юли е отбелязано: прѣнесѣніе мощи стѣи Петкы, в рък. на Люблянската библиотека № 8 (15) Псалтир със служби от 1595 г. пак срещу 26 юли пише: прѣнесѣніе мощеи стіе Петкн. служба вса. м. Дl.[1] Бележка със същото съдържание се намира и в Следовен псалтир от средата на XVI в.,[2] а М. Стоянов и Хр. Кодов отбелязаха смесване на двете служби в миней за м. юли от XVI в.[3] Под същата дата е поместен вместо проложно житие за мъчениците и Летописният разказ в Хлуд. 162 от XIV в.

С посочените известия се свързва и обяснението на летописеца защо е превел изброените произведения, което засяга не само литературния цикъл, но има отношение и към историята на средновековната живопис, доколкото засяга иконографията на Петка Епиватска. Авторът пише, че направил превода, за да се възпява и прославя светицата с подобаваща за светителския ѝ ранг прослава, а не да се слави като преподобна, пък да се нарича мъченица. И добавя, че службата и похвалата за мъчениците са широко известни. Очевидно в Търново за прослава на Петка Епиватска в продължение на няколко години са използувани произведенията, посветени на Параскева Римлянка. Тази практика е продължила, изглежда, и по-късно в отдалечените от столицата места, докато преводните творби достигнат до тях. Отбелязани са преливания и с текстовете, посветени на Параскева Иконийска.[4] Така се е стигнало до смесване на текстовете за трите светици с еднакво име, в резултат на което и Летописният разказ е бил вмъкнат вместо проложно житие в службата за Параскева Римлянка. Най-силно са засегнати от това смесване химнографските текстове поради строфичния си строеж. От литературния цикъл явлението е проникнало и в иконографията.[5]

---

[1] Сборник ОРЯС, т. 98, с. 875.

[2] Вл. Мошин. Славенски ракописи во Македонија. Т. I, с. 136.

[3] М. Стоянов и Хр. Кодов. Опис на славянските ръкописи в Софийската народна библиотека. Т. IV, рък. № 1151, 1971. с. 15—16.

[4] Ст. Кожухаров. Цит. съч., с. 295.

[5] За смесването на светиците в иконографията вж. у Б. Суботић Свети Константин и Јелена у Охриду. Београд, 1971. с. 100.

ИНТЕРЕСЪТ КЪМ ФРАНЦИЯ ПРЕЗ ВЪЗРАЖДАНЕТО И ОТРАЖЕНИЕТО МУ В РАННАТА БЪЛГАРСКА И СРЪБСКА ПРЕВОДНА ДРАМАТУРГИЯ

Катя Йорданова

Интересът към Франция и френската литература от сръбска и от българска страна през XIX в. не е случаен — обуславят го редица исторически поводи и причини. Понякога името „Франция“ се свързва с въжделенията на безправните, понякога донася разочарования, понякога означава широк сноп светлина и култура, понякога буди чувство на топла признателност за изразени симпатии, протести и съчувствия (Ламартин, Юго) към съдбата на поробения славянин . . . За сърбите в много по-голяма степен, отколкото за българите определено може да се говори за френско влияние, особено след 1830 г., когато се заздравява независимостта на младата сръбска държава. Тогава множина младежи заминават с държавни стипендии за Франция, където получават солидно образование, и се връщат да служат на народа си — „от редовете на тези „парижани“ ще излязат първите сръбски научни работници и образовани държавници“[1].

В сръбската и българската периодика през миналия век Франция с нейното минало и настояще е една от най-често споменаваните и коментирани държави. На френската текуща вътрешна и външна политика, по-конкретно на отношенията на Франция с Турция, Русия и пр., както и на историята, икономиката и културата на тази страна значително място отделят повечето от българските вестници и списания до Освобождението — „Цариградски вестник“, „Съветник“, „Турция“, „Македония“, „Свобода“, „Народност“, „Век“, „Отечество“, „Право“, първото българско списание „Любословие“, както и „Читалище“, „Славянско братство“и др.

През 1872 г. например в. „Свобода“ публикува в няколко броя голяма статия под заглавие „Французската революция“[2], в която се проследява трескавата история на Франция от смъртта на Людвик XIV до победата на Френската буржоазна революция и осъждането на Людвик XVI на смърт. През седемдесетте години на миналия век историята на тази революция наред с делото на парижките комунари също така придобива за българите известно актуално звучене — не само в качеството си на натрупан исторически опит, но и като тема, чрез която може да се изрази част от проблематиката на съвременността.

Нажежената във всичките си пластове атмосфера непосредствено преди Априлското въстание от 1876 г. поражда и някои съвсем конкретни съпоставки на български и френски обществено-политически ситуации. Когато например Захари Стоянов характеризира българските вестници в Цариград от 1875—1876 г. като образец на войнствуваща журналистика, мисълта му се насочва към френската история — и открива сходство: „Това ратуване на нашата сиромашка преса ни напомня неволно навечерието на Великата френска революция, когато само Париж броеше неколкостотина вестници, ко-

---

[1] Јован Скерлић. Историја нове српске књижевности. Београд, 1967. с. 128.
[2] В. Свобода, год. II, бр. 46—51, 29 апр. — 3 юни 1872.

гато вестниците се продаваха и нощно време. Колко народните събития си приличат!“ (Из Записки по българските въстания. С., 1970. с. 30)

Разбира се, в още по-голяма степен Франция вълнува нашата предосвобожденска действителност с бурите на своето настояще. Развоят на събитията около Парижката комуна предизвиква горещ отклик у българския народ, възненавидял всеки потисник. Когато започва големият двубой между Париж и Версай, между комунарите и Тиер, българската прогресивна общественост е нащрек и чрез вестниците си трепетно следи живота в разбунената френска столица. В. „Свобода“ например през 1871 г. редовно помества дописки и коментари за Франция в рубриката „Политически преглед“.[1]

Парижката комуна слага своя отпечатък и върху Ботевата журналистика, заостря в нея идеята за интернационалната революционна солидарност. Както е известно, тогава поетът създава фейлетона „Смешен плач“ и провъзгласява своето „символ — верую“ — „бъдащий комунистический строй на целия свят“.

Интересът към Франция като към една от държавите, които са между водещите сили в тогавашната европейска действителност, очевидно е значителен и траен. Но този интерес има и друга, по-чувствителна пружина: Франция се замесва и по-пряко в съдбините на славянството през XIX в. и в зависимост от политическото ѝ поведение нейният престиж пред нашия, както и пред другите славянски народи расте или намалява.

Темата за „източния въпрос“ и ролите на европейските държави в него е една от централните теми на българския периодичен печат до Освобождението. Разбира се, обект на внимание е не само Франция. Ботев разглежда „източния въпрос“ като процес, който исторически става все по-актуален и всеобхватен: „. . . Восточният вопрос най-напред е бил притежание на Россия (от тука той носи и своето название восточни), после са е решавал между нея и Наполеона I, а най-после, след Кримската война, стана достояние на сичките почти европейски сили . . .“[2]

Българската възрожденска преса отразява не само това, което Франция прави по отношение на славяните, но и това, което пише за тях. Нерядко в наши вестници и списания се печатат преводни статии и други материали, подбрани от френската преса. Естествено изборът пада предимно върху такива публикации, които биха допринесли за повишаване на националното и славянско самочувствие на нашия народ. Красноречив пример в това отношение предлага в. „Право“ със статията „Франция и славените“, взета от френския вестник „Кореспонданс слав“.[3] „Денът на Славенщината еще не е дошъл“ — заявява френският публицист. И наред с това припомня, че преди 30 години френското правителство е било основало „във французкото училище едно седалище за язиците и литературите славенски, туй седалище беше най-напред поверено на Мицкевеча;[4] но туй седалище днес не съществува, освен по привременна титла . . .“ Според автора това занемаряване на славистиката във Франция е крайно неправилно.

*

Интересът към Франция от сръбска и от българска страна през епохата на Възраждането се развива не само по посока на нейната история и нейния съвременен външно- и вътрешнополитически живот. Както вече бе споменато, той се проявява до голяма степен и в областта на литературата. По начало контактите — преки или косвени — с някои чужди литератури и култури улесняват и двата народа в разрешаването на характерни за епохата ренесансови проблеми, свързани най-вече със създаването на нова литература и нов театър, с оформянето на ново естетическо съзнание у народните маси. С по-голяма сила подобни контакти и влияния се отразяват върху процесите на Сръб-

---

[1] В. Свобода, год. II, бр. 11, 15 и др., 1871.
[2] Уводна статия на в. Знаме, бр. 2, 15 дек. 1874.
[3] В. Право, Цариград, год. VI, бр. 38, 30 ноем. 1871.
[4] Става дума за лекциите по славянски литератури, които Адам Мицкевич изнася в Париж в „Колеж дьо Франс“.

ското възраждане. В тях тогавашната сръбска интелигенция открива някои от опорните точки за своята идеология и за практическата си дейност. Кормчията на новата сръбска литература Доситей Обрадович например изпитва влиянието на австрийския йозефинизъм, на немския протестантизъм и просветителство, на английския рационализъм и френския хуманитаризъм, за да израсне като духовен старейшина на своето време.[1] Много са тружениците, които едновременно с Обрадович и след него хвърлят усилия за приобщаването на своя народ към световната култура посредством ползуване опита на по-напредналите. И по силата на по-благоприятните условия на своето развитие в някои случаи сръбската литература се оказва в състояние да „посредничи“ на българската.

Българската възрожденска интелигенция също така осъзнава необходимостта от усвояване културните богатства на другите народи. Това е позиция, която поддържат и просветители, и революционери. Естествено чуват се и противоположни мнения, съществуват разногласия — най-вече по въпроса, какво, кога и как да се използува с оглед на българските условия — стига се и до полемики. Интересна е например дискусията около съставения от Добри Войников „Сборник от разни съчинения, изчерпани из французката литература и преведени с прибавления на няколко български съчинения за пример на младите, что ся занимават в писменност“, издаден през 1860 г. в Цариград от Р. И. Блъсков. В отговор на някои нападки самият автор излиза с логична, умело подбрана аргументация: „Дали ще можим да намерим в тях [старобългарските съчинения — б. м.] примери тъй живи и блистателни както съ примерити от Фенелона, Шатобриана, Волтера, Буфона и др. списатели, на които списанията ся четът по цял свят? Ако можем и е истина, защо руссити не си останът с примери от своята си литература, ами отиват и те да черпят от Францускъ, Немцкъ и други литератури?“[2]

В процеса на търсенията и полемиките критериите постепенно се избистрят, стават естетически по-строги — тук особено трябва да се подчертае заслугата на Нешо Бончев.

Постепенно въпросът „дали да се превежда“ се трансформира във въпрос „какво да се превежда“.

И отговорът на този въпрос както за сърбите, така и за българите в значителна степен се свързва с френската литература.

Сръбската интелигенция чете, превежда и посърбява френски литературни произведения още от края на XVIII в. Доситей Обрадович например познава Лабрюер, Льосаж, Молиер, Мармонтел, от когото и сам превежда — „Аделаида, пастирка алпийска“ (преведена и на български) и „Лаузус и Лидия“. А любимия си писател Фенелон той кичи с епитетите „блажен и свети“, „премъдър и добродетелен“ и настоява за сръбски превод на неговия „Телемах“.[3] Примера на Доситей следват десетки сръбски книжовници, поколение след поколение.

Множество творби на френската литература се вливат и в културния живот на българите. До Освобождението се превеждат (а понякога и преработват) от оригинал или пък от гръцки, сръбски, руски език десетки произведения на френски писатели, философи, историци, политици. Между тях са Бернарден дьо Сен Пиер, Никола Боало, Жорж Бюфон, Волтер, Франсоа Гизо, Жозеф Десхамие, Александър Дюма-баща, Жан Лабрюер, Алфонс Ламартин, Франсоа Ларошфуко, Жан Лафонтен, Левасьор, Луи Леже, Мари Льопренс дьо Бомон, Жан Мармонтел, Ксавие дьо Местър, Молиер, Шарл Нодие, Блез Паскал, Русо, Жорж Санд, Мадам дьо Стал, Евгени Сю, Иполит Тен, Франсоа Фенелон, Шатобриан, Юго и др.[4] Много от изброените автори са включени в споменатия „Сборник от разни съчинения, изчерпени из французката литература . . .“ (1860) от Добри Войников, за който е имало няколкостотин спомоществователи. Освен Войников между прево-

---

[1] Вж. Јован Скерлић. Историја нове српске књижевности. Београд, 1921. с. 87.

[2] Сп. Български книжици, год. III, 1860, май.

[3] Јован Скерлић. Историја нове српске књижевности. Београд, 1967. с. 94.

[4] Изброените имена са дадени в азбучен ред по М. Стоянов. Българска възрожденска книжнина. Т. I. С., 1957. с. 417—423.

дачите на произведения от френската литература са П. Р. Славейков, Й. Груев, Кр. Пишурка, Ив. Добровски, Ал. Екзарх, К. Величков, М. Д. Балабанов, С. С. Бобчев, А. П. Гранитски, Ат. Шопов и др.

*

Първият френски драматург, превеждан у нас, е Александър Дюма-баща (1803—1870). Най-известните романи на този автор остават непознати за нашата читателска публика до Освобождението, обаче между пиесите, които представят нашата ранна преводна драматургия, фигурира една негова драма, за която рядко се е споменавало в досегашните изследвания по тези въпроси. Става дума за „Наполеонъ Бонапарта или Тридесятъ годины изъ Исторіите Французски. Драма въ шесть дѣйствія, отъ А. Дима. От Сербски преведе Христаки Драганович, Учитель Рухчушкій, родомъ изъ Търново. А напечата се иждивеніемъ преводителя и Шюря Его Костаки Маринович. Въ Константинградъ, въ Печатнята на Ц. Вѣстникъ, 1850". Както се вижда от текста на насловната страница, преводът е направен от сръбски език, но преводачът Христаки Драганович не съобщава кой точно е оригиналът — нещо твърде обичайно за тогавашната практика. Същата драма е преведена от френски на сръбски език от популярния за времето си сръбски книжовник Любомир П. Ненадович, чийто превод се отпечатва също през 1850 г. Внимателното сверяване на превода на Ненадович с българския превод показа, че Христаки Драганович е използувал като оригинал именно него.[1] Прави впечатление, че Драганович издава своя превод в същата 1850 г., през която се отпечатва и преводът на Ненадович. Обстоятелството, че сръбската книга е така бързо набавена, преведена и издадена, говори за изключителния ентусиазъм, с който българският преводач е пристъпил към работа.

Драмата „Наполеон Бонапарт" от Дюма-баща разпалва интереса както на сръбската, така и на българската общественост. За издаването ѝ на двата езика дават своята лепта като спомоществователи стотици (за сръбското издание над 600, а за българското — над 500) представители на най-различни социални слоеве. Като се започне например от „нейна светлост госпожа Персида А. Караджорджевич, Княгиня сръбска", в подписката за превода на Любомир Ненадович участвуват чиновници, военни, търговци,студенти, учители и ученици, занаятчии, калфи, игумени, свещеници и т. н. Тук срещаме имената и на някои от най-уважаваните за времето си сръбски поети, писатели и театрални дейци, като Йован Стеич, Джордже Малетич, Атанасие Николич. Изданието не е убягнало и от вниманелния поглед на първия български пътуващ книжар и книгоиздател хаджи Найден Йованович, татарпазарджичанин — „книгопродавац по всей Славено-Болгарии и ревнител Болгарскаго просвещения" (така е записан в списъка, като при това единствено неговото име е напечатано с едър курсив — вероятно в знак на особена почит). Между списъците на спомоществователите от различни сръбски и други градове има и един от гр. Русе — „Рушчукъ", наброяващ 41 имена. Тук редом с името на учителя Параскева Дамянович срещаме и името „Христо Драгович" — „Христа Драговићъ, учитель славенобугарскій". С положителност може да се твърди, че този Христо Драгович е именно българският преводач на „Наполеон Бонапарт" Христаки Драганович, у когото прочитът на сръбския превод на пиесата незабавно е породил мисълта за превеждането ѝ на български език.

За българското издание на „Наполеон Бонапарт" списъците на спомоществователите са не по-малко пъстри: и тук се редуват занаятчии и търговци, чиновници и духовни лица, учители и ученици от множество градове, от различни народности. Има дори и един турски учител — Мехмед ефенди от Калофер. В списъка от Шумен намираме и името „Мелан Давидов Рашик", т. е. Милан Давид Рашич, сръбски книжовник (между другото преводач на най-популярния роман на Дюма — „Граф Монте Кристо"), който из-

[1] Вж. и Ст. Каракостов. Българският театър (Средновековие. Ренесанс. Просвещение). С., 1972. с. 229.

вестно време учителствува в Шумен.[1] Списъците съдържат и други сръбски имена. Но естествено новата преводна драма привлича преди всичко вниманието на българската интелигенция, на българските строители на възрожденската култура, литература и театър. Между спомоществователите за българския превод на „Наполеон Бонапарт“ са Стефан Попниколов Изворски — един от първите учители-поети и създател на училищната декламация у нас;[2] учителите Сава Филаретов и Никола Икономов, ученици на Сава Доброплодни; самият Сава Доброплодни; учителят Никола Касапски, автор на един от най-ранните преводи в нашата периодика;[3] Елена Мутева, първата българска поетеса, преводачка на Велтман и Крилов; Александър Екзарх, Рали и Христаки Мавриди, братя Тъпчилещови, Николай Палаузов и много други. Между спомоществователите е и Георги Раковски. И отново попадаме на имената на учителя Параскева Дамянов, другар и колега на преводача, и на разпространителя на българската книга хаджи Найден Йованович. Впрочем това не са единствените две имена, които фигурират в спомоществователските списъци както за сръбския, така и за българския превод на драмата на Александър Дюма. Обстоятелството, че мнозина българи, а също така и някои сърби си набавят книгата на двата езика, е още едно доказателство за общуването и близките културни интереси на двата народа през миналия век.

Как би могло да се обясни влизането на едно такова произведение в културния живот на сърби и българи, в разноликия поток на техните литератури в средата на миналия век — когато българската преводна драматургия например е все още едва застъпена, а оригиналната — пред изгрев?

Драмата „Наполеон Бонапарт или тридесет години от историята на Франция“ се отличава с подчертана антифеодална насоченост. Крупната историческа фигура на Наполеон I като рушител на феодализма изпъква тук с цялата си мощ. Тази прогресивна страна от неговата епопея като военен стратег и държавник е в същност и една от причините, поради които образът му нерядко е идеализиран както във френската литература, така и във френската живопис. Тази прогресивна страна изтъкват и класиците на марксизма-ленинизма, характеризирайки я като исторически съзряла необходимост в отношенията между буржоазна Франция и феодална Европа.[4] Бихме могли да направим извода, че в средата на миналия век драмата на Ал. Дюма е била пригодна за сръбската и българската действителност именно с антифеодалните си тенденции. Те са, които правят епохата на Френската буржоазна революция и Наполеон в известен смисъл съзвучна с епохата на Южнославянското възраждане.

Разбира се, едно такова обяснение за приема на пиесата не следва да се абсолютизира. На сръбски и след това на български език тя се отпечатва през 1850 г., т. е. тридесет години след смъртта на Бонапарт. Държавите и народите на Европа вече са формирали различно отношение към свързания с него отрязък от историята — в зависимост от собствената си участ и роля в него. Свой поглед върху Наполеон и Наполеонова Франция имат и славянските народи. Но така или иначе бележитият пълководец, буржоазният политик, първият консул на Френската република и два пъти отреклият се от престола френски император живее в паметта на човечеството. Могъщата и противоречива личност на корсиканеца, който от революционен генерал и заклет враг на Бурбонската династия сам се превръща в тиранин, е оставила печат върху съзнанието на Европа. Името

---

[1] В „Българо-сръбски литературни взаимоотношения през XIX в.“ от И. Конев е отбелязано, че не може да се установи кога точно Рашич е учителствувал в Шумен, но че това е било между 1850 и 1856 г. (С., 1964. с. 114—115). Фактът, че откриваме името му между шуменските спомоществователи, позволява да се заключи, че той е бил там още през 1850 г. — годината на издаването на драмата.

[2] Вж. П. Пенев. Лекции по история на българския драматически театър. Ч. I. С., 1959. с. 47—48.

[3] „Богатство и слава“ от Кристиан Гелерт, превод от немски. — Любословие, II, 1846 (Вж. М. Стоянов. Българска възрожденска книжнина. Т. I. С., 1957, № 4499).

[4] К. Маркс, Фр. Енгелс. Избрани писма. С., 1952. с. 523—524.

му прониква и в най-затънтените краища на континента.[1] Нищо чудно тогава, че в средата на миналия век двама представители на сръбската и българската интелигенция спират погледа си върху едно сполучливо, с интересна и стройна композиция произведение на френската драматургия, което предава драматизма на Наполеоновите десетилетия.

За отбелязване е обаче, че името на Наполеон рядко се среща в българската и сръбската периодика и литература през първата половина на XIX в. До известна степен това се обяснява и с цензурни причини. Опасности действително са съществували. Ще приведем за пример един епизод от биографията на основоположника на сръбското театрално дело Йоаким Вуич (1772—1847). По време на престоя му в Земун (1806—1809), където известно време учителствува, Вуич е наклеветен от неприятелите си, че има връзки и води кореспонденция с Наполеон и с Караджордже. В резултат на тези и още някои неоснователни обвинения една нощ в квартирата му е извършен обиск, а той самият е арестуван, подложен на продължително следствие и задържан в затвора около три месеца, макар че против него не може да се докаже нищо. Впоследствие Вуич е принуден да напусне под военен конвой не само Земун, но изобщо цялата област и да се прибере в родното си място — Бая.[2] Независимо от това обаче Вуич е един от малкото сръбски книжовници, които своевременно разработват темата за Наполеон I.

Българската периодика и литература отделят страници за Наполеон Бонапарт предимно през втората половина на века — десетилетия след изтласкването му от историческата сцена. Това прави възможен един по-задълбочен критичен подход, при който оценките се движат от спокойния коментар до безпощадното изобличение. Срещат се и преводи от чуждестранни исторически изследвания за Наполеон. По същото време — шестдесетте години на миналия век — се засилва и интересът на сръбската общественост към историческата литература за Наполеон. През 1863 г. излиза сръбският превод на „История на френската революция“ от Миние, който е един от първите ѝ преводи на славянски езици. Преводач е Любомир Ненадович — същият, който е превел и драмата на Дюма.

В Каравеловия вестник „Свобода“ името на Наполеон Бонапарт се споменава неколкократно, акцентира се при анализа на съответните периоди от историята на Франция; свързаната с него епоха се разглежда в светлината на взаимоотношенията „владетел—народ“. В един политически коментар той е поставен начело на върволицата тирани, които предшествуват събитията от 1871 г.: „. . . Наполеон I, Бурбонете, Орлеанците, Наполеон III и най-после Тиеровската република изведоха народът из търпение и накараха го днес да вика по парижките улици, че сяко едно нещо, което стои по-високо от народът тряба да не съществува.“[3]

Горещото публицистично слово на Хр. Ботев довършва разобличението на Наполеон като тиранин и сеяч на смърт и разруха, не единствен в историята за жалост („Смешен плач“). Ботев не спира дотук — той жигосва подред: просветата, която в същност служи на мракобесието — такова е „училището на Златоуста и Лойола, на Вилхелма и Наполеона“[4]; законодателството, което поставя в безправно положение народа — такъв е „Наполеонова кодекс“ . . .[5]

---

[1] В своята новела „Времето на Аника“ Иво Андрич разкрива чрез майсторски използувана ретроспекция процеса на врязването на струята от външни събития в затворения патриархален бит на градчето Добрун, закътано в усоите на Босна. Вестта за Наполеон достига и там: „. . . Между книгите и писанията, останали от Мула Мехмед, се намериха и няколко пожълтели свезки, в които той някога записвал всичко, което се случвало в градчето и което чувал да се случва по света. . . . . имаше съобщение и за някакъв християнски генерал на име Бунапарти, който навлязъл в Мисир с безумното намерение да воюва със султана . . .“ (И в о А н д р и ч, Жажда. С., 1971. с. 113).

[2] Вж. М и х о в и л Т о м а н д л. Српско позориште у Војводини. Стари Бечеј, 1953, ч. I. с. 37—38.

[3] В. Свобода, год. II, бр. 15, 10 апр. 1871.

[4] Х р. Б о т е в. Публицистика и фейлетони. С., 1967. с. 80.

[5] Пак там, с. 75

Личността на Наполеон, представена в подобна светлина, десетина години по-рано е привлякла и вниманието на Войников като преводач и съставител на „Сборника от разни съчинения . . .“ (1860). В раздела „Политически характери“ той включва едно есе за Наполеон от Ш. Нодие, в което между другото се казва: „Ще го види [бъдещето], както той казваше, като един бог на славата, но и ще го види като един удушител на човешката мисъл и като един бич на свободата.“[1]

В резултат на интереса[2] към темата за Наполеон българската преводна литература се обогатява с още едно белетристично произведение — „Оруженосецат Наполеонов“ от Ксавие дьо Местър,[3] в което на фона на шествието на Наполеон през историята изпъкват ярки ликове от лагера на неговите противници. Тук се говори за поражението му в Русия, което авторът схваща като съдбовен поврат в живота на прославения пълководец: „. . . След славните дене настъпиха ударите на судбата: отступлението из Россия бе начало на бедствията, които събориха Наполеона.“[4] Преводачът Хр. Даскалов — руски възпитаник, а от 1862 г. служител в руското консулство в Белград — несъмнено е обърнал внимание на тази страна от произведението на дьо Местър и се е заел да го преведе, ръководен от русофилски чувства. Впрочем това, което важи за Хр. Даскалов, би могло да се каже и за Хр. Драганович — преводача на драмата на Дюма; а това, което важи за тях двамата в частност, бихме могли да отнесем към цялата демократично настроена българска общественост. Славата на Наполеон — неудържимия — помръква в Русия: Това топли сърцето на българина, който се надява на избавление оттам. С тази черта от народната психика също така до голяма степен се обяснява рецепцията на пиеса като „Наполеон Бонапарт или тридесет години от историята на Франция“.[5]

*

Как двамата преводачи — Любомир П. Ненадович[6] и Христаки Драганович — изпълняват своята книжовна задача? Достатъчна ли е тяхната вещина, за да задоволи литературните изисквания на съвременника? Отговорът на тези въпроси налага известна диференцировка.

Любомир П. Ненадович (1826—1895), син на духовник и потомствен аристократ, получава солидно образование и през своя седемдесетгодишен живот се изявява и като книжовник, и като общественик независимо от някои конфликти с властта. Многобройните му пътеписи от Германия, Швейцария, Франция и др. са първите постижения на този жанр в сръбската литература и задълго запазват литературната си стойност. Що се

---

[1] Д. Войников. Сборник от разни съчинения . . . Цариград, 1860. с. 201. В същия сборник фигурира и едно Наполеоново писмо, поместено в раздела „Писма“: „Бонапарт пише до адмирал Бруйевата жена“ (с. 185).

[2] В своите „Записки“ З. Стоянов ни съобщава един любопитен факт: измислената от Бенковски парола, с която въстаниците са се разпознавали през април 1876 г., е била „Наполеон“.

[3] Вж. М. Стоянов. Българска възрожденска книжнина. Т. I. С., 1957. с. 78.

[4] Оруженосецат Наполеонов. Цариград, 1853. с. 24.

[5] Не само пиесата на Дюма-баща, а и самата личност на този своеобразно ярък представител на френския романтизъм нееднократно задържа вниманието на българската общественост преди Освобождението. Името му се среща — и то неведнъж — по страниците на възрожденския печат. Никъде не е пропуснато да се изтъкне, че това е „прочут списател“. И което е по-важно — на информацията не липсва подтекст, който да оживи въображението; от разказания факт читателят и обществото ще трябва да си извлекат поука или пък да я приемат директно от редактора. В тези дописки за Дюма на втори план се очертава и българското настояще с някои от тогавашните му потребности и въжделения. Разказвайки на читателите си например за баса между Сю и Дюма, „Цариградски вестник“ разчита, че по този начин ще ги подтикне да стават спомоществователи на българските книги (год. III, бр. 106, 24 ян. 1853).

[6] Пълният текст на насловната страница на неговия превод е: „Наполеонъ Бонапарта или тридесетъ година изъ исторје Француске. Драма у VI дѣйства, одъ А. Дима. Съ францускогъ превео Любомир П. Ненадовићъ. У Београду, у Кньигопечатньи Княжества Србскогъ. 1850.“

отнася до преводаческото поприще, драмата „Наполеон Бонапарт“ от Дюма-баща, която Ненадович превежда от френски, разкрива добро владеене както на френския, така и на родния език, усет за художествена моделировка на словото, известна свобода при подбора на езиковия детайл.

Христаки Драганович (1822/1823—1853), който се нагърбва със същата преводаческа задача — с тази разлика, че използува не френския оригинал, а сръбски текст, — има съвсем друг житейски път, безрадостен и суров в много отношения, макар и нелишен от възторзи. За сравнения между двамата, що се отнася до образование, подготовка, обществено-политически и частни условия на живот, и дума не може да става. Затова би било абсурдно да се сравняват откъснато качествата им на преводачи. Строгият естетически критерий тук по необходимост отпада и се налагат показатели, съобразени с историческия момент в редица отношения. И като се вземе пред вид не само ограничената подготовка на преводача (пасивно усвояване на езика — чрез четене, без помагала и конверзация), но и изобщо натегналата от трудности и противоречия атмосфера, сред която се отливат българската литературна мисъл и книжовен език по онова време, преводът на Драганович трябва да се оцени като една действително смела крачка напред в областта на преводната ни литература, като „едно от най-големите събития в преводната драматургия в началото на 50-те години“[1]. Преводачът, общо взето, добросъвестно следва сръбския текст. Побългаряване няма. Добросъвестността му обаче не се превръща в ограниченост и не му пречи да си запази правото на емоционално отношение към текста. В някои случаи той се позволява свобода, от която преводът му само печели.

Българският превод на драмата „Наполеон Бонапарт“ до голяма степен разкрива типичните трудности, с които се сблъскват нашите преводачи до Освобождението. И докато успехите на Драганович са негова лична заслуга, недостатъците и несполуките му в по-голямата си част са общи за времето — без разлика на езика, от който са превежда.

Пиесата на Дюма-баща се разпространява само като четиво, но въпреки това не следва да я откъсваме от процеса на постепенното изграждане на театрална култура у нас. Тя сближава българския читател с драмата като жанр; с големите си литературни качества допринася за оформянето на вкуса му; с бурната си фабула раздвижва въображението му и в крайна сметка го кара да мисли, да жадува за театър.

Преводът на Драганович е един от първите ни преводи на драматическа литература — появява се само няколко години след „Дворянски вибори“ и „Велизарий“, а шест години преди „Многострадална Геновева“. Появата на една такава книга потвърждава широкия литературен кръгозор на нашите възрожденски труженици на културата. По същество това е едно навлизане в пълнокръвно развилата се френска литература, при това — посредством автора на драмата „Анри III и неговият двор“, която бележи началото на голямото настъпление на романтизма във Франция. И наред с всичко това нека повторим — рецепцията на драмата „Наполеон Бонапарт“ от А. Дюма-баща в Сърбия и чрез сръбски език у нас има значение като общ момент в книжовния живот на двата народа и като едно от многобройните звена на българо-сръбските културни отношения през миналото столетие.

[1] Ст. Каракостов. Българският театър. С., 1972. с. 229.

ПОЛША

„MIESIĘCZNIK LITFRACKI", кн. 11—12/1973

В кн. 11 и 12 на „Месенчник литерацки" е поместена интересната статия на Endre Bojtár (в полски превод) „Източноевропейският авангард като литературно направление". Авторът основава изводите си върху проучвания на руската, полската, украинската, белоруската, чешката, словашката, унгарската, румънската, а отчасти и българската, литовската, естонската и летонската литература. Събрал толкова богат материал, Бойтар стига до основното заключение, че авангардът в Източна Европа е бил революционно изкуство. Писателите „авангардисти" „или възнамерявали да извършат революция в изкуството успоредно с обществената революция, започната от работническата класа, и в този случай не държали сметка за културното ниво на тогавашната работническа класа, нагаждайки изкуството си към някакъв измислен от тях работник на бъдещето и затова връзката им с работническото движение е била слаба, или оценявайки собствената си епоха като преходна и неблагоприятна за „голямото" изкуство, обличали в литературна форма актуалните задачи, всекидневието на работника, като по този начин слагали основи на масовата социалистическа култура".

Напрежението между тези два модела, между тези писатели, които често сами се наричали „авангардисти", и т. нар. пролетарски творци, между „истинското изкуство" и масовата култура е било причина за бурни спорове и се оказало един от главните двигатели на цялото направление. Художественото равнище на писателите от първия лагер и непосредствената революционност на онези от втората група ту се доближават, ту се отдалечават в зависимост от актуалното положение на работническото движение, от националната специфика както на работническото движение, така и на съответната литература, а също и от таланта на съответния писател. В частта, озаглавена „Експресионизъм", авторът се спира накратко върху българската литература. Той подчертава, че пролетарската литература в България е преминала през два тясно свързани помежду си етапа. Първият — 1917—1923 обхваща поезията на Д. Полянов и „символистичната в своята същност" лирика на Хр. Смирненски. Характерно за този период е редактираното от споменатите поети сатирическо списание „Червен смях". Вторият етап, който по примера на редактора на „Нов път" Г. Бакалов започват да наричат „септемврийска поезия", е черпел соковете си от революционните събития. Главен орган на тази поезия е било според автора списанието на „експресиониста" Гео Милев „Пламък", чиито сътрудници се изброяват, Бойтар споменава още две списания — „Наши дни" и „Нови дни", в които публикуват творбите си „представители на второто поколение прогресивни писатели". Източноевропейският символизъм е според автора много „по-историчен" от западноевропейския. За пролетарските поети преживяваната от тях действителност е само метафора на света на социалистическите идеи. В стихиите и природните явления — морето, бурята, вятъра, както и в явленията на всекидневието — машините, парите и др., те виждат проява на революцията и потисничеството, свободата и робството. Но наред с този стремеж към естетическа абстракция лириката на пролетарските поети е наситена с факти и исторически реалии. Събитията от революцията през 1905 г. могат да бъдат проследени почти хронологически в песните на тези творци. Покъсно на мястото на „контамплиращия" поет, описващ със съчувствие новата класа, се появява поет, представител на тази класа. Поетическото „аз" заема вече значително място в творчеството и „думите Работник, Поет и Човек" се сливат в едно цяло. Кн. 12 на списанието помества продължението на студията на Бойтар. В тази част авторът разглежда развитието на конструктивизма и сюрреализма в страните на Източна Европа. Студията представлява интересен компаративистичен труд, опрян на богат материал, почерпен от много национални литератури. Този широк сравнителен аспект позволява на Бойтар да прави сериозни обобщения и сравнения между развитието на модерните течения в поезията на Западна и Източна Европа, но, от друга страна, в редица моменти авторът изпуска съще-

ствени имена и явления, изплъзнали се от вниманието му, но важни и значителни за отделните национални литератури. Това е обаче съвсем естествено и неизбежно при боравене с толкова богат материал, неминуемо при всеки по-сериозен опит за синтез.

Интересно е и интервюто, проведено от редакцията на „Месенчник литерацки" (бр. 11) с изтъкнати представители на съветските писатели от средното поколение. На въпросите, кои са най-вълнуващите съвременни теми, какво е отношението на тези писатели към историческата тематика и научнофантастичната литература, към телевизията и ролята ѝ в съвременния живот, отговарят Василий Аксьонов, Юрий Нагибин, Владимир Войнович и Юрий Трифонов. Аксьонов заявява, че в наше време духовният живот на хората е станал особено сложен, защото те търсят все по-енергично „образа на любовта" както около себе си, така и в себе си. Нагибин признава, че най-много го увлича „загадъчността на душата на съвременния човек". Войнович подчертава, че да пишеш научно-фантастични романи съвсем не означава да изневеряваш на съвременността. Истинският творец е винаги съвременен, а посредственият писател е несъвременен дори и тогава, когато се занимава непосредствено с днешния ден. Що се касае до телевизията, Войнович признава, че днес милиони хора прекарват часове пред телевизора, но ако ги лишим от това удоволствие, то съвсем не означава, че те ще започнат да четат книги. По-рано хората също прекарвали известно време на прозореца или на пейка пред дома си, но не са чели книги. Тези пък, които чувствуват истинска нужда да се обогатят душевно, не ще изневерят никога на книгата. Трифонов на свой ред заявява, че най-много го интересува психологията на отделния индивид и на колектива, а също така и психологията на поколението. За Трифонов телевизията, а отчасти и киното са опасни не за това, че намаляват броя на читателите на книгите, а за това, че са „училище за лош вкус".

Рубриката „Философия, история, общество" (кн. 11) отразява организираната от редакцията на списанието дискусия на тема „Критерии за оценка на трудещия се", която разкрива сложността и трудността на свързаните с тази тема проблеми.

Кн. 12 на списанието публикува кратка, но потресаеща творба на Юлюш Стажински, написана през септември 1944 г. в пленнически немски лагер и озаглавена „Песента на изгорения дом". На непълни три страници, печатани с едър шрифт, е затворена поетическа приказка за трагичната полска историческа съдба.

Във връзка с 25-годишнината от смъртта на големите полски поети Юлиян Тувим и Константин Илдефонс Галчински списанието помества два материала: „Тувим и Галчински след изминалите години" от Мариан Пиехал и „Тувим, Галчински и Чехословакия" от известния чешки поет Ян Пилар. Във втората студия са изнесени интересни факти за близкото приятелство, което е свързвало Тувим с чешкия поет Халас (запазена е тяхната кореспонденция) и за сърдечната дружба между Галчински и самия Пилар.

Ялу Курек в студията „Починал, но още по-жив" разглежда творчеството на Пабло Неруда. Курек характеризира Неруда като поет, който съзнателно се противопоставя на умереността, лаконизма и дисциплината. У него има преувеличение, натрупване, преплитане на изобилни образи и емоции. Тази пребогата и ярка поезия, напомняща тропическата чилийска растителност, защищава плътната епичност, многоизмерност, фактографичност, оптически ефекти с необикновен колорит, нещо изключително и почти анахронично върху фона на експериментите от вида на „лингвистичната поезия"

В двете книжки на списанието изтъкнатият полски поет и писател от по-новото поколение Едвард Стахура печати свои импресии под общо заглавие „Всичко е поезия". Стахура си задава въпроса „Какво значи да бъдеш поет?" и отговаря: това означава да не се отказваш да вземеш участие в щафетата. Да помниш тези, които са създавали щафетата, да я приемеш и да подхванеш големите трудове, започнати и незавършени. Когато питат поетите защо пишат стихове, продължава Стахура (касае се естествено за тези, които не пишат с жалката цел да печелят слава и пари), то те обикновено не умеят да отговорят. И най-подходящ отговор е тук липсата на отговор. Може би възможно е да се стигне до причината, до извора, но влизайки в този извор, ние го размътваме, унищожаваме. Хайзенберг във „Физика и философия" казва, че можем да постигнем пълно знание за строежа на клетката само когато я убием. От гледна точка на логиката е възможно свойственият белег на живота да е тъкмо това, че той изключва възможността за пълното и точно определение на физико-химическата структура, която е негова основа. Същото е с поезията. Но според Стахура едно е сигурно. Поетът пише, за да си проправя път през паяжините, мрежите, трапове-капани, пространствата на панически страх, храстите на гъстите, лепкави мечти. Касае се за това да се излезе на голяма, празна поляна, където вече нищо не ти пречи да видиш себе си. Когато виждаш себе си, виждаш какво не си, а това, което ти не си, е твое-

то допълнение. Това е втората ти половина, която принадлежи заедно с теб към същата структура. Тези въпроси са неясни, но за Стахура голям поет и писател е само този, който има смелост да говори за работи, които не разбира напълно и не се бои, че може да изглежда смешен. Защото само това са новите неща.

От по-интересните материали трябва да споменем още статията на изтъкнатия полски критик Ришард Матушевски, озаглавена „Всички пишат стихове". Матушевски анализира поетическото творчество от последната изтекла година. Критикът констатира, че авторите на публикуваните стихосбирки са предимно петдесет, четиридесет и тридесетгодишни поети. По-младите автори са само единадесет, а дебютиращите — петима. От тези данни Матушевски прави заключение, че, общо взето, не е лесно на младия поет да прекрачи бариерата и да дебютира с отделна стихосбирка.

Интересен е фактът, че издават стихосбирки много възрастни хора, като например изтъкнатия полски философ проф. Тадеуш Когарбински или известния преводач Феликс Конопка, който на 85-годишна възраст издава стихосбирка. Най-интересната част от студията се отнася до дебютите на тримата млади поети от краковската група „Сега". Според критика поезията на единия от тях, Йежи Кронхолд, се характеризира с контестация, т. е. оспорване правилността на всичко, иронична дистанция по отношение на Хамлет и на собствената памет, физическата болка и „хирургичното угризение на съвестта". От друга страна, в тази поезия има стремеж към сливане с всички — и с продавача на наркотици, и с хипис-двойника. Друг характер има творчеството на Адам Загайевски. В стихотворението си „В първо лице множествено число" той подиграва масовите декларации и неавтентичните становища. В стихотворението „Град" изразява бунт срещу компромисите, лъжата, безразличието, срещу низостта. Най-често цитираното му стихотворение „Истина" завършва с апела: „Кажи истината! За това служиш. В лявата си ръка държиш любовта, в дясната — омразата." Третият от младите краковски поети Юлиан Корнхаузер потвърждава също с творчеството си общото явление в най-младата полска поезия: напускане на абстракциите за сметка на конкретността и отново преживяваната обществена проблематика.

„TWÓRCZOŚĆ", кн. 11/1973

Наред с преводите на стихотворенията на Мишел Дегю, новите разкази на Славомир Мрожек и „Миниатюри" на Збигнев Бжозовски кн. 11 на сп. „Твурчошч" помества две интересни студии. Първата, озаглавена „Свят и библиотека", анализира творчеството на Jorge Luis Borges. Според автора ѝ — Лешек Бугайски — най-характерното за Борхес е това, че големият аржентински писател е опознал света не както другите хора чрез непосредствен допир с него, а посредством книгите. Вследствие на това според Бугайски Борхес има отношение към света на човека на бъдещето. Този човек, затворен в стая със съответна климатизация, възприема света с помощта на разни камери, екрани, микрофони, вестници и списания. Между Борхес и заобикалящите го хора още от детските му години се издига стена от книги, които определят неговия начин на виждане и оценка на действителността. „Винаги стигах до нещата посредством книгите" — изповядва самият писател. Нищо чудно, че той придава изключително значение тъкмо на литературата и изкуството. „Изкуството — заявява той — с неговата конвенционалност, изолираност от всекидневния живот, с изкуствеността си достига до по-дълбоки залежи на действителността, отколкото един поглед от перспективата на реалния свят. Като пример за правотата на своето твърдение Борхес привежда онзи „театър в театъра" от „Хамлет", който можа да доведе до разкриването на престъплението.

За да изложи образно своята представа за литературата, Борхес създава образа на метафорична библиотека, която е същевременно „вселената, която другите наричат библиотека". В тази „библиотека" Борхес е добил огромно знание, но творбите му са само интелектуални игри с това знание. Той напомня софистите. Не търси нито истината, нито вероятността, а само учудването и затова според автора той си остава нещастен в своята изолираност от хората.

Втората студия, или, по-точно казано, рецензия, е посветена на излязлата през миналата година книга на Леон Швед „Нулевата точка на изкуството". „Нулевата точка . . ." това е роман за бъдещето на изкуството. Като пример Швед е избрал музиката. Главният герой на романа търси начин да изрази себе си и епохата си с помощта на музиката. Но не успява. Като наблюдава развитието на съвременната музика, той идва до заключение, че е „невъзможно вече да се слуша музиката. Нищо ново не могат да измислят . . . повтарят все същите банални, изтъркани съчетания . . . Музиката вече не съществува, не сме очаровани от нея, всички знаем за това, откъснахме я от честното преживяване, възхищаваме се още от изпълнителите, по инерция подкрепяме навика . . ." И така музиката е

стигнала границата си, достигнала е нулевата точка, която не може да превъзмогне без генерална преоценка на основите на своето съществуване. Светът се развива, изменя, а изкуството не може да го настигне, защото се е затворило в „манталитета на своите прадеди“ и не може да превъзмогне безсмисленото повтаряне на все същите схеми. Съвременната музика не дава на човека нови преживявания, а става само частица от мъчителния шум, който заобикаля човека от всички страни с цел да заглуши у него страха от бъдещето. Само в пълната тишина в лабораторията на физиците се правят открития с преломно за света значение, подготвя се краят или спасението на света. След разговора с физиците героят вижда аналогията между положението, създало се в тази област на знанието, и в музиката. Както на физиката вече не стигат притежаваните от нея понятия, за да отрази новите открития, така и за душата на съвременния човек не стига музиката, опряна върху звуците. Героят — млад композитор, иска да създаде „визуална музика“, но и в това не успява. Само враждебната тишина му се вижда най-подходяща, за да изрази съвременния свят. Но книгата не свършва с това. Героят се завръща в родната си страна и най-неочаквано се съгласява да композира нещо за влюбената в него танцьорка. Възвръща се към някогашни вълнения, с които е искал да скъса, пак вижда красотата на живота и решава да създава за хората толкова красота, колкото е в състояние да създаде.

В. См.-П.

ЮГОСЛАВИЯ

„САВРЕМЕНИК“, кн. 12/1973

Последният за 1973 г. брой на списание „Савременик“ започва със статията „Години на поврат в съвременната сръбска проза“. Нейн автор е главният редактор на „С временик“ Павле Зорич. В началото той споделя мисли за най-общите тенденции в развитието на световната модерна литература. Авторът говори за авангардизма, който вярва в т. нар. „автономна“, т. е. „чиста“, неангажирана литература, която се стреми да се откъсне от атрибутите на реализма. По-нататък Зорич пише за влиянието на тези схващания върху сръбската проза. Той посочва имената на Чосич и Михайло Лалич като пример за писатели, които в своите произведения „превъзмогват тесните рамки на локалната среда чрез универсални мисловни измерения“. Авторът на статията отбелязва, че съвременната сръбска проза се характеризира с подем, с желание за обновление и модернизиране. Той пише, че в края на 60-те години е избухнал протест срещу високопарната проза, която е искала да бъде и философска дискусия, и морален трактат, и лирична песен едновременно. Тази реакция е родила нова, депатетизирана проза. Без да се спира подробно на нейните особености, Зорич подчертава, че тя има качествено нов облик. В нейния център са „предградията на големите градове, хората от дъното, светът от периферията“ и тази нова проза не е нито досадно описание на житейски ситуации, нито скучно и псевдореалистично размишление върху човешката съдба. „Тя е обзета от стремежа да открие общовалидни истини в сферата на конкретното“ — пише авторът. Той счита, че едва бъдещето ще покаже дали такава проза ще остави образци с непреходна стойност, но несъмнено нейната роля е в това, че отхвърляйки вербализма и метода на абстракция и разкрасяване на нещата, тя използува пластичното изобразяване на градивния материал. Прозата, освободена от реторика, е станала за читателя по-занимателна, по-съдържателна, по-житейска.

По-нататък авторът отбелязва: „Произведенията, които се създават днес, вече нямат доверие в чистия имажинизъм.“ Съвременната проза според Зорич е умишлено груба, жестока, иронична и скептична. Той счита, че това явление е характерно както за националната, така и за световната литература и че писателите започват да се връщат към живота и към дълго занемаряваните средства на разказваческата техника. „Но бунтът срещу реториката не е вдъхновен от желание за връщане към селския реализъм“ — пише авторът на статията. Той подчертава, че ъгълът на виждане на творците се е променил, спуснал се е „от небесните перспективи на земята“. Днешният писател, дори когато пише за селяните, говори и мисли като образован човек, който не чезне по патриархалното минало.

В края на статията Зорич се пита дали всички нови явления в съвременната сръбска проза характеризират едно обновление на реализма. Авторът не се осмелява да даде точен и конкретен отговор, но неговото мнение е, че по-голямата част от романите и разказите, създавани днес, са спонтанни, естествени, занимателни и представляват напредък в сравнение с вчерашната проза. Зорич подчертава, че успехът сред критика и публика на автори като Селимович, Тишма, Данило Николич и др. се дължи на отхвърлянето на абстрактната реторика. Този факт им осигурява по-близък, интимен контакт с читателя.

По повод на 160 години от рождението на Негош в кн. 12 е отпечатана статията на Драган Йеремич „Естетическите въз-

гледи на Петър Негош". Задълбочено и с чувство на преклонение авторът разглежда поезията на този „най-голям черногорски, сръбски и югославски поет". Йеремич подчертава, че покрай държавническите грижи за опазване независимостта и свободата на Черна гора поезията е била за Негош най-голяма радост и отговорност, повече поет, отколкото владика и държавник. С поета могат да се сравняват само философът и астрономът, защото те също като него търсят тайните на космоса. И поетът, и философът си служат с едно и също средство за разгадаване тайните на природата — с мисълта. Единствено тя може да противостои на пагубното действие на времето. Мисълта е част от онзи „огън на безсмъртието", който е сътворил целия свят. Като философ-идеалист Негош счита, че душата, а заедно с нея и мисълта имат божествен произход. От божественото творчество като негов дериват е създадено и човешкото творчество. За Негош светът е най-голямата и велика поезия, понеже е най-голямото и велико творчество. Авторът на статията отбелязва, че Негош е взел думата поезия в нейното първобитно, а не съвременно значение.

Негошевската поетика в основата си е поетика на ентусиазма и оптимизма. Въпреки че в творчеството му има описания на злото, съпътствуващо неминуемо човешкия живот, Негош е поет на природните хубости, но не поет-пейзажист, а космически поет. „Неговото виждане за всемира е едно от най-забележителните в света на поезията, а космосът, както той го вижда, е безкрайно красив" — пише Йеремич. Негошевият песимизъм е адресиран само към земята, където човек изкупва греха си. Извън земята с изключение на ада всичко е прекрасно, пропито е от сияние, изпълнено е с хармония. Любуването на космическата красота е според Негош съществена причина за човешка радост, а тази радост е дадена най-много на поета като на същество, което в най-голяма степен може да се наслаждава на красотата.

Според Негош в поезията са съществени вътрешното виждане и преживяване. Външните събития и въздействия могат само да я измъчат и объркат. Това гледище поетът застъпва в „Горски венец". Поетът е творец според това, какво вижда у себе си, а не около себе си. Авторът на статията подчертава, че тази концепция на Негош е във връзка с метафизическите му възгледи.

По-нататък Йеремич посочва, че в най-доброто си произведение „Горски венец" Негошевата идеалистическа поетика се превръща в ангажирана и хуманистична, а той самият като теоретик и поет преминава от космическия на човешкия терен. Космическата област на действие се заменя със социалната, а възвишената класика преминава в героичен романтизъм.

Авторът прави интересен паралел между Негошевата обективна поетика и тази на френския поет Ламартин. Както и Негош, във втората половина от своето творчество Ламартин застъпва становището, че поетът не може само да възпява бога и да се диви на неговите дела, а трябва да се грижи за своите човешки проблеми и за осъществяване на земните си потребности и желания.

В духа на своето второ, земно, обществено-ангажирано схващане за поезията Негош не изтъква вече, че изявата на поета е обусловена от извънземни сили, а обратно — тя се определя от обстоятелствата, в които поетът се ражда и твори. Йеремич пише, че този нов възглед не се ражда отведнъж. Той узрява след дълъг и мъчителен път.

Авторът на статията се спира и на изворите на Негошевите възгледи за поезията. Той посочва Сима Милотинович Сарайлия и народното творчество, а от чуждите — гръцките класици (по-специално Омир) и Данте.

В заключение Йеремич изтъква, че Негош има огромно значение не само като създател на поетика, която може да съперничи на най-добрите образци, но и като творец на една национална естетика, в която етичното има изключително голяма роля.

„ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ", кн. 12/1973

В декемврийския брой на 1973 г. привлича вниманието на читателя статията на Миливое Йованович „Критика на модела на еснафството в романа на Булгаков „Майстора и Маргарита". Йованович е известен с изследванията си върху творчеството на Булгаков. И в тази своя работа той много подробно и задълбочено разглежда един твърде важен въпрос от известния роман на Михаил Булгаков „Майстора и Маргарита."

В началото на статията авторът обръща внимание върху факта, че докато в предходните си произведения Булгаков представя еснафството фрагментарно, нямайки амбицията да изгради една цялост с определени социално-психологически особености, то в „Майстора и Маргарита" той изгражда цялостен модел. При това този модел на еснафството е представен в исторически план и в срещата му с най-високата мярка за проверка и оценка — вечното и абсолютното. Йованович счита, че част от творчеството на Гогол и философията на Киркегор са предходници на Булгаковия опит да изгради модел на еснафството именно по този начин.

В центъра на своята критика Гогол поставя появата на „пошлостта“ в живота и нейната материализирана изява — изкушението за богатство или „чичиковщината“. Животът в кръга на „пошлостта“ е според Гогол анонимен, безличен и празен, както всеки живот без духовни потребности и цели. Йованович подробно се спира на това, как Гогол изобразява своите герои — представители на еснафщината.

Според автора на статията Булгаков е познавал и добрите, и слабите страни на Гоголевата и Киркегоровата концепция относно еснафщината. В „Майстора и Маргарита“ той покрай главния проблем прави антроположка критика на еснафщината и обсъжда въпроса за спасяване на личността от нейното давление. Героите — представители на еснафството — са абсолютно безлични и анонимни. Най-напред за това говорят техните имена. Подобна е и функцията на външния портрет, който писателят дава на тези герои. Булгаков рядко ги рисува подробно: с това той още веднъж подчертава тяхната безличност. А когато все пак дава външния изглед на героя (Берлиоз, Бездомни), той го нахвърля повърхностно и неутрално, без никакво описание на израза на лицето. Безличните и анонимни представители на еснафщината водят живот, лишен от лични, душевни вълнения. И в това отношение има пълна еднаквост между жителите на „високата“ (Берлиоз, групата „писатели“) и „ниска“ (Анушка, Босой) еснафщина. Отсъствието на всякаква индивидуалност у тези герои се подчертава в романа не само с тяхното подчинение на абсурдните положения в кодекса, но и с апологията на формалните доказателства за съществуването на „личността“. Оттук идва почти фетишизираната роля на „личната карта“, всякакъв род „членски карти“, които трябва да покажат, че става дума за личност, нещо повече — личност от обществена гледна точка. У всички герои съществува огромен страх от каквито и да било промени или препятствия в живота. Но ако все пак им се случи нещо, те се опитват да си го обяснят по следния начин: представителите на „високата“ еснафщина — с реални средства, а на „ниската“ — с присъствието на „нечиста сила“.

Йованович посочва, че следреволюционната московска еснафщина представлява интересна картина от гледна точка на комуникацията между нейните жители. Като образец на тази комуникация той посочва диалога между Берлиоз и Бездомни в първата глава на „Майстора и Маргарита“.

Според автора на статията в романа са доста чести „идеоложко-политическите“ примери на еснафската фантастика. Към тях спадат: съмненията на Бездомни при разговора му с Воланд, когото счита за шпионин; сцената между Бездомни и Коровиев непосредствено след смъртта на Берлиоз; поведението на Николай Иванович, който се страхува да не го види Наташа и редица други.

У представителите на еснафщината са се вселили дълбоко равнодушие, тромавост в мисленето, пасивност. С редица примери от романа Йованович доказва това свое твърдение.

Чрез собствената си фантастична, невероятна и абсурдна физиономия московската еснафщина се демаскирва сама, без никакво посредничество от страна на Воландовия демонски свят. Но впрочем това автодемаскиране присъствува изключително в съзнанието на читателя, докато представителите на еснафщината изобщо не го съзнават. Воланд и неговата чета внасят само корекции, т. е. допринасят само за окончателното демаскиране. Този процес достига най-ефектни величини при изправянето лице срещу лице на представителите на еснафщината с вечността — с въпросите на смъртта и безсмъртието. Като Гоголевата Пулхерия Ивановна те не са способни да се замислят над смъртта като над най-лично преживяване и по този повод да направят равносметка на собствения си живот в духовен план. За тях е странна и чужда и самата мисъл за смърт. Първата им реакция на Воландовата поява е опитът да се оспори това присъствие, т. е. да се докаже, че контакт с вечността не може да има, че дори и никаква вечност няма. Това становище застъпват носителите на закона, лекарите и останалите кръгове, които Булгаков нарича „интелектуални“. Други пък — например максимално равнодушният и бюрократизиран Николай Иванович — въобще не реагират, държейки се така, сякаш нищо не се е случило. Изобщо представителите на еснафщината — такива, каквито ги е нарисувал Булгаков в „Майстора и Маргарита“ — живеят безлично и безлично умират, пропускайки единствения шанс да се обърнат към интимното и душевното.

По-нататък Йованович проследява как Булгаков е изобразил еснафщината по времето на Пилат Понтийски и на бала у Сатаната. Той подчертава техните общи черти.

Авторът на статията разглежда и въпроса, как Булгаков е показал в своя роман възможността да се надвие еснафщината. Той се спира подробно на срещите Пилат — Йешуа, Фрида — Маргарита и Бездомни — Майстора. Според Йованович те имат двояко значение: от една страна, са доказателство за приликата между разните еснафщини; от друга страна, Булгаков дава да се разбере, че тези еснафщини не са способни докрай „да се оградят“ от влия-

нието на истински личното, индивидуално начало, което мощно нахлува чрез усилията на Йешуа, Маргарита и Майстора. От момента, в който представителите на безличната еснафщина влизат в контакт с личността и осъзнават нейната същност, те вече отпадат от еснафщината; този процес започва с акция на съвестта, съпроводена от усилия и мъки.

Б. К.

С А Щ

„COMPARATIVE LITERARY STUDIES", кн. 1, 2/1973
Илиноис

„Къмпеъртив литеръри стадиз" е тримесечно списание за сравнителни изследвания в областта на световната литература. Основано е през 1963 г. и се издава от университета в Илиноис.

В кн. 1/1973 г. на списанието спира вниманието статията на Волфганг Холдхайм, озаглавена „Естетическо-историческият парадокс". В нея авторът разглежда един интересен проблем из областта на методологията на литературната критика, а именно сложната диалектическа връзка между литературноисторическия и естетически компонент на литературнокритичната оценка на художествената творба. В уводните бележки към статията Холдхайм изтъква, че негова основна задача е преди всичко да се определи взаимната обусловеност на два важни аспекта на литературнокритическия анализ на една художествена творба и разкриването на нейната литературноисторическа и естетическа стойност.

Терминът „литературна история", изтъква Холдхайм, включва две основни значения, които често се смесват. От една страна, литературната история представлява историография на литературната дейност, а, от друга — тя е свързана с изясняване и определяне на „историзма" на литературните произведения, т. е. с изтъкване на онези техни елементи, които правят възможно свързването им с историческото развитие на човешкото общество. В това свое второ значение литературната история се стреми да обхване и обясни произведението като феномен на духовната история на човечеството. Но, аргументира Холдхайм, такъв исторически подход е възможен към обекти на изследване, които представляват някакви исторически факти. Литературните творби обаче, дори тези, при които връзката с историята е очевидна, не могат да бъдат определени като „исторически факти".

В своята студия Холдхайм разглежда както аргументите на критиката, насочена срещу т. нар. исторически подход в литературнокритическия анализ, така и тези на критиката срещу абсолютизирането на естетическата преценка на литературната творба. Аргументите срещу историческия аспект в литературната критика Холдхайм свежда до три основни възражения. Първо, според него няма една действително колективна история на литературата, нито пък на отделни периоди от литературната дейност като част от един общ литературен процес. Според него школата на руските формалисти е направила някои интересни опити в това отношение, но те били затънали в един необоснован култ към новостите, обуславящи според тях процеса на развитие. Руските формалисти не са успели да открият някакъв съществен белег на развитието на литературния процес, който да обхваща доста противоречивите му тенденции. Механичното свързване на литературното развитие само с общите закони в развитието на обществото и неговата история, пише Холдхайм, довежда до възникване на един силно опростен модел на литературното развитие. Опитът на Ханс Роберт Йаус (Jauss) за подобно свързване на развитието на литературата с историческото развитие на обществото, отбелязва авторът на статията, го довежда до погрешното и ограничено схващане за литературната история като история на вкусовете на отделните общества. Критиците на историческия подход към литературните факти, обобщава Холдхайм, подценяват важността на естетическия анализ на литературната творба, анализирайки преди всичко връзката ѝ с факти от обществено-историческото развитие, която впрочем често е неоспорима. Като втори съществен аргумент в полемиката срещу привържениците на историзма в литературната критика Холдхайм изтъква съществената разлика, която съществува между една творба на изкуството, по отношение на която се долавя дистанцията на времето и всяко друго творение на човека, извършено в един минал период. Всеки друг акт на човешката дейност, извършен чрез един вече отдалечен от нас период от време, при напомняне за него бива реконструиран на базата на факти, които могат да бъдат наречени исторически, докато литературната творба, дори и в нея да са преразказани случки и събития от далечното минало, конфронтира читателя и предизвиква у него определена реакция, която се колебае в границите на приемане или отхвърляне. Тази реакция на човека при срещата му с литературната творба се определя преди всичко от неговия естетически вкус, а не от критерия му за историзъм, приложен по отношение на литературното произведение. Тук авторът на статията

се позовава на критичните бележки на Рене Велек (Rene Wellek) върху труда на Клаудио Гилен „Литературата като система“ (Claudio Guillén. Literature as System), в които между другото се изтъква, че произведенията на изкуството не са документи, а паметници. Литературната критика не трябва да отбягва естетическия проблем, свързан с възприемането на обекта на изкуството (литературната творба), в резултат от което възниква реакция на одобрение или отхвърляне. Според К. Гилен, когото авторът на статията цитира на няколко места, основният проблем, пред който се изправя литературната критика, е преценка на художествената стойност на творбата, а не определяне на нейното историческо място в рамките на литературното развитие.

Като трети основен аргумент срещу историческия аспект на литературнокритическия анализ авторът на статията изтъква това, че преценката на литературното произведение, която не може да не е свързана с естествената реакция, породена от възприемане на обекта на изкуството, като преценка сама за себе си има абсолютен характер, т. е. тя или утвърждава, или отрича творбата. Литературноисторическата оценка на творбата обаче предполага универсалност, която едва ли може да бъде постигната както по отношение на историческия момент на създаването на литературното произведение, така и по отношение на връзката му с един литературен процес в развитие. Тук авторът на статията засяга един интересен проблем, а именно дали на самото литературно произведение, което според него е естетически феномен, е присъща някаква „антиисторичност“ или пък историческият аспект на анализа на литературното произведение може да бъде съчетан с естетическия критерий, в чиято полза бяха посочените дотук авторови аргументации. В. Холдхайм счита, че в случая не би трябвало да се абсолютизира някакъв вроден антагонизъм между историческия и естетическия подход към литературната творба. Според него, и това е основната му теза, нито само естетическата преценка на литературното произведение, нито чисто историческият аспект на неговия анализ могат да претендират за всеобхватност или за взаимоизключване. Наистина, изтъква Холдхайм, има известен антиисторизъм на естетическата рецепция на едно литературно произведение, но и срещу абсолютизирането на естетическата оценка на творбата биха могли да се изтъкнат редица важни аргументи. Така например един такъв абсолютизиран естетически критерий е изтъкан от куха трансценденталност и в същност е бунт срещу осъзнаването на фактора време. В своята статия Холдхайм се спира и на аргументацията на привържениците на историзма в оценката на литературната творба срещу чисто естетическия аспект на литературната критика. И тук той изтъква три основни аргумента. Холдхайм цитира най-напред някои основни мисли в труда на Ерих Ауербах „Филология на световната литература“ (Erich Auerbach. Philologie der Weltliteratur), според който бягството от историзма в литературната критика е явление, обусловено от някои общи философски концепции на съвременното западно общество, в което мнозина имат историческо съзнание, ограничено в рамките на техния личен живот. Антиисторизмът, който прониква в областта на литературната критика днес, според мнението на Ауербах, както и на автора на статията, е проява на определено „историческо“ виждане на съвременното общество. Като втори аргумент срещу противниците на историзма в литературната критика Холдхайм изтъква, че естетическата преценка на дадена литературна творба, макар и за момента да е абсолютна (положителна или отрицателна), с течение на времето може да претърпи различни модификации и да стане относителна. Естетическата оценка на едно произведение, абсолютна сама за себе си, следователно в хода на времето може да бъде различна, и то поради различни фактори. Естетическата оценка на литературната творба, изтъква Холдхайм, има само една „вътрешна универсалност“, присъща на нейната природа, но тя не може да претендира за универсалност по отношение на обекта, към който е насочена. Понататък Холдхайм твърди, че естетическата преценка на едно литературно произведение винаги е повлияна до известна степен от други мнения за същото произведение, т. е. тя е свързана с критически анализи на творбата от друго време и затова тя неизбежно включва известна доза историзъм. В нея се правят сравнения, анализират се или просто се съобразяват подобни актове на критическа дейност, осъществени в един минал, т. е. исторически период. Като трети основен аргумент в полза на историзма при оценката на една литературна творба се изтъква обстоятелството, че историзмът е залегнал в самата същност на естетическата преценка. Тук Холдхайм, без да се позовава на отделни автори, отправя критика към едно от основните схващания на феноменолозите, които, както е известно, без да отричат съотносимостта на известни исторически условия и определени художествени факти, смятат, че помежду им няма историческа връзка, която да представлява интерес за литературната критика (срв. Атанас Натев. Литературознание и изкуствознание. С.

1969. с. 24). В подкрепа на своето становище авторът на статията посочва, че основният елемент на естетическото наслаждение от „Дон Кихот“ на Сервантес е свързан с възприемане на умелата пародия на романтиката на рицарството. Но какво би станало, пише Холдхайм, ако някой днес напише такава пародия, дори тя да е прекрасна? Ние бихме я възприели като безнадеждно анахронистична и сигурно това би повлияло негативно на нашата естетическа преценка. Отричането на епигоните, изтъква авторът на статията, се дължи невинаги на лошо качество на техните произведения, а може би на това, че те в повечето случаи идват твърде късно. В този случай отделянето на творбата от един исторически момент, който обуславя нейната историческа значимост, се възприема като по-ниско „историческо“ качество. Всеки опит да се изтъква по-малката художествено-въздействена стойност на такава творба, без съобразяване с историческия момент на нейното създаване, според Холдхайм е акт на неправилно методологическо абстрахиране.

По-нататък авторът на статията отбелязва, че опитът за определяне на чисто естетическия подход към литературната творба като „директен метод на изследване“ е неправилен. Абсолютизирането на естетизма в литературната критика според него също е проява на една скрита форма на индиректност на метода. Прекият начин на възприемане на литературното произведение предполага обективирана емоционалност на преценката, която е резултат от едно осъвременено виждане на литературния текст, на неговото транспониране в проблематиката на определен (съвременен) исторически момент. Вярната естетическа оценка на творбата не може да бъде постигната чрез абстрахиране на обекта на литературната критика от времето и отричане на неговата историческа обусловеност. Тя неминуемо трябва да бъде съобразена с диалектическото единство между историческата обусловеност и художествено-естетическата стойност на творбата. Историзмът в литературната критика обаче не бива да се схваща само като едно темпорално определяне на произведението, а преди всичко като определяне на неговото „пространствено качество“. От по-нататъшното изложение на Холдхайм става ясно, че под пространствено качество той разбира художествено-историческата значимост на литературната творба, която е свързана с историческия момент на нейното създаване, но същевременно я поставя извън рамките на една чисто темпорална обусловеност. Съвременността на едно литературно произведение според автора на статията като художествено-естетическо качество включва трайната връзка с всеобщата динамика на обществено-историческия процес на еволюция. Литературната критика, чиято цел е преди всичко разкриването на художествената стойност на литературната творба, изтъква Холдхайм, трябва да бъде едно методологическо единство на историческия и естетическия подход към литературната творба. Парадоксалната противоречивост на тези два аспекта не трябва да се схваща като непреодолимо препятствие пред литературния анализ, а трябва да бъде използувана като своеобразна отправна точка при разкриване на сложното диалектическо единство на художественото въздействие на литературната творба.

В кн. 2/1973 г. на същото списание е поместена статията на Лилиан Р. Фърст „Структурата на романтическата агония“. В нея авторът разглежда връзката между ранния романтизъм и декадентството в европейската литература от края на XIX в. Своята теза за развитието на романтическия идеал в променените условия в края на миналия век Л. Фърст изгражда на базата на задълбочен сравнителен анализ на две произведения, които тя определя като представителни за ранния романтизъм, респективно за декадентството в европейската литература — романа „Хайнрих фон Офтердинген“ на немския писател-романтик Новалис и романа „Наопаки“ („A rebours“) на френския писател Жорис К. Хюисманс.

В началото на своята статия Л. Фърст изтъква, че проблемът за връзката между романтизма в литературата от края на XVIII и началото на XIX в. и декадентския период, който започва през последната четвърт на XIX в., е обект на изследване от много автори. В многобройните публикации върху този проблем обаче е трудно да се забележи до каква степен връзката между тези две литературни явления може да бъде разглеждана като продължение на някои идейно-естетически принципи на романтизма от представителите на литературния декаданс. Л. Фърст се спира на основните положения в някои от изследванията върху проблема за свързаността на идеите на романтизма и декадентството. В труда на Ф. Л. Лукас (F. L. Lucas) „Залезът и краят на романтическия идеал“, пише авторът на статията, се изтъква, че упадъчните идеи на литературния декаданс се съдържали в латентен вид в основните принципи на романтизма, който Лукас сравнява с „възбудено, опиянено мечтателство“, което водело до свръхчувствителност, преувеличаване и дори до сатанизъм и садизъм, т. е. можело да вземе вреден уклон. Романтическото „бродене из лесовете“, пак според Лукас, цитиран от автора, отвеждало сред най-тъмните места в гората, където

над съзнанието тегнела представата за безизходност, загубеност и отчаяние. Лукас вижда връзката между романтизма и декадентството като една спирала, видна нишка, която води надолу, според него романтизмът бил хубава снежна топка, която нараствала застрашително и се превръщала в лавина. На становище, близко до това на Лукас, стои и Марио Праз (M. Praz) в своя труд „Романтическата агония". Според него, пише авторът на статията, декадентството в литературата от края на миналия век е резултат от последователно низходящо развитие на някои „нездрави, ендемични тенденции на романтизма, които през декаданса придобиват епидемичен характер". Мнозина литератори, пише Л. Фърст, разкриват съществени елементи от динамиката на обществено-политическото развитие през XIX в., която обуславя литературното развитие от романтизъм към декадентство. Така например К. У. Суарт (K. W. Swart) в своята студия „Декадентското усещане във Франция през XIX в." анализира френската декадентска литература с цел да подкрепи своята теза за духовна криза в обществено-политическото развитие във Франция от края на миналия век. Същият автор определя XIX в. като столетие, разкъсвано между надеждата и отчаянието, изпитало огромно разочарование и бедствия, осъзнало зараждащия се в него дегенеративен процес. Авторът на статията счита възгледите на Суарт като важни изходни позиции в изграждане на своята теза за връзката между романтизма и литературния декаданс. Л. Фърст цитира една дефиниция за декадентския период в литературата от края на XIX в., според която той се характеризирал с три главни черти, а именно: продължаване на романтическия култ към модернизъм, естетизъм и индивидуализъм до крайност; отразяване на засилващия се процес на дезилюзиониране и силното влияние на философията на Шопенхауер. Като особено важен, базисен труд за по-нататъшната разработка на проблема за връзката между романтизма и декадентството Л. Фърст посочва труда на А. Е. Картър (A. E. Carter) „Идеите на декаданса във френската литература", в който се застъпва тезата, че декадентството не е продължение на романтизма, а се изгражда върху идейно-естетически принципи, противоположни на идеите на романтизма. Според Картър декадентството е бунт срещу романтическата теория в две основни направления — срещу романтическия култ към природата и срущу романтическия идеал за любовта. Декадентството според цитирания от Л. Фърст труд на Картър започва с маркиз дьо Сад и Шарл Бодлер като отказ от натурализма на Русо и се развива в болезнен стремителен уклон към противоестественото и анормалното. Авторът на статията отправя критика към възгледа на Картър, че романтизмът бил „примитивизъм", а декадентството — „изкуственост". Според Л. Фърст подобни опростени схващания изопачават сложния характер на тези две литературни явления.

По-нататък Л. Фърст анализира в сравнителен аспект романите „Хайнрих фон Офтердинген" на Новалис и „Наопаки" на Хюисманс—две произведения, написани съответно в началото и в края на XIX в., според автора на статията типични за романтизма и декадентството. В двата романа, изтъква Л. Фърст, могат да се открият редица общи елементи по отношение на тяхната структура и тематика. Но в общите рамки на тематично-структурната им близост могат да се посочат съществени различия, що се отнася до основния идеен замисъл на творбите. Авторът на статията анализира задълбочено в идейно-тематичен и художествено-естетичен план елементите на подобие и различие в двете литературни произведения. Л. Фърст изтъква, че и двете творби приличат повече на поеми в проза, отколкото на романи от традиционния за XIX в. тип. Фабулата и в двата случая има спомагателно значение и подпомага възникването на определена атмосфера и настроение. И Новалис, и Хюисманс са споделили творческите си намерения при създаването на тези произведения. Новалис се е стремял да създаде роман, близък до приказката, и е изхождал от известната дефиниция на Фр. Шлегел за романа, който трябвало да бъде „една романтическа книга". Той искал да създаде роман, коренно противоположен на Гьотевия „Вилхелм Майстор". В противоположност на забележителния реалистичен роман на Гьоте „Хайнрих фон Офтердинген" на Новалис е замислен като пеан на поезията. Хюисманс, отбелязва Л. Фърст, е замислил своя роман също така като опит за художествено противопоставяне на близките до натурализма възгледи за обекта на изкуството, подбран от сферата на ежедневното. Странно е, че начинът, по който той е програмирал своя роман, твърде много напомня основните концепции на ранния романтизъм за този литературен жанр. Хюисманс замисля едно произведение, чрез което се стреми да проникне във всички възможни аспекти на човешкия живот. Както Новалис, така и Хюисманс се опитва да разруши традиционната форма на романа и да постигне поетична плавност на изложението. Колкото и парадоксално да звучи, пише авторът на статията, и двете поеми в проза притежават черти на структурата на един авантюристичен роман. И в „Хайнрих фон Офтердинген", и в „Наопаки"

може да се забележи логическа последователност на фабулното развитие. И в двата романа се съдържат лирически стихотворения. Но докато в романа „Хайнрих фон Офтердинген“ те са оригинални творби на главния герой — Хайнрих, в романа на Хюисманс те са стихове на поетите, които главният герой в „Наопаки“ предпочита — Бодлер, Маларме, Верлен. Докато Хайнрих от романа на Новалис е един преуспяващ поет, Дез Есент от „Наопаки“ на Хюисманс е скован естет. Това обстоятелство, изтъква Л. Фърст, насочва вниманието към някои идейни различия между тези два романа.

По-нататък в статията се анализират двата романа по отношение на вложената в тях идейност. Л. Фърст посочва удивителното сходство в сюжета на двете произведения — едно пътуване на главния герой, чиято крайна цел е откриване на родния му дом. Хайнрих фон Офтердинген навсякъде е заобиколен от един „земен рай“, а героят от романа на Хюисманс схваща своето пътуване като завръщане към „минали векове, към изчезнали цивилизации, към мъртви времена“. Структурното и тематично сходство между двата сравнявани романа авторът на статията посочва като показателен пример за връзката между някои идейно-художествени концепции на романтизма и декадентството. Съществените различия в изграждането на образите на главните герои в двата романа обаче, изтъква Л. Фърст, показват антитетичния характер на тази връзка. Така например Хайнрих е млад и бодър двадесетгодишен младеж, устремен към бъдещето, а Дез Есент, само десет години повъзрастен от него, е напълно дезилюзиониран, преждевременно остарял, презиращ живота. Образът на Хайнрих е идеализиран, той е носител на бодро настроение, здрав разум, физическа и духовна предприемчивост, докато главният герой от романа на Хюисманс е анемичен, изнервен и безнадеждно болен, Новалис показва човек, устремен към бъдещето, към постигане на нравствени и духовни добродетели, а Хюисманс разкрива трагедията на една катастрофална духовна и физическа дегенерация. Странствуването на Хайнрих по света обогатява неговия опит и възвишава духа му, а краткото пътуване на Дез Есент показва статичната ограниченост на неговото съществование и духовната му стагнация. Романът „Наопаки“ на Хюисманс, отбелязва авторът на статията, символизира отстъпление от света, затваряне в клетката на саможиво вегетиране. Пред Хайнрих от романа на Новалис хоризонтите се разширяват, а пред героя от романа на Хюисманс те непрекъснато застрашително се стесняват. Важно място в сравнителния анализ на двата романа Л. Фърст отделя на разкриването на отношението на главните герои към заобикалящия ги свят. Докато Дез Есент се оттегля от всякакво общуване, държи дори двамата си слуги на разстояние, връзката на Хайнрих със света е ясно забележима и хармонична, той винаги е заобиколен от хора и се интересува живо от техния живот. Съществуването на Дез Есент се превръща в ужасен кошмар, то е застрашено от заболяване, лудост и смърт. Съкрушен от безкрайни физически и душевни страдания, той вижда в болната си фантазия апокалиптичния край на прокълнатия от него свят. Хайнрих фон Офтердинген пък съзира приближаването на златния век и настъпването на царството на поезията, той става все по-благороден и е обзет от „възвишената творческа бодрост“.

Обобщавайки резултатите от сравнителния анализ на двете произведения, Л. Фърст изтъква, че различията в идейната концепция на двата главни образа в тях, тяхното развитие и начин на общуване със света наред със стилистичния контраст между наподобяващото приказка, непосредствено повествование в романа на Новалис и изкуствената, обременена фраза в романа на Хюисманс се обуславят от идейната противоположност на романтизма и декадентството в литературата. Авторът на статията идва до заключението, че споменатата теза на Картър за декандентството като идейно-естетическа реакция на романтическия „примитивизъм“ на чувствата и възхищението от срещите с природата и света трябва да бъде допълнена с пояснението, че литературният декаданс в известно отношение е продължение, макар и в погрешна посока, на романтическото търсене на идеалното, а прословутата „романтическа агония“, характерна за произведенията на декадентската литература, е изопачена форма на романтическия идеализъм. Романтическите идеали губят своя смисъл в края на XIX в., когато осъзнаването на изгубените илюзии и надежди превръща стремежа на романтиците към духовно обновление на света в истинска агония.

Б. М.

ФРАНЦИЯ

„ACSION POETIQUE“, бр. 48/1973, Париж

„Акцион поетик“ е периодично литературно издание, основано от група френски прогресивни писатели и преводачи: Анри Делюи, Шарл Добжински, Пиер

Лартиг, Елизабета Рудинеско, Жак Рубо, Мицу Ронат, Ален Ланс и др. Съвременната поезия, свързана особено с авангардните течения и техните представители, е предмет на широка дискусия в „Аксион поетик". Така бр. 48 е посветен на Маяковски, футуризма и формализма при активното участие на Анри Делюи, Владимир Познер и Леон Робел, с които са водени беседи върху „авангарда" през 20-те години. Преведени и публикувани са текстове от Маяковски, Кручених, Б. Лифшиц, В. Хлебников, С. Третяков. Материалът е подбран с оглед да се даде на френския читател по-пълна и ясна представа за насоките на младата съветска поезия през 20-те години, която се характеризира с формалистичните теории на Виктор Шкловски и на групата поети и теоретици около Маяковски. Поместен е интегралният текст на „Предговора" на групата, подписан от Давид Бурлюк, Маяковски, Екатерина Низен, Хлебников, Лифшиц, Кручених. В „Предговора" са набелязани тринадесет точки, които резюмират теоретическите възгледи на групата. Така в точка първа се казва: „ние престанахме да следваме устройството и произношението на думите според граматическите правила, тъй като виждаме в литературата само ориентиращи слова. В точка втора се казва: „ние придаваме на думите смисъл според техния графичен звукословен (фонически) характер". В останалите точки подробно се формулират принципите на „новата граматика", въведена от групата в поезията. Интересни са разговорите, които редактори на списанието са водили с Владимир Познер и Леон Робел, изтъкнати преводачи от руски език. Ето какво казва Леон Робел за първите прояви на формализма: „Не бива да се забравя, че формализмът в Русия се изявява още в 1914 г. и първата публикация, преди още групата да се е учредила, като първи номер на ОПОЯЗ (Дружеството за изучаване на поетическия език) е брошурата, която Шкловски публикува в 1914 г. Но 1914 г. не е рождената дата на футуризма в Русия. Можем да приемем, че футуризмът се ражда истински в Русия през 1910 г. Впоследствие, именно в 1914 г., става прочутото събрание, посветено на тази млада буйна поезия, председателствувано от прочутия крупен езиковед Бодуен де Куртене, учен с огромна култура и с прогресивни разбирания, което му е струвало немалко безпокойства в научната му кариера и дори арестувания. На това твърде бурно събрание присъствуват всички футуристи, между които Шкловски, Роман Якобсон, който по онова време е смятал себе си футурист, Поливанов и др. Самият Шкловски е заявявал: „аз съм за футуризма". Няма никакво съмнение — казва в заключени Леон Робел — относно връзката между усилието на модерната лингвистика и творческата работа на поетите-футуристи. Друг капитален елемент във формирането на футуризма — добавя същият автор — са социалните, политическите ангажименти. Тези млади хора (на възраст между 20 и 30 години по време на Първата световна война) са имали позиции донякъде неясни, но затвърдени, особено Маяковски, за когото се знае, че още съвсем млад е воювал активно в редовете на работническата социалдемократическа партия.

Пояснявайки моменти от движението на футуристите, Леон Робел казва: „Имало е четири главни групи: групата, която първа се е образувала — на кубо-футуристите, групата на Хлебников, Маяковски и др., сетне групата на его-футуристите на Игор Северянин, неособено значителен поет, примери от чието творчество има в голямата антология на руската поезия, дело на Елза Триоле (издание на Пиер Сегерс, 1965). Северянин лансира модата на футуризма към 1913 г., като създава публичната декламация, поетът-спектакъл. Сетне идва групата „Мецанин" от 1913 г., която не трае дълго, Московската его-футуристична група. И последната от групите, често окачествявана като „умерено футуристична", включваща поети със значение в литературата — Асеев, Пастернак."

А ето какво казва за литературата и писателите в началните години след Октомврийската социалистическа революция виднияг днес френски писател (от руски произход) Владимир Познер: „През есента на 1922 г. отидох в Берлин, защото Горки пребиваваше в околностите му и група руски писатели живееха там . . . По онова време Германия беше единствената страна, която даваше входни визи на съветските хора. В Берлин се запознах с Елза Триоле, там срещнах Пастернак, заварих Виктор Шкловски, с когото бях свързан, и Маяковски. Няколко месеца по-късно той започна в Москва списанието ЛЕФ (Ляв фронт).

Руският футуризъм даде двама крупни поети: Хлебников и Маяковски. „Предшествуващото литературно течение — казва Познер — символизмът, явил се в края на предния век, беше сега приет, академизиран, вече демодиран. Най-големият поет на епохата Александър Блок, излязъл от символизма, се беше отдалечил, отишъл напред. В Русия по това време имаше две нови течения: от една страна, акмеистите с Ана Ахматова, Николай Гумильов и малко познатия, но значителен поет Осип Манделщам. Другото течение бяха футуристите. Беше свършено със селото, с пейзажа, идваха на преден план градът, машината, фабриката,

човекът от улицата, говоримият език заместваше така наречения поетически език. Акмеистите — добавя Познер — също промениха своя речник, но те бяха привърженици на един прост език, без много прилагателни; едно връщане към класиците, към Пушкин. Футуристите също се приземяваха, независимо на каква земя, не непременно на житно поле, това житно поле, което намираме в руската литература от нейното основаване — и до днес. За тях, футуристите, това беше заводът, т. е. работникът."

Интересното съдържание на този брой от „Аксион поетик" се допълва с няколко статии от Лифшиц, Кручених, Хлебников, Третяков и с едно писмо върху футуризма от Маяковски.

Н. Д.

Г Ф Р

„ARCHIV FÜR DAS STUDIUM DER NEUEREN SPRACHEN UND LITERATUREN", Брауншвайг, кн. 1—2/1972

Академичното списание „Архив за изследванията на новите езици и литератури" излиза два пъти годишно и публикува материали на немски, френски и английски език. Това е едно от най-старите списания за нова филология — навлиза в своята сто двадесет и четвърта годишнина.

В първата полугодишна книжка привлича вниманието студията на проф. д-р Дмитрий Чижевски от Хайделбергския университет „Руският футуризъм и поетичният език". От първите прояви на руския футуризъм, отбелязва авторът, са изминали повече от петдесет години, време, напълно достатъчно, за да се интерпретира това литературно течение, дори да се даде обща картина на неговото възникване, развитие и упадък. Авторът смята, че досега не е изпълнена нито една точка от тази програма за литературно-историческо изследване. Причини за това проф. Чижевски вижда на първо място в обстоятелството, че „величествената личност на Владимир Маяковски възпира погледа да проникне до онзи фон, в чиято взаимовръзка само може да бъде разбрана цялата литературна дейност на Маяковски".

След някои исторически бележки, отнасящи се до появата на футуризма в Русия, авторът изтъква според него показателния факт, че всички талантливи нови поети, като Аненски, М. Кузмин и др., които са били привърженици на символизма, в тези критични години (1909—1910) се отдръпват от символистичното движение. Също и Хлебников се държи настрана от символистите и не публикува в техните издания. А Хлебников е тъкмо един от онези руски поети, които обладават съзнанието за неизбежността на обновлението на руския поетичен език. Тук авторът прави бележката, че великите поети са щастие, но същевременно и нещастие за литературата. А нещастието се състои в мощното, непреодолимо влияние, което те оказват на следващите поетични генерации. Така поетическият език от втората половина на XIX в. в Русия е изцяло под такова едно непреодолимо влияние, идващо от езика на Пушкин и Лермонтов. Единствено Тютчев и Некрасов остават незасегнати от това влияние, смята авторът.

Още символистите от по-старото поколение тръгват по пътя на езиковото обновление и тук особени успехи постигат Брюсов и Балмонт. Балмонт открива възможностите на звуковата евфония за актуализиране на обезцветените от употреба стари думи. Така най-обикновени думи зазвучават не само по новому, но се и възприемат като нови.

Представителите на втората генерация символисти избират друг път. Така поезията на Блок изобилствува от нови, необикновени и „странни" образи и метафори. И тъкмо на това, смята авторът, се гради славата на Александър Блок като един от най-великите руски лирици. От своя страна Андрей Бели обновява поетическия език чрез създаването на неологизми — най-смелите, каквито познава руската литература до футуристите. По времето, когато Брюсов, Балмонт и Блок вече са „нормализирали" своя език и своя арсенал от поетически прийоми и са се върнали към традицията на класиците, Бели шлифова своя собствен стил, отличаващ се с „необикновености", в които той проявява несравнимо майсторство. Хайделбергският професор смята, че Андрей Бели може да се причисли към непосредствените предшественици на футуризма. Той изтъква, че задачата на футуристите е останала същата, както на символистите — именно обновлението на поетическия език и актуализирането на художественото слово. И ако тези конкретни задачи, които са си поставяли футуристите, се разгледат по-отблизо и по-подробно, продължава проф. Чижевски, то те ще престанат да изглеждат като чуждо тяло в руската литература, като някакво нарушаване на руската литературна традиция.

Авторът изтъква, че двигателни сили на символистичното движение не са нито отказът от социално-политически мотиви, нито прекомерният индивидуализъм на един Брюсов и неговите епигони, нито подчертаният аморализъм на такива спътници на символизма, какъвто е Леонид Андреев, а именно сериозните въпроси, свързани с философския мироглед и опи-

та за реформа на поетическия език. А ако тези сили се изследват тъкмо там, където са добили поетически облик, то може с удивление да се установи, че символизмът и футуризмът не се разграничават ясно един от друг. И двете течения, смята авторът, са чувствували едни и същи угрози, криещи се в езика на реалистичната литература — сляпото подражание на „класиците“ и по-слабо продуктивното подражание на ежедневния език. А според схващането на футуристите литературната дейност на символистите е довела в продължение на петнадесет години до изработването на един равномерен и изгладен поетичен жаргон, чийто основен отличителен белег е усещането за „сладост“, напомняща за оперни арии и дори за сантиментални романси. Сладникавото благозвучие на символистите им се струва не по-добро от подражателното безсилие на епигоните на Пушкин и Лермонтов. Тъй в манифестите на футуристите се формулира с умишлена острота, макар и ненапълно сериозно: „Миналото стана тясно. Академията и Пушкин са по-неразбираеми от йероглифи.“ Футуристите искат да „изхвърлят Пушкин, Достоевски, Толстой и др. от парахода на съвременността“.

В епохата на Пушкин е било намерено ново обозначение за поезията — просто „звуци“ („мои задумчивые звуки“), а през петдесетте години и през периода на реализма поетът „пише“, а поезията му представлява „мисли“, „мечти“ и пр. Футуристите обаче „крещят“, „вият“, „реват“, „ръмжат“. Докато при символистите може да се срещне образът на поета, представен като лебед и дори като славей, то Маяковски взима облика на куче: „я стал на четвереньки и залаял: гав! гав! гав!“ Това означава, посочва авторът, че футуристите са поели пътя на „суровия“ (жесткий), „тръпчивия“ (терпкий) и „грубия“ (грубый) език. И очевидно в грубостта се заключава главното обновление, смята авторът. При футуристите това представлява умишлена провокация към читателя. Но основното тук е не толкова грубостта, колкото суровостта, неогладеността на прозаичния и тромав език, който по мнението на футуристите е бил тъкмо подходящ за изразяването на по-сериозни и същевременно по-трагични преживявания.

Авторът се спира по-подробно на проблема за словотворчеството и неговата традиция. Посочва се, че неологизми са били създавани винаги и че редица философи на езика са смятали словотворчеството не само за право, но и за задължение на поета. Футуристите обаче създават неологизми по доста по-различни пътища от техните предшественици. Те превръщат словотворчеството в основен принцип на своята поетическа практика. В един от манифестите си футуристите заявяват: „Ние развихме нови принципи на художественото творчество. И именно богатството на речниковия състав е оправдание на поетическата дейност.“

Освен признатия майстор на нови словообразувания Владимир Маяковски сред футуристите има и други словотворци от немалко значение, например Велемир Хлебников и Игор Северянин. Авторът посочва, че именно Хлебников е бил най-добрият теоретик на футуристите, той е оставил дори трактати на тази тема. Тук проф. Чижевски разглежда начините, по които Маяковски и другите майстори на неологизми обогатяват своя поетически речник. Така например Маяковски създава новата дума „разбандитит“ въз основа на съществуващия в руския език глагол „разбазарит“. Неологизми се създават и на базата на руските диалекти, говоримия език, детския език, украински заемки и пр.

Сред футуристите се намират и привърженици на „абсолютните неологизми“, т. е. на изобретяването на напълно нови думи. Техният „вселенски“, или „световен език“, страда от един основен недостатък, посочва авторът. Ако съществуващите „разумни езици“ само разединяват хората, както твърдят футуристите, то едва ли би могъл да ги обедини един „металогичен (заумный) език“, и то по простата причина, че във всички езици на света думите означават нещо, изразяват нещо, а думите на „металогичния език“ не са носители на никакво значение. Най-известният идеолог на металогичния език сред футуристите е А. Кручених, макар и да не е единственият теоретик на този език. Кручених и Хлебников се обръщат към неологизмите в езика на религиозните секти, към магическата функция на „непонятните думи“. Тук авторът посочва, че тясната съобщност на членовете на религиозните секти, които пеят своите „духовни песни“ на „металогичен език“, не се е обуславяла от тези „духовни песни“, а от религиозните учения на техните патрони, които са им били предадени на разбираем или ако се е касаело за „тайни“ учения, на полуразбираем език. В своите металогични проповеди и песни сектантите са намирали само „изход“, за да изразят съдържанието на своите трудно изразими схващания и убеждения.

Проф. Чижевски смята, че въодушевлението на футуристите и на някои теоретици, като Виктор Шкловски, от металогичните езици се корени в прастарото съмнение на поетите във възможностите на езика да изрази адекватно едно сложно духовно съдържание. Авторът цитира думите на Тютчев: „Изречената мисъл е лъжа“ и на Фет: „О, ако бе възможно ду-

шата да се изкаже без думи."

Действителното реализиране на „металогиката" може обаче, смята авторът, да съдържа два разбираеми и смислени аспекта. На първо място, изявлението на „металогичния" поет, че желае да изрази нещо „неизразимо, неописуемо" и, на второ място — в отделни случаи — обогатяването на музикалната звучност на стиха или на прозата. Хлебников, Давид Бурлюк и други футуристи пишат музикално звучащи стихотворения на „металогичен език", които са приятни за слуха със своето благозвучие и ритмична точност. Забележително е обаче, че сам Хлебников се е отказал по-късно от този вид творчество.

Програмните манифести от първите години на футуризма възвестяват и други езикови реформи. Но преди всичко отхвърлянето на установена правописна система. Авторът е на мнение, че словотворчеството на футуристите, поне в границите на поезията, се е оказало продуктивно художествено средство, особено при създаването на нови думи в определен контекст и при определен случай. В тази връзка проф. Чижевски разглежда и своеобразното римотворчество на футуристите, достигнало своя връх в поезията на В. Маяковски. Още Пушкин е водил спор с Вяземски за „оскъдността на руската рима". Авторът посочва, че тази „оскъдност" е била несъмнено преодоляна от „неточните рими" на Маяковски, предшественици на когото в това отношение са Блок, отчасти Брюсов, а още по-рано — Алексей Толстой. Но римотворчеството на футуристите не се изчерпва само с тази „реформа" на Маяковски. Обогатяването на запаса от руски рими се извършва по различни пътища. Със своите рими на „учени" думи Бенедикт Лившиц също спада към футуристите. А особено много рими на чужди думи или на думи, звучащи като чуждици, могат да се открият при Игор Северянин. При Давид Бурлюк се римуват не само крайните срички на стиховете, но и началните. Подобен похват използува и Хлебников, но той отива още по-далеч и създава „обръщания" (перевертни), в които всеки стих може да бъде четен от ляво на дясно и от дясно на ляво. Тъй той написва поемата „Разин", в която всички близо четиристотин стиха могат да се четат и в двете посоки. Авторът изтъква, че въпреки изкуствения похват много от тези стихове имат напълно „разумно" съдържание, а някои не са лишени и от художествена сила, както например стиховете, които описват преживяванията на един разбойник, който трябва да бъде набит на кол:

Волокут, а кат у колов.
Не сажусь, ужасен!

Проф. Чижевски отбелязва, че подобни „перевертни" не са изобретение на футуристите. Те са съществували още в античната и средновековната поезия, писани са в XVII в. и в епохата на барока, а в Русия са познати още от XVIII в. в някои „раковые стихи" на Г. Р. Державин.

Към езиковата програма на футуристите спада и една реформа на синтаксиса, която се изразява най-вече в премахването на предлозите. За отбелязване е, че това „новаторство" изглежда в някои случаи твърде архаично. Още в XI и началото на XII в. в руския език има случаи на безпредложна употреба от рода на „иде Киеву" вместо „к Киеву". Тази „реформа" бива твърде скоро забравена и от самите футуристи и от първоначалното „разрушаване на синтаксиса" се стига до премахване на препинателните знаци.

Накрая авторът се спира на съдържанието в произведенията на руските футуристи. Тук той посочва, че почти всички футуристи са били руски националисти, разбира се, не в отрицателното значение на тази дума. Те са се смятали за представители на руското изкуство и на руската литература, но същевременно и техни обновители. Футуристите се опитват да конструират и една славянска митология. Дори прекрачват границата от руския към панславянския национализъм. (Хлебников се обръща към „праотеца на славяните", измисления от него „славун".)

Авторът изтъква, че в своето изследване не засяга два важни кръга от проблеми, а именно въпроса за схващанията на руските футуристи относно същността на поезията и тяхната представа за предназначението на поета.

Във втората полугодишна книжка на списанието предизвиква интерес тематично близката работа на Астрид Форбергер от Хайделберг, озаглавена „Метафорика и символика в творчеството на Маяковски".

След кратък преглед на историческото развитие на метафората авторката стига до извода, че от античността докъм средата на XIX в. е съществувало в метафората едно постоянно отношение на аналогия между пряко и преносно значение в тропата. Но през втората половина на XIX в. това отношение се променя — най-напред в литературата на романтизма, а след това още по-решително при символистите. Символистите, преди всичко френските, при образуването на своите метафори вече не се стремят към аналогичност, към „отразяване" на заместеното понятие. При тях първоначално преносният, образен израз добива самостоятелна стойност. Така се стига до затъмняване на

смисъла на стихотворението. Още в епохата на барока образният израз е имал самостоятелна роля в поезията, без обаче това да затъмнява смисъла. Авторката смята, че причина за това е бароковата образна система, която е изградена на базата на лесно разкриващи се асоциации, които са били напълно достъпни за образования читател. По този начин отношението на аналогия се запазва. При символистите обаче това отношение се разрушава, като се свързват индивидуални образни композиции, които не позволяват на нормалното мислене и представни способности да достигнат до ключа към заместените първоначални понятия.

През 1912 г. заедно с други футуристи Маяковски прокламира в манифеста „Плесница на обществения вкус“ програма за едно ново изкуство, която предвижда наред с обновяването на стиховата система и създаването на нов словесен материал за нуждите на поезията. Макар и да не се говори за разширяване на метафорната система, тук се призовава за работа върху думата изобщо. Маяковски пише дословно: „Ние сме за изменението на отношението на думата към предмета, за преминаването от думата като цифрен знак, като точно обозначение на предмета към думата-символ и думата-самоцел.“ Тази програма, смята авторката, не съдържа нищо особено ново, понеже винаги е било цел на поезията създаването на по-точни връзки между обозначаемо и обозначено, отколкото може да предположи общоупотребимият език. Също и разглеждането на думата като символ и самоцел е познато още при символистите, т. е. на движението, което предхожда футуристите и срещу което те се борят. Въпреки това поезията на футуристите и преди всичко стихотворенията на Маяковски действуват по-различно от поезията на предходните времена. Авторката прави анализ на стихотворението на Маяковски „Уличное“ и посочва, че при първо четене то остава неразбираемо. Тук метафориката е неразгадаема, метафоричните свързвания не дават ключ към първоначални понятия: отношението на аналогия е разрушено. Но все пак тук е налице една метафорна система, при която едно преносно значение се пренася втори път и така се постига едно трипластово отношение „основно значение + метафора + метафора“, докато конвенционалната метафора е само двупластова и се състои от метафоричен израз и първоначално реално значение.

Авторката посочва, че разбираемостта на една метафора не зависи от нейната двупластова или трипластова структура, а от възможността да се схване наличието на един първоначален, подменен момент. И тук се поставя въпросът, дали метафората при Маяковски изпълнява обикновената комуникативна функция на конвенционалната метафора или представлява един протичащ единствено в границите на езика процес на метафоризиране, имащ чисто естетическа функция.

Макар и стихотворенията на Маяковски да носят определени звуково-естетически елементи и смисълът им тук-таме да е затъмнен, не би могло да се твърди, смята Астрид Форбергер, че той си служи в поезията с „чист език“. Болшинството от неговите метафори представляват своеобразен изказ върху действителността, а онези, които имат чисто естетическа функция, произлизат преди всичко от стремежа да се разкрие нов поетически материал. Същевременно обаче непонятността на подобни метафори шокира „порядъчния“ читател, а тъкмо това е и целта на футуристите още в началото на тяхното литературно движение.

Възниква въпросът, в какво се състои общоизтъкваното новаторство в лириката на Маяковски. По отношение на метафората може да се каже, че то не може да се обясни единствено с употребата на неизползувани дотогава метафорни типове. Истински новото в стихотворенията на Маяковски се заключава тук по-скоро в една синтеза от необичайни метафорни типове, както и от необичаен метафорен материал. Макар и поезията преди Маяковски да познава вече отношението на неясна аналогия, тя избира за своите метафори понятия от една по-висша област. Поради това тези стихотворения често получават неконкретен, отдалечен от една непосредствено осезаема предметност характер. За разлика от тях стихотворенията на Маяковски се набиват в очи със своята твърде предметна образност. И тази предметност е от областта на ежедневното, по-низшето. Докато в поезията на руските символисти прави впечатление честата употреба на скъпоценни материали, като кристал, злато, скъпоценни камъни и пр., то при Маяковски могат да се намерят преди всичко груби материали, като желязо, дърво, камък и др. Също така нерядко се срещат метафорични пренасяния на телесни и органични белези, например: „на лысине купола“, „глаза газет“ „по ребрам крыши“ и пр. А след революцията се засилва и употребата на метафори из областта на техниката: „В махины машинных тел“, „ротационкой шагов“ и пр.

При метафоричната употреба на понятия от всекидневния и низш език не може да не се стигне до катахрезни обрати. А катахрезата е най-често използуваното стилно средство в метафориката на Маяковски. Тя рядко обаче се издига до оксиморон, а остава в пределите на взаимно неизключващите се свързвания.

Образността, която постига Маяковски със своите метафори и символи, е в състояние да заговори една широка читателска маса, понеже си служи с елементи от обикновения, тривиален живот. Към това се прибавя и нейният провокиращ и тенденциозен тон, с помощта на който тя може да насочва масите в избраното от поета направление. Така естетическото новаторство на Маяковски е свързано с една насочена към практическия живот и изискванията на времето тенденция. Революцията, посочва авторката, доставя нов материал за поезията, но и поезията от своя страна оказва въздействие върху революцията.

В. К.

СЕПТЕМВРИЙСКА ЛИТЕРАТУРА 1923—1927. БОРБА ЗА НОВ СВЯТ И НОВА ЛИТЕРАТУРА от ЖЕЛЮ АВДЖИЕВ

Изд. „Наука и изкуство“, 1973. 270 с.

Отдавна се чувствува нужда от едно по-пълно изследване на процесите и промените, настъпили в нашата литература след Септемврийското въстание от 1923 г. За някои от нейните най-ярки представители се появиха талантливо написани очерци, отделни книги. В редица студии и статии, посветени на тази литература, изтъкнати наши критици и литературни историци (Г. Цанев, П. Зарев, Г. Димов, Здр. Петров, Т. Жечев) определиха най-общите ѝ параметри, спряха се на отделни характерни моменти от нейното появяване и развитие. Свое място имат и статиите, рецензиите и отделните бележки на Г. Бакалов, нейния кръстник и активен участник в създаването и развитието ѝ. С една дума, има натрупан богат материал, ценни изследвания, конкретни наблюдения и анализи. Това свидетелствува за непрекъснатия интерес на литературната история и критика към този възлов момент от развитието на новата ни литература, изиграл такава важна роля в по-нататъшните търсения и постижения на редица творци.

Все още остават нерешени обаче въпроси от естетическо и методологическо естество, поставени в един по-теоретичен план. Липсва едно по-голямо цялостно изследване на септемврийската литература, което да обхване всички нейни основни проблеми, свързани с появата и развитието ѝ, с традициите, които създава. Все още стоят неизследвани и периодичните издания, като сп. „Нов път“, сп. „Пламък“, „Звънар“ и др., които са пряко свързани със септемврийската литература, тъй като са били нейният пръв живот. Опит да се разгледа по-пълно и подробно периодичният печат от тези години представлява книгата на Ж. Авджиев „Септемврийска литература“.

Неговият интерес към този период от литературния процес е закономерен. Той някак естествено стигна до него, след като в друга своя книга „Влиянието на социалистическите идеи върху българската литература“ (до края на Първата световна война) бе проследил важна развойна линия от общия литературен процес през 90-те години и първото десетилетие на нашия век, свързана с развитието на поезията, белетристиката и критиката. Естествено бе да продължи по-нататък, тъй като в своите изследвания бе стигнал до период, примамлив за всеки автор, за всеки литературен историк, богат на нови процеси и явления.

Книгата на Ж. Авджиев „Септемврийската литература (1923—1927)“ обхваща важен период от развитието на новата българска литература. В нея за първи път по-системно са изследвани една част от процесите и явленията в литературния живот след Септемврийското въстание до 1927 г. Още в определянето на границите на своя труд — от първите отражения на въстанието до романа „Хоро“ и в. „Ведрина“ на А. Страшимиров — авторът разкрива своята позиция в отношението си към септемврийската литература. Той си поставя за цел да проследи зараждането и развитието на тази литература, която се създава непосредствено след въстанието, облъхната от неговото горещо дихание. Това ограничаване във времето според автора има своя резон. Темата за Септември — 1923 е необикновено жизнена, тя подхранва непрекъснато вдъхновението на писатели и поети, на художници и композитори и ето че в продължение на 50 години не е престанала да занимава умовете и сърцата на всички творци на изкуството. Да вземем даже само някои факти от литературата през последните години, които недвусмислено говорят за този голям интерес: появиха се романите „Иван Кондарев“ на Ем. Станев, „Огнено лято“ на К. Калчев, „Първите залпове“ на Р. Михайлов, „В строя“ на Ив. Михайлов, поемата „Гневът“ на Мл. Исаев, „По дирята на безследно изчезналите“ на Н. Христозов, „Докосвания до България“ на Ив. Динков.

В тази връзка ограничението, което Ж. Авджиев сам си налага и обосновава, му позволява да вникне по-дълбоко в ония процеси, които характеризират първите „септемврийци“.

Наистина може да се приеме като спорно това строго ограничаване на периода на истинската септемврийска литература. Смятам, че процесите в нея продължават по-дълго, до началото на 30-те години, когато излизат последните художествени произведения, почерпани пряко от въстанието. Имам пред вид, че извън вниманието на автора остават произведения като „Бялата пътека“ на О. Василев, „Кавалът плаче“ на Г. Караславов, някои стихотворения на Н. Хрелков („Бойчиновският последен бой“, „Балада за три сестри“, „Песен“ и др.) и най-вече романът на Кр. Велков „Село Борово“ — най-крупното белетристично произведение, посветено на организирането, провеждането и поражението на въстанието. Даже в първите стихосбирки на пролетарските поети-комунисти от 80-те години (Мл. Исаев, Хр. Радевски) личат мотиви, навеяни от спомена за въстанието, въпреки новите моменти в тяхната поезия. Сам Г. Бакалов със студията си „Литературата върху събитията“ слага венец на едно десетгодишно литературно дело. Наистина процесите в литературата по това време са по-сложни, взаимно противоречиви. Заглъхват последните акорди на една тема, но тя самата вече създава традиция в нашата пролетарско-революционна литература — антифашистка насоченост, близост до народа, демократизъм, и като най-важен елемент — ярка партийност.

В началото на своята книга в една обобщаваща уводна глава — „Дълбока кървава бразда“ в българската литература“ — Ж. Авджиев проследява промените, които настъпват през разглеждания от него период: 1923—1927. Той се спира на най-важните от тези промени: антифашистката характер на тази литература, продължаването на революционните традиции на пролетарската ни литература до Хр. Смирненски включително, новото, което писателите и поетите „септемврийци“ внасят в нея. Като разглежда отношението на различните групи творци към въстанието, начина, по който те реагират на разиграли се трагични събития, авторът прави и някои по-общи изводи за особеностите на създаващата се тогава литература. Той се интересува от новаторските елементи в нея както в идейно-емоционално, така и в художествено отношение. В различен план са разгледани и влиянията — импресионизъм, експресионизъм, които тя изпитва и усвоява творчески, без това да стигне до епигонство и подражание. Ж. Авджиев обръща внимание и на сложната картина на литературния живот през 20-те години, съществуването на една традиционна критикореалистична струя в него, представена от редица талантливи автори.

В уводната глава са разгледани подробно и различните литературни и обществено-политически издания, които имат отношение към въстанието и неговото отразяване. Това позволява на автора да напипа по-сполучливо пулса на литературния живот, свързан пряко с преминалите в страната трагични събития. Основният извод е, че „с естетическите си търсения и художествени завоевания тя (септемврийската литература, б. м.) маркира един нов важен момент в развитието не само на социалистическата, но изобщо на националната ни литература. Цялата прогресивна литература след 1923 г. се развива озарена от сиянието на Септември . . .“ (с. 18).

Ж. Авджиев потвърждава извода на Бакалов, че септемврийската литература е своеобразно продължение на революционната социалистическа литература на Смирненски, че е важна стъпка в по-нататъшното ѝ развитие; посочва и нейните новаторски черти: „оварваряването“, близостта до земята и живия живот, съвестта на човека и твореца, трагедията на окървавения народ и т. н.

Заедно с това Ж. Авджиев разглежда и някои по-малко популярни и по-неизследвани моменти от литературния живот след въстанието: в. „Звезда“, „Бъдеще“, сп. „Нарстуд“, седмичното списание за сатира и литература „Смях и сълзи“, „Лъч“ (застанал по-късно на ликвидаторски позиции), земеделските антифашистки вестници „Народна защита“ и „Народно знаме“, а така също и съдбата на Сергей Румянцев, Георги Шайтанов, Йосиф Хербст и др. Това допълва картината на културния живот след въстанието, внася нови нюанси в нейното многоцветно пано, разкрива интересни подробности.

Без да разработва чисто теоретически и методологически въпроси, уводната глава осветлява редица моменти от живия литературен процес, допълва и изяснява започналото олевяване в културния живот, антифашистките настроения и убеждения на по-голяма част от нашата интелигенция в месеците и годините след въстанието.

Още тук Ж. Авджиев набелязва пътя, който ще следва в по-нататъшното разглеждане на септемврийската литература. Възприемайки я като едно цяло, той отделя внимание на различните ѝ компоненти, които се стреми да изследва доста подробно. Естествено е в такъв случай да започне със сп. „Нов път“ и неговите сътрудници, тъй като тук се слага фактически началото на септемврийската литература: първи произведения, първи отзиви, първи по-големи статии. Въобще би могло да се подчертае, че една от заслугите на книгата на Ж. Авджиев е именно разработването

на тази част от литературната история — мястото на периодичния литературен печат в септемврийската литература. Със списанието на Бакалов тя наистина тръгва „по нов път“. То заедно с другите издания има най-активно творческо отношение към въстанието, застава в центъра на създаващата се литература, чертае нови насоки в нейното развитие. Освен за „Нов път“ става дума и за такива издания като „Пламък“, „Звънар“, „Ведрина“. Написаното от Ж. Авджиев за тези издания още веднъж потвърждава необходимостта литературният историк да обхване многостранно даден процес, даден период от развитието на литературата, за да може да възстанови адекватната картина на този процес, да види по-добре явленията, които я характеризират, развойните ѝ линии в бъдеще.

В тази връзка авторът е анализирал богат фактически материал, посочени са сътрудниците на четирите най-важни „септемврийски“ издания, определено е в общи линии тяхното място. Важен момент в изследването е разкриването на идейно-естетическите позиции на сп. „Нов път“ и сп. „Пламък“, особеностите на в. „Звънар“, гражданската смелост на редактора на „Ведрина“. Авторът отдава дължимото внимание на редакторите и най-първите сътрудници на тези издания. Подробното проследяване на появата им, анализът на поместените в отделните броеве статии, стихове и разкази разкрива ясно техните позиции. Така например Ж. Авджиев се спира подробно на дейността на най-активните „новопътци“, на различните пътища, по които те стигат до списанието. Едни от тях минават през пролетарския печат: Разцветников, Каралийчив, Г. Цанев; други, като Фурнаджиев, потресени от кървавите събития, се включват направо, приютени под ласкавата стряха на опитния издател и редактор Г. Бакалов.

Много нови моменти и факти се съдържат и в оценката на „Звънар“, чийто „набат“ наистина стряска гузните съвести на убийците, тревожи техните сънища, разкрива престъпленията им. Дейността на редакторите Кр. Кюлявков и Т. Измирлиев е показана подробно и това е една от заслугите на автора. Повече внимание е отделил Ж. Авджиев на сп. „Пламък“, на редакторската и литературно-критическата дейност на Г. Милев, на неговата безсмъртна поема „Септември“. Интересен момент тук е разкриването на взаимоотношенията между двете най-солидни „септемврийски“ списания — „Нов път“ и „Пламък“. След известни колебания „новопътци“ подкрепят „Пламък“ (Н. Фурнаджиев, Г. Бакалов), а в „Пламък“ излиза положителна рецензия за стихосбирката на А. Разцветников „Жертвени клади“).

След спирането на тези издания през 1925 г. „Ведрина“ на Страшимиров се превръща в нова трибуна на гражданска доблест и непримиримост към фашизма у нас. Неговият главен редактор успява, макар и за кратко време, да организира около себе си млади творци (Страшимиров винаги е обичал да работи с млади хора, да бъде техен литературен кръстник) и да превърне „Ведрина“ в истински литературен седмичник. Сприхавостта и индивидуализмът на Страшимиров, както и липсата на известна гъвкавост в отношението на партията към него лишават прогресивните литературни дейци от важна творческа трибуна. Но „Ведрина“ оставя ярка следа в септемврийската литература, открива нови имена.

Заедно с прегледа на периодичните издания са направени зарисовки-портрети на най-активните сътрудници на тези издания: Асен Разцветников, Ангел Каралийчев, Никола Фурнаджиев, Крум Кюлявков, Тома Измирлиев, Гео Милев, Антон Страшимиров. Тези портрети в движение, без да претендират за изчерпателност, допълват общата картина на литературния живот, въпреки че не съсържат нови моменти в оценката на авторите. Струва ми се, че в това отношение е могло да се отдели повече място на литературната критика, свързана пряко със септемврийската литература, да се разгледа по-подробно дейността на някои от нейните най-значителни представители. В редки моменти от историята на нашата литература критиката е била така тясно свързана с литературата, както през този период; задъхана, страстна, не по-малко политична от произведенията, които оценява, тази критика е като форпост, тя ръководи и направлява, тя има самочувствие и съзнание за ролята, определена ѝ от историческия момент. Неслучайно наред с поетите и писателите „септемврийци“ се утвърдиха имената и на литературни критици — „септемврийци“: Г. Бакалов, Г. Цанев, Г. Милев, Иван Мешеков, Георги Василев. Дошли по различни пътища до септемврийската литература, те внесоха своя дял (всеки в различна степен, разбира се) в нейното създаване и развитие. Авторът е могъл да отдели повече внимание на техните творчески прояви, защото и те са част от общия литературен процес, от общото движение на литературата към нови хоризонти, „по нов път“.

Ние се гордеем, че Септемврийското въстание е първото антифашистко въстание в света, а създадената след него литература — първата антифашистка литература. И това е безспорен факт. Но малцина са се сещали да разглеждат тази литература в един сравнителен план, да изследват нейното проникване в други стра-

ни, да потърсят мястото ѝ в международния литературен процес. Заслуга на Ж. Авджиев е, че в това отношение той е извършил една голяма събирателна работа. Проучил е и е систематизирал огромен фактически материал. Като използува и някои по-стари изследвания в тази насока, авторът дава разгърната картина на отражението на Септемврийското въстание в редица европейски страни и на първо място в СССР. Посочени са публикации, статии и кореспонденции от България, дейността на Анри Барбюс, Даниел Рену, М. Вилар, които отразяват терора у нас през 1923—1925 г. Ж. Авджиев се спира подробно и на отгласа от въстанието в страни като Италия, Германия, Полша, Югославия и др.

Освен това направен е опит да се издирят и някои публикации, посветени на самата септемврийска литература и нейната популярност в чужбина, свързана с имената на Гео Милев, Антон Страшимиров и др. В своето изследване авторът се позовава на нови документи и публикации, на печата от това време, на спомени, дневници и писма. По този начин той наистина доказва, че „пролетарската революционна солидарност не е празна дума". Заедно с това направените изследвания подсказват необходимостта от една следваща крачка — сравнително разглеждане, вече в литературно-исторически план, на важни страни и моменти от септемврийската литература и нейните основни тенденции с процеси от международния литературен живот или някоя отделна литература. Време е нашата литература с нейните богати революционни, реалистични, демократични и антифашистки традиции да излезе на един по-широк терен, а не да бъде разглеждана сама за себе си, като една затворена структура. В редица конкретни изследвания това наистина се прави, но то все още не е достатъчно.

Книгата на Ж. Авджиев показва още веднъж богатството и разнообразието на септемврийската литература, разкрива жизнеността на нейните традиции. Тя е ценна с редица конкретни разработки, с по-дълбокото навлизане в литературния живот по това време, с показването на ролята и мястото на ония вестници и списания, на чиито страници се раждаше и развиваше септемврийската литература.

Любомир Стаматов

„ИЗКУСТВО И СОЦИАЛЕН ЖИВОТ"
от КРЪСТЬО ГОРАНОВ

Изд. „Народна просвета", 1973. 419 с.

Понякога един дребен факт или дори случайно позоваване ни предоставят по-сигурен „ключ" към цялостното виждане на едно изследване, отколкото целият системен и последователен подход, с който се домогваме да проникнем в неговата вътрешна логика. Разбира се, необходимо е и чувство за мяра, такъв момент от психологията на изследването и творчеството да не бъде издигнат в абсолют, което би ни хвърлило в безплодните крайности на акцидентализма. Впрочем едва ли ще бъде правомерно да придавам по-голяма обобщителност на позоваването, което имам пред вид: на стр. 117 в книгата, към която са адресирани тези редове, Кр. Горанов ни подсеща за съществуващото в теорията на информацията правило, че „най-голяма информация носи изречение, което по смисловото си съдържание е единствено". Няма да се спираме на аналогията, която прави авторът между това правило и оригиналността на художествения образ, но няма и да скрием, че този пункт в неговото изложение провокира в нас един изкусителен въпрос: каква би била нашата оценка на разглежданата книга, ако я преценяваме с критерия на това правило?

Несъмнено, както всяко правило, и това има граници на интерпретивна и оценяваща мощ. Самият автор основателно изтъква, че информацията за съвременната наука е все още количествена величина (въпреки опитите напоследък тя да бъде разработена и в качествен аспект). Разглежданото правило е валидно за един дискретен информационен поток от съобщения (изречения), в който величината на информацията на всяко поредно съобщение (и нейното качество) не зависи от информацията на предхождащото го. В противен случай съобщенията за промените в резултата от един футболен мач, чието предаване слушаме по радиото, ще бъдат по-богати на информация от онези далече не „единствени изречения", презентиращи съжденията в едно строго научно изложение. Едва ли би било основателно този пункт от разсъжденията на Горанов да се преценява като централен

и дори за особено важен, за да бъде обявен в някакъв аспект като показателен за естетическите му разбирания или за стила му на научно мислене. Запазвайки този пункт и в новата си книга, авторът обаче ни избавя от съмнението, че той е напълно случайна, мимолетна асоциация. В такъв смисъл той би могъл да се преценява и като трайна, макар и нецентрална брънка от концептуалната му система. В същност за книга, съставена от отделни очерци, каквато е „Естетика и социален живот", стройността и вътрешната завършеност[1] е по-скоро интенция, отколкото реалност. Още повече в предишния си труд — „Изкуството като процес"[2] — авторът даде едно твърде пълно и систематично изложение на естетическите си и социолого-естетическите си становища. В сравнение с нея „Естетика и социален живот" се оказва в неизгодното положение на книга, третираща вече третирани в един или друг аспект въпроси.[3] Към това се прибавят известни познавателно-популяризаторски увлечения на нашия талантлив естет, които поглъщат част от научната му енергия в доказване на вече неоспоримо доказани положения в естетиката ни, като например въпроса за действения, нефотографски характер на художественото отражение в изкуството и пр.

Струва ми се, че нашата естетика вече се отърсва от известни консумативно-популяризаторски увлечения (свидетелство за това е и научното творчество на Кр. Горанов с приносните му разработки) и навлиза в етапа на своята научна зрелост. Разбира се, познавателно-популяризаторската дейност е необходима за естетическото възпитание на масите. Тя обаче не бива да бъде извършвана за сметка на научноизследователската.

Независимо от „неизгодната" ситуация, в която се появява новата книга на Горанов, и недостатъците ѝ, до голяма степен свързани с издателския ѝ профил, тя привлича и задържа научното внимание с темпераментното перо на своя автор, за когото естетиката е обширно поле за научноизследователска и идеологико-възпитателна дейност.

Смятам, че няма да направя особено откритие, ако изтъкна, че гледищата, които Горанов застъпва по един или друг естетически въпрос, са обосновани с добро познаване на изкуството в неговите родови и жанрови разновидности, с богатата му специално естетическа и общофилософска ерудиция. Горанов е от тези наши естети, които са изучили внимателно и задълбочено естетическото наследство на класиците на марксизма-ленинизма. Но той не се задоволява с познаването и интерпретирането от съвременно гледище на това наследство. Горанов използува неговите достижения в духа на органично присъщите на марксическата естетика принципи, доказвайки по този начин още един път тяхната жизненост и обяснителна мощ. Неслучайно за изследване на марксическото естетическо наследство авторът предназначава първия раздел на книгата си — „При изворите на научната естетика".

Безспорно от фундаментално значение за нашата естетика и за социалистическото ни изкуство са редица основни положения, разработени от Маркс, Енгелс и Ленин, които авторът проникновено третира в очерците си „Карл Маркс и синтетичният подход към изкуството", „При извора на марксическата социология на изкуството" и „Ленин и световният художествен процес". Горанов справедливо отхвърля неоснователните обвинения срещу марксизма, че той нямал своя естетика, защото не разполагал с академичен компендиум по тази наука, както и неприемливостта за марксическата естетика на всяко свързване и „допълване" с каквато и да било друга естетическа система. В своя обзор на основополагащите концепции на марксическата естетика той отново припомня Марксовото схващане на изкуството като висша форма на практически-духовна естетическа дейност и посочва възхождането към Маркс и Енгелс на такива подходи като синтетичния, структурния, семиотическия и дори кибернетическия.

Самото естетично Горанов схваща като „обективно социално отношение на човешки ценности". Това определение е по същество вярно, но се нуждае от известни корекции и уточнения, като вземем пред вид мисълта на Маркс за отношението между производство и потребност. „Производството — пише Маркс — доставя не само материал за дадена потребност, но и потребност за даден материал . . . Предметът на изкуството създава публика, разбираща изкуството и способна да се наслаждава от красотата." От тази Марксова мисъл можем да направим няколко съществени извода: а) изкуството — това са продуктите на особена производствена, духовна дейност, които задоволяват специфична потребност от такива продукти (произведения на изкуството); б) про-

---

[1] Както преценява и самият автор.

[2] Книга, на която авторът гледа като на „своеобразен синтез на повече от петнадесетгодишни научни занимания".

[3] Имат се пред вид и книгите му: „Съдържание и форма в изкуството" (1958), „Мироглед, талант и художествен метод" (1961), „Художествен образ и съвременност" (1967), „Историческият живот на изкуството" (1970) и „Основни насоки в съвременното буржоазно изкуство и естетика" (1971).

цесът на тази дейност (производството и потреблението на произведения на изкуството) не само задоволява създадените вече изисквания и потребности от естетически продукти (ценности), но и на свой ред оказва влияние върху потребителя и развива нови потребности и изисквания; в) естетическото производство и потребление (естетическото общуване) включва създаването на красота и развиване способност към естетическа наслада. Спецификата на социалното отношение, изразяващо се чрез естетичното, носи особеностите на този вид практическо-духовна дейност на човека — субективна избирателност, непринудителност, насладен характер и пр. Явно, че отношенията на „човешки ценности“ не го изчерпват, по-скоро те го включват в себе си като своеобразна обективно-духовна ценност.

Значителна стойност имат издирванията на автора за приносите на Енгелс към марксическата естетика и особено за социологията на изкуството. Определението на Горанов на нейния предмет като „социален организъм“ обаче буди възражение. „Организмовият“ подход към обществените явления (в това число и към самия език) е преодолян от науката. От друга страна, тезата за „организмовия“ характер на изкуството мъчно се съгласува със схващането му като „своеобразно съзнание на обществото“ все в същия очерк. Разбира се, изкуството има много определители, което се обяснява със сложната му социална природа, но задачата на изследователя е да прецени кои от тези определители са негови същностни атрибути и кои трябва да се поставят в определена субординация. Горанов е прав, като припомня предупреждението на Енгелс, че „материалистическият метод се превръща в своя противоположност, когато го използуваме не като ръководна нишка при историческото изследване, а като готов шаблон, по който кроят и прекрояват историческите факти“. В случая обаче става дума за логическа стройност на естетическото изследване, на цялостната естетико-концептивна система, което изисква ранжиране на терминологичните редове, субординация на естетическите категории и степенуване съдържателността на техните определители.

Независимо от тази несъгласувана плуралистичност на определенията Горанов правилно определя предмета на социологията на изкуството: „диалектиката между социалната атмосфера (конкретно-исторически проучена и определена), творчески намерения и възможности на художника като особена „съвкупност от социални отношения“, своеобразно съществуваща и функционираща ценност-творба и имаща определени потребности, възможности („тезаурус“) и вкусове публика“. Това според Горанов е „вътрешният кръг, ядрото на предмета на социологията на изкуството“, а „диалектиката между така разкритата структура на художествената „социокултура“ и останалите съставки на социалната система в рамките на дадена качествено определена обществено-икономическа формация и в рамките на световноисторическата приемственост“ съставя пък „външния кръг, „протоплазмата“ на нейния предмет“.

За съжаление авторът се задоволява само с едно вярно определение на нейния предмет, без да разпростира своите дирения и върху категориалния й апарат. А трябва да признаем — съществува пълна неяснота в тази област. Преди всичко не е изяснено отношението на социологията на изкуството към общата социология, естетиката, историята на изкуството, към теорията и критиката на отделните изкуства. Например такъв общ проблем, какъвто е социалистическият реализъм, струва ми се, би имал различни аспекти и оттам различни, но непротиворечиви интерпретации от гледището на теорията на отделното изкуство, общата естетика и социологията на изкуството. Тук би могло да се наблюдава едно степенуване на абстрактното възхождане в определенията. Очерците и студиите в „Изкуство и социален живот“ създават впечатление, че за Горанов социологията на изкуството е само аспект в естетическия подход, а не специална област на изследване. Авторът излага този аспект компетентно, но недиференцирано.

Тук се проявява и една по-обща слабост на естетическите търсения на Горанов — те се отличават с голяма широта и проблемна обхватност, но това в някои отношения е за сметка на логическата им стройност и прецизна доказателственост. Така например в посочената вече статия за марксическата социология на изкуството авторът убедително се обявява против съществуването на т. нар. „реакционен реализъм“, но същевременно не прецизира мнението си за някои обективно съществуващи явления, като използуването на реалистични похвати на изображение в една част от реакционното изкуство. Това невинаги са приспособени към „натуралистическото художествено обобщение“ реалистически похвати, защото те нерядко служат за изграждане на талантлива художествена творба, но с реакционна идейна насоченост. В случая авторът би могъл да си спомни мнението на Ленин за „талантливата книжка“ на Аркадий Аверченко „Дузина ножове в гърба на революцията“, което сам по друг повод цитира.

Съждението на учения, че независимо от изменение на формалните си признаци реализмът си остава „позиция за дости-

тане на истината“, е по същество вярно. По моему само терминът „истина“ би трябвало да се замени с „художествена правда“. Все пак истината е цел преди всичко на науката, а изкуството пресъздава жизнената правда в художествена правда (да не забравяме активната роля на творческия субект!). Когато разглежда приноса на Ленин за изясняване диалектиката на световния художествен процес и главно неговите прозорливи оценки за Ленин в знаменитите му статии за класика на руската литература, Горанов е пропуснал да изтъкне, че Лениновите заслуги пред социологията на изкуството са също не по-малко от тези на Енгелс и Маркс.

При това Лениновото становище, че „Противоречията във възгледите на Толстой не са противоречия само на неговата лична мисъл, а отражение на тези в най-висока степен сложни, противоречиви условия, на социални влияния, на исторически традиции, които определяха психологията на различните класи и на различните слоеве на руското общество в следреволюционната, но предреволюционна епоха“ дават ключ към изясняване на такъв кардинален проблем на естетиката като отношението между мироглед и метод.

В раздела „Изкуството като социален процес“ авторът излага своите схващания за тази духовна дейност на хората, разработени вече в едноименната му книга и в някои от предишните му трудове. Марксическият диалектически подход на автора тук намира израз в определянето на изкуството чрез такива термини като „повторимост в неповторимото“ и най-вече със съдържателния термин „жизнено-емоционална непосредственост на човека“ като обект на изкуството. Изследователят според мене правилно разбира художествения образ като „основна клетка на художественото чудо“ и обяснява, че „Художественият образ не е някаква еднородна субстанция, не е и проста сума от отделни елементи. Той е съотношение-система, построена от разнороден градивен материал (не задължително веществен по природа), съставяща ново качествено цяло (разр. — К. Г.) и имаща особена обективна реалност. „След това определение обаче Горанов отново изпада в неплодотворна според мене плурализация на научната терминология, което внася неяснота и известна неубедителност в естетико-концептивната му система.

Възраженията ни са преди всичко срещу прекомерното разширяване обема на понятието „образ“. Това не само ненужно удвоява естетическата терминология, но и внася известно объркване на понятията. Разглеждайки образа като процес, Горанов твърде „размива“ границите на понятието. Но това не се дължи само на спорната му употреба, а и на факта, че авторът не внася определения в своята интерпретация на образа по отношение на творческия акт в цялост, структурата на художествената творба и историческия живот на изкуството. По наша преценка такова релативизиране и хипостазиране на отделни страни и на образа в цяло е слабо продуктивно за марксическата естетика. Композирането на термини от вида образ-система, образ-елемент, образна връзка, образ-процес, образ-произведение, образ-възприятие . . . струва ми се, трябва да преценим като увлечение на естета, което не дава нищо съществено за естетическите му дирения. Нашата естетика трябва да се задоволи с едно единно определение на този термин (мисля, че неговото ядро е дадено у Горанов най-задоволително в цитираната му вече дефиниция за образа-система) и да разработва неговите аспекти без излишни плурализации и прекалено разширяване на смисловите му граници.

Знайно е, че в една рецензия не е възможно да се отдели внимание на много неща, в случая на всички качествени определения на художествения образ, дадени от автора. Ще се спрем на един понов момент в марксическата естетика, възникнал с въвеждането на термините „модел“ и „сигнал“, заимствувани от теорията на моделирането и на информацията. Интерпретацията на Горанов на тези нови термини а естетиката е правилн . Той проницателно забелязва, че в „творческия път възниква двустранна връзка меж у създаващия се модел и конструиращото го съзнание: съзнанието придава на модела нещо от собствената си структура (светогледна позиция, предпочитания и пр.), но и моделът, непрекъснато сравняван със събитието и целта, изменя структурата[1] на художественото съзнание“.

Тези термини обаче се нуждаят от по-детайлно анализиране спрямо образа, за да се види доколко въвеждането им в естетиката и теорията на изкуството е приемливо, с какво биха обогатили терминологическия апарат на естетиката те. Авторът дава и семиотическо определение на изкуството като „специализирана система от знаци“, привежда и мнението на Ч. Морис, виждащ спецификата на естетическия символ в това, че той е „изобразителен символ“ („иконологически сигнал“ по Панофски), с който се обозначава ценност. Няма съмнение, че сигнално-моделният аспект на творбата и на изкуството в цяло се нуждае от по-разгърната разработка в естетически и социоло о-естетически план, което ще даде и отговор

[1] По-точна би била думата „съдържанието“.

на въпроса за мястото и функциите на тази терминология в науката за красотата и изкуството. Засега би могло да се каже само, че по отношение на художествения образ сигналът има моделираща роля. Самият термин „модел“ има по-широк обем от термина „образ“: на моделиране подлежи не само образността, а и други структури на творбата — сюжетно-фабулната, конфликтната, стилната, както и отделни страни или художественият процес в цялост (с различна степен на абстрактност, разбира се). По отношение на действителността обаче художествената творба би могла да се разглежда като своеобразен модел, в който, както изтъква и Горанов, и творческият субект „моделира“ нещо от себе си.

Отбелязване заслужава и определението, което изследователят дава на художествения метод. За него това е „тип художествено мислене“, „цялостно отношение към действителността от определени идейно-светогледни позиции и с определена историческа и индивидуално-творческа мяра по законите на даден вид и жанр изкуство“. Мисля, че конкретизацията „по законите на даден вид и жанр изкуство“ е ненужно стесняване на категорията „метод“, която има достатъчно общи принципи, еднакво приложими към законите на всеки „вид и жанр изкуство“, пречупени обаче през конкретните изисквания на дадения жанр и дори на конкретната творба.

Третия раздел на книгата си Горанов е посветил на социологията на художествената култура. Социологическите аспекти на художествената култура са все още слабо разработена област на нашата наука. Ценното в тази насока е, че усилията на автора са не само до голяма степен пионерски, а и твърде плодоносни. Редица от съществуващите в тази област проблеми Горанов разглежда в програмно-целев аспект, а други — като обекти на научната прогностика на културата за по-далечно бъдеще. Изследователят обаче не пропуска да предупреди, че индивидуалният творчески акт като „продуктивен социален процес, който създава принципно нова ценност, не подлежи на алгоритмуване“. Според нас в тази насока бихме могли да отидем дори по-далече: едва ли изобщо творчеството като интимно-личностна изява изобщо подлежи на алгоритмуване. Възможността този процес също да се моделира и наподобява от машината в една или друга степен на приближеност изменя социалната и технологическата ситуация на изкуството, но не ликвидира потребността от спонтанно човешко творчество, което единствено създава истинското изкуство. Така че авторът правилно смята, че прогнозите в тази област могат да бъдат само по-общи и приблизителни.

Авторът засяга и някои слабости в системата на естетическото възпитание и правилно настоява да бъде изоставен критерият за „средния възприемател“ в тази област и също така основателно изтъква, че принизяването на естетическия критерий няма нищо общо с принципа на народността и партийността в социалистическото изкуство, които авторът разбира по ленински — да издигат читателя до художественото равнище на съвременността, а не творецът да се нагажда раболепно по най-елементарния естетически вкус. Разбира се, изкуството не може да пренебрегва и „тезауруса“ на своя възприемател, то трябва да проявява и известна гъвкавост, да воюва за своя възприемател, а не да го отблъсква със своята недостъпност.

Кръстьо Горанов подлага на критичен анализ и съвременната буржоазна естетика, за да отсее от нея положителното от зловредната плява на наукообразната естетическа пропаганда, от нихилизма и дребнобуржоазните илюзии. Този анализ го убеждава още един път, че марксическата естетика е „генерален път на съвременната научна, социалнопрогресивна естетическа мисъл, независимо че може да има отделни празноти в някои трудове на марксистки автори“. В тази насока авторът с право обръща съществено внимание на такива „стратегически“ насоки на съвременното буржоазно художествено съзнание като „елитарността“ и „мас-медиа“. Ученият вярно ги обяснява като полюсни прояви на общата криза на буржоазното изкуство, на разпада на неговия своеобразен „дуализъм“ (може би по-точно е да се каже на неговия „плуралистически разпад“). По наше мнение обаче освен социално-класовата обусловеност на принципната непопулярност на младото западно изкуство и „конфекционното“ израждане на масовото западно изкуство трябва да виждаме и някои задатки и „предразположения“ към този процес в самата социална природа на изкуството. Буржоазното общество обаче създава най-благоприятен климат за развиване на тези отрицателни иманентни тенденции на изкуството. Иначе не бихме могли да си обясним или ще си обясним неубедително (само като влияния) някои подобни, макар и твърде ограничени тенденции и в социалистическото ни изкуство. Социално-възпитателната функция на социалистическото изкуство ограничава тези тенденции и стимулира развитието на народностния и партийния му характер.

Студиите и очерците на Кръстьо Горанов в „Изкуство и социален живот“ третират наистина кардинални проблеми на

нашата естетика. Фигуративно казано, естетико-ценностната информация в тях независимо от някои пропуски и неточности, за които вече стана дума, се измерва далече не с едно или няколко „единствени по смисъл изречения“. Тяхната стойност е в разгърнатата концептивна система на естета, в страстното отстояване на естетически позиции, които може да не приемеш, но не може да отминеш без внимание. При това приносното в тях далече надхвърля спорното.

Георги Гетов

„СВЕТЪТ НА ТВОРЕЦА — ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ. ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИ ПОРТРЕТ“ от НИНА АНДОНОВА

Държавно военно издателство, 1973. 91 с.

За тридесет години българска социалистическа литература в областта на литературната критика се появиха редица имена, които заслужават специално внимание и по-цялостно изследване. Наред с буйното развитие на лириката, белетристиката и драматургията критическата мисъл също има свои интересни представители и завоевания. Една поредица от портрети на литературни критици би била полезна, защото ще хвърля светлина върху ролята, значението и трънливия път на онези творци, без които е немислим истинският литературен процес.

В своя кратък литературно-критически портрет Нина Андонова в общи линии вярно очертава сложния и оригинален творчески път на талантливия есеист-критик Ефрем Каранфилов. С усет и разбиране са осветление последователно основните етапи от неговото развитие, вниква се в своеобразието на неговото дарование. Авторката се спира на почти всички досегашни негови книги, като посочва мястото и значението им в творческата биография на критика. Особено интересни са онези моменти от книгата, където Нина Андонова се опитва да надникне в тайните на творческия процес у твореца. Тук тя има свои открития и оригинални наблюдения. Когато литературното дело на един творец не е завършено, а се намира в процес на буен цъфтеж, то е по-мъчно уловимо, по-малко се поддава на периодизация, характеристика и оценка. Винаги е особено трудно да се зафиксира едно динамично развитие, което е колкото ярко и привлекателно, толкова е променливо и изненадващо. Заслугата на Нина Андонова се състои в това, че е успяла да щрихира, макар в общ и едър план, някои основни черти от богатата индивидуалност на твореца Ефрем Каранфилов.

За бляскавото начало на Ефрем Каранфилов по страниците на сп. „Философски преглед“ Нина Андонова е сдържана и кратка. Тук са цитирани думите на проф. Михалчев, който нарежда името на Ефрем Каранфилов до имената на Иван Хаджийски и Крум Ахчийски и ги нарича „моята надеждна тройка“. Подхвърлени са верни и интересни мисли за началото и първите стъпки на талантливия творец — там, в началните прояви се крие неминуемо нещо от зародиша на бъдещото развитие. И това развитие е винаги една загадка. Вглеждайки се внимателно в отделните моменти от творческия път на Ефрем Каранфилов, Нина Андонова се опитва да дешифрира тайните на тази загадка, да се доближи до неговите индивидуални особености. Авторката деликатно се докосва до света на твореца, спира се на зигзагите и неравномерните изяви в периода на ранната му критическа дейност. Особено добре е обяснено бурното отприщване на творческата стихия у Ефрем Каранфилов наскоро след Априлския пленум. Зрелостта на неговия критически талант настъпва сравнително бързо, защото преди това е имало един продължителен период на събиране опит и дълбок размисъл. Вярно и последователно са характеризирани в очерка основните теми, които вълнуват Ефрем Каранфилов в по-голямата част от неговото творчество: военната, патриотичната и героичната. Те се преливат една в друга, за да се достигне до проникването в националната характерология — проблем, който се застъпва все по-живо и с голяма страст в трилогията „Българи“.

Наред с детайлното изясняване на всяка книга като отделен жалон в развитието на критика Нина Андонова има подчертан стремеж да размишлява върху отделни особености от психиката на твореца и по-специално на критика-есеист. Тя застъпва мисълта, че докато при поетите и белетристите извайването на външната форма е свързано с превес на въображението, което й придава образност, то при критиците „външната форма е свързана с аналитично-абстрактното мислене и е изява на литературнокритически категории и понятия“ (с. 47). Проблемът за есеизма в критиката е недостатъчно развит в очерка. Все пак неговото повдигане в процес на конкретното изследване на творчеството на такъв майстор на есето, какъвто е Ефрем Каранфилов, несъмнено ангажира мисълта на този все още спорен въпрос. Нина Андонова е доловила осо-

беностите, характеризиращи Ефрем Каранфилов като творец. У него няма нито следа от маниакалност, така пагубна за развитието на таланта. Като всеки голям автор Ефрем Каранфилов е различен в отделните етапи от своя път. Преоткривайки света на писатели и личности, творецът преоткрива себе си в бъдещето.

Както е известно, творческата биография на Ефрем Каранифлов съвсем не е завършена, напротив, тя е в някакъв особен свой разцвет. За този автор винаги ни се струва в продължение на десетина години, че току-що е казал нещо свое най-хубаво и съкровено, като например „Моцарт и Салиери", „Грозното патенце", „Георги Димитров и родината пред Лайпцигския съд", „Гео Милев — поетите — убийците" и др. Но той изведнъж ни смайва с нещо съвсем различно, ново и пак съкровено негово, като например есетата за Майстора, Бешков или Вапцаров. И тъкмо затова всичко, казано за него, ще ни се струва бледо и недостатъчно. Този творец все още очертава своя истински ръст, той все още има с какво да учудва, завладява и привлича, както в моментите на най-върховите си изяви. И все пак в неговата творческа съдба съществуват вече известни установени етапи. Той е автор, който, колкото примамливо-изменчив и усъвършенствуващ да е, има своя собствена физиономия, свой характерен стил, свои теми, проблеми, свои мечти и надежди. И тъкмо очеркът на Нина Андонова е интересен с вътрешния поглед на авторката към тайнствения свят на таланта, с опита ѝ да бъде проследено неговото неповторимо движение напред. Ефрем Каранфилов тръгва от интернационалните ценности към проникване и обясняване на националните особености. Това е безспорно едно плодотворно развитие, много интересно за наблюдение, поучително за съвременните млади критици. Светът на руските и френските източници само подпомага и разширява зрителното поле на Ефрем Каранфилов, вглъбява погледа му за националните богатства. Той не се отегчава от теснотията на бащиния двор, не хуква през глава да взема назаем чужди теории и да ги привнася и присажда изкуствено на родна почва. Ако неговите съчинения изобилстват с богатство от паралели, показват завидна култура и ерудиция, то не е с цел да блести сам той и да се самопоказва, а за да вникне колкото е възможно по-дълбоко в духа на писателя или да извае със замах фигурата на някои незабравими българи. И в тази родолюбива писателска дейност на Ефрем Каранфилов можем да открием и почувствуваме нещо от патоса на нашите възрожденци, само че той намира стимул за своето патриотично творчество в днешната наша социалистическа действителност.

Права е Нина Андонова, когато говори за известно „драматургично" начало в критическия похват на Ефрем Каранфилов. Това е именно онази негова честа склонност да противопоставя два контрастни характера и въз основа на тези противоположни начала да извежда своята основна концепция. Тук, струва ми се, може да се допълни, че у Ефрем Каранфилов, условно казано, съществува известен романтичен поглед върху темите и образите, които застъпва в своето творчество. Обикновено той търси и пресъздава силни и изключителни характери и творци на фона на изключителни революционни събития. Той се хвърля към теми, които го привличат и трогват със своя романтичен ореол. И тогава творческото му вдъхновение достига своя най-висок градус. Темите определят стила на автора. Изключителността и контрастните съпоставки съставляват романтичното осветление в стила на Ефрем Каранфилов.

В книгата на Нина Андонова има доста вярно доловени и загатнати особености, очертаващи творческата физиономия на Ефрем Каранфилов. Едно от тях е например твърдението, че теоретическите обобщения в съчиненията на автора извират непосредствено и естествено от критическите анализи. Интересна е също и мисълта на авторката, че чрез патоса на утвърждението автори като Ефрем Каранфилов достигат до най-големи постижения. В основни линии това, разбира се, е правилно. Но мисълта на Нина Андонова се нуждае от известно уточняване и доразвитие. Не бива да се подценява фактът, че Ефрем Каранфилов е особено силен в съпоставките, в създаване на силно контрастни образи и съдби. И воювайки така разпалено за красивото и героичното начало в живота, този автор едновременно бичува и всичко антиподно на прекрасното. Или, с други думи, той умее силно да люби и мрази. Тези две полюсни страсти раждат с еднаква сила и утвърждението, и отрицанието. Наистина със силата на утвърждението той постига най-много и това е напълно естествено. Но от своя страна отрицанието като подводно течение усилва буйния поток на самото утвърждение. Достатъчно е да си припомним отново „Моцарт и Салиери", „Георги Димитров и родината пред Лайпцигския съд", книгата „Минало и съвременност", а също така и целия антидогматичен дух, който струи от творчеството на Ефрем Каранфилов, за да усетим неговата борческа непримиримост към грозното. У богати творчески натури от типа на Ефрем Каранфилов утвърждението и отрицанието са обикновено в неделима диалектическа връзка.

„Светът на твореца“ е втората книга на Нина Андонова, където тя показва порасналите си възможности на критик в овладяването на по-големи и по-сложни жанрови форми в критиката. Книгата не изчерпва всички проблеми, които повдига сложната и многообразна творческа фигура на Ефрем Каранфилов. Но тя буди интерес преди всичко с поставянето на редица въпроси около творческия процес у критика и есеиста, които са още неизследвани. Същевременно авторката е направила преценка на целия досегашен сложен път на този оригинален писател, спряла се е на най-интересните моменти от неговото развитие, надникнала е в стилните му особености и като цяло е представила пред читателя живия и интересен портрет на един силно привличащ вниманието ни съвременен български творец. Книгата на Нина Андонова е безспорен принос към бъдещите изследвания на литературното дело на Ефрем Каранфилов.

Ваня Бояджиева

„ФАНТАСТИКА И БЕЛЕТРИСТИКА“
от ЕЛКА КОНСТАНТИНОВА

Изд. „Български писател“, 1973. 100 с.

Елка Константинова се отнася с жив интерес към проблемите както на литературната история, така и на съвременния литературен процес. Нейната монографична студия за Георги Райчев, която запълни една несъмнена празнота в изследванията, посветени на този интересен творец, разкри умението и да подходи исторически към художествените факти. Поразлична и по задачи, и като конкретна реализация е „Книга за Караславов“, издадена в съавторство с Г. Константинов. Тя осветлява ред характерни психо-биографически и идейно-художествени аспекти в творчеството на Караславов и доколкото характеризира мястото му в днешното ни литературно развитие, погрешно би могла да бъде оценена като заявка за преход от литературно-историческите към съвременните проблеми. А в същност изследователските и критически усилия на Е. Константинова са били винаги паралелни, макар и да не са докрай взаимно обусловени. Подобна широта на интересите е несъмнено положително качество, защото основно изискване за литературния историк е живото критическо чувство за художествените ценности, както е абсолютно необходимо съвременните художествени факти да се оценяват в разширен исторически контекст, с критерии, утвърдени от една дълголетна развойна традиция.

Критическите проявления на Е. Константинова, свързани предимно с найновите моменти от литературния процес, свидетелствуват за завидна творческа енергия и имат разнообразен жанров смисъл. Нейният аналитико-синтетичен опит намира разгърнат израз в обзорната и проблемно-обобщителната статия, в литературния портрет. Специално трябва да отбележим интереса ѝ към оперативните жанрове и в частност към рецензията. Докато нейните колеги, утвърдени критици, по някакво неписано правило я предоставят на младите, за Е. Константинова рецензентството очевидно не е само необходима начална степен в овладяването на критическото майсторство и в изследването на литературния процес, но и първооткривателство, в най-голяма степен свързано с рисковете на професията.

Сборникът „Фантастика и белетристика“ е първото по-цялостно представяне на авторката като литературен критик. Той обединява три проблемно-обобщителни статии, които третират интересни явления из областта на съвременната проза: научната фантастика, историческата проза и творчеството на младите белетристи, дебютирали през изминалите няколко години. Тематичното разнообразие на разглежданите факти изисква широта на интересите, стабилна теоретико-методологическа подготовка и осведоменост не само на собственото ни литературно развитие, но и на характерните тенденции и процеси в съвременните чужди литератури. Това е необходимо особено при анализа на научнофантастичната литература, която у нас прави първите си стъпки едва напоследък, под влиянието на найновите революционни научни и технически открития, като отражение на чувствителните изменения в психиката на съвременния човек. Ако историческата проза има вече своите високи образци, по които се равнява съвременният творец, научната фантастика е жанр, който тепърва ще се развива и ще създава свой собствен еталон, свои оригинални художествени традиции. Това извежда на преден план един принципен въпрос, който засяга не само критическите проявления на Е. Константинова, но и цялата съвременна литературнокритическа мисъл: въпроса за детайлния естетически анализ и критериите, за ценностната система, за съизмерването и степенуването на явленията.

Макар да разглежда материал, твърде разнороден както в тематично, така и в художествено отношение, книгата оставя приятно впечатление със своята хомогенност, която се дължи най-вече на един-

ното изискване за ярка съвременна значимост. Актуалният смисъл на философско-етичната проблематика, модерното светоотношение, съвременният патос на изобразените характери и конфликти — това са основни, принципни измерения, които авторката търси и отстоява както в анализа на творчеството на най-младите и на научната фантастика, така и в историческата проза, несъмнено по-зряла и в идеен, и в художествен смисъл. Тя твърде бегло засяга проблемите на художествената организация, на индивидуалния творчески почерк, на жанрово стиловите търсения в съвременната литература, защото се вълнува преди всичко от гражданските позиции на твореца и неговите нравствено-естетически внушения, от проблематиката и идеите в литературната творба. При такава насока на анализа е извънредно необходимо последната да се постави в разширения контекст на съвременните социални и философски идеи, да се свърже с цялостния литературен климат и с обуславящите я субективно-творчески предпоставки, да се огледа в светлината на предшествуващите я жанрови търсения. Това би обогатило критико-оценъчния подход с по-задълбочени литературно-естетически обобщения, за да бъде очертан отделният съвременен художествен факт като момент от цялостния процес, от общата развойна тенденция.

Такива са податките и произтичащите от тях очаквания и изисквания. Реалният резултат е твърде противоречив. Предявявайки с основание високи изисквания спрямо разглежданите автори и творби, Е. Константинова невинаги успява да удържи последователно взетата критическа насока на анализа. Трезвият поглед за действителните стойности обхваща явленията в тяхната цялостност, като обща тенденция, като обективна закономерност. Разколебаването на критерия започва в съприкосновението с единичния факт; сякаш в неповторимото многообразие на конкретните художествени превъплъщения авторката изгубва усещането на съизмеримост и взаимообусловеност на общото и частното. В резултат се идва до двойственост на критерия, до разминаване между общите критически принципи и тяхната конкретна реализация в идейно-художествения анализ. Така в статията си за младите Е. Константинова напомня „да подходим внимателно и деликатно към всеки от тях. Тематичните и стилистичните им усилия заслужават специалното внимание на критиката, защото са искрени, породени от една вътрешна духовна нужда.“ Доброжелателното отношение към белетристите, дебютирали през 1971 и 1972 г., не изключва внимателното диференциране на достойнствата от неуспехите им и тяхното взискателно принципно коригиране. За да открои по-отчетливо положителните явления, за да степенува средните и посредствените творби (критико-оценъчният характер на статията естествено налага такова съотнасяне), тя поставя дебютантите редом с талантливата белетристична смяна, която, представена от Л. Петков, Ст. Стратиев, Вл. Зарев и др., със своите категорични пристрастия към съвременната проблематика се доближава до основните тенденции на зрялата ни художествена проза. И тук в разрез с общата аналитично-оценъчна насока прозвучават неоснователно възторжени характеристики, които, откъснати от контекста, биха ни навели със своя хвалебствен приповдигнат патос на мисълта за зрели, утвърдени автори, за безспорни върхови постижения. Вярно е, че посочените автори имат вече свое място в тематично и жанрово многообразното литературно съвремие. Но рано е все още да говорим с такава категоричност за белетристичните им качества. Те несъмнено съществуват, но трябва да се оценят на дадения етап по-скоро като израз на положителен стремеж, като реална надежда за нови художествени постижения, отколкото като сигурно творческо завоевание. Предстои им дълъг път — твърде близка е асоциацията с прозаиците — техни предшественици; обликът на съвременника в творбите им невинаги е пределно ясен и определен. В доброжелателното си внимание към младата литературна смяна авторката разглежда тенденцията като осъществена естетическа реалност, а това накърнява обективния естетически критерий.

Спецификата на проблемно-обобщителната статия изисква разглеждането на художествените явления да се обобщи в единна ценностна система; отделният факт да бъде оценен не сам за себе си, а в съотнасянето му с останалите. Елка Константинова правилно разграничава неуспешните опити от истинските образци на българската научнофантастична литература. Според нея научната фантастика трябва да се разглежда не като еклектична смесица от наука и изкуство, а като израз на дълбоко проникване на науката в бита и мисленето на съвременника и произтичащите от това емоционални реакции. Жанрът се оценява от висотата на критериите, създадени от автори като Станислав Лем, Иван Ефремов, братя Стругацки, Рей Бредбъри, Айзък Азимов. Анализирайки творбите на П. Вежинов, Ат. Наковски, Ал. Геров, Л. Дилов и др., авторката търси техния смисъл в успешното разрешаване на основната дилема — техницизъм или човекознание. Но идейно-естетическите им

особености — израз на общите социални и философско-етични тенденции в съвременната литература, тя интерпретира в една обща утвърдителна насока, без да съотнася качества и недостатъци. Това накърнява обективната представа за съизмеримостта на индивидуалните творчески постижения и отразява един общ съществен недостатък на съвременната литературнокритическа мисъл. Констатацията, че младата и неукрепнала българска научнофантастична белетристика не е достигнала още равнището на класиката, също изисква по-детайлни критически доказателства. Такива може би нямаше да липсват в статията, ако творчеството на световноизвестните писатели-фантасти бе не само фон, а и реална основа за идейно-естетически съпоставки, еталон при оценката на факти, за които все още ни липсват собствени критерии.

От подобна слабост страда и статията, посветена на историческата ни проза. В най-значителните творби, създадени през последните години на историческа тематика, въпреки разнообразието на стилови и тематични предпочитения, Е. Константинова търси едно общо свързващо начало: съвременната гледна точка при реставрацията на историческите събития, съвременното комунистическо отношение към човешката нравственост в конкретната историческа епоха. Тя и тук се насочва към образите и идеите; интересуват я концепциите, размисълът за историята. В общата картина на съвременния литературен развой историческата белетристика е едно от най-ярките и интересни явления, благодатна основа за идейно-художествени обобщения. Авторката изтъква необходимостта от ясна съвременна концепция за историческото минало, за да бъде отделено значителното от дребното и несъщественото, същността на явлението от пикантните подробности. Положителното актуално начало в днешната историческа белетристика присъствува в творбите на Е. Станев, на Г. Стоев, В. Мутафчиева, А. Гуляшки, Ст. Дичев и др., които разработват историческата тема с ясното съзнание за духовните търсения на съвременния човек. Но и тук, в общия утвърдителен план на анализа, отново виждаме заличени оценъчните граници между отделните автори и творби. Естествено е очакването образите и идеите да се разкрият в тяхната диалектическа взаимосвързаност с характерните съвременни жанрово-структурни тенденции; още повече някои от тях водят началото си тъкмо от историческия роман и свидетелствуват за формирането на една нова съвременна поетика. Реалните идеологически предпоставки, определящи една или друга концептивна насока в днешната историческа проза, са твърде бегло засегнати — а те съдържат още една възможност да се отсени неповторимото битие на отделните творби, творческото им своеобразие и индивидуална отличителност. Общите констатации накърняват представата за обективната им стойност, за мястото и ролята им в единния литературен развой. Така романите на Е. Станев, които имат фундаментално значение във философско-естетическите търсения не само на историческата белетристика, но и на цялата съвременна литература, се оказват на едно общо равнище с романа на Ст. Дичев „Ескадронът“, който представлява интерес в собственото художествено развитие на писателя. Очевидно общите изводи за социално-етичните насоки в съвременната проза трябва да бъдат подкрепени от комплексни идейно-художествени наблюдения, които да разкрият спецификата на явленията, неповторимия им индивидуален смисъл. Тогава може би ще добият обективност и яснота и критериите.

Книгата предизвиква някои възражения заради неточните на места критически констатации. Така например авторката заявява твърде категорично за „о к о н ч а т е л н о т о (разр. м.—С. Б.) излизане на Вл. Зарев от рамките на „аз“-„повествованието и смело навлизане в работническата проблематика“. Очевидно става дума за камерността на ранните му творби. Но в текста на практика се стига до противопоставяне на монологизма като един от начините на белетристично внушение и някои аспекти на проблематиката на съвременния живот. Неточно е твърдението, че Вл. Зарев скъсал окончателно с „аз“-разказа — една форма, която очевидно твърде много му допада като изразно средство и досега. (Вж. например новелата „Процесът“ — Съвременник, 1973, кн. 1.) Нито пък е необходимо да абсолютизираме ориентацията му към работническите проблеми. Разширявайки своя поглед към света, той може задълго да остане верен на младежките пристрастия към душевния мир на интелигента, на младия ни съвременник, и да го изобразява в монологичен план. Прогнозите са твърде рисковано нещо. За нас е по-съществена надеждата, изказана от авторката, за идейно-психологическото задълбочаване на белетриста в многообразния и конфликтен съвременен свят. Тя — надеждата, която осмисля всяко творческо усилие, ни кара да се надяваме на нови плодоносни срещи и с критическото перо на Е. Константинова.

Сабина Беляева

СТАРОБЪЛГАРСКИЯТ КЛАСИК КОЗМА ПРЕЗВИТЕР НА ДАТСКИ

Идеологическата полемика в класическата старобългарска литература е представена от три антиеретически текста, чието възникване и разпространение на славянска почва в много отношения е парадоксално. Превеждането на „Словата срещу арианите“ (в 906 г. от Константин Преславски) и на философския диалог „За самовластието“ (през X в. от неизвестен книжовник) се обяснява по-скоро с почетното място на Атанасий Александрийски и на Методий Олимпийски в официалната византийска литература, отколкото с всекидневна нужда от отвлечено философско четиво. Напротив, самобитното българско съчинение на Презвитер Козма, актуално и достъпно написано, е застъпено слабо от балканската преписваческа традиция, а тъкмо на руска почва бива многократно размножавано, цитирано и подражавано, особено през XV—XVI в. Ценността на Презвитеровия текст като исторически първоизвор за социалния и догматичния аспект на богомилството е предизвикала и неговия най-нов превод — на датски — в книгата на проф. Г. Сване „Трактатът на Козма Презвитер срещу българските еретици (богомилите)“[1]; съдържанието включва ,още писмото на Теофилакт до цар Петър литературноисторически увод и текстов коментар. За основа на превода е избран издаденият от Попруженко Волоколамски текст (1494) а за корективи — фрагменти от руска и сръбска редакция (XII—XIII в.). Номерацията на главите съответствува на Ваяновия превод,[2] указани са всички цитати и успоредни изрази от Библията, псалтира, приписваните на Златоуст проповеди „За фалшивите пророци“ и флорилегия „Измарагд“.

В познатия ни вид цялата Беседа е оприличена от датския учен на трилогия върху темата „Брожения в българското общество през втората половина на X в.“. Към известната теза на компилативния характер на съчинението са добавени нови наблюдения над литературната структура. Сване допуска, че първите две части (глави I—XXVI), които имат собствен увод и епилог, са писани по времето, когато Козма е бил обикновен презвитер, а третият откъс (XXVII—XXXI) е издържан в авторитетен тон, който би подхождал на издигнатия в епископски сан автор. В спора с еретиците се проявява отчетливо техниката на проповедника да завършва дискусията или аргументацията си със закръглящ цялото цитат от апостола. Молитвата на л. 502а—503б (с. 18. 12—23 от изд. на Попруженко) не е литургичен текст, а произведение на самия писател. Списъкът от анатеми в гл. XXVI е инспириран от писмото на Теофилакт, но анатемата на л. 540б (с. 58.9—11 у Попруженко е собствена комбинация на Козма от № 2 и № 12 правила на събора в Гангра (365) плюс пункт 51 от т. нар. Апостолски постановления. Добавената част е без собствен увод, главите са по-дълги и различно оформени, но има послесловие, което наред с реторичните формули съдържа неочакваната — по отношение на първите две части — мисъл, че еретиците са прави в някои от критичните си нападки: дали Козма е прозрял, че след 972 г. страната е изправена пред по-страшен враг от богомилите?

Прави впечатление, че презвитерът цитира свободно новозаветните послания, но не споменава нищо за отношението на еретиците към тях, както и към апокалипсиса, макар че в по-сетнешната средновековна книжнина е засвидетелствуван огромният интерес на антиофициалните движения към апокрифи с есхатологически характер. Полемистът излага мислите си свободно, по реда на възникването им и от отделните нападки в Беседата Сване сглобява по-големи единици, които дават цялостна представа за ранното богомилство. Извлечени са исторически сведения и из съчиненията на Евтимий от Акмония (той пръв нарича еретиците богомили), на Зигавин (началото на XII в.) и Ник. Хониат (в края на XII в.), но целта на датския учен е не да тълкува най-ранните свидетелства в светлината на по-късните сведения, а да отдели синхроничните срезове в диахронния план на описание. Според Сване от трактата може да се заключи, че около 970 г. едва ли е имало строго организирана богомилска секта и окончателно оформен молитвен ритуал (това заключение се поддържа и от определението на богомилството в писмото на Теофилакт: неизбистрена смес от манихейство и павликянство). Изменението на историческите условия моделира нови функционални признаци на богомилството, например по време на византийското робство приемането на богомилството е и белег за национална принадлежност, даже в апокрифните анали от XI—XII в, оформени като „Видение Исаево“, копнежът по свободната

---

[1] G. Svane. Kozma Presbyterens traktat mod de bulgarske kættere (Bogomilerne), Udg. af Selskabet til historiske kildeskrifters oversættelse. Munksgård, 1971. Проф. Сване представи вече на широката публика и Панонските легенди, и реториката на Константин Преславски.

[2] H.—Ch. Puech, A. Vaillant. Le Traité contre les Bogomiles de Cosmas le prétre. Imprimerie nationale. Paris, 1945. с. 53—128.

българска държава води до характеризирането на цар Петър като добрия цар.

Датският език на превода се отличава с голяма точност, архаичните библейски цитати не се открояват стилово сред авторския текст на Козма, за който са подбрани остарелите и дори неупотребими в съвременния език лексически съответствия. Докато новобългарският превод на Киселков е свободен, Сване се стреми към дословен превод, типичен за каноничните текстове през средновековието. Няколко примера за лексикалния подбор: срещу стб. **мълчалнвъ** у Киселков има мълчалив, у Сване — арх. fåmælte 'безмълвен' вм. tavs 'мълчалив'; за **потоулѣтнсѧ** са у К. преструвамсе, у Св. dukker sig. 'потулвам 'прикривам се'; за **прилежатн** у К. старая се, у Св. beflitte' залягам'; за **хоудоумьнъ** у К. слабоумен, у Св. uforstandig' неосведомен, простодушен'; за **гроχотомь** у К. наглас (смея се), у Св. støjende 'шумно'; за **блждь** у К. лъжеучение, у Св. vild farelse' заблуждение, ерес'. Спазени са инверсиите, инфинитивните конструкции, повечето от етимологическите фигури (например **нѣстъ сътворилъ тварн** — ilkke har skabt skabningen), непреводимата игра на думи е обяснена под линия (например **любомждрнє — любодѣнство**). Цитатите в славянския текст Сване не е следвал буквално, а е превел гръцкия оригинал, например вм. **радоуи сѧ обрадованнаѧ** за гр. *χαῖρε, κεχαριτωμένη* (Лк. 1. 28) стои Hil være dig, du benådede в съгласие не с етимологическата фигура, както е у Козма, а със смисъла на гръцката фраза. Уговарят се и грешките в цитатите на Козма, например **нзмынтє сѧ** за *νήψατε* (I Петър 5.8—9), прочетено като *νίψασθε*. В коментара са уточнени и познанията на българския автор за литургиите на Петър, Яков, Василий, Златоуст. Копията от писмото на Теофилакт (препис от XIV в., библиотека Амброзиана в Милано), от Волоколамския препис (Московската библиотека „Ленин"), от Абагара (в Копенхагенската кралска библотека) допринасят за цялостното впечатление. Чрез успеха на заслужилия признателност преводач става достояние на читателските среди в Скандинавия едно забележително явление от духовната и социалната история на българския народ.

Пиринка Пенкова

SOMMAIRE

Discussion

Nicolas Guéorguiev — „Contes sauvages“ de Nicolaï Khaïtov du point de vue de la science du morale et de la critique éloquente 3
Tontcho Getchev — Du procédé marxiste contemporain à la critique de l'oeuvre d'art 18
Krestiou Kouioumdjiev — „Contes sauvages“ et les sciences „exactes“ 23

*

Boris Deltchev — Assène Raztsvetnikov 44
Radosvète Kolarov — Son et sens de la prose artistique 60
Stéphane Kolarov — André Gouliachki 87
Eléna Dimitrova — La poésie lyrique intimiste de Smirnenski 100
Lazar Guéorguiev — Certains aspects de la méthodologie de Boyan Pénev 107

Communications, matériaux

Stéphane Kojoukharov — Une chronique inédite du temps du roi Ivan-Assène II 123
Katia Jordanova — L'intérêt pour la France durant la Renaissance et son reflet dans les premières oeuvres de la dramaturgie bulgare et serbe 136

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires de Pologne, Jougoslavie, USA, France et République Fédérale Allemande 144

Revue

Lioubomir Stamatov — „Littérature de Septembre 1923—1927“, par Géliou Avdjiev 161
Guéorgui Ghetov — „Art et vie sociale“, par Krestiou Goranov 164
Vania Boïadjieva — „Le monde du créateur — Ephrème Karanfilov“, par Nina Andonova 169
Sabina Beliaeva — „Art fantastique et belles-lettres“, par Elka Constantinova 171
Pirinka Penkova — Le classique de l'ancienne littérature bulgare Cosmas en danois 174

Технически редактор К. Иванова Коректор Ел. Котева

Дадена за набор на 2. IV. 1974 г. Подписана за печат на 1. VI. 1974 г. Формат 70×100/16

Печатни коли 11 Издателски коли 13,09 Тираж 2150 Изд. индекс 5382

Печатница при Издателството на Българската академия на науките
Поръчка 214