2 бара либор

464

1-6

ЛИТЕРАТУРНА ГОДИНА ДЕВЕТНАДЕСЕТА

МИСЪЛ • 1975

ЧИТАЛНЯ

А 1-6 Чк

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

ЧТ. По 3849/945 14690-258 20
ПРОВЕРКА 16-04-2023

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

1

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОДИНА ДЕВЕТНАДЕСЕТА

МИСЪЛ • 1975

ПРОВЕРКА 197Ј г.

СЪДЪРЖАНИЕ

Пантелей Зарев — Двама съвременни поети 3
Катя Бъклова — Пролетарската белетристика и ранните творчески търсения на А. Гуляшки и К. Калчев 24

Балкански писатели

Стефан Гечев — Георгиос Сеферис — национален и модерен 44

Петер Юхас (Будапеща) — Атанас Далчев 51
Красимир Станчев — Поезията на българските павликяни 63
Луиджи Делла Гатта (Неапол) — Европейският символизъм 72

Реплика

Екатерина Иванова — За първите разкази на Димитър Димов 88

Научни съобщения, материали

Невяна Дончева-Панайотова — Неизвестно „Похвално слово за Петър“ от Киприан 98
Златана Хлебарова-Ненова — Цезурата в поезията на Яворов 102
Боню Ст. Ангелов—Старинна служба за Иван Рилски 115

Из чуждестранния печат

По страниците на литературни списания от СССР, ГДР, Полша, Холандия, Австрия, Италия 119

Преглед

Георги Гетов — „Естетика“ от Пенчо Данчев 139
Ваня Бояджиева — „Современная болгарская драматургия“ от Нина Пономарьова 143
Енчо Мутафов — „Лиричната драма“ от Чавдар Добрев 147
Панко Анчев — „Дебютната вълна“ от Здравко Чолаков 149
Христина Балабанова — „Литература и живот“ от Петър Тонков 152
Ангел Тонов — „Modernizm w literaturach slowianskich (sachodnich i poludniowich)“ сборник 154

Хроника

Дейността на Института за литература през 1973—1974г. 157

ЧИТАЛНЯ
ПРОВЕРКА 2009 - 2010

ПРОВЕРКА
16 -04- 2023

СОДЕРЖАНИЕ

Пантелей Зарев — Два современных поэта 3
Катя Быклова — Пролетарская художественная проза и ранние творческие поиски А. Гуляшкого и К. Калчева 24

Балканские писатели

Стефан Гечев — Георгиос Сеферис — национальный и современный 44

Петер Юхас (Будапешт) — Атанас Далчев 51
Красимир Станчев — Поэзия болгарских павликян 63
Луиджи Делла Гатта (Неаполь) — Европейский символизм 72

Реплика

Екатерина Иванова — О первых рассказах Димитра Димова 88

Научные сообщения

Невяна Дончева-Панайотова — Неизвестное „Похвалное слово о Петре“ Киприана 98
Златана Хлебарова-Ненова — Цезура в поэзии Яворова 102
Боню Ст. Ангелов — Старинная служба об Иване Рылском 115

Из зарубежной печати

По страницам литературных журналов СССР, ГДР, Польши, Голландии, Австрии и Италии 119

Рецензии и рефераты

Георги Гетов — Пенчо Данчев: „Естетика“ 139
Ваня Бояджиева — Нина Пономарева: „Современная болгарская драматургия“ 143
Енчо Мутафов — Чавдар Добрев: „Лиричната драма“ 147
Панко Анчев — Здравко Чолаков: „Дебютната вълна“ 149
Христина Балабанова — Петър Тонков: „Литература и живот“ 152
Ангел Тонов — „Modernizm w literaturach slowianskich (sachodnich i poludniowych), сборник 154

Хроника

Деятельность Института литературы за 1973—1974 г. 157

Редакционен комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

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

ДВАМА СЪВРЕМЕННИ ПОЕТИ

Пантелей Зарев

И двамата са от едно поколение: единият е роден през 1920 г., а другият през 1919, непосредно след Първата световна война. И двамата се приобщават през втората половина на 30-те години към освободителната борба на работническата класа и народа, а след революцията вземат дейно участие в съзиждането на новата духовност на социалистическото общество. И двамата са твърде оригинални като личности и доста различни като поети, което оправдава и портретуването им.

Валери Петров

Доста нееднакви асоциации поражда у нас литературното творчество на Валери Петров. Мнозина ни внушават, че е от интелектуалните ни поети. Че лично се е самовъзпитавал и домогвал до висотата на едно културно съзнание. Това определяло оригиналността на таланта му. Бил все в света на интелектуални изживявания, подсказани и от великата световна култура. Оттам поглеждал към нашето всекидневие. В изповедите му се чуват културните гласове на нашия XX в. с предпочитания към духовното и надземното. Такива са внушенията, а поетическата същност и творческата биография на поета ни подсказват и още нещо. Защото за разлика от абстрактността и интелектуализма непрекъснато усещаме голямата любов на този поет към конкретното, към обикновено човешкото и към всекидневно предметното. Това дори не е любов към нещата извън него — това е и собствен съкровен опит, от който се формират стилните черти на неговото творчество.

Вижте как е започнал той, какви са били първите му вдъхновения, маркирали известна характерност в творческата му биография: изпъква изведнъж като дарование с поемата или по-точно с цикъла стихотворения „Палечко“. Една щастлива родова инвенция го води към конкретното, към обикновеното и човешкото, към най-простотворния и най-домашния български свят. Тук няма нищо подсказано от „боговете“ на голямата интелектуална мисъл. Няма нищо и от установени или сътворявани митове на културата. Има българска реалност, човешка драма. И всичко е просто, интимно, благородно и съдбоносно, изповядано, както е било в живота, сред обикновени хора.

В света на Палечко ще усетите нещо и от суровия, от грубия и фантазноприказен български свят, преразказван освен от народа ни, но и от автори от Захари Стоянов та до Каралийчев — приказката например за хайдутите и за дядовия кожух.

Една особеност има това интимно-земно и българско изобразяване на света: силното поетично въображение. И още — детската непосредственост,

извикваща благородно отношение към мъката и красотата на света. Земната възприемчивост за конкретното и творческата сила на въображението отрано определят индивидуалното у Валери Петров. Абстрактността на „интелектуалното творчество“ още не стои при извора на неговото вдъхновение. Тя е отхвърлена от ритъм и съзвучия, които ни държат сред непосредността. Поетът гледа света с „отворени очи“, радва му се и смесва в детското въображение на своя герой приказка и действителност. Всичко у Палечко е наше, българско и прабългарско, недокоснато още никак от чуждото. Нарочно споменах Захари Стоянов, защото той е тъкмо измежду образците на прабългарското — като духовност, като сетивност и въображение.

От малкото прозорче на селската къща детето вижда необятността. Там, чрез това прозорче то потъва и в собственото си „аз“, в личността си на селянче, прозряло будно и тайната на големия свят, и трънливите пътеки на човека, подгонен от властта. То, детето, усвоило българските ни обредни категории и народни игрословия, в които те се въплътяват, мисли за прасето Божидар, което се заколва пред Коледа като дар от господа на хората за празника. То мисли за разговора между коминте. Единият Димо (от „дим“) разговаря с другия Димо. Детето е съучастник и при раждането на телето. То усеща за какво тайно нещо полицията преследва брата му. Всичко приказно и пъстро е облечено в българската атмосфера, пресътворено е от детето, чрез него самото като българско възприемане на света. Някои великолепни зимни картини, образи на гората, на които непрекъснато се любуваме, ни подсещат да улавяме близостта на „интелектуалния автор“ до народното мислене:

Бели елени — дърветата —
леко поклащат рога.

Един щедро надарен поет стига и до примитива, и до духовната сложност на българския свят. Това, за което повествува в стиховете си, е не само свят на българина, а и негова същина, като въображение и реалност са неразкъсваемо единни. Силна любов влече автора към този наш човешки свят, населен не само с людете на съвременността, а и с духа на миналото. В него се открояват безбройни, неизмерими неща — като автобиография освен на една личност, на едно отделно „аз“, а и на народа:

В собата мирише на погача.
Приспивно черното котле мърмори
и, седнал, дядо Димо разказвача
пошавва със ръце и ми говори.

„Послушай що ще ти разкажа, сине!
то бе по времената комитетски,
аз бях дете, ти чуй, преди години
във тази стая е нощувал Левски...“
Пръщят и съскат буковите съчки,
червена е на дядото брадата,
а черни са челото му набръчкано
и сянката, изкривена в стената.

Ала ето я оживяла и съвременността:

Тъй тука в дясно ще видиш егрека,
вътре ще видиш бунтовника — брат;
ето той хваща по тайна пътека
бърза и даже не гледа назад.

Не само духовните формули на един живот, а и отделното слово ни говорят за нещо дълбоко — и българско, и преоригинално като наше самобитно съзнание. Дори отделни образи ни водят към тази наша, прабългарска духовна

и битово-физическа оригиналност. Вятърът е „разхладяникът нощен“, край селото се е издигнало „кале бигорово“. Появяват се в разказа изписаните ракли, шарената българска черга — и заедно с тях и българската мъка, която все тежи „като пълно ведро в геран“:

Вътре — топло и димно, и пушек. Под лампата тъмна
хора черни и едри, със гугли и поглед суров,
пият гъсто вино и говорят, говорят до съмнало
за коне, за призовки, за вълци, за груба любов.

Колко всичко това е наш, български стил и ни напомня ту Захари Стоянов, ту Йордан Йовков, ту Ангел Каралийчев. В детското въображение на селянчето стоят хайдути, наметнати с ямурлуци, виждат се турци, изклани по пътеките, дякони и ятаци с пушки, които стоят по пусиите. През този героичен свят преминава домашно-битовото: крави, които си шепнат тайни слова; биволици, които раждат, и биволици орисници, които идат в обора да кажат пророчество: зайчета, лисичета и катерички, от които става най-хубавото — една мечтана кожена шапка. Биха могли да ни упрекнат, че отстраняваме вниманието към друг свят — неистинския, цялостния свят на Валери Петров. Но това е тъкмо началото на поета. Началото, което и по-нататък ще определя ту по-силно, ту по-слабо неговата поетическа съдба. Това е първоизявената строителна сила на въображението, овладяло себе си и изявило съдбата на народа. И къде е тука интелектуалното? Може би в неизразимото умение на поета да се приобщи като интелигент към примитива ни. Може би в удивителната му способност да възпее революцията и борбата — общоисторическото — чрез романтиката и пъстроцветието на домашния ни свят. Всеки случай то е затулено, някъде е зад различните панорамни гледки, отразени в детската фантазия. А може би то е в сполучливото съчетаване на ума с интуицията, на разума с най-скритите тайни на интимното откритие. О, да, за интелектуализъм пак би могло да се говори, но след като се разбере и онова друго, което е засвидетелствувано и което е независимо от „интелектуалното начало“: земната възприемчивост, българското, националното светоусещане на поета, изявено и като негова природа, като негова духовна стихия. Оттук именно тръгва най-естествено Валери Петров — за да върви по стъпалата на своята интелектуалност.

В „Палечко“ личността на поета е още несвързана с онази култура, която по-късно ще ни отвежда сред финитe игри на многосложността и ще ни затваря понякога вратите за непосредните усети на поета.

В началното си творчество и в други свои творби — например „Край синьото море“ — този автор е много чувствителен към духовността на детето. Но вече дете, различно от Палечко — не селско, а градско, дете, узряло за открита среща със света при други възприятия. То пак пътува в миражни светове — върху конете на своята фантазия. То среща с езическа веселост морето, радва се на необятността, на красотата и силата на тъмноликата бездна и морския простор. Но то е градско дете — с някаква доза даже хайлайфски аристократизъм. И на морския бряг то усеща града — с неговите поколения, с родовите разклонения, с живот, толкова отдалечен от кравите и биволиците, от зимната снежна приказка на селото, от хората с цървули и ямурлуци. Ето какво среща любопитният поглед на детето, как то поглъща парадните портрети на стената, сложна и тайнствена човешка летопис:

Седем вуйчовци с бели капели,
два поручика смели на кон.
десет лели развели омбрели
и пристегната в кош от банели
стринка Тинка на графски балкон.

Тук, сред тези градски фамилни впечатления, в атмосферата на аристократично неприемане изравняването с неродовите хора е духовната люлка на това друго дете, романтично пак, но духовно така различно от Палечко. И този свят е трагичен и съдбовен, но е и весело комедиен. Защото високата родова история извиква лека насмешка — именно интелектуалната насмешка на поета над героите и героините, над домашната стринка Тинка, изпъкнала на „графски балкон".

Учудва и възхищава способността на младия поет да види битовата ни биография и човешкото в различната му природа, в различния му български стил, с контрастните атрибути. И да го представи вече не с възвишено героична пластичност, а с пародия и ирония. В „Край синьото море" се усеща друго оригинално родово и особено българско, онова, което характеризира града, неговите противоречия — „бомонд" и прости хора, докато в „Палечко" се долавят типично народно българското и селският свят. В „Край синьото море" пластичната точност в образа на града и морето е така добре намерена, както в „Палечко" образът на Балкана, образът на домашния мирис в селската къща, на рошавия вятър, който ходи навън, на топлия дъхав дядов кожух. Ето едно леко поетично представяне на града, преминало през чувствата на дете то:

Нейде бие часовника, стария,
онзи, който на баба ми май
в Сан-Стефанската още България
ѝ се паднал — да, да! — на лотария
на военния коледен чай.

Самата градска детска възприемчивост е характеризирана чрез особената ѝ субективност. Лъха ни упойният аромат на „индианската" таванска квартира, понасят ни на вълните си мечтаните от градското дете презокеански пътувания. Идват и Жул Верн, и Стивънсън, и Майн Рид с техните герои мохикани. Селска и градска романтика — толкова неидентични са двата тези детски свята. И единият, и другият носят нещо рязко субективно, обхванало българския ни живот. Живот раздвоен и единен, различно противоречив и различно трагичен. Палечко се загубва в сребърния лес, изписан по джамчето на селското прозорче, момченцето с моряшката фанелка пътува, отива при морето или среща в книжките джунгли и тигри. Различни панорамни гледки, отразени в детската фантазия, различни познания за света. Но и тук в подтекста изпъква борбата със своята сложна, тайна и гибелна примамливост:

Скърца Петър с веслата могъщи.
И мълчи.И обаждам се аз:
— Тез неща ми ги каза веднъж ти,
но щом в къщи повторих ги същи,
дядо много се мръщи тогаз.

А пък Петър: „Щом слезем на суша,
ако искаш при дядо си стой!
Богаташът беднякът не слуша.
С мен си уж, а и ти като круша
пак ще паднеш до корена свой."

Тук се появява иронията като позиция на писателя. Героят вече подозира как тези пламенни думи на рибарското дете изгарят всички негови кухи мисли:

И аз виждам милиони във тесен,
във стоманен, в безжалостен строй,
над главите им — флага чудесен,
а на устните — някаква песен
за последний, решителний бой!...

И двете произведения — „Палечко“ и „Край синьото море“ — имат нещо автобиографично. Би могло да се каже, че замисълът на поета е бил да покаже как различно протича „класоосъзнаването“, как всеки според своята природа тръгва по пътя към голямото и историческото. Но това е и много опростено тълкуване на творбите, защото тези два свята са родово различни, с нееднакъв духовно български стил. В същност на този кръстопът — между народната и градската, „духовно-аристократичната“ култура — започва самоиронията на Валери Петров. Защото всяко интелектуално самоотчуждаване от хората той изстрадва и оценява и остава верен на себе си да е сред тях — такава е неговата индивидуална философия, определена и от биографията му. Така той е в българската „вечност“, радостна и скръбна, страшна и извисена. Двата цикъла са писани сякаш и от различни поети: единият опознал селото, другият израсъл в града, но и двамата са единосъщи, изваяли света в неговата борбена устременост чрез непосредното познание на детето, чрез неговата простота и романтика.

* * *

В поетическия стил на Валери Петров се сплитат три типа световъзприемане. Единият е земно непосредният, пластично образният. През погледа на поета светът се върти и тече в своята пъстрота и конкретно битова непосредност. И поетът веднага го лови в най-малките подробности, в миниатюрните му съставки. Но неговото светоусещане не се изчерпва с обективното. Защото се намесва и другият тип отношение към света: аналитичното. Съзерцаваното става предмет на изследване. То трябва да се обясни, ту снизходително, видяно в неговата малка значимост, ту с една умствена широта, обхванала неусетно крайните причини и крайните цели. Тази аналитичност настройва твърде оригинално и конкретно непосредната сетивност. Ето обаче, че се появява и третият тип светоотношение — вече лично иронично, свързано с една скептичност, израсло от някаква болка и някакво безпокойствие. Светът вече не е движеща се обективност, феерия от образи, нито пък само предмет на аналитично изследване. Светът е едновременно съществуване на добро и зло и понякога злото е част от доброто, някакво целесъобразно единство с него, а хората се носят сред илюзиите си, които предизвикват тъжновеселата насмешка над тях (и над себе си). В цикъла „Тавански спомени“ е възпяна любовта. В душата е нахлул споменът за изживяното, спомен, наръсен с лека тъга и с неизяснима жал. Подсказан е от случайно намереното в джоба на старото палто — два бонбона в книжчица зелена, два филмови билета — уточнено: без контрола, използувани вече. Как красива и възвишена е била любовта:

Само като видех вашата врата
саксофони свиреха, облаци хвърчаха
и тролеят движеше се помежду звездите,
и сънувах всяка нощ твоите уста.

Такава разнежена, любовта е придружена с обяснения „цели километри“ „с послепис и после с послепис“. Но радостна и мъчителна, сладостна и извисена любовта слиза от небесата на земята. А чудната феерия се смесва с катастрофата, която се таи. Пак са в парка, пак облачета плуват в чистите небеса, пак има мъхнати листа по клоните, но...

После на чорапа ѝ бримка се изнищи.
Детската градина беше пълна с крясъци.
Хвръкна в стратосферата изтърван балон.

Поезията е отстъпвала постоянно пред прозата. Възторгът е боднат от ироничната карфица на скептицизма. Такъв е животът — щастлив и тъжен, такъв е поетът — щастлив и тъжен — в своя „таванси спомен“. Такъв е той изобщо и в изкуството си. То се отклонява в някаква скептична философска насока...

Поетът „прави“ словото с лекота. Той си играе с него и добре владее цялата здрава пластика на стиха. Но словото му е и сложно противоречиво. То е възхвала и снизяване на социално-моралните тези в човешкия живот. То ни казва, че много малко може да е дотолкова идеално и съвършено, колкото предполагаме. Ние сме свикнали да възприемаме онази разумност, която ни ръководи със сурови принципи и с нормативи. Но на нея ѝ се противопоставя конкретно човешкото. И то извиква дълбокото безпокойство на поета, защото неговото влечение към това конкретно човешко е силно. В тържеството на човешкото, в неговата борба за себе си е разумността и поетът търси тук смисъла на живота.

Като комунист Валери Петров стои изцяло на моралната позиция на великото марксическо учение. Той го е възприел и като практика, в пряк политически смисъл. Но когато изследва тайната на живота, той открива и нещо първоначално, нещо скрито човешко, което не може да отмине. Трудно му е да го отмине. И така се създава всеобемната духовна атмосфера в неговото изкуство. То е утвърждаващо и критично, то е идеално възторжено и иронично. То е изпълнено със стремеж да стигнем до наивността на света. Наивност, която е стаила в себе си тъкмо мъдростта, тъкмо истинското познание във философско-морален смисъл. И ето, чрез поета — ту чрез утвърждаване, ту чрез ирония — нашето нравствено съзнание се разширява. Откриваме и социални ценности, които не сме подозирали. По следата на „наивността“, на непосредността изпъква философско прозрение относно това, кое е смисъл и кое е безсмислица и как те се борят — осветени чрез иронията на автора в своето единство.

Поезията на Валери Петров се строи върху специфични лични морални добродетели. Ако те не присъствуват, тя би се ограничила само в изобразителната си пластичност и не би ни вълнувала така идейно-емоционално даже с очарователната си конкретност. Тази поезия ни въвлича в пъстротата на света, за да опознаем неговата и сложна, и велика, неговата и проста, и грандиозна игра. Поет, в подтекста на чиято мисъл стои политиката, Валери Петров носи и свои, нови, хуманни гами, когато слага ударението върху значителното в живота. Той е много далече от чистото изкуство. Той е далече обаче и от пряката тезисна заангажираност. Умствените му сили и духовната му непримиримост се очертават в тази сложност на отношения, в която се движат светът и собствената му мисъл.

Валери Петров настойчиво все търси смисъл в живота, в отделната човешка постъпка. За него това е постоянен и мъчителен проблем. Той разбира добре накъде и как се върти колелото на историята. Той е верен на комунистическите си убеждения, осветлили младостта му. Светът му е ясен тъкмо в своя политически смисъл. Но той разбира и обикновените, и всекидневните човешки тревоги. Измъчвала го е ревност. Стягало е душата разочарование в любовта. Бил е обикновен човек в едно обикновено всекидневие, станало необикновено и прекрасно като поезия. И в своите пластични видения той е именно сред него, обикновеното, превърнало се в необикновено, противопоставено на самото себе си, каквото е в действителност. И любовта с хуманната си сила е може би главната учителка в това опознаване на света, в превръщането и на най-лекото и простото на пръв поглед в необикновено.

Ето, пред гаража стоят два бензинови автомата — „под дъжда във всреднощния час“. Работата обаче е в това, че единият от тях „не е автомат, а съм аз“. В тази образна мистификация за човека, оприличен на автомат с неговата лична човешка „катастрофа пред гаража“, се откриват дълбоките интимни вълнения на поета. И в тези поетични мистификации той намира интересни съпоставки на стари чувства с нови вещи, защото е с необикновено находчиво въображение. В „Тя си посипва главата с пепел“, стихотворение, възпяващо любовта в леко сантиментален тон, ни „блъска“ изненадата от срещата на толкова различни неща.

Ти си тука тоз въздух, туй стъкло, тази маса,
ти си вънка слънцето и белите брези,
ти си в къщи машинката, която ръждяса
от пролетите по тебе сълзи.

Валери Петров много обича да олицетворява предмети. Те заговарят с човешки думи, изказват човешки мисли и превръщат целия свят в една особена, вече поетично-психична действителност.

Някой би се подвел да твърди, че тоя поет е само в света на своите лични духовни потребности, че той, именно като интелектуалец, все търси някакви вътрешни хармонии и изразява свои несъгласия с външния свят. Валери Петров е написал обаче прекрасна и много силна политическа лирика. Тя се врежда между най-хубавото, сътворено с обич за хората, които организираха и насочваха историята, които бяха стреляни в мрака и които — когато бе нужно — без съжаления умираха. И в тази лирика обаче той внася понякога онзи особен, скептично философски и „насмешлив“ тон, както и в любовните си изповеди, които също са малко шеговити и когато се правят с трудно поемане на дъх.

В „Нелегалният“ е изваян портретът на герой, който и когато се е борил, и когато е минавал през карцера е бил обикновен и скромен, без всякакво чувство за поза. Преминал в новия живот, той е запазил тази си скромност. И както винаги е бил мълчалив пред полицията, така и сега не говори за миналата си слава:

И, кой знай защо, ала безспорно
силата на навика това е,
питат ли го: „Действал ли си по-рано?“,
все не му се иска да признае.

Особена жизненост излъчва стихотворението за помощник-командира, загинал във войната — весел и жизнерадостен като неизчерпаемия живот:

Тъй се свърши. Гроб до две брезички
нейде сред разкаляната степ.
Но уж скръбно, а защо ли всички
със усмивка спомнят си за теб?

Някаква особена дарба притежава поетът — склонен е да ни бодне с нещо уж смешно, когато се говори за най-сериозното, сякаш все му е нужно да запази в своя кратък разказ и светлата диря на тъгата или през тъгата искрицата на радостта. От тези сложности е съставена и „структурирана“ лириката на Валери Петров. Не мога да не спомена тук и великолепното му стихотворение „Гроб на хълма“. Стихотворението за мъничкото ятаче, което от своя втори училищен клас е преминало направо в пръстта и сега край гроба му или вървят овцете, пристигнали от далечната ферма, или идва пионерчето, за да сложи полско цвете в стомничката с „веселата глеч“:

Тъмней над гроба облачното било,
проблясва долу сребърна река,
и снимката със кичурчето мило

под счупената селска козирка
се слива със земята и с небето
и с тъмните далечни лесове...
И може би това е туй, което
народът ни безсмъртие зове.

Това стихотворение е писано по времето на култа. То се очертава в разрез с официозността, то идва с едно по-друго разбиране за комунистическа добродетел и за истинско героично безсмъртие. Валери Петров се е оказал чувствителен към оная „морална музика“ на комунизма, която е започнала да заглъхва през култовското време. И съвсем сполучливо е изваял образи на герои, които противостоят на неговото, на култовското величие.

И когато заговаря за красотата на нашата съвременност, за нейните достойнства, Валери Петров умее да вмъкне своята голяма хуманистична шега. И когато се вглежда в себе си, тя пак се появява. Той пише стихотворението „Завист“, в което разказва — поетът често пъти разказва — за едно свое слизане от Витоша с колата си сред шпалир от заслепени в полумрака пешаци:

И изведнъж, подобно мимолетна
брилянтена звездица в мрак дълбок,
от фаровете бял отблясък светна
на рамото на някакъв младок.

И туй бе всичко. За секунда само.
Но как ме парна в нея завистта,
че, ех, не беше върху мойто рамо
тоз женски пръстен, святкащ във нощта!

Шегата тук е тъкмо човешка и хуманна, обяснима. И в социалистическата ни действителност, и у днешни, съвременни хора може да избликне дълбокото и трайно човешко чувство на такава завист. През много стихотворения на Валери Петров преминават именно такива и вечни, и стари истини — истории и тъжно-весели „историйки“ на живота. В шумна майска навалица той чува студентски глас да вика в тълпата за купони и се връща към младостта си. Става му и смешно, и хубаво, и тъжно, много, много тъжно за нещо, което вече с двадесет години е останало назад, защото времето е неумолимо, неуморимо.

Такъв сложен е този поет, обвиняван в някакъв сух интелектуализъм, и в една от най-забележителните си поеми, във великолепния епос на тъгата и на радостта поемата „В меката есен“.

Когато съм препрочитал тази творба на Валери Петров, все ми се е струвало, че тя е обхванала едно мигновение, един момент, който е събудил обаче познание за вечността. В този миг са протекли в пъстра и богата смесица мисли и чувства, които по-късно вече работливият поет грижливо е обхванал като нещо много трайно.

„В меката есен“ е поема и за личния свят на поета, и за нашия щастлив и нещастен век. Поема, в която са се срещнали възторзите на времето, дни, в които на вълни на вълни идват тъгата и радостта. Дни, които пулсират пълни с вълнение, пълни с хаос от още необозрими и сложни чувства, от протекли и протичащи размишления. Поетът се е почувствувал и в есента на човешкия живот, когато примирението се превръща в бунт, когато онова, което непосредствено ти е принадлежало, е отлетяло вече. Драмата се завършва и сцената ще остане като че ли празна. Но не, не е съвсем празна, още е изпълнена с диханието на живота, с аромати и движения, още е оживена от онова, което отвън и чрез спомена извиква и страдания, и радости.

В тази поема Валери Петров може би най-вече е проецирал себе си, цялата сложност и богатство на своята личност. Той е в събитията, той е в историята, той прави от тях легенда. Той е и в себе си. Той е и в своя, и в чуждия живот и мъчително изживява драмата на неосъщественото, на жадуваното и непостигнатото. Животът е буен и неуморим в дейността си. Стихът носи леко носталгията, скръбта и радостта от неуморността на живота, който за него, поета, е отлетял:

Лозата дива стигнала е чак
до горното балконче, на перваза
намерил шепа пръст в разбита ваза,
разцъфнал е, от вятъра посят,
един неканен и безимен цвят.

Двустишията се редуват със своята пълна и звучна рима, за да ни кажат, че животът тича по своите пътища. Тича и в нежния и тих следобед, когато двама бързат закъснели за мача, деца играят, а мъдрата мисъл на поета пресява всичко. И тя, тази мисъл, също тича след онова, което е било, и изважда наяве своите тъги, своите бисери-обобщения, своите големи етични тревоги. На поета се иска във века на възможно най-страшното разрушение светлина, заплахите да озари лъчът на слънцето. Просторът да е ясносин над децата. Да не пада над настъпилото мълчание прахът на Хирошима.

Той изведнъж тръгва по извилистите пътеки и на нравствената сложност, извикана от текущото и съвсем близкото: това, което казваме, казваме ли го точно и вярно, и казваме ли го еднакво на всички. Етични ли сме към истината и към себе си. И все така, до края на поемата се сплитат битово-текущото, околното с голямото в бурната и тъжна игра на мисълта. Редуват се човешки въодушевлението и тъгата му, радостта и болката ѝ. На няколко пъти в поемата, в мекия есенен ден, легнал над квартала, се чува звънът на резачката на триона, готвят се дърва за зимата, напомня се за идването ѝ. На няколко пъти в различни варианти преминава този рефрен за преходността на живота, за безсилието на суетното пъчене. Както в тъжния звън на триона се вплита и веселата игра на резача, който задиря момата, простираща пране в двора, така и в мислите на автора идва бодростта, за да ѝ каже колко силен и неуморим е животът. В поетичните реминисценции се сплитат тъгата и жизнерадостта от спомена за някакво протекло щастие. Всичко това ни подсказва до каква степен Валери Петров е тъкмо жизнен и ренесансов поет. Поет, който от наши, от съвременни социалистически позиции опознава вечните закони на човешкото битие. Поет, който преосмисля историята, преосмисля темата за преходността, за борбата на живота със смъртта, за победата на живота над смъртта, колкото и тъжни последици да има понякога в тази велика победа. Поетът се обръща към себе си, към своето знание, към натрупаните книги в кабинета, които му подсказват, че всичко това един ден неизбежно ще бъде изтрито като с гума, че всичко това ще изчезне, изграждано от него като знание за света с помощта на „мозъци безброй“:

Изчезва. И изчезва той самият —
вълните на века ще го измият
като оставен върху плажа знак.

Ще кажете скепсис. Да, скепсис. Но тук веднага у самия поет възниква и едно но:

Но не, остава нещичко все пак.
Тоз лист не е от пясък като плажа
и аз на него искам да разкажа,
но точно както си го чувствам аз,
за себе си, за времето, за нас.

И така през цялата поема се борят тези две човешки тези: на разочарование, на болката и страха от преходността и на подемащата духа вяра, идваща от неуморимостта на живота, от величието на времето ни, от социализма. Нахлуват спомени за загубено щастие, за припламнала и угаснала любов и тези спомени са тъжни. Но все пак пламъчето е пламтяло някога. Това пламъче пламти и сега, другаде, извън кабинета на поета, извън личния свят на неговото чувство. А пламтяло е и друго пламъче — пламъчето на борбата. „В меката есен“ напомня донякъде „Juvenes dum sumus”. Но в „Juvenes dum sumus” „няма такава сюжетна дълбочина, времето е обхванато повърхностно, през толкова личната и богата авторова ирония преминава някаква лека и забавна само шега. Пък и някаква екзотична модернистична сянка ляга върху тая поема. Докато „В меката есен“ звучи по-иначе, топлина сгрява сърцето на поета. Толкова скъпи неща са останали на поета от тези отлетели дни, отнесени от годините крилати. Силен е само повеят на болката, че те са отминали, че е възможна срещата не с девойката, която е била обичана, която е загинала смело в борбата, а с името ѝ, окачено като табелка, възпоминание, запазено с названието на улицата. Нека по тази уличка продължи животът:

О, влюбени вървете
по уличката с цъфнали дървета,
наречена на името на тая,
която даде своето на вас!
Остава празен ъгълът. Едничък,
аз чакам под табелката самичък,
дошъл из тез отдавнашни места
на среща безнадеждна с младостта.

В тези спомени на борбата, в това резливо, ново преживяване за тях е величието даже на тъгата. И идва една аналогия — човешкият живот и роденото на дървото листо, което през есента ще почервенее. След това ще го брулне вятърът, след това ще викне: „Падам, ей!“ и след това ще го понесе безнадеждно вятърът над къщи и баири. Но това листо е живяло, то е пълнило живота с веселие и цвят.

Валери Петров е внесъл в поемата си младостта на страната ни и е погледнал тъжно на света, измъчван и вълнуван сладостно от това и голямо, и неотразимо чувство за преходността, за постоянната среща на мига с вечността, за идването и отлитането на сегашното, на текущото. Привнесъл е в радостта на спомена и една тънка, иронична нотка — за това, че душите са леко затлъстели, за това, че по-глухо бият нашите сърца и по-сухо гледат очите.

Поемата „В меката есен“ е едновременно апотеоз на нашия живот и мъдра преценка, топла емоционална критика на грешките ни, на лъжливите ни представи за истинското ни място в живота. Тя е остро публицистична, политически насочена. Тя ни разтваря в диханието на времето, държи ни сред конкретността на бита, на домашния свят и на улицата и ни издига до големи и премъдри прозрения за истинските стойности и за голямата етика, която трябва да тържествува в нашия ренесансов, социалистически век.

„В меката есен“ е поема за любовта — любовта като щастие и като мъка, любовта като сладък спомен, като тръпка, която е сладостна и горчива и която, безброй много пъти изживявана, е все нова и непозната.

„В меката есен“ е поема за героиката — на онези, които загинаха в борбата, и на хората, които днес мъдро и търпеливо се изправят срещу собствените си човешки недостатъци, за да ги преодолеят и да вървят напред. На едно място поетът много силно е подсказал какви са тези недостатъци човешки и какви е трябвало да бъдат нашите добродетели човешки:

Виж, любовта със своите игри —
и малки, и големи — ни владее,
а, жалко, във поемите ни де е?
Защо я изкушаваме? Нима
тя няма своя правда и сама,
та все така възпява я поета
единствено щом бъде тя приета
от всички ни, а мъдро си мълчи,
уши затулил и закрил очи,
когато тази оставачка стара
не ще да посещава семинара
по етика?

Певецът на революционната ни героика, певецът на жизнерадостта на живота ни подсказва и голямата ренесансова правда: че любовта стои над етиката. Че трябва да възпитаваме у себе си етиката на любовта и да ѝ се възхищаваме, вместо сухо и скучно, в равен тон да декламираме дидактични истини или по-точно неистини за човека и за живота. Тук е също достойнството на поемата, която не излиза от бреговете на нашата реалност, но ни подсеща за многоединството ни като хора и личности.

И още едно друго, великолепно достойнство има поемата: вечно живото чувство за единство с колектива, с неговите сили и цели, с неговата всевъзраждаща мощ.

„В меката есен“ е и великолепно издържана стилно творба. С език, който би могъл да се нарече ненадминат от поета, със стихотворна техника, която е съвършена, с богати и дълги периоди (един от тях обхваща 23 стиха), периоди обаче, които се четат с лекота и ни носят своята емоционална и мисловна вълна като звук и песен. Поетът е великолепно богат и в образите. Той ни изненадва направо на места със своето цветово виждане: „тютюножълта светлина“ или „пролетен седефен дъжд“. Великолепният майстор е достигнал себе си и със словото-действие, изразено в монолога му, и със словото-образ, запечатало в цветна рисунка света.

В следващата си лирическа творба — „Сбогом, тате“ — поетът не достигна „В меката есен“. Тя носи нещо по-малко от оная мъдрост, високо интелектуализирана, която излъчват „Палечко“, „На път“, творбите, с които Валери Петров е сред народа.

* * *

В духа на философско-моралния и поетичен стил на лириката и на поемите на Валери Петров е написана и неговата драма „Когато розите танцуват“. Нейното тематично ядро е пак философският диалог, воден между различни герои, за живота и смъртта, за движението на чувствата и тяхната законсервирана студенина. Младият, който носи заряд от жизнена енергия, и старият, който иска да закове живота и да спре неговото движение, и целият останал персонаж, дирижиран от различни свои цели, някак си ни напомнят фаустовската легенда за смисъла на живота: по-значително и по-смислено е прякото изживяване в сравнение с рефлексията за него, по-голяма стойност има онова, което се отдава на поривите си, отколкото отвлечената мисъл. Цялата драма-поема е облечена в особена феерична светлина и носи в себе си някакви скрити мисловни биографични дълбочини. Защото и в нея има нещо от присъщото на Валери Петров хумористично измамническо и трагично същевременно осъзнаване на света. И тук е получила оформление вечната тема, която го занимава — за стойностите на живота и за разумното и неразумното начало в него.

Удивителна е тази способност на Валери Петров да достига до големи обобщения, поведен в чувствата и в мислите си от малкото и обикновеното. Тя изпъква и в „Когато розите танцуват“, и в лириката на поета. Всичко онова, което е просто, но човешко искане — да прегорят големите и отвлечени морални норми, да се стопят фалшивите тези, да възтържествува обикновеното в чудесните си и необикновени превъплъщения мигове. И тогава само в света ще настане истинско и велико спокойствие, ще възтържествува хармонията на мъдростта, победила подлостта и измамата.

* * *

Не мога да не спомена тук и кинотворчеството на Валери Петров, и великолепните му преводи на Шекспир. Всичко това говори за дейност на широк културен фронт. Литературните преводи на Шекспир имат особено значение за нашата литература. Много стара истина е, че превеждането на този писател на един национален език е проверка на гъвкавостта и богатството на езика, за неговото равнище. Валери Петров е доказал със своите преводи на какви очарователни извишавания, на какви богати нюанси, на каква изразителност е способен нашият език. От високия подем на чувствата, от полета на мисълта до различните житейски истории и философско-морални в подтекста анекдоти — всичко е получило своята изрядна и прекрасна художествена реализация в преводите на Петров. Шекспир се оказа автор нему сроден по душа. И в преводите си Валери Петров, като е съхранил напълно оригинала, е осъществил и собствената си възприемчивост, и собственото си влечение към вълшебните тайни на живота. Понякога даже ни изглежда поразително това съвършенство на превода, тази блестяща реализация на Шекспировия дух в българското звучене на произведенията.

* * *

Напоследък Валери Петров — след периода на обществена активност — като че ли предпочита своето присъствие в съвременността само чрез културно-литературната си дейност. Мисля, че това противоречи на вътрешния патос на творчеството му. За него това е загуба — загуба на себе си, както се е изявил не само в творби, а и в преки обществени присъствия. Адресирам тоя упрек до поета с надежда, че той рано или късно ще се замисли върху него. Той трябва да коригира отчуждението си от света и своето „самозатваряне“.

Валери Петров е измежду големите майстори на българското художествено слово. Бих казал, даже измежду наистина големите. Неговият стих, запазил пластичните форми на четиристишието или на двустишието, се отличава с необикновена яснота, словото е всякога точно намерено и не търпи замяна с друго слово. Поетът владее и познава езика в битово всекидневните му форми, в екзалтираната му извисеност, в хуманната му чистота. Той, интелектуалният поет, има някаква далечна родственост с фолклора. Оттук и езиковата му сложност: от една страна, интелектуално слово, което ни извежда от лирическия стереотип, от друга страна, фолклорни реминисценции, минали през интелектуалността, градски жаргонизми, облагородени, сполучливо използувани. Всичко това издига качествата на неговото поетическо творчество.

Случвало ми се е и да мисля понякога, че съществува някаква прилика между Валери Петров и Пенчо Славейков: в общата култура и в разностранността на интересите, даже в емоционално-оптимистичното и трагическо възприемане на света. Тази прилика се налага и от това, че и Валери Петров

е писал епос, както и Пенчо Славейков, както и авторът на „Сън за щастие“ и на „На острова на блажените“. Но и при тази съпоставка веднага съм си казвал, без каквато и да било сянка на подценяване на голямото дело на Пенчо Славейков, напред е отишло литературното развитие. В светогледа и биографията на Валери Петров се е намесила съвременността, намесила се е и историята с революционните борби на народа ни, нещо, което го пренася в по-други духовни селения вече в сравнение с Пенчо Славейков. В лирическите му съзерцания е привнесена и по-широка историческа и по-разнообразна хуманност, източило се е поетическо оръжие — словото — и това е оставило своята следа и в особените черти и жанра на поетическото творчество на Валери Петров. Позволявам си тази съпоставка, колкото и далече да са двамата автори един от друг по време, не за да покривам две личности, а за да съпоставя две култури на осъзнаване и възприемане на света. Защото отликата е вече и в друго — в това, че Валери Петров и като киносценарист живее изцяло в днешния ден на техниката и шеметните скорости, на големите социални промени в народното съществуване. Пенчо Славейков, разбира се, има другаде свои големи плюсове, които вече са го направили класик на нашата литература.

Понякога ми се струва, че Валери Петров е като че ли склонен повече да вижда прекрасното у героите, които загинаха за свободата на народа, отколкото у хората, които строят съвременния ни живот, че това го тласка може би и към някои по-особени дела и позиции, които биха се отразили отрицателно на неговата творческа биография. Защото и това е едно изключване от духовната динамика на съвременността.

Но дано не е така, дано поетът сам опровергае това разкъсване на минало и съвременност. Това и би трябвало да се очаква тъкмо от автор като него, създал „Палечко“, „В меката есен“, „Когато розите танцуват“, цикъла „Дъжд вали — слънце грее“.

Александър Геров

Представете си много добър човек, притежаващ фантастични очила, които му позволяват да вижда лошото у хората. И представете си желанието у тоя добър човек да поправи грешниците, като се бори с отблъскващото в живота — и вие ще получите нещо от духовния портрет на Александър Геров. Но помислете още и за това, че той отрано, от ученическите си години, е улавял сигналите на борбата, живял е с вярата на хилядите, устремени към революцията, и е оставал все верен, неизменно верен на своя справедлив идеал. Прибавете и друго, за да се открои още по-пълно духовният му образ — неговия личен вкус към поезията, станала за него съдба; обичта му към автори, които стоят на различни места в поетическата гама: Никола Вапцаров и Атанас Далчев. Този поетичен вкус само изглежда противоречив. Защото Геров се възхищава от едно у Вапцаров и от друго у Далчев. Той продължава Вапцаров с бойката си, политическа лирика. Той иска да бъде чист и неуязвим от дребнавата човешка преходност като Далчев. И ето го, щастлив в себе си, единен в несъгласията си, в мерките и оценките си. Той е хармоничен за себе си, той е онзи добър човек, който смело и безкомпромисно поправя света — и с дребнавите му всекидневни недъзи, и с големите му социални дисхармонии.

Геров е поет комунист, който идва при нас с етиката си, с любовта си към човека, с неверието си в гръмките фрази, с бунта си срещу политическото притворство, срещу равнодушието към същностното, към интимно-човешкото у човека. Той е поет от априлската генерация в нашата литература още преди април 1956, а вече и след тази дата. Без да ни увлича с поток от чисто словесни, етични излияния, без да ни говори пряко за мъртвото и живото у човека,

той е отрекъл у себе си оковаващия човешкото морал. Бих казал, Геров идва при нас със своя лична етика, със свои прозрения и им остава верен поради хуманната си природа. Така той е само във времето, което го създава, и в известен смисъл само в себе си — с онова вече лично, което преобразява времето и му придава индивидуална, етична и естетическа стойност. В едно стихотворение, онасловено „Облик“, простичко, но сърдечно поетът е изповядал себе си:

Аз не чувствам вече остра болка,
не познавам безнадеждна скръб.
Имам си един вълшебен облак
с огнено червен и светещ ръб.

Той ме взема в своите обятия,
носи ме под дъжд от светлини,
към детинството, към младостта ми
и към всички изживяни дни...

От този алегоричен облак, с който пътува над света, той вижда класната си стая, вижда своето момиче, което вече има деца и обича друг, чувствува мрака на затвора, в който е лежал, и все пак остава той, борецът комунист, оптимистично преобразен в самотата си, изпълнен със светлините на живота:

С този чуден облак аз живея
вчера, днес и всички дни в света.
Като влюбен юноша копнея,
като старец гледам и слухтя.

Който притежава такъв облак, т. е. такъв личен зрителен ъгъл — заключава поетът, — той минава весело и спокойно през времето и не му е жал за мъртвото и отминалото. Мъдро и хармонично уравновесено светоотношение. Геров е в света и в себе си. Така се саморазкрива: с любовта си към преживяното като спомен и с щастливата носталгия по отминалото, с близостта си до живота и с отчуждението си от самотата, с намереното равновесие сред дисхармониите на света.

Като лети над всичко земно, на своя „облак“, той е всякога на земята. Усеща дъха на цветята ѝ, усеща грубостта на пръстта, израняваща краката му, усеща ледените пръсти на студа — и е весел, силен с вярата си, с добротата си, с буйната топлота на човечните си чувства. Такъв е този хармоничен и дисонантен поет и когато съди себе си и другите. Най-съкровеното у него е стремежът да се раздава на хората и да взема по нещо от тях и когато изглежда затворен зад стените на отчуждението си.

Още в най-началните си творби Геров ни изненадва със силни политически прозрения, със зрелост на мисълта. И още с образа си на човек, увлечен в борбата. Той предизвиква буржоазния морал и буржоазния строй. Обявява им война, вижда тяхната античовечност. Той не декларира своето отношение към социалния строй — то е в него. Влязъл е в бой със света като личност, която усеща трагизма, предчувствува страшната кошмарност на преживяното от народа. Такъв е Геров в стихотворения, писани още в средата на 30-те години („Видение“, „Есен“ и др.). На места той е още политически незадълбочен, предпочита даже лозунга пред непосредно интимната си изповед. Но вече е поет, превърнал борбата в своя съдба, страданието във воля за победа. Когато сяда насаме като творец пред мисълта и чувствата си и пред листа хартия, той не се оплаква, а съди, напада, обвинява. И в обвинението вече прозира онова, което води напред мисълта и чувствата — води ги към жаждите на хората. Неговият мироглед на комунист придава и войнственост, и метежна порывност на изживяванията. В същност през 30-те и 40-те години Геров

е писал не толкова изповедни, колкото социално-граждански, „обективно“ исторически по съдържание и тема стихотворения. И постепенно е започнал да се обръща към себе си, да открива и себе си като личност, да изповядва своята дълбока човечна етика. Стихосбирките „Ние — хората“ (1942), „Два милиарда“ (1947), „Стихотворения“ (1949) са изпълнени все с един тревожен устрем, все с една политическа чувствителност, с едно непокорство, които се подхранват от революционната мисъл на поета. Стихотворения като „Град“, Улици“, „Свобода“ издават тъкмо тези Герови настроения — и присъда над стария свят, и въодушевление от освобождението.

Любопитно е да се посочи също, че Александър Геров, макар и да е писал любовна лирика и през 30-те години, по-открито изповядва интимните си чувства през втората половина на 40-те и началото на 50-те години. Т. е. когато е почувствувал, че свободата в страната освобождава и неговото въображение от натиска на довчерашния свят. Сякаш сега става възможно и поетът да бъде повече със себе си, да бъде върху терена и на личния си живот. Дотогава лириката му е звъняла предимно като призив за борба, възпявала е страданието и вярата, а след духовното успокоение, настъпило с освобождението, той се е обърнал към личността си, допуснал е любовните мотиви в лириката си, допълнили сега с едно трагично закъснение изповедта. За него, както и за други поети е било трудно в горещата битка, под стените на затворническата килия да пише за възхищението си от красотата, от чудната красота в очите на любимата. Едва по-късно идва спокойното озарение, изпълнилото с мощ душата щастие:

И ме прегърна нежно тя,
любима и несъща —
самата майчица земя
ме милва и прегръща.

Той говори даже много за любовта. Защото тя е най-човешкото. Пише за нея като за мъдро сливане и ведра всеотдайност. Вижда се винаги единен и щастлив с любимата, спокоен, приел ласката ѝ като ласка на майката и земята. Единението — духовно и физическо,— ето мъдростта на любовта. В стихотворението „Обич“ поетът изповядва, че вижда нея и себе си като в дъждовната капка — единни и неразлъчни. Стихотворенията на поета все повече се изпълват с топла размисъл за радостите и мъките на любовта. Те са изповед за малки лични драми. Не световни драми, не драми на историята, а именно интимно-човешки драми на наранено сърце, драми, изпълнени с онова, в което се усеща човешкото в личността:

Аз исках да се боря
със теб — за любовта,
защото без опора
жестоко е в света.

Геров е от поетите, които обичат живота, увлечени са от всекидневното щастие, което той им дарява, но не забравят своята етика на комунисти. Това морално светоотношение прелива и в естетическата атмосфера на творчеството му. Поетът има едно стихотворение, онасловено „Песен за живота“. В него силно и точно е изразено особеното нравствено състояние на поетово единство с людския колектив. Авторът даже не говори от свое име, а от името на колектива. Той е отъждествил себе си с „нас“, своя морал с „нашия“:

Далечна и чужда за нас е смъртта —
тя никак не ни подобава.
От стария свят е измислена тя
и него сега задушава.

Със всичко създаваме ние живот —
с дъха си дори, с мисълта си,

и всяка усмивка, и всеки завод
безсмъртна частица от нас са.

Веднага се забелязват и етичните позиции на автора, и стиловата особеност на творчеството му: като се стреми към естественост, към нравствена прямота в отношението си към живота, поетът достига и до лирична простота, до „обикновеност“ в стиловата си изразителност. Той не търси ярки поетични слова, пъстра украса за мислите си, не пуска разноцветни прожектори. Неговата мисъл е пределно ясна и поетът избягва всякакви ораторски и витиевати пози, словото му е просто, даже без звукови игри и формални украси. Уверен в правотата на чувствата си, той търси доверието на читателя с простота и яснота. И затова неговата поезия е понякога даже оголена, привидно обеднена откъм метафорична образност. Тя трябва да се чете, да се обмисля, а не да се слуша само с вътрешните ни евфонични сетива, защото в нея няма смайващото вътрешния слух звуково многогласие. Поетът изпитва недоверие към преднамерените фонетично-емоционални ходове. Предпочита да е ясен, емоционално целенасочен и в стиловата фактура на творчеството си. Живее с простотата на поетичното, както и с простотата на нравствените си вълнения. Бихме казали, че у него има нещо рядко — липсата на „стилово честолюбие“, заменено от стремеж да властвува над нас чрез магическата сила на истината. Достатъчно е стихът да е точно римуван, да обхване в себе си мисълта, за да вярва поетът, че е постигнал своята лирическа победа над читателя. Стилово-формалните ефекти не обича — струват му се кухи, неприемливи за една правдива мисъл, за една естествена вълна на чувствата.

Такъв е Геров поетът. Когато обаче му е необходимо, той намира и онази силна изразност, която обогатява лирическото внушение с пластична, звуково-образна сила.

* * *

Александър Геров не се е примирявал много с недостатъците и в социалистическото общество, когато то не расте морално съобразно с неговия идеал. Той вижда опасности, от които погива човешкото. Той среща привички, които биха могли да опустошат живота. Вижда пустотата на човешката суета, упорита, претенциозна въпреки временната ѝ стойност. Така за него всекидневният живот и се превръща в арена на борба и величие, и напомня карнавално представление, увлечено в игра със сапунени мехури, весело и тъжно. Тези преображения на живота предизвикват полемичната настройка у поета. Той пише сатири, епиграми, засипва ни с град от критически слова и не се бои даже от обиждащи ни изрази. Това прави честно, с искрено вълнение и желание да омие духовете ни в чисти води, да ги просветли за истините и неистините. Синтетичният епиграмически характер на репликите ги прави по-бойки и повече ударни. У тях има освен находчива мисъл, освен сатирическа настройка, но и воля нещо да се промени, да придобие друг смисъл и стойност. От такъв характер са например част от епиграмите му в сборника „Инжекции“. Битови явления, нередности във всекидневието и на улицата се редуват с наблюдения върху литературната среда, в която се движи и поетът. Ето весело обобщение за литературния живот в кратка епитафия:

Тук белетрист лежи в смирение.
Цвърчат наоколо врабци.
Издателствата с облекчение
отрупват гроба му с венци.

Понякога обобщенията са по-широки, сбхващат иронично и цялата възможна жизнена сфера на несъответствията:

Душата ни изгарят много рани.
От тях не можем даже да умрем.
А ни лекуват разни шарлатани
със своя догматически мехлем.

На епиграмата особено провървя в следкултовското време. Тя дойде с освобождението на мисълта от бремето на нормата. Тя се появи изобщо като белег на противоречивост и на лична поетова свобода. В най-добрите си образци тя е богата като весела игра, като остроумна находка. Тя е и язвителна, и насърчаваща — за борба срещу погрешното и анормалното. Такава е епиграмата и на Геров. Стегната, понякога прекалено битова, понякога блестяща с кратката изразителност на умното обобщение. Истинското сатирическо творчество на този поет обаче не е в тази жанрова област. То е другаде — то е в подтекста на всяко от неговите стихотворения, изпълнени с морален смисъл. То е във волята да се служи на прекрасното и да се вярва в него, в усилията да се влезе в бой с грозотата или пък да се защити от нечисти ръце великото дело на революцията. Така в лириката на Геров се появяват мисловни обобщения, кратки сентенции, богати рефлективни моменти, избликващи неизбежно като морален израз на чувствата, като превръщане на вълненията в идея, в обобщена мисъл. Геров би могъл да бъде определен като поет на моралното в твърде широк смисъл. Прехвърлете неговата стихосбирка „Свободен стих“ и вие ще намерите много стихотворения, в които се говори за човека и животните:

Хората не са съвършени,
те са все още животни.
(*„Хората“*)

Или:

Животните също са умни.
Те разбират, че човек ги превъзхожда...
(*„Животните и хората“*)

Явно Геров се вълнува от мисълта за несъвършенството на хората, за животното-човек и за човека, надмогнал животното. Той е етичен и във всекидневен аспект, и в един много по-широк социално-исторически план, като копнее за победа над несъвършенството. Това е етиката на комуниста, на хуманиста, отправен освен към днешното, но и по-далече, към утрешното. Етика, която се намесва в неразрешената тайна на историята.

* * *

Поетът на два пъти издава стихосбирки с еднакви заглавия: „Най-хубавото“ (1958, 1971). И в двете тези книги той все започва отначалото, от ранните си стихотворения. Като че ли в първата си книга „Най-хубавото“ не е успял да включи всичко хубаво от 30-те години и затова отново и отново се връща към началото. В тези младежки стихотворения действително има изживявания с широк полемичен диапазон. Поетът спори с времето, спори със себе си, чувствува самоотчуждението си от света и тъгува по загубената непосредност. Той се е измъчвал, че не е могъл да бъде в делото, че философствува в живота, че не е реализирал себе си непосредно.

Промяната, която настъпи с победата на революцията и на народа, освободи душата на поета от мъчителните приливи на тези разнородни и смесени чувства. Сега се появиха обаче и нови поводи за размисъл. Защото не е лесно да се живее с идеала сред грубостта на реалността, да се докосва духът и сега до студения мрамор, до умората и мълчанието. Тези две свои сполуки поетът събира в „Най-хубавото“.

Психическата депресия, предизвикана от разрива между мечтата и реалността, бе характерно явление в годините на прехода. Тя не отмина и Геров — чувствителна антена за процесите, протичащи в живота. Ако се вгледате в творчеството му, не може да не почувствувате великата борба за идеалното, проблясъците на светлината и мрака, на възторга и болката. В тази сложна борба той бе понякога жесток към другите, както и към себе си, но всякога дистанциран от безразличието, всякога с бялата си непорочна чистота. Геров не съгреши спрямо своя идеал, нито спрямо хората, които с труд го осъществяват.

Нерядко неговата мисъл излиза извън пределите на текущото. Тя обхваща и по-широки, по-общи човешки стойности. Такава е изповедта например в стихотворението „Гибел“. Стихотворението за двамата, които се обичат, но запазват достатъчно разстояние един от друг, защото разбират, че всеотдайността носи гибел. Така е написано и стихотворението „Чувство“. В него звучи лайтмотивът „мисли понякога за мен“, изпълнен с болката, че вече никой не мисли за поета.

В тези си творби Геров е не само критик и аналитик на живота, но той става изразител и на някаква своя стоическа философия — философия на търпението, философия на примирението, философия на борбата. Всичко това идва от чувството му, че в своя живот той не е постигнал напълно онова, което е очаквал. Че са му нужни мир и покой от тревогите, защото светът не го е послушал и той не е успял да му каже силната си дума. В такива състояния желае и друго — да избяга от хората, да напусне градските булеварди, да намери себе си някъде другаде, например в покоя на полето. И там да се освободи от грижите:

Тогава ветровете ще поемат твоята душа,
угаснала във мир, успокоена.
Ще дойдат нови хора, те ще разрешат
надвисналите над света проблеми.

Ето това духовно изкачване на поета — от временното и житейското до великото и непостижимото, този негов стремеж към висини ни затрогва. То ни показва откъм силната страна личността му — с непресекваща Герова жажда за красота, за борба, устрем към големи мисли и желания:

Да разсечем земята като мълнии
и да изчезнем във сияние...

Или друг израз на тоя светъл и възвишен копнеж:

Да копая някъде
в земните недра,
да товаря влакове,
с трактор да ора;

в зимните виелици
да прокарвам път,
да съм дърворезец,
да съм лесовъд;

но да чувствувам връзката
с всички векове
и с човека — с дръзкото
негово сърце...

Иска такъв да е животът му: и с болка, и с радост, и с познание за вечното, и с копнеж към преходното, което ни вика с творчество и съзидание. Това са някакви силни, осъвременени ренесансови гласове у него. Това е някакво извънвременно познание за човека и човешкото от поет на съвременността,

който навлиза в дълбочините на многосложната игра на живота: живот-болка, живот-пустиня и отчуждение, живот-абсурд и живот весело обновление, победа над безсилието, подем на волята, борба и победа. Поетът все ни съветва да бъдем близо до реалното:

Не разпростирай мисълта си
във време и пространство.
Там няма смисъл, няма щастие,
там няма нищо ясно.

Във разцъфтялото глухарче
се Космоса побира.
Бъди доволен от това, че
душата му разбираш.

Или:

Напразно бродим по света студен.
Във него се таи една измама.
В малкия квадрат на всеки ден
се крие нашто щастие голямо.

Геров даже ни изненадва понякога със своята проста близост до великите неща на всекидневието. Той е написал немалко стихотворения на тази тема и между тях особено се отделя стихотворението „Две големи", посветено на Атанас Далчев. Стихотворение за момчето, което работи по скелите. При което е дошла майка му да го навести. То я почерпва в бозаджийницата с „голяма" боза, докато тя скромно моли за „малка". Тъкмо от това простичко, но гордо момче извира необикновена сила:

И момчето с жест небрежен
своите стотинки даде.
И със майка си излезе,
силно, хубаво и младо.

Простата му пъстра ризка
капка вар бе украсила.
Ах, безкрайно много искам
аз да имам тази сила!

Геров е приземил тук цялата си великолепна философия, цялата си чиста етика. Един само прост допир до действителността и мисълта му го приобщава към най-великото и най-човешкото в нея. И тук, и другаде Геров е поет на съвестта.

Тя е много силна у него и го води към размисъл за вина, към самобичуване даже. Категории на съвестта у него са не само моралът, а и противоположностите на живота — небитието, смъртта. Той вижда и чува нещо, което стои над нас — „голямата тишина":

Чуй, сърцето ти бие.
Усмихни се в съня.
Скоро ще те покрие
голямата тишина.

Или:

Морето не мълчи бездушно.
Морето е самата смърт,
която своя пулс прислушва
в дълбочините на светът.

Не би могло никак да се каже, че тия изживявания на поета-комунист имат някаква болезнена, религиозно мистична подоснова. Той усеща правото на смъртта — като смяна на живота, предусеща особената, неизмерима наслада

на момента на изчезването. За него смъртта е всезнаеща и затова ѝ се доверява, тя само би могла да го приюти. Готов е за среща с нея, викан от тайната ѝ сила. Тези състояния се появяват на фона на жизнелюбието му. Те са някак си логически свързани с истината и тук държи здраво везните съвестта. Но тази съвест има и ясни политически координати: стихотворенията „Поглед от слънцето", „Какво можеш да направиш", „Кал" и други.

Постоянен мотив в поезията на Геров е и любовта. Любовта издига поета високо, тя му доставя радост и щастие. С любов се обръща той не само към жената, която обича, а и към хората, към познатите и непознатите, на които обещава да раздаде себе си.

Усещаме и силна емоция, и търсеща мисъл, мисъл, която минава през света, през неговата човешка история с копнеж за безсмъртие. В рамките на всекидневието тя търси вечността — вечността и движението на настоящето и бъдещето.

Поетът, написал много политически стихотворения, включително и една поема за партизаните („Поема за седемнадесетте"), една поема за Митьо Марков — Кръстьо, загинал в антифашистката борба, поетът, възпял величието на Октомврийската революция и човека от Западен Берлин, преминал в Източен Берлин, е навлизал и в голямата тишина на вечността, усетил е трагизма на едно реално тайно битие. Всичко това създава сложността на образа му, говори за координатите на неговото световъзприемане, за оригиналните му срещи с близкото и безкрайното.

* * *

Геров не е проявявал особено старание за жанровото разнообразяване на лириката си. Даже чисто структурните, формалните елементи на стиха му не са претърпели голямата еволюция. Ако съпоставите негови стихотворения, писани през 30-те години, със сега сътворени стихотворения, ще срещнете все същата ритмика, все този език, който не блести с многоцветие или с фонетична експресия. Все така авторът използува предимно четиристишието, все си служи с ясна рима, постоянна посредница на структурно-фразеологично осъществяване на стихотворението. Искал е по-скоро да запечата в съзнанието ни чувства и идеи, а не да се отдава на играта на лирическата стихия. Показвал е предпочитания, довеждали го до лични жанрови структури. Обича например миниатюрите. Чрез сгъстен, епиграмичен израз събира в обобщен синтез мисълта си или улавя случайно възникнали, но трайни по смисъл родово морални понятия. В миниатюрите му се усеща интелектуалност, лек сарказъм, нравствено недоверие спрямо приетото от хората. Ето съвсем краткото двустишно обобщение „Старост":

Станахме тъжни,
станахме чисти...

Толкоз. В малкото присъствува цялата сложност на драмата. Поетът се обръща към човека с лека ирония — да не забравя преходността си, да осъзнае, че това е последният „сезон" в живота — последен, „чист", но „тъжен".

В тези миниатюри има и естетическа сила. Те ни изпълват с наслада от синтеза, с удоволствие от митовете на мисълта, заживяла трайно във формата си

* * *

Може би изглежда малко странно, но Геров се е увличал и от прозата. И то не от традиционната реалистична проза, а от фантастиката. При това

неговата фантастика, в духа на сатирата му, е леко примесена с гротеска, с необикновени алогизми, с оригинални измислици на едно съвсем лично въображение.

На фона на една реална действителност и на едно привично всекидневие протича действието във фантастичната новела „Неспокойно съзнание“ — движението на мозъка, стремежът му да анализира и систематизира, да опонира, да търси навсякъде борбата на хармонията с дисхармонията. В тази новела има и нещо твърде лично — сякаш авторът е проследил самия себе си чрез героя си.

В „4004-та година“ е използувал познатия трик на литературната фантастика: героят попада в бъдещето, за да открие с изненада всичко онова интересно, което е останало и което е променило хората, обстановката, живота. Намесват се науката и техниката със своите чудеса, хората са по-умъдрени, обикнали са изкуството, като са се научили да говорят даже в стихове. Фантастичните новели на Геров са една оригинална, свежа багра в неговото творчество. Но физиономичното и трайното е в неговата поезия. Той идва да ни освободи от бремето на посредствеността с високата си етика, с чистата си изповед.

Геров е от авторите, които нерядко са се манифестирали шумно и силно. Но това е ставало от убеждение, от желание да се изкаже. Иначе неговата изконна черта е скромността. Ала в тая скромност преобладават мъдрото отношение към света, способността да се разбират неговите сложности и противоречия и да се търсят честно истините. Ето това прави Геров особен поет — поет на духовното, а не външен регистратор на събития и промени, макар че той е изцяло в своето време и горещо воюва за него.

ПРОЛЕТАРСКАТА БЕЛЕТРИСТИКА И РАННИТЕ ТВОРЧЕСКИ ТЪРСЕНИЯ НА А. ГУЛЯШКИ И К. КАЛЧЕВ

Катя Бъклова

На поколението, което навлезе в прогресивната ни литература през сре дата на 30-те години, бе съдено да положи основите, да очертае началните етапи в развитието на съвременната социалистическа поезия и белетристика. В неговите творчески усилия, идейни и стилови търсения в естетическото овладяване на действителността ще открием ония насоки и тенденции, без които е невъзможно да се разбере патосът, идейната категоричност, емоционалната извисеност на „литературата на свободата". Създател на определени традиции в революционната литература, това поколение има специфични особености, които го обособяват като фактор в историко-литературния процес и определят приноса му в националната култура. Неговата жизнена и творческа съдба се очерта необикновено сложно и противоречиво. То се роди след пожарите на една война, когато обществените и културните явления губят окончателно своята простота и еднолинейност, за да започне съзнателен живот сред изострящи се социални битки, под ударите на освирепелия фашизъм, под угрозата на нова, още по-страшна война. Оформя се с ранна житейска мъдрост и зрелост, дейно целенасочено и мъжествено, за да създаде здравото ядро на побеждаващата революционна литература. Това бе една творческа интелигенция, която излиза от народните низини, от бедните и средните градски и селски слоеве и търси своето утвърждение като народна, борческа, революционна сила. Много бързо тя попада в кипежа на социалните борби, много бързо трябва да се определи класово, да се ориентира социално, да намери мястото си на рязко очерталата се барикада.

Всяко опростяване на тази класова барикада би било неточно, би довело до опростяване на самия историко-литературен процес. Защото въпреки крещящото противоречие между „отсам" и „отвъд" двата лагера не са вътрешно единни. В буржоазната литературна фаланга се очертават прослойки и групи, стоящи по-близо или по-далеч от прогресивната интелигенция, а самият пролетарски литературен фронт е в непрекъснато движение и развитие, израства и се консолидира, отхвърляйки от себе си чуждите елементи и привличайки все повече симпатизанти. Картината се усложнява от моментите на взаимно проникване и влияние на левите идеи в официалните литературни среди.

За пролетарската интелигенция от 30-те години търсенето на творчески път, създаването на морални устои, определянето на духовни ценности — процеси, характерни за всяка млада генерация — се съчетават неразривно с определяне на класовата позиция, на идейния ориентир. Нейната истина за живота е истина за революцията, естетическите ѝ възгледи се оформят

неделимо от идейния мироглед, а пътят към голямото изкуство — мечта за всеки начинаещ творец, изкристализира като търсене път към изкуството на революцията.

Още от училище младите са призвани от бързия ход на политическите събития да вземат страна в разгарящия се класов двубой. Още от ученическите списания трябва да свикнат с цензурните условия. И още не стъпили здраво в живота, трябва да усетят тревожния пулс на времето в далечното ехо от Испания, в класовата битка, разгоряла се в родните села и градове. И тази тревога отеква във всички разговори, обществени или лични, внася своя тон във всяка компания. Това е времето на горещи политически спорове, на обща политическа активност, когато в читалища и кръчми за една нощ се „свалят“ министри и кметове, „създават“ се нови правителства. Тази атмосфера намира поетичен израз във Вапцаровите стихове:

О, как сме чакали напрегнато
в задръстените кафенета!
И късно през нощта си легахме
с последните комюникета.

(*„История“*)

Живеещо в постоянна несигурност, свидетел на бързо развиващи се събития, на рушенето на устойчиви понятия и норми, младото поколение рано отрезвява от младежките мечти, от романтичните илюзии, изживява идилията на селото или малкия град и пуснато във врящия котел на социалните противоречия, най-силно изразени в големия град, бързо определя своето гражданско и творческо верую.

Завинаги отмина времето на нашите деди,
завинаги отмина времето на мирните идилии в планината.
Сега е друго време. Друг живот...
...Не можеше вече да бъдем ония момчета
С толкова обич и светъл възторг във сърцето...

— пише Ал. Вутов (Вутимски) в сп. „Ученически подем“ през 1935 г. Странно звучат в едно ученическо списание тези думи на равносметка. Впрочем симптоматично е и самото съществуване през този период на такива ученически издания като органа на I мъжка гимназия в София „Ученически подем“, зад чиято редакционна колегия стои РМС и който един от редакторите му нарича „школа за комунизма“. В него 18-годишни младежи вземат отношение по естетически проблеми, заклеймяват лъжливата романтика, псевдомодернизма, блудкавия сантиментализъм и изявяват категорично творческите си принципи за строг реализъм, за правдиво отразяване на живота (например „Фейлетон за Мими...“ от Е. Манов).

В сблъсъка с големите въпроси на века младото поколение узрява: „Без да подозираме дълбочините на проблемите, ние се втурвахме в главоломни спорове по всички въпроси на войната и мира, на философията, реализма и формализма в изкуството, на Верлен и Маяковски.“[1] Нашите университети бяха по улиците и градините на София, където ходехме до късно през нощта на табуни, отдадени до самозабрава на споровете си, заети с големите проекти... И на Витоша, където правехме първите си литературни четения пред огромни младежки събрания, на Старческите поляни, на Морените при Златните мостове, около Еделвайс и Фонфоните, по зелените и прохладни ливади на Белите брези... Навред бяхме ние, с нашата литература, с нашия идеал, с нашата революция.“[2]

---

[1] Е. Манов. Нужна ли е поезия? — Пламък, 1968, кн. 8.
[2] К. Калчев. В моя свят. БП, 1969. с. 34.

Силата на тази млада интелигенция въпреки някои залитания и крайности, в които смята всеки поет за ненужен, ако не се бори за диктатурата на пролетариата или поне не я е предсказал, и дели всяко литературно явление на „наше“ и „не наше“, е в търсенето и отстояването на категорична идейна позиция. Тя гори от идеята да служи на класата и народа и дири контакти с тях. Един „възторжен гробокопач на този подъл свят, който всеки ден и всеки час крои планове за пълното му унищожение“, който търси, задъхва се и спори, спори... иска да се добере по-близо до работническата класа, до нейната истина.

Тревожното време създава неспокойна литература. С различна сила и в различни тонове то отеква в мъжествените ритми на Вапцаровата поезия, в тревожното предчувствие у Фурнаджиев и неговия стремеж да обхване сложността на съвременния свят („... пак населяват нашата епоха видения на кръв и дим стоманен...“), в търсенето на опорни точки в народния живот и родната земя у Мл. Исаев и Е. Багряна („...пусни ме на земята нашата, при хората...“), в чувството за принадлежност към партията у Радевски („...ти дойде и ръка ми подаде...“). В поезията на Ал. Геров, Ал. Вутимски, Б. Райнов тази тревога понякога се превръща в резигнация, в чувство за изгубени устои, в анархистичен бунт или безнадежден поплак сред кървави видения:

Нима на нас се тъкмо падна
да се родиме в тези дни,
да се родиме, за да паднем
със ненаситени очи...

(Б. Райнов. „Война“)

Тревожното предвоенно предчувствие внесе и П. Вежинов в атмосферата на своите „Дни и вечери“ чрез разговорите на влюбените, в семейните празници; а в разказа „Разрушението на Малака“ историческият сюжет разкри истинския характер на съвременната война.

Много и различни са нюансите на реакциите на сложната политическа действителност. Но едно е очевидно. Тази действителност политизира все повече дейците на културния фронт, прониква в независими седмичници като „Нова камбана“, в ежедневници като „Заря“, в демократични списания като „Изкуство и критика“.

Непосредствено преди избухване на войната атмосферата на напрежение и тревожно очакване достига своя връх. Прогресивната интелигенция, събрана в кафене „Средец“, очаква, тръпне и... редее. Мобилизирани, изчезнали, потънали в политическите борби, в работническите квартални организации, в тайни квартири. Те дочакват „страшната 41“, войната на Източния фронт, блокадите, първия военен процес на Ботушев, разстрела на Вапцаров и другарите му, смъртта на Е. Шекерджийски, на В. Воденичарски...

Невъзможно е да се разбере това литературно поколение, без да се вникне в обществено-политическата атмосфера, в нейното разнообразие и сложност, без да се вземат пред вид особеностите на партийната линия през този период и нейното влияние върху културното и литературното развитие. То започва своя съзнателен духовен живот през левосектантския период (1929—1934), който в областта на литературата се изразява в извращение на марксистко-ленинските принципи по отношение на прогресивния, стоящ близо до партията литературен лагер, в изолиране на демократичните писатели и неправилно отношение към класиката. „Да стоиш на ясна класова позиция днес ще рече да водиш борбата с еднаква безпощадност както срещу своите открити класови врагове, така и срещу всички ония в собствената си класа, които не стоят на позициите, на които класата в лицето на своите борчески органи-

зации е застанала.“[1] Максимата „всеки, който не е с нас, е против нас“ изолира и отхвърля редица демократично настроени съвременни писател (Ст. Л. Костов, Св. Минков), подценява литературната класика в лицето на Вазов, Елин Пелин и други нейни представители като буржоазна, великобългарска.

Безспорно това състояние на пролетарския литературен фронт не може да не окаже влияние върху младата литературна вълна. Но то не трябва да бъде абсолютизирано, без риск да се опрости историко-литературният процес. Доказателство за това, че в средата на самата партийна интелигенция се дава отпор на крайните леви забежки, е образуваният през 1932 г. „Фронт на трудовоборческите писатели“, създаден със съдействието на писателите около „РЛФ“ и изпитани партийни кадри от ранга на Т. Павлов, Г. Бакалов, М. Марчевски; както и поместените в „РЛФ“ статии на Благоев, Кирков, произведения на Гео Милев, Хр. Ясенов и др. Засилените връзки с масите, чрез които нахлува правдата на самия живот, не може да не окажат влияние в посока на едно по-реалистично, трезво разбиране. Така че въпреки официалния левосектантски партиен курс интелигенцията оказва спонтанен вътрешен отпор на крайностите в културната политика.[2]

Историческата реч на Г. Димитров пред VII конгрес на Коминтерна (1935), с която бе ликвидиран левосектантският период и се сложи начало на нов партиен курс, се превърна в мощен тласък за идейното ориентиране и съзряване на класата. По своите обективни последици за фронта на културата тази реч изигра ролята на програмен документ. Тя даде нов тласък и очерта нови насоки във формиране на идейно-естетическите възгледи на творците, внесе яснота в тяхното гражданско поведение, като сложи край на известното „орабочаване“, на „трибунаджийството“ и „ураджийството“. Речта на Г. Димитров постави категорично въпроса за отношението на партията към масите, като окончателно ликвидира политиката на изолация на работническия авангард, на „кампанийното слизане до масите“: „Ние трябва крачка по крачка, търпеливо да улесняваме прехода на широките народни маси върху позициите на комунизма.“[3]

Новата политическа линия определя мястото на интелигенцията в системата на единния фронт срещу фашизма. Тя изисква гъвкавост, за да се достигне до ума и сърцето на хората, изисква интерес към живота на народа, към обикновения трудов човек, към неговото битие — работническо, селско, дребнобуржоазно. „В сегашната обстановка сектантството, с а м о д о в о л н о т о сектантство пречи преди всичко на нашата борба за осъществяване на единния фронт — сектанството, доволно от своята д о к т р и н е р с к а о г р а н и ч е н о с т, от своите о п р о с т е н и м е т о д и на разрешаване на най-сложните въпроси на работническото движение въз основа на шаблонни схеми, е сектантство, което претендира за всезнание и което счита за излишно да се учи от масите, с една дума сектантство, за което, както се казва, морето е до колене.“[4] Конкретно към литературата новият курс поставя изискването за упорито вглеждане в народния живот и обхващането му в широки рамки, за откриване на идейните тенденции не само в класовата схема, а и в широкото русло на живота, за виждане на класовото битие в различни превъплъщения. Това бе решително настъпление срещу голата фраза, срещу шаблона, педантизма и доктринерството.

---

[1] Х р. Р а д е в с к и.— РЛФ, бр. 5.

[2] Вж. В. К о л е в с к и. РЛФ — борец за партийна литература. БАН, 1964. с. 54, 55 и сл.

[3] Г. Д и м и т р о в. Борбата за единен фронт против фашизма и войната. БКП, 1969. с. 115.

[4] Пак там, с. 114.

Творческата съдба на младото поколение се определя от възторженото приемане на новия курс, от подчертаната реакция на черно-бялата схема, на емоционалната сухота и идейната елементарност. „Ние самите изглеждахме други — подновени, сменили тогата на аскетизма с веселите гласове на многообразието, което наричахме младост, живот. Саванарола беше отстъпил място на Франциск Азиски... тогава именно се появиха еретическите разговори за любовта и танците, за родолюбието и спортните игри.“[1]

Стремежът към жанрова свежест и усложнено психологическо тълкуване допада на естественото свободомислие и волност на младежта. Новото тълкуване на човека в комедиен, трагичен, битов план обяви война на празното фразьорство, на гръмкия патос и ненужния шум, на парадността и показността. Израз на новото разбиране за героичното, съчетано с революционен реализъм, дава сам Г. Бакалов: „Под героичното ние разбираме не само блестящите, външните му прояви, не неговата феерия, а също така и не по-малко и неговото скромно ежедневие... Да се изобрази процесът на пролетното пробуждане в неговата масовост и в неговите особено изпъкнали моменти“ — писа той под непосредствено впечатление от разговорите си с Г. Димитров в Москва през зимата на 1935/1936 г.[2]

Приели повика за проникване сред масите, в читалища, въздържателни дружества, кооперации, писателите започват да печатат в „Рибарски живот“, „Кооперативна защита“, „Млад кооператор“, „Трезвеност“ (П. Вежинов, А. Гуляшки, Челкаш). Ат. Белчев (А. Барух) и К. Калчев пишат пиесата „Врагове“ (1938), предназначена за селската младеж, която работи в читалища и въздържателни дружества. Показателно е, че пиесата получава висока оценка от партията именно като пример за създаване на „духовна храна за широките маси“.

Основната линия, начертана от димитровския курс, често се огъва при конкретното решение на проблемите, друг път самата практика изпреварва теорията. Новият курс се овладява трудно, съпътствуван от много сложни както в естетически, така и в обществено-политически характер явления. Известният кормиловски спор е резултат както на една усложнена политическа обстановка, така и на още недостатъчно идейно осмислен стремеж за търсене нови пътища и форми на изкуството, за излизане на по-широки простори. По страниците на „Кормило“ се правят опити за свързване на българската пролетарска литература с международни прояви и със световния литературен процес, за контакти с леви западни интелектуалци. Поместват се материали от Световния конгрес на мира в Париж, изказвания на А. Барбюс, Л. Арагон, И. Еренбург, творби от Св. Минков, Г. Стаматов, Чудомир. Желанието да се преодолее сектантската ограниченост на пролетарската литература, да се търси не само идейна, но и художествена пълноценност; стремежът към по-високо качество, изостреното внимание за това не само к а к в о, но и к а к е казано, тенденцията за създаване на ново изкуство не само на борбата, но и на красотата — всичко това е резултат на обществено-политически причини и има реални положителни последици като естетическа платформа. Кормиловци срещат противодействието на „фанатичните“ привърженици на високото идейно съдържание, на чистата и ясна класова позиция. Този усложнен идейно-естетически спор в една още по-усложнена обществено-политическа ситуация заплашва с крайно лоши обективни последици за единния прогресивен писателски фронт, но за щастие е своевременно прекратен. В борбата за ново изкуство той е кризисен момент, който за-

---

[1] К. К а л ч е в. Как търсех бъдещето си. БКП, 1970. с. 37.
[2] Г. Б а к а л о в. Изобразете героичното! — Мисъл, бр. 6, 1936.

сяга пряко творците от по-старото поколение — Г. Караславов, О. Василев, Хр. Радевски.

Процесът на идейно узряване на младите е съпроводен с упорито търсене на нови естетически норми, на нови стилни похвати. Тук трябва да отбележим и един факт от голямо значение за тези техни търсения. В момента на идейното и творческото си съзряване това поколение е почти изцяло изолирано от националната класическа литература. И докато за Г. Караславов или за Хр. Радевски през годините на левосектантството националните традиции в лицето на Вазов, Елин Пелин и Йовков са живи, то поколението на Вежинов, Гуляшки, Калчев под влияние на съществуващия до 1935 г. партиен курс отхвърля критическо-реалистичната литература като буржоазна, немодерна, шовинистична. Разбира се, те не посягат на „Под игото“ или на Ботевата поезия, били винаги национални светини, но насочват погледи повече навън, към „голямата, модерна“ европейска литература. Тук има значение и младежката самонадеяност, естествената жажда към нови, непознати духовни светове. Тези елементи на национален нихилизъм, засегнали едно поколение талантливи творци, е едно от големите поражения на сектантския курс, чиито последици писателите трябва да преодоляват постепенно, връщайки се едва след Девети септември към истинското богатство на родната класика.

От друга страна, не може да се пропусне и обстоятелството, че 30-те години са период на настъпление на съветската книга у нас. През 1935 г. в София се създава книжарница „Руска книга“, в университета при голям успех е уредена първата изложба на съветската книга.[1] Съветската литература се разпространява и от книгоиздателствата „Ехо“ и „Нов свят“, от библиотеките „Роман-газета“ и „Съветски писатели“. Българският читател разполага с преводи на М. Горки, Ал. Серафимович, Ал. Фадеев, Мих. Шолохов, И. Бабел, Ф. Гладков и др. Тази литература оказва голямо влияние преди всичко като изображение на една непозната за българския читател действителност; заразява с патоса на революционната борба и на социалистическото строителство — така примамлив и жадуван за прогресивната младеж. И въпреки всичко достъпът до съветската книга през целия този период е усложнен от полицейски преследвания, от условията на полулегалност, на цензурни ограничения и т. н. А междувременно книжният пазар се залива от произведения на западноевропейската критикореалистична литература и на модерния декаданс. Настъплението на тази литература започва още след войната чрез библиотеките „Мозайка от знаменити съвременни романи“, „Златни зърна“ и др. Наред с крупните западни реалисти Балзак, Мопасан, Стендал особено голямо влияние у нас имат писатели като Хамсун, Стриндберг, Зудерман, Метерлинк и др. Техните творби допадат на прогресивната млада интелигенция, тя се увлича от импресионистичните и символични похвати, от лиричния подтекст, търси в тяхното стилно разнообразие реакция на противния ѝ догматизъм. Но наред с произведения с високи художествени качества на българския читател се предлагат в големи тиражи и романи — проводници на дребнобуржоазна идеология, които рисуват в розови краски еснафското благополучие или пък далечни, странни светове; изпълнени с евтина сантименталност и еротика, като книгите на П. Бурже, Л. Бромфийлд, О. Уедсли и др. Неслучайно тяхното преодоляване като масова популярна литература е една от задачите на литературната критика след Девети септември.

Цялата тази пъстра литературна витрина е на разположение на младия, оформящ се идейно, но с още несигурни естетически критерии интелигент

---

[1] Вж. Тр. Костов. Книжарница „Руска книга“. — В: Съветската литература в България. Т. II. С., БАН, 1964. с. 83—84.

и той с всеотдайността на възрастта си чете, поглъща жадно и упорито. Тогава прозвището „начетен“ е израз на голямо достойнство. Именно тази „начетеност“ и неизбежните разнородни литературни влияния създават сложния естетически облик на прогресивната интелигенция от 30-те години.

Търсенията, постиженията и слабостите на тази млада интелигенция се отразяват сравнително в най-цялостен и характерен вид в дейността на кръжока „Хр. Смирненски“. Създаден през 1933 г. под ръководството на РМС, той привлича и стоящи вън от партията прогресивни младежи и за осемгодишното му съществуване през него преминават над 60 души, предимно белетристи. Така кръжокът се превръща в истинска школа за пролетарско изкуство и литература. От неговите редици излизат писатели и критици, които съставят ядрото на съвременната българска литература и литературна критика: Иван Цеков (Мартинов), Д. Чавдаров—Челкаш (Мълчалин), П. Вежинов, А. Гуляшки (Черни), Мих. Брезов (Спас Йончев), А. Барух, Х. Бенадов, К. Калчев, Ив. Руж, П. Зарев, Б. Райнов, В. Петров, Вес. Андреев, Е. Манов, Кр. Вълков, Л. Стрелков, Цв. Спасов, В. Воденичарски, Е. Шекерджийски и др.

Появата на литературния кръжок „Хр. Смирненски“ е симптоматично явление в литературния живот през 30-те години. То говори за правилното отношение на партията към въпросите на литературната теория и практика, на литературните кадри. Но тази творческа организация е и важен белег за високите изисквания на самите литературни творци, които се стремят към по-дълбоко и по-трайно овладяване на естетически проблеми; мерило за ръста на пролетарската интелигенция, излязла от етапа на самодейността, която не се задоволява с илюстрация на идейните постановки, а приема литературната творба в нейното идейно-познавателно, обществено и естетическо измерение. Кръжокът изразява назрялата нужда от по-сериозна теоретична подготовка, от търсене на нови форми в един творчески колектив. Неговото продължително съществуване е доказателство за повишена взискателност на творците, за осъзната необходимост от самоутвърждение. От този „кръщелен купел на поколението“ излизат първите творби на К. Калчев, А. Гуляшки, П. Вежинов, А. Барух, Челкаш. Оттук тръгва една нова интелигенция, която търси духовни хоризонти, която не се задоволява със старите истини, с общоприетите пътища. Като държи фанатично на новата идейна линия, тя търси нови форми за нейното естетическо овладяване.

За тази интелигенция димитровската линия на партията бе истинско откровение. С готовност и присъща за възрастта си жизненост и преданост тя нахлува в читалища, кооперации, спортни стадиони и занаятчийски задруги; устройва литературни четения. Втурва се сред хората, търси своите герои и пише за тях. А самите те, писателите, са бедни студенти, безработни, келнери, дребни чиновници, амбулантни търговци. Затова лесно достигат до хората от бедната улица, до гладните деца, до уморените гальотаджии и отчаяни затворници. Новата партийна политика отговаря на емоционалната нагласа на неспокойните младежки сърца, на жаждата им за обществена дейност.

Системната работа на кръжока „Хр. Смирненски“, обсъжданията и строгата критика възпитават у творците вътрешен ред и дисциплина, навик към труд и постоянство, самовзискателност — качества, които създават основата на всяко творчество и които оформят нравствения облик на българската социалистическа литература. Кръжокът възпитава идейно-политически, учи на бойка и ясна мисъл, на гражданска и творческа смелост и същевременно на езоповски език. В този смисъл той има действително историческо значение в литературния процес от 30-те години. В него се живее не само с голямата литература, но и с големите събития. Неговите членове не само заседават,

спорят и критикуват, те носят на гърба си ударите на суровото време. Срещу Ив. Цеков е възбудено следствие, Калчев и Е. Шекерджийски са арестувани. В софийския затвор е образуван филиал на кръжока, който на ръка издава органи „Жило“ и „Пламък“. В кръжока се спори за „Разгром“ и за „Тихият Дон“, изучават се Мопасан и Чехов, обсъждат се беседите на Т. Павлов по теория на отражението и на С. Гановски по маркс-ленинска естетика. Честву се 100-годишнината от смъртта на Пушкин, устройва се литературно четене, посветено на Испанската война, където за пръв път звучи Вапцаровото „Писмо“. Гости на кръжока са С. Гановски, Т. Павлов, Г. Бакалов, Г. Караславов. В своята литературна практика кръжочниците се стремят да надхвърлят битовизма, да се равняват със световния литературен процес, да усвоят положителния опит на руската класика, на съветската литература, на западноевропейския реализъм.

Показателно за атмосферата и настроението на смирненци е отношението им към „РЛФ“. На тях им импонира бойният дух на вестника, неговата настъпателна сила. По страниците на „РЛФ“ се появяват разкази от А. Черни, Челкаш, П. Вежинов. Но възторжени следовници на идейния патос на „РЛФ“, смирненци търсят по-широка естетическа платформа, обхващат литературните явления по-многостранно. Един от талантливите критици и теоретици, най-младият и най-авторитетният в кръжока Иван Хаджидимов (псевд. Иван Делчев) пише статии за криворазбраната партийност, която сковава в рамки действителността: „От техните рамки много често животът бяга, действителността там е изкълчена, скърпена, сшита, те много често не затрогват дори колкото един позив, защото се чувствува неискреност, фалш.“[1] Със своите възгледи за изкуството, за литературното наследство Ив. Хаджидимов показва изключителна за времето теоретична дълбочина, идейна зрелост и естетически вкус. „Докато ние и другите не виждахме колко много левосектантските методи и стил на работа ни откъсват от живота и ни отдалечават от народа, като правят нашето изкуство фалшиво и декларативно, вяло и безжизнено, сухо и схематично, той улавяше това със своя усет и пръв от нас се обяви за преоценка на отношението ни към литературните факти и явления от миналото и настоящето, за ревизия на досегашните ни литературни позиции... за свободно и творческо възприемане на живота, без преднамереност, без готови схеми и щампи.“[2] Изключително събитие за кръжока и начало на прелом в неговата дейност бе докладът на Ив. Хаджидимов за преоценка на литературното наследство на Вазов, Яворов, Славейков, прочетен на тридневно заседание, който прави огромно впечатление. След 1935 г. кръжокът започва да изучава българската класика, възлагат се доклади на негови членове върху творчеството на Елин Пелин, Йордан Йовков и т. н. Всички тези факти говорят за високо идейно-естетическо ниво на кръжока, за неговата основна антидогматична насоченост, която той запазва през цялото си съществуване.

Новата литературна смяна пролетарски писатели нахлу в творчеството с дръзновеност, устрем и всеотдайност. Тя съчета в дейността си романтиката на тайните заседания в полутъмни стаи със спуснати пердета, където се говори с шепот, но със страст, с трезвостта на конспиратора; ранната зрелост с младежкото опиянение на „гробокопачи на стария строй“; творческото самочувствие на създатели на нова литература с идейни и естетически търсения и вълнения. И въпреки различната степен на даровитост, различната жизнена и творческа съдба, всички, които са минали през кръжока, носят частица от неговата „мая“ — постоянното търсене и неспокойство, взискателността и

---

[1] РЛФ, бр. 119, 1933.

[2] Ив. Мартинов. Неосъществен талант. — Лит. фронт, бр. 7, 1965.

антидогматизма, нравствената и идейна закалка, смелото гражданско поведение. Кръжокът им помага да не затънат в догматизма през левосектантския период, неговите живи традиции не позволяват на култовските порядки да пуснат здрави корени в творчеството им, да опорочат гражданското и писателското им мислене. Интересно в този смисъл е изказването на К. Калчев: „Много от нещата, от непосредствените интимни изповеди, които се сочат за нещо съвършено ново в последните ми книги, се срещат по-рано („Всемогъщият човек“, „В края на лятото“)... Затова не изчезнахме под сивата пелена, но изживяхме много лутания.“[1]

В края на 30-те години излизат първите книги на смирненци — „Карамфили и обуща“ и „В дирите на щастието“ от А. Барух, „Улица без паваж“ от П. Вежинов, „Всемогъщият човек“ и „Пътник слиза от планината“ от К. Калчев, „Жени“ и „Дон Кихот от Силвеция“ от А. Гуляшки, „Хора от низините“ от Х. Бенадов, „Ючбунарски нощи“ от Сл. Васев и др. Някои от тях („Улица без паваж“, и „Пътник слиза от планината“) са издание на основаната от Е. Шекерджийски младежка библиотека „Жар“. Кръжокът издава и свой орган — в. „Младежки преглед“ (1934—1935), в който като литературни сътрудници работят П. Вежинов, Мл. Исаев, Мих. Брезов (Спас Йончев), Л. Дойчев, Челкаш, Кр. Вълков, Ив. Цеков, А. Черни, В. Александров и др.

Радостно събитие в живота на кръжока е излизането на литературния сборник „Сигнали“ (1935). С разкази в него участвуват най-надарените и обещаващи млади смирненци — П. Вежинов, К. Калчев (Карали), Челкаш, Ив. Цеков, Хр. Руменов, М. Брезов. Това е тяхната първа творческа изява като колектив с определена идейна линия — доказателство, че съществува млада литературна смяна. „Сигнали“ получава горещо одобрение и подкрепа от страна на авторитетната прогресивна общественост. Г. Бакалов нарича сборника „симптоматично явление, което говори за дълбоките корени на идейното движение“, за „наличието на млади дарования“, за „групиране на силите“[2]. Г. Караславов, рецензирайки последователно разказите, оценява богатата фантазия и белетристичния усет на П. Вежинов, сигурния творчески замах на Челкаш, стремежа към собствен стил у Карали и т. н. Той оценява сборника като „нова струя в българската литература“[3]. В статия в „Сигнали“ под заглавие „Творчеството на младите“ Мл. Исаев високо оценява жизнеността и идейната яснота на новото творчество и смята сборника за „голяма крачка в овладяване метода на художествения реализъм при днешните условия“. Към тези високи оценки могат да се прибавят и други: „Голям актив за най-новата ни социалистическа художествена мисъл. Първо по рода си литературно явление в българската литература.“[4] „От шаблонна идеологическа към обществено-психологическа постановка, от формално-езикова безпринципност към езиково, стилово и композиционно домогване и търсене — това е пътят, набелязан от „Сигнали“.[5]

Безспорно тази първа изява на младите, така радушно приета, им вдъхва сили и увереност, че вървят по правия път на творческо новаторство. Традицията на издаване сборници продължава със „Земя“ (1938), „Праг“ (1938), „Жажда“ (1939), „Антени“ (1940), „Зимна тетрадка“ (1940) с участието пак на белетристи от кръжока „Хр. Смирненски“: А. Барух, К. Калчев, П. Вежинов Ив. Вельов, Е. Манов, Кр. Белев, Ив. Цеков и др. Със статии участвуват и Г. Бакалов, Л. Стоянов, Т. Павлов, Ан. Тодоров и др.

---

[1] Народна култура, бр. 23, 1967.
[2] Младежки преглед, бр. 22, 1935.
[3] Литературен преглед, бр. 31, 1935.
[4] Хр. Радевски. — Младежки преглед, бр. 21, 1935.
[5] Б. Делчев. — Младежки преглед, бр. 22, 1935.

Освен в „Младежки преглед“ младите творци намират трибуна и в „Литературен глас“, „Час“, „Нова камбана“, „Литературен преглед“, „Брод“, „Академик“ и др. В началото на 40-те години те публикуват в „Дъга“, „София“, „Вестник на жената“, „Заря“, „Рибарски преглед“, „Млад кооператор“ и др.

Какво ново носят тези литературни прояви в изображението на действителността, в изграждане на новия герой — активен участник в съвременния исторически процес?

Пролетарската литература от 30-те години постепенно преодолява резигнацията, душевната криза, отчаянието, типични за периода след Септемврийското въстание и 1925 г. Тя обърна обновен и ведър поглед към човека, когото постави във фокуса на своите идейни и художествени търсения. В наследство от последните крупни представители на критическия реализъм тя получи многостранното обхващане на човека в неговия бит и в извисените му духовни прояви (Йовков), във взаимоотношенията му със средата и обществото (Г. Стаматов, Св. Минков), в непознати дотогава психологически аспекти (Г. Райчев). Г. Караславов и О. Василев в „На пост“, „На два фронта“, „Прости сърца“, „Хайдутин майка не храни“ преодоляват болката и страданието като изява, характерна за героите от „Кавалът плаче“, „Огненият обръч“ и „Бялата пътека“. В новите им творби трагично-романтичната рамка на спомена, ореола на необикновеното, патетичното, екзалтираното отстъпва пред идейно избистреното, конкретно психологическото и битово изображение на участника в обществените събития. Те се насочват към по-богат жизнен материал, търсят битовия колорит, психологическия детайл. В разказите си от този период Г. Караславов се опитва да преодолее сектантското виждане на героя-борец само в „типичните обстоятелства“ на борбата — стачка, ударна акция, полицейски побой. Неговият олевяващ герой се развива под влияние на обществено-политическата обстановка, живее в политическите делници, у него бавно назряват елементите на класово съзнание. Писателят улавя човека „на превала“, отразява процеса на превръщането му от пасивно понасящ действителността страдалец в активен фактор за промяна на тази действителност. И тук са най-големите му постижения (разказът „На пост“, повестта „Селкор“).

В своите търсения на новия герой О. Василев се насочва към неговата конкретна съдба. Той го вижда в психологическа плоскост, рисува го в по-задушевен, по-лиричен тон, различен от суровия, графичен рисунък на Г. Караславов. Неговите герои от „Прости сърца“ са застаряващият самотник-учител, бедният, неуспял художник, уволненият стражар. „Като из някаква преизподня се надигат десетки, стотици бледи образи: работници, учители, деца, войници, проститутки, стражари, престъпници, артисти, писатели, безработни, затворници...“[1]

Към тези презрени, малко познати на литературата образи се насочват младите пролетарски творци в началните си опити. Те живеят в големия град, познават неговите делници, кипят в неговите социални и политически конфликти и се стремят да ги отразят, доверявайки се почти единствено на собствения си опит и наблюдения, без да достигнат до по-дълбоки обобщения на жизнените факти. Лишени от здравата опора на литературната традиция (в областта на градската белетристика тя дава съвсем малко образци), те трябва да овладяват по-сложната психика на градския жител, да търсят проявите на социалния антагонизъм в неговите най-различни, понякога неочаквани и драстични форми — на улицата, в сутерена, в кръчмата. Разказите им се населяват с плебеи — бедняци, пияници, улични продавачи и беззащитни

[1] Пиявици на времето. — Литературен преглед, бр. 17, 1934,

жертви на капиталистическия град — жени, старци, деца. Едно множество от болни, сакати, нещастни хора, които „не живеят, а лаят, дращят и чакат чудото...“ Често търсят пряко противопоставяне на класите („Карамфили и обуща“, „Филм и каменни въглища“, „Улица без паваж“). Противопоставят капиталистическия град — мрачно, механизирано чудовище, където всички лъжат, на чистото, свежо, неподправено село. Постепенно тези селски комплекси се изживяват, за да се избистри представата за града като средище на най-изострени класови противоречия („...чудовище блудно и престъпно, но все пак град на мечтата, макар и със стоманени криле. Той е стъпкал крилатите розови надежди, но е напълнил главите с грохота на една желязна необходимост...“[1], като средище, където хората живеят различно, „някои воюват, а други живеят даром“.

В стремежа си да разкрият героя като жертва на едно безчовечно общество белетристите, подведени от художественото си неумение, абсолютизират социалната детерминираност на този герой и стигат до преднамерено сгъстяване на черните краски, до натуралистично принизяване на образите (К. Калчев „Живот“, А. Барух „Бедност“). В тези разкази човекът се задушава под тъмната, страшна сила на обстоятелствата, лишен от духовен полет, притиснат и унизен.

Въпреки че голяма част от тази литературна продукция днес остава предимно с историческото си значение, отдавна преодоляна естетически от своите създатели, тя изразява характерна за 30-те години реакция на догматизираната представа за безумно смелия герой, видян в момент на върховен подвиг. Тя свидетелствува за траен интерес към социалната тема, към човека от народа, към палещите проблеми на съвременността. Една литература, скъсила максимално дистанцията изкуство — живот, която черпи с пълни шепи от самата „озъбена“, озверена действителност, от това, което става непосредствено на улицата, в сутерена, в кварталната кръчма. Въпреки художествената непълноценност тя носи свежия дъх на живота, нейната сила е в неподправения, суров, груб рисунък. В своите най-добри образци тя улавя пулса на живота, отзвуците на тревожното време. Тази литература представлява една нова художествена действителност, различна от обичайната; тя предлага нови проблеми, сюжети, герои.

Тези особености доближават белетристиката от този период до репортажа. Много често замисленият „разказ“ представлява в същност репортаж, и обратно — материалът, озаглавен „репортаж“, е истинска белетристична творба. Редица разкази например представляват сбор от епизоди, обединени около обитателите на един многоетажен дом и разкриват техните различни съдби (П. Вежинов „Синята кооперация“, А. Гуляшки „Рибари“, Челкаш „Празниците на ъгловата къща“). Тенденцията към документализъм и автентичност се явява като реакция на бягството от живота в измислени светове, в екзотични страни и т. н., на измислицата и фалша, характерни за част от буржоазната литература. Публицистичният момент е типичен за творчеството на Г. Караславов, нещо повече — той се явява негов естетически принцип: „...белег на достойнството, на благородната тревожност, на новото изкуство и на неговата призивна, познавателна и революционна сила... Не само в „Споржилов“, но и в малките разкази от първите си две книги и във всички сетнешни свои големи и малки творби Караславов излиза от непосредствени наблюдения в обществената дейност и всички негови герои... са негови познати, съществували са, съществуват и той е уловил най-съществено в характера им.“[2]

---

[1] В. Воденичарски. Градът гори. — Млад кооператор, бр. 5, 1941.

[2] Г. Константинов и Е. Константинова. Книга за Георги Караславов. Очерки, спомени, разговори. БП, 1971. с. 236.

В своя репортажен роман „Споржилов“ Г. Караславов оригинално съчетава белетристичния с публицистичния елемент. Стремежът към повече събития в техния неподправен, суров вид придава репортажни елементи и на първата книга на А. Барух „Карамфили и обуща“. Авторът галопира през фактите, някъде даже само информира за тях, без да търси спокойно, епично повествование и многостранност на образите. Репортажни елементи се явяват и у П. Вежинов в точното, плътно описание на калната улица и мръсните домове на бедняшкия квартал в „Улица без паваж“.

През 30-те години репортажът се оценява като жанр, най-близък до непосредственото възпроизвеждане на действителността, който се налага в стремежа за естетическо овладяване на живота в конкретните му прояви. Той се приема и като проява на „новия художествен реализъм“. Със своите репортажи Кр. Белев пръв проникна в живота на фабричните работници, в миниите и електроцентралите. Репортажи на работническа тема пишат и Челкаш, Ив. Цеков, Ив. Вельов, А. Барух. Симптоматично явление е, че работникът-герой на художествени творби се явява през 30-те години именно в репортажа. Тук се появява един непознат на литературата ни образ — градският пролетарий — фабричен работник, пристанищен хамалин, миньор. Интересно явление в началото на 40-те години представляват репортажите на В. Воденичарски, които за пръв път отразяват партизанската борба, обявяването на войната, антифашистките настроения сред народа. Голяма част от тях, писани през есента на 1941 г. в лагера „Еникьой“, носят динамиката на борбата, внушават задъхания пулс на времето, изразен чрез отсечения ритъм, кратката фраза, овладения вътрешен драматизъм, които заменят остарелия вече експресивен агитационен стил (например „Песента на налъмите“ от Кр. Белев).

В други сфери на буржоазното общество проникват П. Вежинов и В. Геновска с техните репортажи от нощна София, за жалката участ на танцьорите и певиците от големите столични заведения.

Вниманието и интересът към репортажа през този период са резултат на бързо променящата се социална действителност, когато безплодното съзерцание, „мъдруване“ и опоетизиране трябва да отстъпят пред динамиката на ежедневието, когато фактът, събитието респектират повече от всяка фантазия и съчинителство. „Репортажът създава връзка между живота и писателя. Това е опит за опознаване на живота, за третиране на теми от социологията, икономиката, политиката...“[1]

Въпросът за подема на публицистичния жанр у нас през 30-те години безспорно заслужава специално разглеждане, но в случая нас ни интересува неговото влияние върху прогресивната белетристика, взаимодействието му с нея като фактор за нейното развитие в определена насока.

Първите творчески стъпки на А. Гуляшки като че ли стоят встрани от този поток на „плебейска“ литература, характерен за края на 30-те години. Вместо бедняци, пияници, безработни първите му работи, печатани в „Струя“ (1930) и „Ученически подем“ (1930—1931), са импресии за моряци, които мечтаят за брега и близките си и чиято „бледа усмивка озарява скръбни лица“, за параклиси, в които през тайнствен полумрак героят търси някаква смътна надежда, или разкази за романтични къщички, в които чезнат самотни красиви девойки и където в дъждовна нощ се прислоняват красиви млади момци. И докато например в репортажа на П. Вежинов „Нощна София“ авторът хвърля проницателен поглед зад блестящата фасада на града, за да осветли трагедията на неговите жертви — певици, балерини, леки жени, то Гуляш-

[1] Н. Л а н к о в. — Час, бр. 16, 1936.

ки му „отговаря“ с „Другата София“, където „...полегналите лъчи на залеза крият в розово паметника на цар Освободител, огнените отблясъци в стъклата на университета, неуловимия шепот на снежната мрежа...“[1] Разбира се, на тези лесно обясними юношески влечения не трябва да се отдава голямо значение, но все пак те доказват един рано проявен и постоянен стремеж на твореца към красотата във всичките ѝ форми.

В първите си книги „Жени“ и „Дон Кихот от Силвеция“ за разлика от болшинството прогресивни белетристи Гуляшки се насочва към действителността „от другата страна“. Той рисува с леко перо скици на буржоазни жени, които скучаят, потънали в порочност и разкош. Насочва остри стрели срещу класовия паразитизъм, разобличава пошлостта, пълната аморалност на героините си и осъжда цялото им съществование. Гуляшки води разказа увлекателно, с лек „френски“ маниер и тъй като самият материал се поддава на подобни похвати, успява да отрази правдиво света на леконравните дами, макар че прекалената добросъвестност при описание на този свят да намалява изобличителната сила на, общо взето, сполучливите образи-скици — нещо, доловено от тогавашната прогресивна критика, която настоява за по-голяма идейна острота и категоричност.

Интересът на Гуляшки към буржоазния свят го поставя най-близо до творчеството на П. Вежинов, който през този период също неведнъж се обръща към капризни, суетни и глупави буржоазни жени, за да се надсмее над празния им живот („През прага“, „Летовници“, „Евгения“). Гуляшки и Вежинов се очертават като писатели на големия град. И докато К. Калчев или Ив.Мартинов идват в него от селото или от провинцията, изправят се пред нови явления и форми на живот, които трябва да усвоят, то Гуляшки и Вежинов са истински чеда на столицата. (Макар и роден на село, Гуляшки от ранно детство живее в София). В нея те плуват в свои води, познават нейната разноезична тълпа, познават и бедняшкия квартал, и кооперативния блок, населен с еснафи със собственическо самочувствие, и богаташката частна къща на едрия финансист и банкер. Но близки по обект на изображение и идейна позиция, те се различават в отношението си към действителността, в естетическия подход към нея. В „Дни и вечери“ Вежинов усеща града със сетивата си — тук точният плътен градски пейзаж е блеснал, свеж и измит, сякаш сивите контури са оцветени от художническото перо. Той има изключително чувство за характерната подробност, за предметите, цветовете, тоновете. „Думите като че ли сега са се родили, неизхабени от никаква употреба.“[2] В неговите разкази животът тече пред очите ни, колоритен, пълнозвучен, без големи идейни внушения, във всекидневните си форми.

На изобразителната сила на Вежинов отговаря подчертано проблемно богатство и актуалност на Гуляшки, проличали още в първия му роман „Дон Кихот от Силвеция“. Самият факт на такова бързо преминаване към по-крупна жанрова форма — романа, е много характерен за Гуляшки и го отличава от останалите творци от това прогресивно поколение, които пробват силите си най-често в разказа (К. Калчев, А. Барух, П. Вежинов). Тук трябва да се отбележи изоставането въобще на българския роман и по-специално на градския роман. След неуспеха на Вазовата „Нова земя“ градските романи на А. Страшимиров отново доказват безпомощността на творците да обхванат в широко епично повествование градския човек като психика и бит, да уловят специфичния ритъм на града. Безспорно за неочакваната творческа дързост и самонадеяност на начинаещия белетрист решаващ тласък дават многобройните западноевропейски романи, които той има пълната възможност да чете.

---

[1] Дъга, бр.543, 1943.

[2] Г. Цанев, Дни и вечери. — Изкуство и критика, 1942, кн. 1.

Към по-крупни форми на творчество го води и типичният за него още в този ранен период вкус към мисловно овладяване на действителността, стремеж да я обхване и осмисли с оглед някаква идея, да постави големи проблеми и да им търси решение.

В своя пръв роман Гуляшки поставя изключително важния за момента проблем — краха на социалдемократическия реформизъм като социална програма. Това е въпрос, който ще занимава писателя и по-късно (Александър от „Любов"). Назрялата революционна ситуация през десетилетието изтласква напред редица проблеми на борбата, на първо място проблема водач и народ. Прогресивните творци, насочвайки се към него, най-често са принудени да го пренесат в исторически или минали геологически времена (О. Василев „Хайдутин майка не храни", Д. Ангелов „Когато човекът не беше"). В своя роман Гуляшки също проектира действието в измислена страна, но поставил изключително злободневна тема, се стреми да бъде политически ударен, да въздействува по-пряко. С памфлетна сила той разобличава политиката на олигархия, машинациите на петролния магнат, порочността на буржоазната политическа система, на буржоазния морал. Именно тази публицистична острота и конкретност отличават романа, сравнен с приказния стил и символиката на О. Василев и Д. Ангелов, с които те внушават общите идеи за единство и които адресират творби като „Дивата гора", „Когато човекът не беше" към юношите. В това остро, конкретно изобличение на буржоазния строй се крие и настъпателната сила на „Дон Кихот от Силвеция".

Най-голямата слабост на романа се оказват образите. Авторът търси положителния герой в негативен план, отричайки в лицето на Хораций безпочвения идеализъм, политическото късогледство и наивитет, откъсването от класата и народа — качества, които не трябва да притежава един народен водач. Но верен като идейно съдържание, образът на Хораций е разкрит изцяло с похватите на западната белетристика. Той е болезнено еротичен (Гуляшки си спомня за протестите на прогресивните писатели при излизането на романа срещу неговия еротизъм), сантиментален, заобиколен от екзотичен пейзаж, жертва на случайности, изявява се във външно ефектни сцени и т. н. И ако Елизабет може да се приеме със своята абсолютна аморалност и духовна пустота като гротескна фигура на абстрактната похот, то Хораций, правилно развенчан като политически лидер, като цялостна личност става жертва на авторовия стремеж да „прави" увлекателен роман. Неуспешни остават усилията на Гуляшки да покаже у героя си черти на романтичен търсач на щастие, претърпял крах в своите стремежи. Защото той го унищожава като човек, прави го жалък страхливец като мъж и по този начин принизява изобличителната сила на произведението. Нищожният човек се оказва не по ръста на голямата идея, която трябва да носи, това притъпява сатиричната заостреност на романа, предизвиква по-скоро не гняв, а леко иронична усмивка пред наивността и глупостта на героя.

Слабост на романа се явява и липсата на ярък положителен герой, който да се противопостави на Хораций. Трамзен е в същност един престъпен тип, изцяло съчинен в стила на буржоазните романи.

Така романът „Дон Кихот от Силвеция" остава в творчеството на Гуляшки като свидетелство за идейните и стилови търсения на автора, нелишен от известно композиционно умение, но не решил проблема за героя — носител на социалните тенденции на времето.

Усилията за отразяване на епохата „от другата страна" — чрез гибелното влияние на буржоазния строй върху човека Гуляшки продължава в серията романи „Смъртна присъда" (1940, 2. изд. 1945), „Новолуние" (1944) и „Стъпки в снега" (1946). Макар че „Новолуние" излиза непосредствено след Девети

септември, а „Стъпки в снега“ — няколко години по-късно, по идеен и художествен облик те се отнасят към този период от творчеството на Гуляшки. Целта на серията е „...да изобрази упадъка и деградацията на буржоазното общество на фона на обществените борби, в процеса на които това общество слиза от историческата сцена“[1]. Тази тема занимава и П. Вежинов, но докато в „Синият залез“ той затваря изображението в семейно-битови сфери и задълбава в констатациите на разновидностите на нравствена, психологическа и физическа деградация, то Гуляшки потърси прогресивните тенденции в това общество и породените в него проблеми.

В творчеството на Гуляшки тези романи са отдавна изминат етап, преодолени са като начин на художествено изображение и в съвременната ни литература, но трябва да бъдат оценени като момент в неговото творческо развитие, който свидетелствува за усилията му за създаване на нов герой, както и с оглед историко-литературния процес на границата на две епохи. С тях Гуляшки навлиза в голямата тема за пътя на човека към революцията, но за разлика от Калчев („Пътник слиза от планината“) и Караславов („На пост“) това не е пътят на селския младеж, чието индивидуално развитие върви почти успоредно с обществените процеси, а на малко познатия на литературата ни полупролетаризиран, декласиран тип, жертва и продукт на буржоазното общество; на неустойчивия интелигент; на анархистично настроения с неясни стремежи за щастие човек. И пътят на тези герои към класовото им осъзнаване се оказва изключително трудна задача за автора. Той извиква отново познатите му чужди изобразителни похвати — евтина сантименталност, булевардна еротика, недоразумения, ефекти, случайности. (Павел не може да се освободи от порочната Емилия и изоставя прекрасния партиен другар Катерина, случайното убийство на агента от Андрей в „Стъпки в снега“ е начало на връзката му с новия свят и т. н.) Гуляшки търси изключителното, ефектното в биографията на героите си (живота на „крадеца-джентълмен“ Андрей, съдбата на родителите му). Той не може да пренебрегне идейните фактори в техния развой. — Павел членува в комунистически кръжок — момент, засилен във 2. изд. на „Смъртна присъда“, върху него има влияние Катерина — убеден партиен функционер, Евстати от „Стъпки в снега“ също търпеливо въздействува върху Андрей. Но тези идейно здрави герои са художествено неубедителни, те говорят сухо и наставнически: „Твоята трагедия е трагедия на хиляди хора... Падналият — паднал, а живите — на фронта...“ и т. н. Тези естетически неовладяни положителни образи правят и самото развитие на главните герои неубедително. Съвсем прибързано в „Новолуние“ Андрей става партизанин. По-верен на жизнената правда остава героят от „Стъпки в снега“, който не може да надживее своя анархистичен бунт. В желанието си да създаде силен, внушителен образ, Гуляшки прибягва до външни физически белези. Евстати например представлява „едра, внушителна, приведена напред фигура на горила, дълги ръце, къса набита шия и четвъртито ръждиво лице“. Тези наивни методи за рисуване на положителни герои-комунисти срещаме и в други творби от 30-те години, например в повестта на Ив. Вельов „В тихата равнина“, където секретарят на РМС Безпощадни е със „сиви стоманени очи и стиснати челюсти“ и т. н.

Невъзможността да се овладее със стари похвати нов жизнен материал личи и в другия положителен образ—Катерина. В „Смъртна присъда“ тя е обикновено бедно момиче от буржоазния град, изложено на обидите на работодателя си, чиито мечти достигат до притежаване на сребърна лисица. Като комунист тя е напълно измислена, неубедителна, тъй като е изобразена изцяло с похватите

---

[1] **П. Вежинов.** Новолуние. — Лит. фронт, бр. 6,1944.

на буржоазния социален сантиментализъм. Задачата да се съчетае в един образ жената и майката с партийния функционер се оказва изключително трудна за Гуляшки.

Към революцията Гуляшки насочва и друга своя любима категория герои — представители на интелигенцията. Проблемът за техния път към революцията той поставя чрез Цветан от „Стъпки в снега“, който изразява партийната политика, разсъждавайки върху ролята на интелигенцията в революцията и след нейната победа, както и чрез Евстати — пак чрез мислите му за интелигентската колебливост, за раздвоението между разум и сърце и т. н. Тези теми не остават случайни в творчеството на Гуляшки (достатъчно е да припомним за Александър от „Любов“ с неговите интелигентски колебания, фанатизирана привързаност към цифрите и т. н.). Но тук актуалният проблем, вярно поставен, се оказва привнесен към художествената тъкан на романа, несцеплен здраво сюжетно и композиционно. Защото начинът за художествено изграждане се оказва неподходящ за идейната същност на образите и авторът, който познава героите си от живота, не успява да ги овладее естетически въпреки идейното си съзвучие с тях. „Върху „Новолуние“ и „Стъпки в снега“ пада къдравата сянка на буржоазни импресионистични влияния... Те са в противоречие с обществената тенденция на произведението.“[1]

Съвсем справедливо критиката оценява още първия от серията романи като „правдива картина на едно гнило общество“ и отбелязва като сполука за автора образа на Емилия.[2] Действително тези творби остават преди всичко като изображение на отвъдния лагер. Тук трябва да търсим авторовите успехи, тук неговите изобразителни похвати могат сравнително по-плътно да покрият битието, психиката, същността на героите. Ето например Емилия. Това е вариант на известната от западната литература „фатална жена“ — красива, порочна, привличаща неудържимо мъжете, държаща ги във властта си; една героиня, която живее с плътни очертания, с ненарушено единство между характер и поведение. (Сходен по замисъл, пак малко български образ създава Д. Димов в Елена Петрашева от „Поручик Бенц“.) Чрез Емилия в романите прониква и присаденият на наша почва мотив за биологическото прочистване на излинялата аристократическа кръв чрез народната виталност. (Тук отново се налага аналогията с Вежиновата героиня Евгения от едноименния разказ, предизвикал толкова спорове при включването му в „Сигнали“.)

С похватите на сантиментализма и еротиката Гуляшки изгражда и другите женски образи — Надя от „Стъпки в снега“, Лили от „Новолуние“. Сравнително по-жизнени и убедително се открояват някои от героите от обкръжението на Емилия — нейният съпруг — типичен парвеню, който следи военните действия и трепери за богатството си, международният мошеник Шахов; с плътен рисунък се открояват посетителите на пристанищната кръчма, на вертепите — свърталища на декласирани типове и т. н.

Ако проследим хронологично тези три романа на Гуляшки, въпреки очевидната идейна и сюжетна близост между тях ще открием засиления стремеж на автора да обхване нови страни от действителността, да разшири социалния кръг на героите си, да акцентува на идейното звучене, да изяви по-категорично прогресивните си позиции, търсейки положителни решения на проблемите, макар и в ущърб на жизнената правда. В поставянето на сложни проблеми, в амбицията да им се дават решения трябва да търсим отличителните черти на Гуляшки през този период. Още тук положителните му герои са

---

[1] Ст. Каролев. — Лит. мисъл, 1959, кн. 4.
[2] К. Никифоров (Кр. Кюлявков). — Лит. критик, бр. 16, 1941.

атоварени с богат идеен заряд, усложнени са като изразители на противоречиви обществени тенденции. Те се изявяват като проблемно съдържание, преди да са получили конкретно жизнено битие, уловени са в мисловните си измерения, преди да са овладени като човешка психика. Затова са по-скоро въплътен стремеж, усилие, търсене, отколкото традиционни художествени образи.

Творческите амбиции на Гуляшки се проявяват не само в усложнената проблематика. Той се насочва към нови сюжетни и композиционни решения с желание да обнови формално българския роман. В отговор на Цв. Минков, обвинил го в „кинематографичност при моделиране на образите“ от „Смъртна присъда“, Гуляшки заявява, че българският роман трябва да бъде преди всичко динамичен, че социалистическата идейност може да се разкрие и чрез криминална фабула, че „действието е ахилесовата пета на българския роман“[1].

Мислещ автор, с богато въображение, с много творчески амбиции, но и твърде много повлиян от естетическите прийоми на западната модна литература, с творчеството си от началото на 40-те години Гуляшки обогатява преди всичко проблемно панорамата на прогресивната белетристика. След Девети септември той навлиза в зрялото си творчество, като запазва някои специфични черти на художническото си виждане от този ранен период, но преодолява неговата неплодотворна подражателна линия.

През 1934 г. в прогресивните литературни среди навлиза и Камен Калчев (Карали). Началото на творческия му път съвпада с новата среда, твърде различна от родното село — големия град. В душата му живее любовта към природата, към земята, с която е свързан с първите си човешки стъпки, към „аромата на житото и на слънцето, което се е събрало в житните стъбла и в житното зърно“. Носи спомена за един свят, където има много оскъдица, нищета, но където е свежо, чисто, просто. Но носи и една силна страст, едно горещо желание — да овладее новия свят, да го разбере, да го опише. „Селското момче се беше вкопчило в големия град и на всяка цена искаше да бъде частица от този странен и невероятен живот, който нямаше нищо общо с полетата и хората, с изворите и тебеширените планини, зад които залязваше слънцето. Пейзажът беше суров и неприветлив, софрата — бедна и тъжна, квартирата — чужда. Навсякъде висяха табели „Пази чистота!“, „Не гази тревата!“ Други хора, други картини, непознати, чужди, мълчаливи...“[2]

Един чужд свят открива пред младежа намръщеното си зло лице. И в разказа „В сутерена“, който обръща внимание на младите около кръжока „Хр. Смирненски“, и в „Живот“, „Неродена любов“, „Въшките“ той рисува с несвойствена за възрастта си мъка, отчаяние, безизходност от този свят. За него е много по-приятно да мисли „за нивите и ливадите на село, за дъжда и водните кончета, за дъбравите и за мъха под дъбравите“, но той си поставя твърдо други цели и започва да ги следва упорито, неотклонно — да види главното в политическите, нравствени, естетически сфери, да разбере ведущите тенденции на времето, да бъде с ясни идейни позиции. Да види новия герой и мястото му в сложната и противоречива действителност. Тази раздвоеност на съзнанието му, както и непрекъснатото налагане на дисциплина и яснота в мислене, в емоции и възприятия определят много от своеобразието на творческата личност на К. Калчев. „Аз никога не изпитвах до дъно радостта заради самата радост, никога не плачех горчиво и безутешно, както плачат всички, без да мисля как би изглеждало всичко това, ако го опиша.“ И Калчев никога

---

[1] Лост, бр. 6, 1946.

[2] Как търсех бъдещето си. БКП, 1970. с. 22.

не се предоверява на „старото божествено вдъхновение“, винаги ще приема труда като най-важно условие за творчество, ще залага на „безсънните нощи“, на „умението да организираш, направляваш и използуваш способностите на ума и сърцето си“[1]. От друга страна, у него ще продължава спорът между „бабината приказка и читанката“, започнал от детските дни, защото, макар че читанката е победила, нещо от аромата и непосредствеността на приказката остава докрай.

Със своя здрав народен усет Калчев бързо се ориентира в новата среда, намира мястото си в този настръхнал свят. Неговата вродена склонност към трезво мислене, към духовна яснота, любовта му към обикновения човек го водят към прогресивни граждански и художнически позиции. Упорито и трудолюбиво той изучава големите творци, за да разгадае тяхната тайна. Израсъл с „Под игото“ и Ботевите песни, сега те естествено се оказват недостатъчни за творческите му амбиции, и той, както цялото негово „четящо“ поколение, се втурва към „голямата“ литература — към Горки, Чехов, Мопасан, Хамсун, Голсуърти, М. Голд...

Първата книга на Калчев „Всемогъщият човек“ (която в същност излиза едва през 1940 г.) с алегоричния си смисъл може да се отнесе към известни подобни творби на О. Василев, Д. Ангелов, но остава изолирана от другите негови произведения. Тук познатият вече „мрачен“ разказвач, стигнал до натуралистични краски, се явява в неочаквана светлина. Явно повлиян от Андерсеновия приказен свят на хуманност и вяра, той славослови героизма на човека-творец, откривател, борец за щастие. „Непобедим е човекът, който желае щастието на другите като свое щастие. В неговите ръце е земята и вятъра. Всичко може свободният и смел човек.“ Никак не е случайно, че авторът и до днес държи особено много на тази своя творба. Изповядвайки, че тя е адресирана до младите, той споделя: „Исках да им разкрия поезията на хората, които са способствували за прогреса на човечеството, за неизменното му движение напред, исках да им вдъхна сили и вяра.“[2] Това не е само сантиментална любов към първа книга. В тези, писани „за себе си“ разкази младежът е изразил нещо от съкровената си същност, от вярата си в прогреса и народните сили. Патосът на тази книга е доказателство за съществуващото у Калчев вътрешно противодействие на всяка схема и догматизъм, за свежестта на духа му, за полета на мисълта над конкретния заобикалящ го живот — груб и делничен. „Съдържателна героика, героиката по пътя на човешкия напредък и щастие — ето духа на книгата. Такъв героизъм излиза винаги победител — ето мисълта на книгата — пише Е. Манов. — Всичко това е разказано просто и реалистично, убедително и завладяващо.“[3] В тази непретенциозна юношеска творба Калчев е вложил от себе си много повече, отколкото в другите си творби от този период.

В замисъла на повестта „Пътник слиза от планината“ също се оглежда младият автор. Автобиографичният момент е вложен още в темата — пътят на селското момче към революцията. По признание на автора не само учителят Гологлавов, „който отваря страниците и се настанява в книгата, без да се стеснява“ като даскал Пенчо, но и Петър, и Цоню имат прототипове. Но въпросът не е в житейската достоверност на сюжета, а в онова близко, интимно, свое, което младият автор е искал да докосне с историята на бедното селско момче, с което е искал да се върне към своето „начало“. Тази първа книга носи белезите на художествено неумение, на натуралистично преднамерено засилване мрачните страни на бита. Начеващият белетрист, стегнат в рамките на

---

[1] В моя свят. БП, 1969. с. 15.
[2] Народна култура, бр. 23, 1967.
[3] Литературен живот, бр. 7, 1940.

обстоятелствата,се движи по събитията, без да иска и без да умее да отрази вътрешните преживявания, духовното узряване на героя. (Нещо, което много по-късно, при съвсем друга обстановка и в творческа зрелост ще направи в „При извора на живота“.) Сега е още много рано за момента на самопознание, далеч е върхът, от който може да се огледа изминатият път. Сега са по-важни отделните етапи в развитието на личността. И макар че довежда героя си до затвора, където той чете Горки и стига до мисълта „да разбие клетката“, авторът сам не знае как ще завърши неговият Илия. В творческата биография на Калчев повестта „Пътник слиза от планината“, превърната по-късно в юношески роман „В края на лятото“, е показателен факт за присъствието на автобиографичното у него като траен елемент още от началните му творби.

През 1941 г. Калчев събира разказите си в книгата „Години, които си отиват“. В нея още заглавието говори за оптимизъм, предизвикателен за времето, в което излиза. От друга страна, прогресивните среди намират, че именно оптимизъм не достига на разказите, че липсват по-ярки образи, на ония, които „днес дават най-добрите черти на новия човек“[1]. Социалността на разказите, присъствието в тях на герои — жертви на капиталистическия строй, идейната настъпателност, както и известен разказвачески дар причисляват тогава книгата към „новия художествен реализъм“. Симптоматичен за идейните настроения и граждански позиции на автора е разказът „Последният урок“, където героят се явява като борец от въстанието от 1923 г.

Това, което прави впечатление тук, е приглушеният, равен тон, студенината, с която авторът заема позата на зрител на описваните явления. Той изпитва „голяма необходимост да заплюе наемателя от ул. „Седем потока“ и да си замине по света“, но грижите, които му създаваше животът, „го заставиха да не върши нищо прибързано“ („Момичето“), разпитва любезно и любопитно и след това „пълен със състрадание и благородни пориви, се отдалечава“ („Жена“). Любопитството е основен стимул на героя и в „Приятелката“, където той след неуспешен опит да действува „пуска радиото по-силно“. В повечето от тези разкази липсата на идейно-емоционални акценти, на сатирични интонации, за които материалът често дава основание („Момичето“, „Приятелката“), не издигат повествованието над случката. Емоционалната дистанцираност на автора от предмета на изображение се подчертава и с често срещаната композиционна постройка на „разказ в разказ“.

В стремежа си да бъде обективен реалист, верен на жизнената правда, Калчев изневерява на себе си. Защото, задушил собственото си „аз“, наложил си като обект за претворяване непочувствувани, неизстрадани съдби, доверил се на собствени странични наблюдения, той остава емоционално неангажиран. А щом като се опита да излезе от наблюдателската поза, когато обхваща човека без предварителна теза, той улавя късче непосредствен живот с веселото и тъжното в него, с предметния свят, заобикалящ човека; открива скрития смисъл, втория живот на думите („Летовници“, „Любовта на баща ми“, „Път“).

„Години, които си отиват“ затвърдява Калчев в редиците на пролетарската белетристика. Книгата има определено политическо въздействие, доказателство за което е Рапортът до Дирекция на полицията от 4 дек. 1941 г., където, след като се изтъква, че тя рисува днешното време в най-черни краски и разкрива бедни, онеправдани, измъчвани от богаташи хора, се казва: „Почти във всички разкази се прокарва комунистическа тенденция, и то така умело, щото великолепно би могла да подведе някой по-наивен читател и да го направи свой привърженик. Ето защо намирам, че разпространението на тази книга

---

[1] Вес. Георгиев. Години, които си отиват. — Заря, бр. 5957, 1941.

би било вредно във всяко отношение за обществото и именно заради това не би трябвало да се допусне.“ Името на Калчев фигурира и в „Писмо до началник отдел Държавна сигурност “от 8 юли 1941 г. за спиране на в. „Литературен критик“: „В последните 7—8 броя вестникът се списва напълно в комунистически дух. . . Приложение на програмата на новия художествен реализъм, това творчество, станало художествен изразител на борбите, мечтанията и домогванията на широките народни маси, има в „Момичето“ от К. Калчев и „Селска хроника“ от Н. Вапцаров. . .“[1]

Тези документи са красноречиво доказателство за това, че в напрегнатата политическа обстановка на започналата война прогресивните произведения играят изключително активна роля, че всяко насочване към онеправданите низини се тълкува вече като държавна опасност. Именно това определя актуалността на подобни произведения и правилната гражданска и партийна позиция на авторите.

С първите си литературни опити А. Гуляшки и К. Калчев отразяват в различен аспект типичното развитие на българската прогресивна интелигенция през края на 30-те и началото на 40-те години, техните индивидуални изяви през този период са предпоставки за онова творческо узряване в новата епоха, определило им водещо място в „литературата на свободата“.

[1] Известия на Института за литература, 1960, IX, с. 436, 446.

ГЕОРГИОС СЕФЕРИС — НАЦИОНАЛЕН И МОДЕРЕН

Стефан Гечев

Преди три години почина в Атина на седемдесетгодишна възраст Георгиос Сеферис. Сред дългия списък на ярки поети, появили се през първата половина на нашия век в Гърция, Сеферис заемаше безспорно един от най-високите върхове. Бих казал, нещо повече — заедно с Кавафис, Рицос, Елитис той се нарежда на едно от първите места в листата на поетите на нашия век, въпреки че беше толкова национален поет, че без дълбоко познаване на гръцката история — и стара и нова, без вникване в гръцките митологии — и стари и нови, е трудно да бъде разбран. Това е още едно доказателство за мисълта, която е била изказвана неведнъж: колкото по-дълбоко национален е един творец, той става толкова по-общочовешки. Или, с други думи, ако един творец иска да се издигне до общочовешкото, трябва да стане изразител на душата на своя народ.

Когато през 1931 г. излезе от печат първата стихосбирка на Сеферис „Завой", патриархът на гръцката поезия Костис Паламас писа в рецензията си за нея, че тя бележи истински завой в националната им поезия. С тази малка книжка Сеферис застава начело на новото поетично поколение на родината си. Последвалите стихосбирки „Щерна" (1932), „Роман" (1935), „Гимнопедия" (1936), „Тетрадка за упражнения" (1940) и „Първи корабен дневник" (1940) потвърдиха по безспорен начин пророчеството на Паламас.

По-късно, през 1944 г., Сеферис издаде в Александрия, където прекара част от изгнанието си през Втората световна война, своя „Втори корабен дневник", а след завръщането си в Гърция — цикъла „Кихли" (1947) и „Трети корабен дневник" (1955). След доста дълго мълчание поетът обнародва през 1962 г. книгата „Три тайни поеми". Ако не се смятат няколко отделни стихотворения, печатани по-късно, тези три поеми са последното голямо произведение на Сеферис. С изброените по-горе творби се изчерпва основното поетическо дело на Сеферис — творчество, което още в началото на четиридесетте години, и особено след войната, доби световна известност. Сеферис е преведен и издаден на почти всички европейски езици, за творчеството му е писано и се пише обширно и задълбочено не само в Гърция, но и в чужбина. То му донесе и Нобеловата награда.

Логично е да се запитаме: в какво се състои „новото", което Сеферис донесе в гръцката и в световната поезия? За да си отговорим на този въпрос, ще трябва да проследим пътищата ,по които е минал поетът, събитията, на които е бил свидетел и които лежат в основата на най-хубавите му произведения, да си припомним някои от живите или доскоро живели митове на неговия древен народ. Защото — колкото и странно да прозвучи подобно твърдение —

този вътрешен поет, сложен и едва ли не херметичен при първа среща — е един от творците, които звучат най-съвременно, чувствителен към събитията, дори към всекидневните факти. Ако не се боях от недоразумение, щях да кажа — поет на злободневието, при условие, че ще приемем тази дума в най-висшия ѝ смисъл. И наистина, като оставим настрана известен брой стихотворения с интимно звучене и някои други, които носят философски размисли (но породени най-често пак от големи обществени и политически събития), всички значителни произведения на Сеферис са своеобразно отражение на големите, съдбоносни за народа му и за света перипетии, които поетът е преживял. „Щерна“ изразява тревогата, неспокойствието, ако щете — отчаянието от хаотичното състояние в гръцкото общество веднага след Първата световна война; „Роман“ е поема за гръцката трагедия след малоазийската катастрофа; „Втори и трети корабен дневник“ — Втората световна война, хитлеристката окупация на Гърция, борбите на народа срещу нашествениците, борбата на кипърското население срещу английското владичество; „Кихли“ дава израз на състоянието на родината на поета след освобождението, с повторението на трагичните грешки от миналото, но в много по-драстични форми, с новите проблеми, които остават неразрешени. Разбира се, такова обяснение е твърде опростителско, то има за цел само да докаже твърдението, че Сеферис е отворен към света, обществен поет независимо от разрешенията, които дава. Но той е в известен смисъл и исторически поет. За него, както и за Кавафис историята на родината му е жива, тя присъствува в него и определя настоящето и бъдещето.

* * *

„Има два начина — пише Сеферис в есето си „Кавафис—Елиот, паралели“ — за изследване на личния живот на един творец. Единият е анекдотичният, криминалният роман или лекарският картон. Другият е — да се проследи как поетът въплътява смъртния живот в произведенията си.“

„Смъртният живот“ на Сеферис (той е роден през 1900 г., факт, който би му дал правото да повтори след сто години шегата на Хайне, че е „един от първите хора на века“) би бил доста неблагодарен за сюжет на криминален роман, поне доколкото е познат на широката публика. В него няма буйни страсти, скандали, романтични скитания, нито широки жестове, фанфари и площади. Събитията на „смъртния живот“ около него се превръщат в древна трагедия, добиват многозначността на символи, предизвикват патос, ако щете — гримаси на трагични маски, но изключително в ъ т р е в душата на п о е т а.

Казах по-горе, че той е злободневен. Сега трябва да уточня. Сеферис не е творец, който откликва веднага на събитията: защото той е п о е т, а не п у б л и ц и с т, който пише в стихотворна форма. Събитията не влияят на личния му живот, във всеки случай не външно, нито на всекидневните му навици, не го изтласкват никога извън определена емоционална граница, която може да бъде въпрос на темперамент, може да се сметне за „бон-тона“ на един дипломат от кариерата, но може да бъде продиктувана и от древната гръцка мъдрост: „във всичко мярка“. Подчертах, че Сеферис преживява събитията в ъ т р е в с е б е с и, защото това е основен момент в изграждането на неговата поетическа система, на неговата поетика. Събитията нахлуват в него, остават там, преработват се в химическата лаборатория на поета, за да се появят в поемите му като негово лично, вътрешно преживяване, в което — и това също е забележително — главният герой не е личността на поета, изобщо не е отделна личност, а винаги колектив — от малка група („ние“) до цял народ с хилядолетната си история, с митологичния си свят, с отчаянията и надеждите си. Така пресътворените събития се развиват в едно дълготрайно настояще. От-

тук странните на пръв поглед съчетания на образи, герои и събития от различни епохи; оттук — свързването на съвсем далечни понятия и образи, разделени в триизмерния живот от пространството, времето и „здравия разум“, но които вътре в душата на поета живеят един съвременен и съпространствен живот. Или, казано по-ясно, спазват се по своеобразен начин правилата за трите единства на древногръцката трагедия.

* * *

Сеферис е роден в Смирна — стар център на гръцките колонии в Мала Азия, където са били запазени древните традиции на гръцкия народ, където народната песен е била не фолклорен ансамбъл, а живо слово, където хората са живели от векове със спомените за велики империи и с неясните, но примамливи надежди за тяхното възкресение чрез „мегали идея“ — фанариотския мит за възобновяване на Византийската империя, украсена с древната слава и блясък. Какво от това, че Паламас и други прогресивни творци с очи, отворени за действителността, още в края на миналия век бяха разбрали, че „великата идея“ е опиум за гръцкия народ, наркоза, с която го опиняват властните в освободената държава (не без помощта на чужди сили), за да му попречат да прозре отчаяното си положение и да го накарат с още по-голям ентусиазъм да пролива кръвта си за техните класови интереси? За гръцкото население в Мала Азия „великата идея“ беше мечта за освобождение в границите на една нова империя, сладка надежда, мит, вяра.

Четиринадесетгодишен, Сеферис пристига в Атина заедно с родителите си, които се настаняват в Гърция в началото на Първата световна война. Веднага след нея той заминава за Париж, където следва право до 1925 г. Между това посещава за кратко време Лондон. Можем да си представим как младият поет, с любов към родината си като сладка жива рана на сърцето, с чудния спомен за народните песни, които са и първият му учител в поезията, пуснал корени във вековното минало на своя народ, черпещ оттам соковете на познанието и творчеството — как този затворен младеж е преживял катастрофата от 1922, и то в един чужд град — Париж. Но събитията проникват в него и остават там дълго. Навярно на младия Сеферис са били нужни много и много часове на поетическа размисъл — поетът не може да размишлява иначе — върху съдбата на народа си, да осъзнае призрачността на „великата идея“ („подивели жени търсеха Александър Велики и слави, потънали в дълбините на Азия“, както пише на едно място в „Роман“), да си припомни творчески опита, получен от допира си със селския народ — живия народ на своята страна, с неговата безнадеждна мизерия и мъка, за да разбере, че родината му трябва да потърси живота „извън изпочупените мрамори“ — и да кристализира по този начин неговата поема „Роман“, в която е предадена по най-синтетичен начин историческата трагедия на гръцкия народ, неговото все още неосъзнато настояще — така, както поетът ги осъзнава след жестокия урок от 1922 г. Струва ми се, че въпреки яркото поетическо майсторство, дълбочината и лиризма на преживяванията и усъвършенстването на изразната система, до които достига по-късният Сеферис, неговият „Роман“ си остава най-значителното, най-дълбоко националното и най-развълнуваното произведение в поетическото му дело. Толкова повече, че — без да го желае може би — заедно с трагедията на гръцкия народ то е отразило изобщо трагедията на човека „в средата на пътя на неговия живот“, когато според думите на Флорентинеца миналото е мъртво, а бъдещето — пълно с гъстите сенки на нощен лес.

* * *

Споменах, че Сеферис е живял в Париж между 1918 и 1925 г. Това са бурните и трескави следвоенни години за изкуството и особено за поезията във френската столица. Годините на „скандалите Дада“, на Ротондата, на зараждането на сюрреализма. По същото време в Англия се налага името на Елиот (събраните му поеми излизат в 1925 г.) като един от най-големите поети новатори на англосаксонския свят.

Младият Сеферис не може да не е усещал разгорещената парижка атмосфера, не може да не е чел Цара, Брьотон, Арагон. Дали те са му повлияли?

Като познаваме неговата склонност към вътрешно преживяване и в известен смисъл преодоляване на събитията, можем да предположим, че цирkаджийските крясъци на дадаистите малко са му импонирали. Не му е допадала особено и теорията на сюрреализма, разработена от Брьотон и групата около него. В „Монолог върху поезията“, печатан през 1939 г., Сеферис отбелязва: „Сюрреализмът не донесе нищо трайно за нашата поезия“. Дали с тези думи той се опитва да „разчисти сметки“ по тънък начин с поети като Ембирикос, Елитис, Рицос и др., които внесоха сюрреализма в Гърция, или те изразяват личното му отношение към това литературно течение? Аз съм по-склонен да приема второто. Младежът, който е носил в душата си красотата на поломените мрамори, носталгията по своеобразния пейзаж на родината си, тъжната прелест на народните песни, мъката на скършените надежди на изстрадалия народ, хармонията на древното изкуство, чувството за вечност, което дава морето (то присъствува неотменно в цялото му поетично творчество, даже когато не е споменато), младеж с т а к а в а вътрешна митология ще да е намирал прекалено празни, прекалено в ъ н ш н и крясъците на модните течения. Той е имал повече склонност към сродни нему по темперамент вътрешни поети, като Валери, Маларме, Лафорг — и особено към поезията на Томас Елиот, която Сеферис още оттогава превежда и коментира. Елиот му допада с много неща: с митологията, която употребява и чиято символика му позволява да обединява минало и настояще, с песимизма си, който отговаря на вътрешния трагизъм на младия грък — отражение на трагедията на народа му, със строгата логичност при изграждане на поетичното произведение, с особената почит и внимание към думата и към съчетанието на думите по начин те да изразяват най-кратко, най-ярко и многозначно цялата сложност на авторовата мисъл. Допадало му е и това, че Елиот избягва приятните теми, леснотата и евтините ефекти дори с риск да бъде малко харесван, за да се вдълбочи в големите проблеми на съвременното човечество, такива, каквито си ги представя поетът — както например в поемата „Пуста земя“, която Сеферис е превел още тогава на гръцки и към която се връща често в есетата си. Ако може да се говори за сериозно влияние върху Сеферис, мисля, че най-голямото и най-трайното е това на Елиот. Разбира се, това влияние е главно формално, лабораторно, ако мога да се изразя така. Защото по същина Сеферис си остава дълбоко национален, дълбоко гръцки поет. Неговата поезия е „извънредно лирична, вдъхновявана от задълбочено вникване в елинската култура“ — според малко повърхностната характеристика на доклада на Шведската академия в предложението си да бъде дадена Нобеловата премия за 1964 на Сеферис.

* * *

Ние няма да пишем „криминалния роман“. Това, че Сеферис влиза в дипломатическата кариера през 1926 г., че е служил в гръцките легации в Англия и Албания, че през 1941 г. емигрира и служи в Египет и Трансваал, а

след войната — в Анкара и Лондон, че от 1962 г. беше пенсионер и живя до смъртта си във вилата си в едно атинско предградие — не е от съществено значение за нас. Неговият външен живот е важен дотолкова, доколкото преживяното е ставало повод за израстването и оформянето на чудните кристали на неговите поетически творби. Не можем да отминем обаче факта, че п о е т ъ т Сеферис, възмутен от военната диктатура, установила се в Гърция в 1967 г., се превърна в п у б л и ц и с т: той написа няколко стихотворения срещу военната хунта, пълни с възмущение, убийствени като куршуми.

Все пак най-значимото за творчеството му събитие си остава Втората световна война. С горчивината на емигрантството, населена от спомените за страдащата и загубена родина, която носталгията — естествено! — рисува с колорита на светли надежди. И затова — още по-горчивото завръщане. Трагедията, отново преживяна от гръцкия народ, нерешените проблеми — войната не ги разреши, нито последвалите я кървани събития; борбата на кипърския народ срещу английския колониализъм — всички тези събития са намерили своеобразно отражение във „Втория“ и „Третия корабен дневник“ и в цикъла „Кихли“. Един поет с вече преминала младост се изправя отново пред големите проблеми на расата си и на света. Той не се мъчи да ги разреши, а да ги постави правилно, да ги осъзнае, да ги превърне в трагични образи, да ги п р е ж и в е е, за да даде възможност на хората да ги преживяват като него и да потърсят разрешението им в името на щастливия край на великата човешка авантюра, един от главните корени на която е заровен в гръцката земя. Като размисля върху това, поетът сам стига до меланхолия. Това не е познатата романтична тъга, нито отчаянието на човек, изгубил вяра в смисъла на живота. Сеферис е обичал прекалено много красотата, за да отрече живота и възможностите на човека да го извае по свой образ и подобие. Но у него зрее все повече мисълта за неизбежния край на всичко, изразена толкова просто и страшно от Словацки в „Анхели“ — „Но смъртта прекъсва всичко“. Може би под влиянието на този навярно до известна степен биологически песимизъм Сеферис е поставил в края на „Трети корабен дневник“ стихотворението „Енгоми“, в което живите хора разкриват мъртвите останки на миналото, без да съзнават, че и те ще се превърнат след време на такива останки. Но и тук от мъртвилото възкръсва красотата и се издига в небето, за да се върне може би някога пак тука, на земята. И може би вече безсмъртна.

С подобна меланхолия са пропити и „Трите тайни поеми“, които безспорно са най-сложната и многопланова поезия на Сеферис. Но тук меланхолията черпи черните си сокове от няколко извора: от приближаването на „най-дългия ден“ и от съзнанието, че поетът ще напусне един свят още по-противоречив, пълен с познание и лудост, свят, който в желанието си да се осъществи може да стигне до самоунищожението си. Свят, който отрича всички ценности, оставени от вековете, за да се впусне в една авантюра, чийто край може да се окаже трагичен. Безспорно този песимизъм се е всмукал в душата на поета, след като той дълго се е взирал в света, в който живее. Разрешение той пак не търси — това не е в стила на неговата мъдрост. Както казахме, той предпочита да поставя проблемите с цялата им дълбочина и трагичност и да остави на съпричастните в поезията му да потърсят разрешение.

И най-сетне — това е странно, почти невероятно — третият извор на песимизма на Сеферис е чувството, че не е бил разбран. Че поезията му не е била оценена. Дали това огорчение се корени в литературните нрави на страната му, които далеч не са идилични, или в едно вътрешно недоволство, толкова естествено за големите творци, че си отиват неразбрани и непризнати, може би защото не са написали „най-хубавото“ си произведение, ми е трудно да кажа.

Но в тези „Три тайни поеми“ има такава дълбочина, те са изградени толкова стройно и красиво, езиковите средства са доведени до такова съвършенство, че човек неволно си мисли за най-красивата песен на лебеда.

* * *

Песимистична ли е поезията на Сеферис и може ли ние, които вярваме в радостното бъдеще на човечеството, бъдеще, което за нас вече добива очертания отсам хоризонта на вярата, да приемем меланхолията, песимизма му? И — следователно — изобщо поезията му не като изразна структура, а като философски обобщения?

В подобни случаи ние обикновено се измъкваме с твърдението, че поетът е останал при песимизма, защото несъвършенството на обществото, в което живее, не може да му покаже никакви по-светли перспективи. С прости думи казано — творецът остава на позициите на критическия реализъм. Разбира се, в такова обяснение би имало нещо вярно. Пък и не можем да изискваме от всички творци по света да имат нашия мироглед, нашата вяра. Но при Сеферис нещата са по-сложни, защото и неговият творчески процес е по-сложен. Това, което съставя неговия духовен скелет, не е стоическата философия на един Кавафис. При Сеферис има нещо друго: силата, която не позволява на меланхолията, на песимизма му да премине в отчаяние, е к р а с о т а т а.

Тук бих искал да отворя малка скоба.

Винаги когато едно общество, една цивилизация настъпи в период на упадък, предвестник на смъртта, мнозина от творците на това общество са склонни да виждат грозното, уродливото, животинското и да го изобразяват в произведенията си. Така е било в миналото — достатъчно е да припомним изкуството от късната александрийска епоха, или християнското изкуство преди началото на Ренесанса. Така е и сега в буржоазното общество. Възпяването на грозотата, на низките инстинкти, на „звяра в човека“ е един от най-ярките белези на упадъчното изкуство. И това явление е закономерно: когато творецът изгуби вярата си в един идеал, в някакъв светъл изход за проблемите на хората, светът помръква, съблича красотата си, изпълва се с кошмари и чудовища, а човекът, откъснат от обществото, се затваря в биологичните си преживявания. Или се заслепява от ужаса на неминуемата смърт с всичките ѝ зловещи атрибути. Защото красотата е вяра, оптимизъм, здрава атмосфера, в която се диша свободно, в която човек се чувствува по-чист, по-възвишен. Красотата оформя хармонична личност — такава, каквато тя ще бъде в комунистическото бъдеще. Ето защо красотата в едно произведение на изкуството го прави винаги заангажирано на страната на онези, които вярват в човешката еволюция.

При Сеферис красотата е многозначно понятие. Тя е и прелестта, и мъдростта на древна Гърция, и хубостта на пейзажа на родината, дълбоката му любов към обикновения страдащ човек, чието страдание той успява да превърне в естетическо възприятие, без да променя обаче с нищо жестокия му трагизъм. Красотата е и във възмущението срещу безумствата на войната и унищожението, тя е и в чувството му за справедливост, което го кара да вдигне глас дори срещу народа, който най-много уважава след своя — английския, когато този народ застава на страната на несправедливостта. Красотата е и в системата на изразните средства, с помощта на които поетът изгражда произведенията си, в свежестта на преживяванията, в странната хармония на линиите на тази поезия, която притежава дорийско достойнство и чистота. Както споменах по-горе, изразните средства на Сеферис са сложни и първата среща с него е трудна. Трудна е и поради множеството исторически, географски,

философски и митологически намеци, без чието разбиране една немалка част от нейната дълбочина и прелест би могла да изтече между пръстите. Това е поезия, която иска от читателя да ѝ даде колкото може повече, за да получи несравнено повече. Твърде често голямото изкуство е трудно за разбиране от „прима виста“, то изисква активната намеса на читателя. Достатъчно е да припомним, че и досега — след толкова века проучване — много и много места у Шекспир все още очакват своите коментатори. Трудностите не бива да ни плашат, нито сложността. Развитието на човешката мисъл — както и на организма на живите същества — върви от простото към все по-сложното. Такава е картината на света, която науката ни рисува днес, такива са новите хипотези, теории, новата техника, новите машини и чертежи — всичко това изисква един ум, привикнал на сложно мислене. А несъмнено е, че мисленето се оформя до голяма степен от изкуството. То е, което може да създаде благоприятна атмосфера за усъвършенстването на сложно и многозначно мислене у хората. Поезия като тази на Сеферис може да се види загадъчна, дори неразбираема — поне на места. Но ако преодолеем инерцията на всекидневното мислене, тя ще ни въведе в един прекрасен свят на красота и на проблеми. които са и наши, защото са проблеми на времето, в което живеем.

Очевидно е, че сложността на изразните средства, тяхната многопластовост, многопосочното движение на авторовата емоционална мисъл правят необикновено труден превода на Сеферис, тъй като е извънредно мъчно да се намери еквивалентът на гръцкия сефериевски стих в друга езикова система, без да се накърни неговата красота и дълбочина. Величието на поезията на Сеферис е в нейната неподозирана красота и неочаквани дълбочини.

АТАНАС ДАЛЧЕВ

Петер Юхас (Будапеща)

Едва ли има друг съвременен български поет, за който чуждестранният и българският читател да имат толкова ясна представа. Та нали избраните му стихове се появяват през последните години във все нови и нови издания. Почти всичко, написано от него, е излязло на френски, руски, словашки, унгарски и т. н. А моята задача да обрисувам в няколко страници поета Атанас Далчев наистина би била излишна, ако нямах основания да предположа, че въпреки отдавна създадените „точни“ представи за него в София, Париж, Москва или Будапеща има все пак известни различия.

По време, когато в литературата единовластвува свободният стих, се срещат и такива мнения, които ценят у Далчев преди всичко и с пълно право благородния поддръжник на класическата строфа. Та кой по-майсторски от него умее да използува формулите на класическия ритъм! Но въпреки това се усеща, че той навлича античната форма като защитна ризница, че в нейното строго пространство лети свободно и неограничавано, а в най-сложните извисявания на въображението му блясват картини от реалната действителност.

Също с пълно право други виждат в Далчев първия български поет на отчуждението, понеже той е най-добрият поет-изобразител на конфликтите в живота на големия град. Трети го смятат за създател на обективната лирика. Защото може би в днешната българска поезия лирата на Далчев е наистина най-далече от поезията, в центъра на която стои поетическото аз и която можем да наречем поетично наследство.

Най-после има и такива, които го считат поет-индивидуалист. И в това има нещо вярно, но затова пък няма поет-индивидуалист, който да е поставил повече и по-парливи въпроси от него. Наричат го още рационален поет, „poeta doctus“, предметен поет...

Тогава, къде все пак е мястото на Далчев в съзвездието на българските поети?

Атанас Далчев е единично, самотно явление в българската литература, макар в лирата му да е опъната и онази струна, която в началото на века бе прекъсната в последните стихове на Димчо Дебелянов. „Връщайки се в миналото към младите си години — пише Далчев в своите „Фрагменти“, — аз си спомням повече възторга на другите от стихотворенията на Димчо Дебелянов. По това време бях толкова запален от Яворовата поезия, моя страст още от юношеска възраст, че не бях в състояние да видя и харесам нищо извън нея. Затова може би, когато по-късно започнах да чувствувам Дебелянов, моите предпочитания по контраст отиваха към ония негови произведения, които бяха най-малко повлияни от Яворов, най-малко яворовски: към елегиите и преди всичко към военните му стихотворения. След символичната поезия на Яворов

тия стихотворения ми даваха същото усещане, каквото имах, когато турих за пръв път очила. Светът излизаше из някаква неопределеност и мъглявост; нещата добиваха контури, ставаха невероятно близки и осезаеми, както след дъжд. С тая поезия на Дебелянов аз имах едно неотразимо доказателство, че могат да се създадат произведения, едновременно поетични и ясни, че е възможна поезия без бягство от действителността."

Тъкмо поради това, че поетическият му път се отклонява остро от традиционния път на българската поезия, или иначе казано, че по традиция тръгва по нов път, може да се каже, че поезията на Далчев продължава онази поетическа линия, чиито най-значителни „спирки" бихме могли да назовем с имената на Пенчо Славейков, Пейо Яворов и Гео Милев, които първи направиха опит да синтезират националната традиция с постиженията на развитите западни литератури. След Яворов и Гео Милев Далчев изтъка равностойни връзки между съвременната българска и модерната европейска поезия. Неговото творчество покълна от българската действителност, то е с български нерви, от българска материя. Въпреки това той е по-различен от днешните български поети, израснали при същите условия. В стиховете му няма и помен от онези черти, които Ласло Неймет изтъкна като характерни за източноевропейската поезия: „Източният писател става плячка на собствените си настроения. Самочувствието му пулсира в абсурдни граници. Ту е месия на народа си, ту е самотна душа в пустиня, жалък Робинзон. Той се мята между поривите и отчаянието. Смята себе си способен да извърши невъзможното и затъва във фатализма." В творчеството на Далчев зримо се усеща отдръпването на таланта върху един по-тесен терен и там — редът, дисциплината, съсредоточаването. Чрез опита на цялото човечество той съзнателно оформя от себе си рожба на епохата. Макар че поетическото му дело е подчертано българско, то се разпростира далеч отвъд границите на националния дух; творчеството и преводите му завладяват далечни култури чрез единствено допустима агресия на духа и правят от тях завоювани провинции на българския идеен свят.

Отлично подготвен теоретически и надарен със склонност към философията, Далчев е разсъждаващ и мислещ поет. Дори и в най-всекидневната тема той насочва думите към сферата на задълбочения философски и естетически размисъл. И ако определяме поетите по това, за какво пишат, на него му приляга единствено прилагателното интелектуален. Той наблюдава света, притежавайки цялата българска поезия и култура, познавайки прекрасно големите поети и теоретици на епохата — не само френските, италианските и руските, които чете в оригинал, но дори и унгарците (Лукач той обича наравно с Кроче, а Барток и Атила Йожеф са сред тези, чрез които долавяме полюсите на неговата интелектуалност). Във всяко съждение на Далчев се докосваме до един по-широк кръг от познание.

И така, къде е мястото на Далчев върху атласа на модерната световна поезия?

Аз бих го потърсил между модерните следсимволисти, които за разлика от романтичното схващане, че център на изкуството трябва да бъде собственото аз, видяха поезията в предметното, в обективното, намериха човечното не в индивидуалното, а в универсалното.

След Първата световна война и последвалите я социално-политически трусове в цяла Европа отношението към изкуството се промени, промени се литературният вкус. И понеже в България сътресенията бяха от най-значителните, промяната бе твърде драматична: „Кулата от слонова кост, убежище на поезията и скривалище на поетите, лежи срутена в жалки отломки — писа Гео Милев. — Изпод праха на мечтата, изпод отломките на фантазията излиза поетът, пробуден от своите розови сънища и лазурни блянове —слисан, изу-

мен, прогледнал — и вижда пред себе си разкървавения лик на Народа, своя Народ.“

Събитията в началото на века бяха твърде сходни в Унгария и България — и двете победени в световната война, с по една трагично разгромена социална революция. И затова може би насоките на художественото мислене и вкусове вървяха по успоредни пътища. Ето как Далчев преценява развитието на този процес:„Цялата ни поезия преди войната бе изградена върху култа към личността, който получи своя най-ярък израз у Пенчо Славейков, родоначалник на тази поезия. Яворов, Траянов, Лилиев и Дебелянов ни разказаха за победите и пораженията, тревогите и бляновете на това голо „аз“, изправено пред загадките на битието, пред „свръхземните въпроси, които никой век не разреши“. Ала войната показа безсилието на отделната личност и разклати вярата в нейната абсолютна ценност. Симптомите на кризата могат да се видят още у Лилиев и Дебелянов. Прочетете техните стихове! Това е все същият индивидуализъм на Пенчо Славейков, но разуверен, обладан от съмнения, смирен, който съзнава своята нищожност и ненужност. Долавяше се, че в живота има нещо по-важно и във всеки случай по-настойчиво нужно от непрекъснатото себесъзерцаване и грижливо вслушване в най-малките движения на собствената си душа. Българското поетическо съзнание бе грубо изваден от оня „солипсизъм“, в който се беше затворило с Яворов. Българският поет се озова лице срещу лице с действителността и действителността беше такава, че станаха отведнъж невъзможни всякакви титанически пози. Личността със своите интимни преживелици се загуби в огромността на преживените бедствия. На преден план излязоха неволите на народа и социалните проблеми, които събитията, последвали войната, направиха още по-остри и по-болезнени.“

Приблизително по същото време, с две години по-рано, Ласло Неймет отбелязва същите процеси в Унгария: „...За онези, които дирят и намират новата атмосфера не толкова в действителността, колкото в желанието на някои млади да се обособят, бих могъл да изброя още безброй аналогични признаци. Най-важният симптом е, че водачите на предишното поколение, безспорно най-големите писатели (Ади, Бабич, Мориц), вече съвсем не влияеха върху най-добрите млади творци, даже нерядко последните се обръщаха срещу тях и с охота говореха за онези, които бяха останали в сянката им, за „опозиционерите“... Изчезват и известни литературни болести, чието изриване червенееше върху челото на почти всеки писател, появил се около 1908 г. Прекаленото подчертаване на индивидуалността, пародийното слагане на ударението върху собственото маниерничене, което можем да забележим почти у всеки писател от Игнотус до Тершански, от Ади до Маргит Кафка, като всяка отминала болест остави след себе си противоположен имунитет.“

И така пътят, по който е тръгнал Далчев, закономерно следва от обществено-политическите условия в България, а не е под влияние, внесено отвън. Следователно едва ли имат основание твърдения, подобни на това, че литературната група „Стрелец“, към която принадлежи Далчев, „търси „предметния стил“ в поезията, иска да повтори на наша почва руския акмеизъм, веществеността в поетическото изкуство, подобно на Ин. Аненски“. Та нали и в Унгария се появиха неколцина поети с твърде сходни схващания и похвати в поезията, без да са познавали руския акмеизъм, респективно българския поет, а Дюла Ийеш например представи на четящата публика талантливия си съвременник Йожеф Ердеи със статия, озаглавена „Предметна лирика“.

Атанас Далчев започна да твори в началото на двайсетте години редом с Елисавета Багряна, Никола Фурнаджиев и Асен Разцветников. Те изгряха като съзвездие на българския интелектуален небосклон и от експеримента

заедно стигнаха до синтеза. Ако мястото ми позволяваше, бих ги разгледал заедно, защото нито една от тези звезди не бледнее пред другата и защото човек се ориентира толкова по-добре, колкото повече звезди блестят над него.

Почти е невероятно, но от векове насам това е първото поколение в българската поезия, което дава възможност за сравнително изследване на четирима-петима творци. Едва ли има друга литература освен българската, толкова малко от създателите на която да са достигали до пълно разгръщане на таланта. Почти до наши дни тя е литература на потресаващи съдби, на недовършени изваяния, на трагично прекъснати пътища. Средновековното ѝ сияние се затъмни най-напред от двувековното византийско робство, после го изгложда петстотингодишният отомански пожар. Изчезнаха през робството книжовниците, културните центрове бяха унищожени, всичко рухна в прах и пепел. В тези нечовешки условия единствени пазители на поетическото наследство останаха безименните народни певци. Устната поезия поддържаше буден и раздухваше пламъка на съпротивата. И накрая, когато, за да запълни седемвековната липса, съдбата разгоря от тази притисната в низините поезия един поетически гений в лицето на Христо Ботев, тогава свинец угаси живота му.

Но тази участ на българските поети и писатели като че ли не се измени и след 1878 г., когато бе извоювана националната независимост. Още в първите десетилетия осмените и подиграни парвенюта простреляха Алеко Константинов. Обществеността равнодушие тласна към смъртта още твърде млади Димитър Бояджиев, Яворов, Дебелянов. Гео Милев загина в подземията на полицията. Варварството осъди на смърт в разцвета на силите му Никола Вапцаров...

Защо? Защо бяха убити Ботев, Гео Милев и Вапцаров?... Защо биваха убивани поетите в Източна Европа?

Защото най-добрите винаги са били в талвега на революционното движение. Защото нашите поети се нагърбваха с такива задачи, за разрешаването на които в други страни работеха съвместно дейците на науката, изкуствата и политиката — идейното и емоционално оформяне на националните и обществените стремежи. Нашите народи дълго време имаха само свои страни, но не и свои държави, в които да изразят активно истинските си проблеми. Австрийският гнет, който тегнеше над унгарския народ, и политическият терор на унгарските господствуващи класи правеха в продължение на столетия също толкова невъзможно откритото слово и легалното изразяване на прогресивна позиция, както това беше в България по време на турското робство. Но дори и след отърсването от чуждото потисничество, чак до края на Втората световна война, нито в унгарската, нито в българската история не се създава за що-годе продължителен период такава ситуация, в която революционните сили да могат да провъзгласят и осъществят идеите си свободно, при легални политически условия и с непосредствената и открита подкрепа на масите. В това преди всичко е причината, че поезията на Петьофи и Ботев, на Ади и Яворов, на Атила Йожеф и Смирненски изиграва такава огромна роля в историята на революционното движение. Затова и прогресивната мисъл трябваше да се оттегли в литературата. Ако нещо не можеше да бъде казано чрез наличните форми на политическия живот, то в литературата, и на първо място в поезията, можеше да бъде изразено чрез алюзия, символ или алегория, а в редки случаи дори да бъде и направо казано. Случи се така, че това, което политиката не можеше да изрази и дори още не можеше да разбере и да възприеме, легна върху плещите на литературата. А там, където по такъв начин нараства кръгът от задачи пред поезията и националните и социални нужди ѝ възлагат прекомерно обществена функция (функция, която в страни, развивали се при по-благоприятни обстоятелства, се поема от политиката, философията и

социологията), където най-добрите представители на поезията са и вестители, апостоли на социалния прогрес, там, в тия страни извънредно много нараства значението на поета и поезията. От тази основна и определяща линия, в същност само за кратък период, се отклониха в първото десетилетие на века някои от поетите-символисти в нашите страни.

И вероятно затова в средата на двайсетте години поетите от поколението на Далчев атакуваха от три страни символизма на Лилиев и може би по-остро, отколкото бе полезно за развитието на българската лирика. Вероятно и пролетарските поети, и Багряна и Фурнаджиев, и Далчев биха могли в новите пътища, по които тръгнаха, да почерпят повече от ценните експерименти и художествените резултати на Лилиев.

В периода, когато действителността поиска обратно правата си в поезията, реалистичното светоусещане беше свързващото звено между Фурнаджиев, Багряна и Далчев. На абстрактността на символизма Далчев противопостави обективната, предметна поетика. С виталната си чувствителност пък Багряна се разбунтува срещу песимизма на символизма, срещу неземната вечна тъга. Но различията между тях са може би по-големи, отколкото са приликите. Далчев и Багряна са два противоположни темперамента, две противоположни душевни устройства. Багряна цялата е виталност, а стиховете на Далчев текат с благородна сдържаност. Жизнената чувственост на Багряна е по-близка до Фурнаджиев и очевидният плам на нейния темперамент пречи на почитателите ѝ да забележат, че този плам е възрядък. Докато Багряна се накалява от любовта, Фурнаджиев гори със социалната вяра на огнения бунт.

Поезията на Далчев не е поезия на свободното, прииждащо чувство, както в лириката на Багряна, и не е израз на движение и динамика, както при Фурнаджиев. Той не подчинява робски себе си на вдъхновението, дори този божествен транс впряга в някакъв план. Чувството в стихотворенията му не блика песенно. Мисълта прозира в тях като монета в планинско езеро, като светлина, идваща отдалече, без да осветява, а само очертаваща предметите. Думите му нямат вкус и аромат, а шлифовка и „златно покритие“. Може би това се дължи на обстоятелството, че проникнали веднъж в творчеството му, после априори вярваме в тях. Неговите поетически образи не ни грабват в движение, а с верността на цветовете и линиите, с точността и културата на поетическото виждане и езика. Тази поезия не е построена върху леки похвати. Тя се отказва дори от посредничество на музиката, за да открие същността и неповторимостта на един свят, видян с очите на ярка и дълбока индивидуалност.

Всяка крайна страст е чужда на Далчев. Той е прекомерно мъдър, изтънчен и рафиниран поет, за да бъде емоционален като Багряна и Фурнаджиев. И именно тази сдържаност на чувствата и тази негова скромност го правят истински съвременен поет. Багряна внесе в българската поезия непринудеността и яснотата. Фурнаджиев вля в изтощените ѝ вени напрежение и динамика. В поезията им няма и помен от сантименталността и мисловната мъгла на символизма, но те и двамата възпяваха собствените си чувства, които властвуват над действителността. Емоцията в техните стихове е средство, сечиво на поезията, чрез което се загатва мисълта. Докато Далчев не се занимава със себе си, не обяснява, не разнищва чувството си. Той се задоволява с това да изследва заобикалящия го свят със собствен глас.

Далчев измени ролята на чувството в поезията, картината и думата подчини на обективната действителност. Чувството при него е окололунно сияние и плацента на пластично изобразените предмети. То като че ли се появява независимо от поета, като че ли самите предмети са пропити с него и се излъчва от тях. Той не оголва чувствата си, той разчита на читателския опит. Вместо да назовава и се изповядва директно, той внушава. И това внушение,

този начин на изразяване предизвиква сугестивни, неподчинени на логиката елементи на стила. Четейки стиховете на Далчев, усещаме предметите сякаш с кожата си; като че ли излъчването от емоционалното състояние на поета нахлува в съзнанието, а предметният свят, който е възбудил мислите и чувствата му, предизвиква у нас сходни чувства и мисли.

И Далчев е тръгнал от творчеството на Лилиев, но не да го продължи и доразвие, а да обори поетиката му. „От всички поети на символизма, като изключим Яворов, най-голямо влияние върху нашето поколение имаха Димчо Дебелянов и Николай Лилиев. Това влияние беше толкова силно, че за да се освободят от него, някои от нас трябваше да се разбунтуват срещу тях. Тук е обяснението на известни наши отрицания: нашата омраза беше любовна омраза, една неразделна част от нашето възхищение“ — пише на едно място Далчев. Неговата поезия е недвусмислено отрицание на естетиката на символизма. Докато символистите дирят себе си в далечините на звездните мъглявини, Далчев изгражда поезията си от материята на всекидневието. Склонността на въображението на символистите към абстрактност не им позволяваше да свържат конкретната действителност с поезията. „Символистичният поет беше органически неспособен да схване конкретното. Дори и когато то му се блъскаше в очите, той не искаше да го види и предпочиташе общото и абстрактното.

И „куку“ чуваше се там гласът на птица. (Ем. п. Димитров)

Гласът, който е викал „куку“, несъмнено е бил глас на кукувица. Но при все това тя си останала за символистичния поет неопределена — една птица. Далчев противопостави на символизма естетическото си схващане, което гради въз основа на прякото наблюдение. Поезията му се подхранва от живота без каквато и да било филтрация. Той изгражда поетическия си свят от цветовете, гласовете и движенията на предметите, създава интимни връзки между душата и делничното. Той не изпитваше нужда да възкресява действителността, да я насища с поезия на лъжовността, както правеха символистите. Той е способен да изтръгне от най-незначителните неща на живота красивото и поетичното, стаеното в тях, наблюдава с възвишен поглед и най-сивите предмети на действителността.

И изразните си средства той почерпи от живота, без да търси в тях символа. Предметите, природните картини, играят същата роля в света на стиховете му, както и в обективния свят. Действителността и в поезията му си остава действителност. В предметността му няма и проблясък на символичност. За никого другиго не прилягат така думите на Янош Арани: „И преобърнат с главата надолу е реален.“ В поетическия контекст картините на поета обаче придобиват такова обобщение и естетическо значение, че нерядко се възприемат като символи. Един от рецензентите му например писа, че огледалото в стиховете му е символ на новия живот. А стихотворението на Далчев е толкова осезаемо, реално, колкото предметите, „излитащи“ от огледалото, нищо призрачно, никакъв символ не се съдържа в тях:

Ти го чакаш от години цяли —
чудото дохожда всеки час.
Виж хамалина пред нас,
който носи огледало.
Той върви. И в огледалото израстват
улици, къщя, стобори,
а от дъното му светло идат хора
и като от клетка птици автомобили
изхвръкват бясно.
В миг разлюшкват се площади;
дървеса,

стрехи и балкони падат.
Блясват сини небеса.
Ти не се учудвай, че хамалинът
е приведен и върви едва!
Носи той в ръцете си човешки цял един
нов и дивен свят.

Далчев възвърна правата на сетивата, които символистите подценяваха, защото им се струваше, че душевният взор по-сигурно успява да възприеме света. Далчев е потопен с петте си сетива в действителността, опира се единствено на онова, което добре познава. Тази обективност, тази предметност го прави модерен. Може би нито един друг български поет с такава страст не се е вслушвал в звуците, не е наблюдавал как са оцветени, от какви най-дребни детайли са изградени предметите. Още в 1928 г. в стихотворението си „Сонет“ той защити предметното въображение, новото светоусещане, което се гради върху прякото възприемане на видимата действителност. Без сетивата на тялото душата би била осъдена на неподвижност, на пълно неможене, само чрез тях тя обхваща света — изповядва поетът.

Разбира се, той добре знае и това, че сам по себе си светът, възприеман чрез сетивата, не е още поезия и „прекалената сетивност е един недостатък в изкуството. Това нещо не се съзнава в литературата, която по своя градивен елемент —езика — е абстрактна и естествено се стреми към конкретното, но живописците и скулпторите го имат явно пред вид, когато говорят за обобщаване на формата... Посредственият художник предава по-точно действителността, отколкото даровитият — тъкмо защото му липсва въображение.“

„В творческия процес моделът играе ролята на железата и теловете, върху които скулпторът закрепва глината и видението си. Той е само опорна точка; или в най-добрия случай повод, за да изрази художникът себе си“ — пише Далчев. Най-характерното за поезията му е предметното въображение и в това е нейното новаторство. Той извлича сравненията си от предметния свят: „сенките лежаха като локви“ („Лято“). „Тези черни ръце връз простените бели покривки, като черни оголени клони на зимния сняг.“ („Болница“) и т. н. Говорейки дори за най-нежните любовни чувства, поетът не се побоява да употреби всекидневни, почти прозаични сравнения. Защото наблюдава предмета на вдъхновението си от поетичното възвишение и знае, че интензитетът на картините му озвездява творбата:

Над старото тържище ален
бе залезът като домат...

Или:

И всеки гвоздей от обущата му
би грял в нощта като звезда,
когато долу през града
към къщи с нея ще се спуща. („Любов“)

Съдбата на Далчевите стихове зависи пред всичко от погледа му върху нещата, защото той възприема действителността предимно с погледа си. Георги Цанев обръща внимание върху факта, че Далчев отдавна носи очила с много диоптри. Но кой би забелязал това от стиховете му, ако самият той не беше писал: „... и за да виждам ясно сънищата, аз лягах си със очила“ („Младост“), защото изображенията му са точни и ярки. Той борави със сравненията като с четка, пресъздава наблюдаваната действителност в такива ясни и пластични картини, че те ни напомнят маниера на пейзажистите-реалисти.

Характера на владетеля издават неговите фаворити, на стопанина — добичетата му, а на поета — предпочитаните думи и образи. Почти във всяко стихотворение на Далчев вятърът си играе с прозорците и дъждът чертае браз-

дулици по стъклата, отваря се или се затваря врата и това прави още по-осезаема самотата на прашните стаи. Ако наблюдаваме ръката на стихостроителя Далчев, ще разберем метода му. Той почти незабележимо смесва елементи от сивото ежедневие с по-значителни неща. И по-нататък редува привични и обикновени картини и случки, но сърцето му внезапно започва да бие по-силно. Делничните му образи, които са предимно образи-спомени, ние възприемаме почти като тежки сънища.

За разлика от певците на тихи и нежни настроения той не се бои да възпее такива „неестетични“ неща като гъмжащите по прозореца мухи, които поезията преди него намираше за непристойни:

Денят изгряваше и утрото.
изкукуригваше на двора
и нейде долу се отваряше
и се затваряше врата.
Мухите весело бръмчаха
и кацаха върху прозорците
и аз се мъчех да си спомня
що съм сънувал през нощта.(„Младост“)

Далчев с непогрешима сигурност извършва магията и в ръцете му обикновените неща стават достойни да бъдат предмет на поезията.

Изобразяването на действителността в творчеството му получава специфична окраска и собствен глас. Въпреки че всяка негова тема и строфа изблицват от дъното на душата, както при поетите, които са в традиционната линия на българската поезия, стиховете му са прицелени по предварително изчислена траектория. Той е прекомерно взискателен към своето творчество. На спонтанната „ars poetica“ на съвременниците си той противопоставя едно модерно поетическо схващане — философската концепция за рационалния принцип на красотата. Той подчинява богатата и оригинална картинност на творчеството си на стегната, почти математически изчислена композиция. Особено очарование на пластичните му творби придава подчертаването на отделни детайли и фино очертаните конкретни щрихи. Докато за творчеството на множина източноевропейски поети са характерни спонтанността, въодушевлението, затрогването, емоционалността и сантименталността, Далчев се отличава с мисловност, художествените филизи на която са съмнението, остроумието, иронията, самоиронията, сътресенията на съвестта.

Ако бе възприела изразните средства, изработени от Далчев, цялата днешна българска поезия би изглеждала иначе. Чрез неговата взискателност спрямо формата, дисциплинираното придържане към избраната форма, осезаемата пластичност, сбитостта, която предава същността, съвършеният рисунък, специфичният пулс на магическите му словосъчетания, съвременната българска поезия би могла да изтласка от себе си бъбривостта, която през последните десетилетия често я разводняваше. Та нали едни от най-характерните черти на Далчевите стихове са простотата и здравата конструкция. Но простота, която съдържа цялата болезнена сложност на епохата.

И ако, да речем, един Гео Милев някакси не се вгражда в българската поезия и след ранната му смърт мястото му остана празно, Далчев, макар и при по-други житейски обстоятелства, както впрочем отбелязва и Здравко Петров, би могъл да повтори думите на Волтеровия Кандид: „Аз съм един!“

Той наистина остана самотен. Беше време, когато го смятаха за краен субективист, а творчеството му за излишен лукс. „Когато мисля за нашата действителност — пише сам поетът, — изкуството, което правим, ми се вижда чуждо и безполезно, прилично на ония лимонови дървета, които всяка година изнасят лете по балконите, а зиме прибират на топло в гостните и чи-

ито плодове, дори и когато узреят, не са добри за ядене.“ Поетите на трийсетте години не го следваха, ценяха го само като своеобразен „поет на поетите“. По-късно пък, по времето на големите социални и политически преобразования, непознаващите съмнение поети, незаситени още с впечатленията от градежа на новия свят, усещаха неговите стихове чужди, тъй като в тях щастието бе изчезнало сякаш завинаги. Те не доловиха, че поетът Далчев е един от най-последователните моралисти, че той подчинява всеки поетически порив на моралното размишление. Може би този контакт бе затруднен и от обстоятелството, че Далчев не е социален поет, че неговите стихове, натежали от мисли, не са написани с езика на понятията, а са предметни. Но от тях се долавят не само противоречията на епохата, но и схващането на поета за морален ред в света. Вярно е, че едва ли има друг български поет, който да е показал толкова безчовечен големия град:

Годините растат и те затварят
и те зазиждат в твойта самота,
врази ти стават старите другари
и опустява медлено света. („Съдба“)

Най-гнетящо за Далчев бе чувството на самота, обезчовечаването на човека, опредметяването на взаимоотношенията. Ето „Носачи на реклама“:

Те бродят в този град прокажен
без цел, превърнати на вещ,
и вече своя вид зловещ
самички не съзнават даже.
. . . . . .
човек не ни е брат, а зид,
на който се лепят афиши.

Фактът, че поетът съпреживява и рисува отчуждението, не означава, че го приема, че „и в миналото и сега той продължава да бъде един самотен воин (разр. м., П. Ю.)на изкуството на отчуждението“. Та нали по тази логика би трябвало да смятаме, че авторът на „Обломов“ утвърждава бездействието. И най-вледеняващият вопъл може в същност да е жажда за радост. Обстановката, породила стиховете на Далчев и чиито белези носят те, бе мрачна; може би и самият поет бе „заоблачен“, но стиховете му не са песимистични. Изричането на истинатата със средствата на поезията разсейва мъглата, сумрака и облаците. И най-мрачното стихотворение, ако възпламне в душата ни по законите на поезията и блясъкът на мисълта премине като нощна мълния през съзнанието ни, означава естествено, че то не само не е мрачно, а воюва срещу тъмнината. Следователно в задачите на поета влиза и това да назове най-горчивите и непоносими неща.

Дори често възвръщащият се мотив за смъртта не прави поезията на Далчев песимистична, а по-искрена и зряла. Считам, че онези, които носят задълженията на живота без оглед на смъртта като неизбежно явление, едва ли могат да кажат нещо сериозно за живота, понеже не го консумират в цялата му пълнота. Приемайки безнадеждността, Далчев търси надеждата. И не може да не се забележи, че той тъкмо затова рисува тъжни картини, защото не се е отказал от претенциите си спрямо живота. Неговата поезия е съпоставяне на действителността и възможността. Неговата самота е страдаща; тревожи го положението на личността в бездушния век, който я осакатява. Как би могло тогава да се определи творчеството му като крайно субективистично? Подобен поет може да бъде само един хуманист до дъното на душата си. „Носачи на реклама“ и повечето от стихотворенията му не са ли възвания в защита на човешкото достойнство? Едва ли творческото развитие на друг някой български поет е било съпровождано от толкова недоразумения и неразбиране. И до

ден днешен той не е намерил разтварящата го и съхраняващата го в себе си общност, макар в края на петдесетте години да се изясни, че новороденият свят не е връх, а начало на едно развитие. Тогава младото поколение вече не тръбеше само, че „звездите са мои“, а и че опашките на лястовиците режат нишките на приятелството. (Симптоматично е, че Левчев е пресътворил този поетичен образ от „Синеокото момче“ на Далчев.) Младите поети усетиха защо поетът, чиито коси са посивели от праха на библиотеките, изпитва носталгия по изгубения рай на детството, защо желае да се сдобие „с блаженството на нищий духом“:

Ако не бях останал глух към
повелята на любовта,
аз бих се сподобил в света
с блаженството на нищий духом.

Аз бих живеел като некой
незнаен весел обущар
и бих със песен на уста
ковал обущата на всеки.

И вечер бих се връщал морен
при своите деца, жена
и, вярвам, виждал бих в съня
на рая портите разтворени.

Не би сивеела тъй леко
тогава моята коса
от мъката и старостта
и от праха на библиотеките.

Влечението към простите неща закономерно доведе Далчев до света на трудовия човек. Той разглежда работника от поетическа висота:

И всяка вечер аз го виждам как
след дълга тежка работа вечеря,
със лакти върху дървената маса.
До него, седнала на стол, жена му
говори за домашните покупки,
а малката им дъщеря стои
и гледа нежно как яде баща ѝ
или издухва сребърната пàра
от супата му. Той яде сериозен,
безмълвно. Над главата му сияе
запàлената лампа като нимба. („Работник“)

Ето с каква топлота говори за работника „най-естетският поет“ (както укорително го наричаха).

Една от най-характерните черти на творчеството на Далчев, която веднага се хвърля в очи, е, че то е малко по обем. Това малко обаче е обработено твърде старателно. На 12 юни 1974 г. поетът навърши 70 години и на тази възраст е написал всичко на всичко 70 стихотворения. Те наистина са малко (особено като се има пред вид, че не е прописал едногодишен), та го подкачиха, че от хитрост публикувал само хубавите си стихотворения, на което авторът отговори, че е много по-хитър — пише само хубавите. Величината на поетическия талант естествено не се мери само с плодовитостта. Бодлер е създал всичко 150 стихотворения, Маларме още по-малко и все пак са го смятали за активно творящ до края на живота му, понеже на всеки 4—5 години е написвал по 4—5 реда. Ето какво пише по този повод самият Далчев: „Каквото щем да казваме, има все пак някакъв антагонизъм между количеството и качеството. Тоя антагонизъм намираме и в природата. Оня ден чух един стар лозар, като казваше, че тая година гроздето ще бъде по-малко и по-рядко, но затова пък

по-наляно и по-сладко. „Дивачката“, край която минавам всеки ден на път за града, е отрупана с круши. Една круша от добрите сортове не дава, мисля, никога толкова плод.“ „Един писател личи и по това, което не си позволява да пише“ — казва на друго място той. Истинността на афоризма му се потвърждава не само от голямата му взискателност, а и от петнайсетгодишното му мълчание. В така наречения културски период Далчев не публикува нито ред. Едва в духовното обновление, последвало Априлския пленум на ЦК на БКП от 1956 г., когато с реабилитацията на личността юридическият и естетическият кодекс еднакво гарантираха на поета правото на собствен глас, Далчев се върна в литературния живот. В първото си публикувано след това стихотворение, в „Мълчание“, още „вцепенени от тревога / макар свободни тоя път,/ все още мислите не могат / от клетката да излетят“, но скоро започна неговият истински „късен ренесанс“.

Не ми е възможно да преценявам и неговите преводи, чрез които той навлезе и приобщи чужди култури, но бих желал с няколко думи да споделя впечатленията си от литературните му бележки.

Напоследък във връзка с унгарското издание на Далчев често ми се налагаше да диря една или друга негова мисъл, разтварях „Фрагменти“, но първата попаднала случайна страница заковаваше като магнит погледа ми, аз я прочитах, после следващата и така — до края на книгата. Но и дочел я, аз не се освобождавах от нея, защото мислите му пораждаха нови мисли.

Привличаше ме това, че тук Далчев се издига над литературните историци, критици, есеисти и пр., че той е много по-съпричастен с творчеството и творците. Дори когато по-слабо познава даден творец, той проникновено достига до същността му, като че ли е надарен със специални за него сетива. Той не ги разглежда с почтителната слепота на вярващите, а ги преценява критично, като майстор от същия цех. Може би някой от безсмъртните би се обидил, но никой от тях не би се усмихнал снизходително. Далчев е познавач на изкуството, притежава усет за тънкостите и нюансите. С остър поглед той разглежда и аутопсира творбите на другите и с удоволствие нахвърля върху хартията наблюденията си, макар да имаме чувството, че не иска да ни поучава, а с творение отговаря на творението. Ако сравним малката книжка „Фрагменти“, която е едва 90 страници, с дебелите томове на литературната история, веднага се убеждаваме, че тежестта на книгата не се определя от размерите ѝ. Далчев пише фрагменти, а не история на литературата, защото се ужасява от всестранното разглеждане; онова, което за литературната история е всестранното разглеждане, за него е да улови същността. Тези къси, отделни съставки на „Фрагменти“ свидетелствуват за единен вкус и начин на мислене. Като ценител на индивидуалното обаче той разглежда всеки творец като отделен свят, не употребява общ ключ за отключване на произведенията им. Той е убеден, че „един принцип, който иска да обясни безусловно всичко, в действителност не обяснява нищо“. Имаме чувството, че Далчев смята, че светогледът на поета е хубавото стихотворение, че то е делото и подвигът му от лична, човешка, от национална, от народностна гледна точка. Мнението му всякога е чисто професионално, литературно; все едно дали утвърждава или отрича, разглежда не намерението, а единствено крайния резултат. Само за поетичното майсторство е способен да воюва с цяло сърце, само от едно нещо може да се въодушеви: от хубавата творба. Но нито в критичните си бележки, нито в похвалите не теоретизира, само споделя наблюденията си. Вместо тълкувания той само съобщава с какво е сполучливо едно стихотворение или една рима. И в търсенето на тайната и на най-възвишените творби не изпада в лиричен тон, не се възторгва, а трезво изследва. Той се ужасява от големите думи. Читателят дори не забелязва колко сложни задачи решава Далчев,

в какви тайни се навлиза с негова помощ. Величината на дадена творба обикновено се улавя чрез един незначителен на пръв поглед детайл: „Поезията се крепи често върху нищо и никакви дреболии; достатъчно е да отнемем една дума, за да угаснат изведнъж всичките цветове на дъгата ѝ. Махнете например думата „нейде“ от тоя стих на Ботев:

Жетварка пее нейде в полето

и вие ще изгубите едновременно с нея перспективата, ясния и дълбок простор на тоя балкански пейзаж, един от най-българските, които притежава нашата поезия.“

Разбира се, можем и да не се съгласим с оценката на Далчев за отделни поети, но и в този случай мнението му предизвиква уважението ни. Вероятно заради чудесната му, чудесно проста аргументация. Дори когато отхвърлим мнението му, то ни въздействува, защото можем да възразим срещу мислите му само ако приемем неговия метод и го използуваме срещу самия Далчев, но и по такъв начин дори без да забележим, той вече ни е спечелил. Възприемаме от него онова, което и той най-много цени — трезвото, обективно наблюдение.

И накрая, ако бих казал само това, че Далчев е самобитен поет, не бих в същност казал нищо, защото поетът не може да не бъде самобитен. Но самобитността на Далчев не се крие в това, че е неповторим, различен от съвременниците си. Та нали и той тръгна от традиционалното, но изненадващо привнесе нещо в повече, продължи други и той може да бъде продължен. Новаторството му се състои в това, че не се задоволи с дотогавашното обяснение на света. Той привнесе в българската поезия до него неизричани чувства и ги вмести между нашите понятия; някои от тези истини и да бяха изречени, не бяха изречени така. За най-голямо негово поетическо завоевание смятам това, че откри нови терени в областта и на темата, и на езика, т. е. той писа на такива теми, каквито в българската литература до него не забелязваха или считаха за несъвместими с езика на поезията.

В това се състои новаторството му, което е присъщо на най-големите.

Преведе от унгарски *Димо Боляров*

ПОЕЗИЯТА НА БЪЛГАРСКИТЕ ПАВЛИКЯНИ

Красимир Станчев

Литературата на българите-католици все още принадлежи към недостатъчно проучените явления от нашето културно наследство. Не е приведен в известност всичкият запазен материал въпреки заслугите в това отношение на Л. Милетич[1] и В. Чапликов.[2] В научните изследвания и общите курсове по история на българската литература на по-голяма популярност се радват само сборникът „Абагар“ и неговият автор Филип Станиславович.[3] В общоисторически аспект проникването и разпространението на католицизма у нас също е било обект само на едно по-значително изследване.[4] Няма единство и в употребата на термините „българи-католици“ и „павликяни“. Първият термин е по-обобщаващ и включва дейността на всички българи от католическо вероизповедание. Тук запазвам втория за означаване на българите-католици от Пловдивско, сред които литературният живот е бил най-развит и които действително са наследници на стари павликянски и богомилски традиции.

В по-ново време са дадени някои общи насоки за бъдещи изследвания. П. Динеков например отбелязва, че произведенията на българо-католическата литература „представят известен интерес с оглед на зараждането на жанровете и на изграждането на понятията за художественост от съвременно гледище“[5]. А Ем. Георгиев сочи културната и книжовна дейност на българите-католици като една от сферите, в които се проявява българският Предренесанс и които „в по-голяма или по-малка степен излизат извън границите на средновековното предание“[6].

Разработването на тези плодоносни насоки би ни позволило да навлезем от нова гледна точка в интересния и все още недобре изяснен кръг от въпроси около генезиса на нашата възрожденска литература. Тук ще се спра само на една съществена и обикновено убягваща от вниманието на авторите страна

---

[1] Л. Милетич. Нашите павликяни. — СбНУ, т. XIX, С., 1903; също Нови документи по миналото на нашите павликяни. — СбНУ, т. XXI, С., 1905.

[2] Вж. Календар св. Кирил и Методий. Изд. на Соф. катол. енория за годините 1926—1929 и 1931—1935.

[3] В. Пундев. Сборник „Абагар“ от епископ Филип Станиславов. С., 1926; Б. Пенев. История на новата българска литература. Т. I. С., 1930; Ал. Йосифов-Бохачек. Епископ Филип Станиславов. С., 1937.

[4] Н. Милев. Католишката пропаганда в България през XVII в. С., 1914.

[5] История на българската литература в 4 тома. Т. I. С., 1962. с. 409.

[6] Ем. Георгиев. Паисий Хилендарски — между Ренесанса и Просвещението. — В: Паисий Хилендарски и неговата епоха. С., 1962. с. 259.

на павликянската книжнина — поезията. Изясняването на нейните особености би ни помогнало да видим в нова светлина зараждането на новобългарската поетическа система, както и връзката ѝ със средновековната.

* * *

Преди всичко трябва да се види с какви произведения се представя павликянската поезия.

Пръв Л. Милетич[7] публикува обилен поетически материал. Голяма част от него е взета от сборника на Павел Гайдаджийски Дуванлията[8] — ръкопис от 1775 г. Той включва стихотворни молитви, песни с най-разнообразно съдържание — от строго религиозни до доста волни лирически изяви, стихотворни приказки и басни. В други ръкописи от края на XVIII и първите десетилетия на XIX в., с които Л. Милетич е работил по време на обиколките си из католическите села в Пловдивско и които сега са с неизвестно местонахождение наред с творби, еднакви или сходни с познатите от сборника на Павел Дуванлията, се намират оди за съвременни черковно-обществени дейци и сатирични песни. Към средата на XIX в. някои от тези стихотворения се появяват вече и в печатни книги. Но, както отбелязва и Л. Милетич, по това време павликянската поезия вече запада. С идването на капуцините в Пловдив се пресича влиянието на фолклора, който дотогава подхранва поезията на павликяните и започва съчиняването на бездарни, сухи стихотворения със строга християнско-морализаторска насоченост.

Голяма част от по-ранните творби на павликянската поезия, изглежда, са дело на споменатия Павел Гайдаджийски Дуванлията (1704—1804). Сред написаните от него шест книги,[9] предназначени за нуждите на католическата пропаганда и богослужение, фигурира един сборник с духовни и поучителни песни. Този сборник е бил преписван и сега е трудно да се установи първоначалният му състав. Към него възхожда и ръкописът, принадлежал на Д. А. Гюров,[10] по който В. Чапликов публикува някои песни. В сборника те били разделени на девет групи: четири песни за сътворението на човека и за грехопадението; две за рождество; двадесет и четири песни „За мъка и смърт Исукръстова“; три за възкресение; шест катехични песни; шестата група съдържа тринадесет песни в чест на дева Мария и една песен-молитва на ангел-пазител; две песни за майката на св. Алекси — популярен светец през Средновековието и Възраждането, на когото са посветени доста творби и преработки; в осмата група влизат две песни за славея и една елегия — „Мария, царица от Унгария, оплаква цар Лудовика“; накрая има четири религиозни песни на турски език, писани, както и останалите, с латиница. Общо сборникът съдържа шейсет и две песни.

Значително количество стихотворни произведения съдържат и шест от четиринадесетте павликянски ръкописа, съхранявани в Софийската народна библиотека „Кирил и Методий“. Най-интересен е № 780 от края на XVIII в. Неговите първи 48 листа липсват, а запазената част започва със стихотворението „Дедо Адам и Ева у Земен рай“ (срв. посочената по-горе първа група в сборника на Д. Гюров). Ето неговото начало:

---

[7] Л. Милетич. Нашите павликяни. — СбНУ, XIX.

[8] Вж. за него у Л. Милетич, цит. съч. и Календар св. Кирил и Методий за 1926 г., с. 67—68.

[9] Г. Гиев. Кратки биографии на свещениците българи, родени в Пловдивската епархия — Календар св. Кирил и Методий за 1937 г., с. 133—134.

[10] Календар св. Кирил и Методий за 1928 г., с. 80—81.

Од парви час, од парво време
стори Господ небо и земе.
На небето ангеле прави
за земета хора стави.
Од земе направи чилека
сас душа да живей довека...[11]

Това стихотворение излага в народноприказен дух и в свежи, повлияни от фолклора стихове библейската легенда за сътворението на човека и за грехопадението. На места авторът минава към диалогична форма, което е нещо характерно за немалка част от павликянската поезия.

По-нататък в същия ръкопис има една песен „На свето причестение", която е интересна с това, че в две колони успоредно е записан латински и български текст, като българският не е дословен превод, а преработка.

Следва плач на Дева Мария, подир който идват част от приказките и баснite, за които говори Л. Милетич. В използувания от него сборник на Павел Дуванлията те са 25 стихотворни и 3 в проза, а тук 13, всичките в стихове. Този интересен цикъл започва така:

Приказка 1а

ЛИСИЦА СЪС ЧАПЛЕК

Ида чаплек сад до тебе,
че за гърло лек ми требе.
Една риба ядех ядна
бърже, бърже, че бях гладна.
Рекох да се понахрана,
а кост едри у гърло остана...

Следват „Лисица гощава чаплек" и „Чаплек гости лисицата", в които се развива сюжетът на познатата басня за щъркела и лисицата. По-нататък идват приказки за петел и лисица, за вълк и агне, за сврака, за пеперуда и т. н. Особен интерес представляват някои приказки (№ 6, 7 и 8), които са диалог между баба и дядо. В тях се разискват морално-етични въпроси, като не са изпуснати и социалните отношения:

Приказка 8а

БАБА СЪС ДЯДО

Много нещо, дядо, на този свят аз не умея,
попа да питам хемен не смея.
Защо ли едни хора имат и до шия са сити,
а други гладни и с парцали увити.
Едни здрави, яки, весели скачат,
а други болни, слаби клетуват, плачат...

След цикъла приказки идват три молитви-похвали (за Богородица, за всички светии и за бога), в които е използувана анафората като ритмично средство, което напомня за един от основните ритмоопределители в старобългарската поезия.[12] Следват други песни с религиозна тематика, сред които и често срещаните в павликянските сборници „Песни на седемте болеви".[13]

В ръкопис № 779 в СНБ (от 1780 г.) намираме отново тези „Песни духовни за седемте болеви от Блажена девица Мария", както и четири песни в поместе-

---

[11] Както е известно, цялата павликянска книжнина (с отделни изключения) е писана на латиница. Тук транслитерирам текста на кирилица, като в първия цитат запазвам оригиналната фонетика, а по-нататък за удобство на читателя я осъвременявам (когато това не засяга ритъма).

[12] Вж. Кр. Станчев. Ритмични основи на старобългарската поезия — В: Славистични изследвания, кн. III, С., 1973. с. 266 и сл.

[13] Бол'ева, — и — болка, мъка, тегло страдание; от по-старо болнe'ва.

ното житие на св. Алекси. Повтаря се и една от песните, които се срещат в ръкопис № 780.

Ръкопис № 778 е от 1773 г. — две години преди сборника на Павел Дуванлията, с който работи Л. Милетич и който се сочи от него за най-стар датиран павликянски ръкопис. Тук има една песен за Богородица, която липсва в посочените по-горе два ръкописа от СНБ.

Ръкопис № 1309 от СНБ е един от рядко срещаните павликянски ръкописи, написани с кирилица. В него са поместени три песни (за Успение Богородично, за красотата на Мария, за разпятие) и 31 молитвени четиристишия, всяко от които е завършек на прозаично поучение. В Описа на СНБ е отбелязано, че „всичко е превеждано от латински“[14]. Но дори и да е така, има ясни свидетелства за творческата работа на преводача. Някои от четиристишията са задраскани и след това написани отново в друг вариант, по-сполучлив. Ето един пример (с. 41):

Първи вариант (задраскан)	Втори вариант
Това тяло и мое сърце, о, девице моя блага, очисти ги на огнът направен от твоята любов драга.	Ти, девице, тялото ми връз огъня светлий очисти и как злато всесвятливо с ръката си го направи.

В ръкопис № 1310 има още едно четиристишие, също като завършек на прозаичен текст.

Ръкопис № 1313 съдържа споменатите вече „Песни на седемте болеви“ и две песни за св. Алекси (срв. по-горе).

Общо посочените шест ръкописа в СНБ съдържат над 100 стихотворни произведения. Като прибавим към тях и посочените от Л. Милетич и В. Чапликов, получава се едно внушително количество от над 200 творби, известни досега, което само по себе си е достатъчно основание за проучването им.

Но има и други достъпни текстове, които още не са влезли в научно обръщение. Например в Пловдивската народна библиотека „Иван Вазов“ се съхраняват два павликянски ръкописа от края на XVIII — нач. на XIX в., които са част от още неописаната сбирка ръкописи, постъпили след 1920 г.

Единият от тях — № 765 — съдържа 5 песни и 8 самостоятелни четиристишия. Първите четири песни (с. 30 и следващите) представят цикъл, посветен на Рождество Христово. Първата песен, която е доста дълга — 23 строфи — започва така:

Ново слънце над Витлеме,
ето истече у нощно време.
Дех! дружина, дех! станети,
очи редом обърнети.
Де се й чудо тей видело,
де се й слънце тей зачело?
У зимно време тей студено,
кога всичко све й запрено....

Акцентира се върху това, че младенецът се намира в бедна овчарска колиба. Този мотив изпъква особено силно в следващата песен:

Ти слезиш от звездите, о цар от небе,
и у колиба влезиш без жал на тебе.
О родено дете блажено,
аз вида, чи трипериш,
о, боже от сила!
Колко си теглил ти за моя мила!

---

[14] М. Стоянов, Хр. Кодов. Опис на славянските ръкописи в Софийската народна библиотека. Т. IV. С., 1971. с. 113.

Ти си от небе и от земе велик сторител,
пък нямаш дрехи и огън, о мой Спасител.
Мое драго дете благо,
ах! колко ми й драга
тази сирмашия!
Защо и сирмах стана за кротосия....

Следват още две песни от цикъла, в които също ярко се чувствува демократичната струя при излагане на библейските събития. Последната песен е интересна с наличието на рефрен, както и с финала си, в който темата за сближаване на божеството и човека зазвучава особено силно, при това с народни интонации, отличаващи впрочем всички песни в ръкописа:

Дех! Исусе дай да мога
да се издигна аз едно време
къде небе от таз земе
и другар твой да съм аз.

На с. 207 има още една песен — за Мария Магдалена. А на с. 97—104 в „Деветница на свети Франциска" се намират осем четиристишия, всяко под прозаичен текст, явявайки се негово обобщение. Интересна е ритмичната им структура — с едно изключение всички те са разположени на по пет реда, тъй като третият стих е разделен графично на две полустишия.

Приключвайки прегледа на фактическия материал, искам накратко да се спра на въпроса за а в т о р с т в о т о н а т е з и с т и х о т в о р е н и я. Много от тях са преводи, по-точно преработки от латински, италиански и хърватски оригинали. Но и Л. Милетич, и В. Чапликов изтъкват, че в редица случаи се касае не за преводи, а за съчинения на местни католически дейци (най-вече на Павел Дуванлията) по чужди образци. А като се има пред вид творческата активност и при преводите (преработките), ясно е, че в повечето случаи трябва да говорим за авторски изяви. Впрочем това не е новост — и през Средновековието, и през ранното Възраждане у нас е много трудно винаги да се различи оригиналното от преводното и компилативното, самата компилация също е вид творчество, особено през тези епохи. Но така или иначе павликянската поезия е плод на местни естетически търсения и творчески заложби, което е важно за по-нататъшните ни разсъждения.

След като бе очертан обемът на известните засега произведения (а евентуални нови находки едва ли ще донесат нещо качествено ново), нека се опитаме да проследим ж а н р о в а т а с и с т е м а и във връзка с нея — и д е й н о - т е м а т и ч н а т а н а с о ч е н о с т на павликянската поезия.

Основният жанр са п е с н и т е. Те доминират както количествено, така и с изявата в тях на най-характерните черти на поезията на нашите павликяни. Преобладават лиричните песни, но има и епико-драматични (например диалогизираната отчасти песен за сътворението на света и за грехопадението и др.). В някои отношения те се приближават до стихотворните приказки, но не достигат техния естествен тон на разказване и живостта на диалога. Тяхната задача е да поучават пряко, чрез устата на автора, а не чрез поуката от разговорите и действията на героите, както е в приказките.

Най-голям интерес представляват лирическите песни. Голяма част от тях са тясно свързани с религията и по тематика не се отличават много от сродните им жанрове в средновековната поезия. Но в идейно и стилово отношение те са крачка напред. В тях е отразено повишеното самочувствие на човека, застанал пред прага на новото време. Цитираният по-горе финал на четвъртата песен за Рождество в ръкопис № 765 от ПНБ е много характерен: лирическият герой не моли да бъде удостоен с честта да заеме след смъртта си място от дясната страна на бога (любима библейска формула в средновековната поезия),

а с изрази, напомнящи народната поезия, зове Исус да го вземе за другар на небето.

В същия цикъл, а и в много други песни се набляга силно върху това, че Исус е дошъл на земята като бедняк, че младенецът лежи:

У колиба най-честита,
сиромашка, незавита,
и на слама и на сено
на това време най-студено. (I песен за Рождество, ПНБ, № 765)

Изобщо демократизмът в павликянската поезия е силно изявен. Митологичните евангелски герои са травестирани в образи, близки до мирогледа и светоусещането на обикновения човек от народа, поставени са не в условна, а в конкретна среда, близка до битието на нашите павликяни, които са били селски труженици — пастири и земеделци.

Това демократизиране на религиозната лирика освен в очертаните насоки много ярко се изявява и в областта на езика. Вместо библейската фразеология и символика, вместо пищните риторични потоци на средновековната поезия тук намираме жив народнопесенен език, почерпан от съкровищницата на фолклора. Той е едно от основните средства за травестацията на библейските образи, а с чистотата си (изключително рядка е употребата на турцизми) представлява значителен интерес за езиковедско проучване. С този чист народен език павликянската поезия (и литература изобщо) си служи най-последователно, дори и в строго каноничните религиознообредни песни (например двете песни „На света мисса“ в рък. № 780 в СНБ, л. 68б и 69а).

В отделни песни лирическото чувство, въплътено в народни изразни средства, до такава степен напуска религиозните сфери, че единствено посвещението на някой светец ни възпира да ги възприемем като любовни песни. Ето един ярък пример, посочен от Л. Милетич:

Да те милувам
искам, Девице,
вярна кралице,
мое добро.
Близо до тебе
аз да остана,
да се не махна
на мене дай.
Че то те обикна
с милост най-силна,
с драгост най-милна,
с вързел най-здрав.
Майко предрага,
недей ме оставя
нито забравя,
че дип съм слаб.

Каквото обичаш
ти да ми кажиш,
ти да ми обадиш,
аз съм готов.
Извън сърцето
друго не мо'жа
да ти предложа
за поклон мой.
Дор ме не видиш
у здраво спасени
с вечни премени
облечен у рай.
Ах, моя майко,
колко ми й драго
име ти благо
да спом на.

Ето сърцето
аз ти й предавам,
ней ти подавам
дех!ти й земи!
Твое й то веки,
с милост си й зела,
кога си щела
твой да е то.
Толко ми й сладко
тебе да викам,
за теб да пея
на секой час.

Това стихотворение, писано в началото на XIX в., с няколко десетилетия изпреварва първите прояви на нашата възрожденска любовна лирика (а някои подобни творби са от по-старо време). В него много умело са вплетени два източника: чужди книжовни образци и българската народна песен.

Заслужава да се цитира поне началото и на още едно жизнерадостно стихотворение, често срещано из сборниците, които водят началото си от ръкописа с песни на Павел Дуванлията (т. е. около 1770 г.):

Славйек си пее,
дор слънце изгрее,
гора разсмее
пролетно време...[15]

[15] Л. Милетич. Нашите павликяни, с. 235.

С ограничен брой песни се представят и някои други разновидности на жанра. Л. Милетич привежда една сатирична „Песен за здраве на кума“, в която католическият свещеник немного умело се опитва да осмее и отрече народните обичаи, свързани с кумуването. Ето няколко стиха за пример:

Брадата му сополева
като коза метилева;
Устата му газкривени
и с лоши думи изпущени.[16]

От средата на XIX в. е и една „ода“ за пловдивския католически епископ Андрей Конов, която е на много ниско художествено ниво. Изобщо произведения като последните две се появяват по времето на упадъка на павликянската поезия, когато капуцините строго преследват демократизма и, и представляват интерес единствено с това, че внасят видово разнообразие в жанра.

Следващият по разпространение и значение жанр са стихотворните приказки и басни. Те са ново за това време явление в българската книжнина. Характерна за тях е диалогичната форма.

Приказките и басните са единственият чисто светски жанр в павликянската поезия. Те нямат предшественици в старобългарската литература и доста изпреварват появата на подобни произведения във възрожденската. Независимо от чуждите образци те търпят силното влияние на фоклора и народния бит и това ги свързва органически с формирането на ново естетическо съзнание у българина от ранното Възраждане. За разлика от песните те са новост за литературата ни не само в идейно и езиково-стилно, но и в жанрово и тематично отношение. Особен интерес представляват моменти като посочения погоре, когато в приказките пряко се поставя основният социален въпрос — за бедните и богатите.

Молитвите, плачовете и похвалите още през Средновековието се обединяват в един жанр в рамките на култовата поезия. Но тогава те са водещ поетически жанр — не само по служба и разпространение, но и по висотата на художествените достижения. В духа на новото време обаче в павликянската поезия този жанр заема по-скромно място. Това вероятно се дължи на неговия консерватизъм, който не отговаря на новите естетически търсения. Този консерватизъм, наложен от тематиката и служебните функции, се изразява и във формата — някои от представителите на този жанр в павликянската поезия твърде много напомнят средновековните образци, особено по отношение на ритмиката и композицията. Това ни дава основание да видим в развитието на жанра един от пътищата за установяване контакт между старата и новата поезия, едно доказателство за съществуването на междинни явления между средновековната и възрожденската поезия, а оттам и за съществуването на известна връзка между тях.

Подобно е значението и на самостоятелните четиристишия, които типологически се родеят със старобългарските проложни стихове и също като тях съпътствуват творби, изразявайки в концентриран вид техните основни идеи. Те помагат и за изясняването на някои въпроси около ритмиката на павликянската поезия и проблема за степента на творческа изява от страна на павликянските автори.

---

[16] Л. Милетич. Нашите павликяни, с. 367—368.

* * *

Ритмиката наред с езика е един от най-съществените нови елементи, които павликянската поезия внася в литературното ни развитие. В творчеството на източноправославните български автори модерната силабична ритмика, идваща от славянския барок и водеща началото си от Полша и оттам през Украйна, проникваща в Русия, Молдова и Влашко, се появява за пръв път в стихотворението на Стефан Ловешки от 1655 г.[17] По-късно я срещаме в много тромави, несръчни реализации тук-там при преводи и подражания. Едва след първите едно-две десетилетия на XIX в. тя се установява стабилно в т. нар. „даскалска поезия", както и в творчеството на някои поизтъкнати автори, за да отстъпи вече при Добри Чинтулов място на силаботонизма. А в павликянската поезия още от самото ѝ начало изосилабизмът с използуване на рима е основното средство за изграждане на ритмичната структура, при това в съчетание с един жив народен език. В това отношение павликянската книжнина с повече от половин век изпреварва развитието на основната част от българската литература.

Трябва да се отбележи, че основният ритмоопределител —изосилабизмът— не е последователно издържан. Понякога е заменен от силабичната симетрия, а в много случаи просто е нарушен. Но това явно не е смущавало авторите и преписвачите, те не са стигали до такова робуване на изосилабичната схема, както например по-късно Раковски. И в резултат на това стиховете са запазили своята малко наивна свежест и народна изразителност.

Върху изосилабичната основа и римата се изграждат основните ритмични единици (ритмемите). Най-разпространено е римуваното двустишие — а а /б б/в в. Понякога две двустишия графично се обединяват в четиристишна строфа, запазвайки в ритмично отношение самостойността си — а а б б /в в г г. Съществуват и се използуват сравнително често и четиристишни ритмеми от няколко вида: с римувани само два стиха по схема а б б в или а б в б; с кръстосана рима — а б а б, както и рядко срещаната структура а а б/в в в г. В отделни случаи има тристишни строфи с римуване а а б / в в г, както и по-сложни ритмеми, например а а б в г г. Някои нови ръкописи или по-внимателното вглеждане във вече известните може да ни предложат и други видове ритмеми. Но и посочените тук са достатъчни, за да се види, че това е поезия от нов тип, различна от ритмиката на средновековната традиция (поне в рамките на нашето литературно развитие), с която само в отделни случаи я свързват някои консервативни елементи. По-значителна е близостта с ритмиката на народните песни, но покритие естествено няма, тъй като са следвани чужди книжовни образци. Но самото съчетаване на тези образци с народнопесенната традиция и изграждането върху тази основа на едно качествено ново явление разкрива най-добре пътя, по който се е формирала павликянската поезия и по който след няколко десетилетия тръгва и основната част на българската поезия.

Както показа беглият преглед, павликянската поезия е преходно явление между средновековната и новата литература. Религиозната ѝ мирогледна основа, значителна част от тематиката и отделни елементи от формалната ѝ структура са наследени от Средновековието. Същевременно новата трактовка на старите теми и появата на нови, окончателното завършване на започналия с апокрифната литература процес на очовечаване на божеството, навлизането, макар и плахо, на актуалните соци-

---

[17] Вж. Н. Дилевски. Неизвестно стихотворение на църковнославянски език. — Изв. на ИБЕ, т. VIII, С., 1962.

алните проблеми, появата на нови жанрове и ритмични структури — всичко това извежда павликянската поезия на подстъпите към новата естетическа система и новото художествено съзнание, оформя я като предвъзрожденско явление. Как се постига това?

Много неща говорят за връзката между средновековната и павликянската поезия. Но тук е необходимо малко пояснение. Павликянската поезия не се свързва пряко със старобългарската поетическа традиция. Тя се развива в среда, чужда на източноправославната литература. Връзката е типологическа, а корените ѝ се крият в католическото средновековно предание, което въпреки теологическите различия в идейно-тематично отношение не се отличава принципно от източноправославното, респективно старобългарското. Трябва да се отбележи още, че павликянската поезия отразява един по-късен етап в развитието на средновековната католическа поезия, когато вече ясно се усещат някои нови елементи — демонументализацията на религията, сближаването на християнските герои с обикновения човек, известна сантиментализация на образите, по-широко навлизане на теми и образи от народния живот. Поземна става и морализаторската насоченост.

Към тази традиционна основа се прибавя влиянието на народната поезия, която за пръв път в нашата литературна история се втурва с такава сила в книжовното творчество и ускорява неговото демократизиране.

При допира на тези две самостоятелни дотогава системи — книжовната и фолклорната — се извършват сложни трансформационни процеси. Елементите на средновековната поетическа система, които са запазени, се включват — пряко или с обратен знак — в изграждането на една нова естетическа реалност. Същото се отнася и до елементите, идващи от фолклора. Естествено процесите са недоразвити, много от тях се очертават само като ясно изразени тенденции. Но именно това е ценно за нас. Защото павликянската поезия ни позволява да надникнем в логиката на трансформирането на старата поетическа система, на зараждането на новата, докато съдбата на останалата част от литературата ни по редица обстоятелства е такава, че много от тези процеси се забавят или изобщо не се развиват видимо. Поради забавянето те се смесват с по-късни явления, т. е. развитието протича през скрит, „инкубационен“ период, и в крайна сметка ние се изправяме учудени пред възрожденската литература, без да можем да си обясним добре процесите на нейното зараждане.

В това отношение павликянската поезия, която за нашите условия е едно предвъзрожденско явление, ни помага да видим в реалната им проява тези процеси и явления, които често остават скрити поради скокообразното развитие на останалата, основна част от литературата ни. А това е едно подсещане, че ние все още недооценяваме някои периферни, но по стечение на обстоятелствата останали единствени за даден период прояви на българската литература. И ако към разглеждането на павликянската поезия прибавим и почти непроучения въпрос за ролята на българите и старобългарската традиция в развитието на славяно-румънската поезия, която по-късно изиграва значителна роля (също непроучена) във формирането на ранната възрожденска поезия, ще видим, че някои от сегашните ни представи за прехода от стара към нова литература и изобщо за характера на литературното ни развитие през XVII—XVIII в. са погрешни или поне непълни. Затова разработването на тези въпроси е наложително.

ЕВРОПЕЙСКИЯТ СИМВОЛИЗЪМ

Предшественици, философски и естетически корени

Луиджи Делла Гата (Неапол)

Днес едва ли някой би се заел сериозно да твърди, че символизмът като литературно течение се породи и разви в европейските литератури без предшественици, в празно пространство. Един съвсем бегъл поглед назад във времето би ни открил предшествениците и философско-естетическите източници на онова литературно течение, което изживя своя разцвет в края на миналото и началото на настоящото столетие.

Научната концепция на Ренан, продължена от Конт в позитивизма, е доминирала във френската мисъл през третата четвърт на XIX в. Когато след събитията от 1848 г. реторичният обществен романтизъм почва да звучи фалшиво, той предоставя на творческата интелигенция пример за формална издържаност, която е присъща на научния метод.

Поетите на Парнас Флобер и Бодлер — първите знаменосци на естетизма във френската литература — по един или друг начин изпитват неговото влияние. Благодарение на позитивистичния климат последните се освобождават решително от надутата реторика. С тях се оформя един нов вкус, който е антипод на сантименталните излияния в романтичната поезия. Но те едновременно са и синове на романтичния век, неразделно свързани с рационализма и ирационализма.

В 1836 г. Юго пише стихотворението „Ролята на поета“. Това е една поетична реализация на авторовата теза, според която поетът, без да излиза на поетическата арена, трябва да стане водач на народите, вдъхновен от вечната истина да предизвестява бъдещето, и да не може да се отдаде на чистата поезия, защото неговото призвание според Юго е да служи на хората. Твърдение, което не намира обществен резонанс, още повече след събитията от 1848 г., когато мечтите за освобождение на народите са потъпкани в цяла Европа. Във Франция капиталистическата буржоазия закрепва властта си с военната диктатура на Наполеон III. Жрецът на свободата Виктор Юго е принуден да отиде в изгнание в чужбина, отдето продължава да стреля срещу узурпатора на републиканската власт. Но вече мнозина съзнават, че не вдъхновеният призив на поета предопределя събитията. Те са предопределени от грубата сила на тези, които притежават властта от едрата буржоазия. Обществено ангажираният романтизъм, преобладаващ във френската литература след Юлското въстание от 1830 г. и поражението на реставрацията с падането на Карл X, няма вече предишната сила. 1848 г. бележи разочароващия завършек на илюзиите, подхранени от събитията от 1830 г.

Льоконт дьо Лил, учителят на Парнас преди 1848 г., е вече изразил поетически своите политически и обществени стремежи.

В неговите „Старинни поеми“ от 1852 г. влиза „Ниобея“. Това е преданието за царицата на Тива, дъщерята на Тантал, която се бунтува срещу боговете, противопоставяйки им старите богове — титаните, и възхвалявайки Прометей, наказан за своя стремеж да освободи човечеството от тях.

Горда със своите седем сина и седем дъщери, тя презира Аполон и Артемис, които разгневени убиват рожбите ѝ. Ниобея гледа посичането им неподвижна и безмълвна, отказвайки да се унижи, като търси милост.

Според преданието Ниобея била превърната в скала, но преобразена от изкуството, тя живее като статуя, която се намира във Флорентинския музей. На поета му се струва, че нейните големи очи, „празни като нощта“, мечтаят за убитите синове, които отново се раждат и може би някой ден ще победят боговете.

След като се отказва от лиризма и след като скъсва с епичната традиция, поезията няма друг път, освен да се върне към миналото и да „влезе в разумния път на епохата, този на науката и на позитивистичната философия“. „Геният и целта на века са да намерят и да обединят най-верните черти на човешкия разум. Повече не става и дума за възкресяване на миналото с въображението и местния колорит, както през времето на романтизма, но посредством „идеите и делата, вътрешния и външния живот, всичко това, което представлява същността на вярването, на мисленето, на делото, на старинните раси“. Така „изкуството и науката, отдавна разделени от многопосочните стремежи на разума, трябва тясно да се съединят“[1].

Враг на сантименталните излияния на романтичния лиризъм, Льоконт дьо Лил се стреми към чистотата на езика, към сигурност на стихосложението, създавайки богата гама от звучене и рими. В позитивистично настроения Льоконт дьо Лил като че ли се отразява влиянието на немския романтизъм върху френската литература — стремежът към освобождение на духа в универсалния смисъл на изкуството, възстановявайки естетизма на старите гърци. Тяхната фантазия е сътворила големи теогонични и космогонични сказания, в които материята става спонтанно дух, олицетворен в образите на фантазията, подражаваща йерархически всички форми на Вселената. Романтиците, синове на християнската цивилизация, в която духът и материята представляват антиномни термини на непримирима противоположност, намират техния синтез в свободното поетично творчество на гения. В този смисъл романтизмът представлява прелом в литературата на Западна Европа, нейният преход от старите до модерните времена. В тази насока немалка роля изиграе течението „Щурм унд дранг“ (Буря и натиск).

Под влияние на Русо, продължавайки и развивайки основните положения на неговия философски обновен примитивизъм, адмирирайки поемите на Осиан с техните раздвижени картини на природата, в своята антипросветителска и антикласическа полемика щурмерите поставят в центъра на вижданието си мощно усещане за природата, не вече като „натура натурата“, както при класицизма, с добре определени очертания и интелектуално класифицирани творения, а „натура натуранс“, т. е. природата като неизчерпаем творец, който в създаването си не познава никакви ограничения. Главен неин атрибут е една безкрайна жизненост, с която тя изпълва всичките неща и ги съживява отвътре. Светът престава да бъде една рационализирана архитектура и се превръща в непрекъснато създаваща сила, творяща без особено предпочитание

---

[1] XIXe siècle. Collection Librairie Lagarde & Michard. Les éditions Bordas à Paris, 1969. p. 405—407.

към едно или друго творение. Към тази сила човекът може да се присъедини, да долови тайната ѝ по-добре през примитивния повик на страстта, отколкото чрез култивирания от разума глас.

Представата за божеството в това натуралистично виждане за света е пантеистична. В центъра на всичко стои все човекът, природна сила между другите, чиито способности с изключение на разума са преувеличени. Т. е. свръхчовекът, притежаващ остри сетива, буйни страсти, богато въображение, жажда за власт, непризнаващ никакво препятствие пред своята необуздана сила. Дори и в религията той не може да се моли, без да проклина. Бунтува се срещу бога, защото самият той се счита за бог.

Благодарение на щурмерите понятието за гений влиза окончателно в модерната естетика. Била е нужна появата на едно толкова индивидуалистично течение като „Буря и натиск“, за да се развие и се наложи, да стане гравитационният център на естетиката, фокусирана не вече в творбата, чийто образец е даден веднъж завинаги от външния свят, а в твореца.

За щурмерите геният е природна сила, която чрез човека създава богатото разнообразие на органическите форми. Но същевременно геният, макар и създаващ безсъзнателно като природата, за разлика от нея е в състояние и да се радва на творбите си. И тъкмо този факт ще бъде предмет на философските размишления върху отношенията между природа и изкуство и върху възможността едното и другото, макар и развиващи се по една и съща линия, да бъдат отделни, последователни моменти на един определен възходящ път, в чийто връх — изкуството — материята се разтваря в духа. Това е базата на немската идеалистична мисъл, която оттук нататък ще се развива в диалектическо отношение с размислите на романтиците върху същността на изкуството.

След като Кант в своята „Критика на съдната способност“ (1790), несъмнено повлиян от идеите на „Буря и натиск“, приписва на красотата свойството да установява основа за съгласуване на чувствителността и на разума, на природната необходимост и свободата на духа (между които другите две „Критики“ бяха отворили пропаст), пътят към романтизма е отворен. Кантовият свръхчовешки разум, единствено седалище на красотата, в чиято идея само може да се осъществи единството между духа и материята в системата на трансценденталния идеализъм (1800) от Шелинг, се изявява напълно в гения на художника. Като представител на абсолютното геният разбулва неговата интимна същност без разлика между идеалното и чувственото, мислене и пространство, непосредствена спонтанност и съзнателност.

В Германия философите заедно с теоретиците на изкуството и поетите изграждат романтичната теория, от която другите страни черпят през целия минал век. Внушенията, идващи от нея, намираме навсякъде. Нещо повече, те са в основата на най-модерната поезия. Само в Германия, разделена на 60 малки феодални държавици без никакъв свободен политически живот, амициозната романтична литературна програма остава почти неосъществена. Липсва ѝ материята, с която да подплати своите блестящи интуиции. Няма живот, свободно разискване на идеи, обуславящи конкретното им реализиране. Духовете се съсредоточават в себе си, без да действуват, те мислят. С изключение на няколко имена — Гьоте, Хофман, Хайне — трябва да чакаме края на века, за да имаме в Германия големи поети и писатели с европейско влияние, като Хауптман, Рилке, Георге, Хофманстал, Томас Ман.

Продължавайки делото на неохуманизма на Винкелман, „Щурм унд дранг“ извършва пробив в старите драматически, реторични и регламентирани норми от Аристотелов и Хорациев произход.

Какво е положението във Франция през същия период? Между 1815 и 1830 г. се разгаря борбата на романтизма за надмощие над класицизма и във Франция

се утвърждават принципите за свобода на гения срещу правилата, наложени от класицизма. На първо място френският романтизъм поставя еманципацията: геният е по-силен от правилата. Това утвърждава Мандзони в своето „Писмо на г. Шове“.[1] Лозунгът на френския романтизъм е: Свободата върви заедно с истината. Трябва да бъдем свободни от правилата, за да казваме истината.

Втората постановка на френските романтици е: да се използува възможността на историята. В същото „Писмо на г. Шове“ Мандзони определя новата школа като класицизъм, разширен от историята. Романите на Уолтър Скот, любими на публиката, продължават да предоставят своята мнима историческа материя на авторите на романи и на драматурзите до 1819 г., когато се обръщат към оригиналните исторически извори. Вини, който в 1826 г. вече е почнал да пише „Пети март“, в своите „Размишления върху истината в изкуството“ определя истината на изкуството като действителна истина, „издигната на висша степен“. От интереса на романтиците към историята произтича и обществената ангажираност на тяхното творчество. Възкресявайки средновековното минало, същевременно те отразяват и своето време.

Теоретиците на немския романтизъм са много внимателни към проблемите на езика — той според тях трябва да бъде своеобразен и точен, за да се приобщи към модерната чувствителност. От него се изисква популярност, за да бъде разбираем за читателите.

Своеобразието и точността на стила са две главни изисквания на френските романтици. „Има сто начина да се пише добре, обаче има само един начин да се пише лошо, и то е да се пише като всички“, казва Дьошамп във „Въведение“ (Introduction). Точната дума се стреми да замести класическата благородна дума. Вестник „Глоб“ възхвалява голотата на обикновената дума в противовес на изискаността на класическите похвати — обикновената дума, добре подплатена от много благородни прилагателни и глаголи.

Поезията на немския романтизъм е крайно сантиментална. На грубостта на действителността тя се стреми да противопостави благородността на сърцето и красотата на мечтата. Но това я прави отвлечена и неопределена в израза. Защото за романтиците е по-важно това, което се изразява, отколкото формата, чрез която се изразява.

И за френските теоретици на романтизма лириката е необходима повече като емоция и по-малко за разума: писателят трябва да покаже своето сърце, своята топлота. Джиро (1823) определя новата школа като последователка на XVIII в., която обаче замества обективното със субективното, разума и паметта — със сърцето.

Най-типичната форма, чрез която се изразява романтичната поезия, е „Sehensucht“, копнеж по недостижима цел, обект на неопределена носталгия, символизирана от синьото небе, сънувано от героя на едноименния роман на Новалис „Хайнрих фон Офтердинген“, и от страстното отзоваване „dahin, dahin“ в Гьотевата песен на Миньон към мечтаната страна, в която романтичното сърце намира истинското си отечество.

У Флобер романтичното вдъхновение става отново съвременно. У него изяществото на формата е разработено със строгостта на научния метод и е подплатено с противоречията на времето. Обратно на Льоконт дьо Лил, той не се отказва от епиката. Но като Льоконт льо Лил в неговото творчество изчезват почти лиризмът и реториката на предишния романтизъм. Съдържанието е третирано със същата внимателност на научния изследовател, който не допуска лични намеси в него.

---

[1] A. Manzoni. Tutte le opere. Avanzini e Torracca. Roma, 1965. p. 1063—1168.

Позитивистът Клод Бернар сведе биологията до физиката и химията. „Науката на явленията на живота не може да има други основи освен в науката на простите вещества.“

И Флобер вярва във физиологическия детерминизъм. Оттук неговата идея методът на биологията да се разшири и в областта на психологията, т. е. да се умножат обективните наблюдения, за да бъдат нещата изобразени в своя истински вид и по тях да можем да се издигнем до законите на психологическите явления. Документацията е в основата на неговата писателска работа.

Понеже неговите романи описват реални събития — съвременни и исторически, — в тях той прави обширни анкети: търси това, което неговите герои са били, тяхната наследственост, тяхното поведение, средата, където са живели.

Основният принцип в творчеството му е, че писателят не може да е достоверен, ако не наблюдава човешката душа с безпристрастието на научен изследовател.

Сент-Бьов казва за него: „Той държи перото като скалпел.“ Този скалпел нарязва животрептящата действителност, за да извади от нея изяществото на формата. Единствената цел на художника според Флобер трябва да е създаването на красиви форми, единствени в състояние да придадат на творбите вечна ценност. Изящната форма е резултат на пълно съгласие между мисълта и езика, който я изразява. Колкото повече думата се приобщава към смисъла, толкова е по-хубава.

Бодлер доразви другата тенденция, заложена във формулировката на Шлегел — мистицизма на немския романтизъм. Но преди това в лицето на Новалис и шведския мистик Сведенборг той има двама предшественици. Те възстановяват старата традиция на Кабалата и Херметизма, цялата природа според тях е един голям символ, израз на съответствието между духа и материята. Новалис не е сам, в целия немски романтизъм мистичната струя е много жива. Гьоте свършва делото на целия си живот с декларацията на заключителния хор от „Фауст“: „Всичко това, което минава, е символ.“ Думата „символ“ се среща много често в литературата на мистичните секти, които в обстановката на романтизма намират благодатна почва за развитието си. Символи се търсят навсякъде и във всичко — във „вселенната аналогия“ (поетически разработена от Новалис в „Последователите на Саис“), в религията, чието символично интерпретиране разбулва идеята, предадена от поколение „per speculum in aenigmitate“, кристализирана във формата на разните религии, митове, свещени образи.

Подобно на немските романтици у Бодлер няма истински религиозен мистицизъм. Той е само от естетически характер. Но докато у немските романтици конфликтът се смекчава и почти се забулва от мечтаещ лиризъм, който пуска пъстрия си воал върху него, у Бодлер конфликтът между духа и материята, хиперболизиран, се явява в целия си драматизъм на непримирима противоположност.

За да борави със своята сложна материя, поезията на Бодлер трябва да избяга от баналността на действителното, което би направило банално всякакво сериозно съдържание. Понеже няма идеална ориентировъчна точка, към която да насочи действителността, поетът си служи с една диктаторска фантазия, за да я издигне в зоната на тайното, като я деформира.

В известен смисъл Бодлер деисторизира действителността, като я лишава от своята логична последователност. Само така понятията за доброто и злото придобиват силата на абсолютното, такива, каквито са в неговото съзнание.

В едно писмо от 1856 г. Бодлер пише: „Поетът е най-висшият разум и фантазията е най-научната между всички други способности.“[1]

За Бодлер фантазията е най-голямата творческа способност, „царицата на човешките способности“. Как тя действува? В 1859 г. той пише: „Фантазията разглобява цялата Вселена. След това, съобразявайки се със законите, произлизащи от най-дълбоката душа, събира и съединява тези части и създава нов свят.“[2]

В началото на творческия акт има разглобяване на действителното (това, което е възприето от сетивата) в неговите съставни части. В тази деформация властвува мощта на духа, чийто продукт е един по-висок ранг на деформирането. „Новият свят“, резултат на това разрушение, не може да е добре подреден свят, но става недействителен образ, който не иска да бъде повече контролиран съобразно с действителни нормални порядки.

Всичко това у Бодлер е още скицирано. Малко съответствия (кореспонденции) има в неговата поезия. Едно от тези може да е: „облаците се блъскат около луната“. Но ако имаме пред вид Рембо, Бодлеровите размишления върху фантазията придобиват по-друго значение. От Бодлер произлиза една от главните тенденции на модерното изкуство: отдалечаването от тясната действителност. В този дух Бодлер осъжда фотографията. В същия дух е и неговото осъждане и на естествените науки. Научното обяснение на Вселената е усетено от художника като ограничение на самата Вселена и като изчезване на тайното. На това той отговаря с широко разгръщане на силите на фантазията. Двадесет години по-късно символизмът ще даде същия отговор.

Веднъж Бодлер казва: „Бих искал ливади, боядисани с червено, дървета със синьо.“ Рембо и след него цялата живопис от XX в. ще го направят. Това изкуство Бодлер определя като сюрнатурализъм. От този термин Аполинер в 1917 г. ще извади термина сюрреализъм. Това е правилно, защото терминът е в духа на това, което искаше Бодлер.

Както у „гения“ на романтиците, който прекършва непокорните сили и привежда под единство на формата природата и духа, мисленето и пространството, безкрайността и пределността, за да осъществи техния синтез, Бодлер утвърждава свободното творчество на духа и подкрепя в рамките на изкуството идеалистичното отношение.

Струята на ирационалното, избликваща от немския романтизъм, се стича в поезията на Бодлер и от него се продължава в най-модерното изкуство.

Ако по време на предишното избухване на ирационалното в периода на контрареформацията и на барока църквата доста лесно успя да го целенасочи, два века по-късно, след критиката на Просвещението, тя вече не е в състояние да го направи. Личният и трансцендентален бог се разтвори в пантеистичната страст на щурмерите, която затри бога, за да остави място на човека, чиито творчески способности заместиха божественото дело. Човекът се отделя от света, за да избяга в изкуството и фантазията, утвърдени като единствена реалност.

И това е напълно естествено в едно общество, разкъсвано от конфликти, лишено от ориентация, без вяра в бога, в едно общество, гдето човек е сам срещу всички други, се извърши опит поезията, в която противоречията се разтварят в красотата на формата, да стане етика и средство за метафизично познание. В един свят, подготвен от просветителските идеи, овладян от капиталистическите производствени отношения, свят на отчуждение, на постепенно овеществяване, когато всичко упражнява страшен натиск върху човешкия дух, човекът се чувствува отстранен от живота на Вселената и от тази своя

---

[1] Ch. Baudelaire. Correspondance générale, in 6 Tomes. T. 1. p. 368.

[2] Ch. Baudelaire. Oeuvre complètes. Ed. J. G. Le Dantec. Bibliothèque la Pléiade. Paris, 1954. p. 773.

част, в която се намират неподчинените на разума способности. Несъответствието между цялостните изисквания на духа и ограниченото съществуване, дадено на човека, стига до непоносимостта. Поезията трябва да събере всички тайнствени сили и да се опита да преодолее дуализма между Аз-а и Вселената. В този смисъл дотолкова, доколкото се стремят да превърнат поетическото дело в жизнено, поетите изпълняват в обществото длъжност на компенсация. Защото ако поезията е едно от средствата, дадени на нас, за да установим връзка с това, което Гьоте нарича „изконното", тя изразява едно вечно човешко призвание. Но когато на човека му е присъдено да се съобрази само с действителността и другото негово призвание е непрекъснато спъвано, преминаването от несъзнаването на творческите импулси към съзнаването им става по необикновен начин, както Бодлер и неговите последователи ни показват и както още много преди тях немските теоретици са теоретизирали.

В „Доктрината на науката" на идеалиста Фихте абсолютната власт на трансценденталното Аз, което отрича материята, създадена от него, за да се самоопознае, намира свой еквивалент в магията на поетическото вдъхновение на Новалис. За Новалис поетът е магьосникът, който е в състояние да създаде живота, възстановявайки динамическата способност на езика, т. е. неговите музикални потенциалности: чистия дух, словото, каденцата, ритъма.

Бодлер е превел от Едгар По „Философия на композицията" (1846) и „Поетичното начало" (1848). Затова теориите на американския поет са и негови теории. Нововъведението на По се състои в това: формата, изглеждаща като резултат на поезията, е само нейното начало. В началото на поетическия процес има настойчив акцент, който предхожда смисловия език: интонация без форма. За да ѝ даде форма, авторът търси тези звукови материали, които повече се доближават до този тон. Звуковете се свързват в думи. Тези се групират в мотиви, от които се оформя един смислов контекст. Тук става теория това, което у Новалис беше само скица: поезията се ражда от подтика на езика, който на свой ред се подчинява на предезиковия „тон", показва пътя на съдържанието; съдържанието не е вече най-главното в поезията, а е само проводник на музикалните сили и на техните вибрации, по-важни от самия смисъл. Този начин да се пишат стихове се обяснява като отдаване на езикови магически сили.

При определянето на допълнително значение към първоначалната нота се изисква математическа точност. Поезията е съвършена картина. Не съобщава нито истини, нито опиянението на сърцето, а е поезия за себе си. Върху тези мисли на По се обосновава тази модерна поетична теория, която по-късно ще се опира на понятието за чиста поезия.

Въпреки че „Цветя на злото" не съдържат много от тази чиста езикова магия, например под формата на необикновено натрупване на рими, под форма на асонанси, едната далечна от другата, на музикални спирали, на последователност на съгласни, които видоизменят смисъла и не са изменени от него, в теориите си Бодлер е отишъл много по-далече, отколкото в самата поезия. Те са предвестник на лирика, която все повече пренебрегва обективния, логически, емоционален и граматически ред и която оставя импулсите на думата да ѝ налагат съдържанието. Това съдържание е отвъд границата на разбираемото.

Бодлер говори често за своето възмущение от действителността, която за него е банална, прекалено естествена, неодушевена. Мечтата и фантазията се намесват, за да я преобразят и одухотворят. Във Франция още Русо смесва фантазията и действителността. В „Новата Елоиза" той пише: „На този бял свят областта на илюзията е единствената, която заслужава да бъде обитавана — толкова голямо е нищожеството на човешките неща, че нищо друго не е кра-

сиво освен несъществуващото.“ Благодарение на силата на фантазията субектът има възможност да създаде един несъществуващ свят и да го издигне над реалния, осланяйки се на убеждението, че продуктивността на духа е възможна само в света на въображението, в което се задоволява нуждата на човека от духовно разгръщане.[1]

В своята статия за гения в Енциклопедията и Дидро пише, че той има право да не се съобразява с каноните и да си позволява грешки, защото тъкмо тези негови удивителни грешки запалват ентусиазма. Увличан от идеите си, геният издига домове, в които никакъв разум не може да влезе. Понятието за гений при Дидро е тясно свързано с фантазията, която го ръководи. Според Дидро геният получава всичко от фантазията, която е едно самостоятелно движение на духовни сили, качеството на които се преценява въз основа на създадените от фантазията образи, под въздействието на идеите, които фантазията поднася, на тяхната динамика, без връзка със съдържанието, без разлика дали това са понятия за истини или неистини.[2]

По-решително от Русо и Дидро Бодлер издига термините „мечта“ и „фантазия“ на ранга на висше творческо умение. Това понятие е свързано с понятията „математика“ и „абстракция“.

Когато Бодлер окачествява мечтата „съвършена като кристала“, той я доближава до неорганичното. Още Новалис пише: „Камъните и веществата са най-висшето нещо, човекът е истинският хаос.“ Когато Бодлер описва мечтата, той я противопоставя на природата, съставена само от хаос и нечистота. Под природа Бодлер разбира всичко, което е вегетативно, и баналните низости на човека. В образите на неорганичното символът на абсолютния дух е рязко противопоставен на природата, създавайки непримиримо противоречие между тях. Това противоречие се наблюдава и при някои художници от XX в. Те говорят за природата като за нещо хаотично и нечисто и на нея противопоставят кубични фигури, често обагрени с невъзможни цветове. За Бодлер статуята струва повече от живото тяло, горите на кулисите — повече от естествените гори. За пръв път действителността е изключена така решително от поезията.

В поезията на Бодлер се кръстосват новото и старото, оформени в едно своеобразно цяло. В позивитивистичния климат, установил се във Франция от тая епоха, позицията на По срещу „опиянението на сърцето“ се налага в поезията от Бодлер. Както при парнасистите (неслучайно „Цветя на злото“ са посветени на Теофил Готие, предвестник на Парнас), в „Цветя на злото“ почти изчезва изповедната лиричност на предишния романтизъм, въпреки че нейните страници толкова красноречиво говорят за страданията на един болен, нещастен, самотен човек, какъвто е бил техният автор. В нея има малко биографични белези. С Бодлер процесът на обективизация на модерната лирика получава решителен тласък. „Цветя на злото“ имат за изходна точка „Аз-а“ на поета, вслушвал се в гласовете на интимното. Но Бодлер говори за себе си само когато неговите страдания се покриват с тези на съвременниците. Всичко, което е израз на мъката, безпътицата, липсата на сигурен идеал — е тема на Бодлеровата поезия.

Темите на „Цветя на злото“ не са много. Бодлер ги разработва непрекъснато от 1840 г. до смъртта си, защото само зрелостта на формата гарантира преодоляването на личното „аз“. Както вече казахме, те са вариации на един и същ мотив, на напрежението между духа и материята, което характеризира съдбата на модерния безбожен човек, потънал в противоречията на капитализма.

---

[1] J. J. Rousseau. Les confessions. Garnier, p. 274—275.

[2] D. Diderot. Oeuvres complètes en 20 Tomes. T.15. Paris, 1876. p. 35—41.

Цялата негова болезнена душевна материя — нерешителност, парализа, треска, стремеж към недействителното, желание за смърт, забрава в плътски удоволствия, в позитивистичния климат — като че ли е нарязана от скалпела на словесното майсторство на поета и е предадена в една прозрачна форма, затворена в рамките на стройната конструкция на „Цветя на злото".

След уводното стихотворение, което свършва с трогателен стих, истински акт на любов към човека, поетът се кани да опише ада на живота (Лицемерен читателю, мое подобие, мой брат!), първата група стихотворения (Тъгата и идеалът) представлява контрастът между устрема и падението. Следващата група показва опита за бягство във външния свят на големия град; третата (Виното) — опита за бягство в рая на изкуствата. Нищо не води към желаното спокойствие. Човек търси забрава в омаята на разрушителния порок. Това е съдържанието на четвъртата група на „Цветя на злото". Последствията от всичко това са саркастичен бунт срещу бога, представен в петата група (Бунтът). Последен опит е търсенето на спокойствие в смъртта, в абсолютно непознатото. Низходящата парабола, описвана от „Цветя на злото", достига до бездната. Само там има надежда за новото. Но какво ново? Не е казано и не се разбира какво точно представлява то. Пада илюзията на романтиците да спасят духа в универсалния смисъл на красотата и на изкуството. Зад съвършенството на формата на Бодлер има едно отчаяно и отчайващо съдържание, което се намира в контраст с хармонията на същата форма. Това е първият по рода си образец в световната поезия, породен от трезв поетизиращ разум и усърдие в работата, присъщо на учен.

Вече говорихме за ирационалното в тази поезия. Но поетът не се отдава изцяло на своето вдъхновение. Устремът към ирационалното е по-добре контролиран във всяка фаза на творческото създаване, отколкото изисква една нормална поезия. Поезията на Бодлер изразява една философия за живота, нейният изобличителен патос е по-силен от открито обвинение. В това ще намерим точно ехо в теорията на романтичната ирония на Ф. Шлегел.

Вече говорихме за тенденцията, започнала от По и продължена от Бодлер, да се разсъждава върху поезията, за да се обясни процесът на творчеството. „Поезията трябва да представи себе си, т. е. да бъде поезия и поезия на поезията."[1]

Съдържанието си поезията на Бодлер черпи от прозата на живота и се третира от диктаторска фантазия, оправдавайки програмата на бъдещата романтична поезия, начертана от Шлегел. Нейното рационалистично изискване, което налага на поета да разсъждава в работата си, Бодлер илюстрира по следния начин:

„Оргията не е вече сестра на вдъхновението — ние отменихме това прелюбодейско роднинство. Бързото изтощение и слабостта на някои хубави хора свидетелствуват срещу него, срещу това противно предубеждение. Най-съществена храна, но редовна, е единственото нещо, което е необходимо на плодотворните писатели. Вдъхновението е безспорно братът на всекидневната работа. Тези две противоположности не се изключват взаимно, както е при всички противоположности в природата. Вдъхновението се подчинява, както прави гладът, храносмилането, сънят. Няма съмнение, че в духа съществува някаква си небесна механика, от която не трябва да се срамуваме, но най-открито трябва да използуваме, както правят лекарите с телесната механика. Ако искаме да живеем в упорито съзерцание на утрешната творба, всекидневната работа ще служи на вдъхновението, както четливият почерк служи на изясняването на мисълта, защото времето на лошите писания е минало."[2]

---

[1] Guido de Ruggiero. Цит. съч., с. 415.

[2] Ch. Baudelaire. L'art romantique en 3 Tomes. Paris, Colman-Levy. Ed. T. 3. p. 285—286.

От поезията на Бодлер ще тръгнат символистите — най-крупните представители на течението Рембо и Маларме ще я продължат, свързвайки я със съвременната поезия.

След 1870 г. във Франция едно и също поколение се свързва с натурализма и символизма. Идва моментът на хората, родени между 1840 — 1850 г. — Зола, Франс, Верлен, Маларме. След голямата политическа и морална криза, изживяна от Франция — поражението в Седан, падането на Наполеон III, избухването на народното негодуване с Парижката комуна, първата държавна формация, при която властта минава в ръцете на пролетариата, страстите утихват в политическата реставрация и във властвуването на новата конституция. Литературният живот се подновява. Негови най-перспективни сили са натурализмът и символизмът. Първият проучва модерната енергия във всичките ѝ прояления. Негов вдъхновител е позитивистичната мисъл, реализирана чрез творчеството на Флобер. Лозунгът на Зола, най-крупния представител на натурализма, е заимствуван от литературния критик на позитивизма Тен: „Добродетелта и порокът са продукти като ветриола и захарта.“ Ситуациите и характерите на Зола са резултат на внимателно проучване като в лаборатория: научният метод е приложен в качеството си на методология на изкуството. Формата у Зола обаче претърпява закономерен процес на огрубяване.

От друга страна, символистите продължават делото на Бодлер, чиито позитивистични корени също личат въпреки неговия антинаучен дух.

Големият литературен спор на епохата противопоставя поезията на Парнас и риторичния сантиментален романтизъм, който тържествува особено в драмата на новите литературни сили: наблюдението на натуралистичния роман и обективизираната емоция на символичната поезия.

Между 1880 и 1890 г. наблюдението и емоцията диктуват литературната мода. В теоретическата си подплата наблюдението е противоположно на емоцията. Но и двете успешно се борят заедно срещу старите жанрове, подкрепяйки новия литературен вкус, започнал от естетите на предишното поколение. Този вкус живее и в наши дни, в изискването за издръжливост, която изключва изповедността и лиричните излияния. Към 1890 г. натурализмът и символизмът се налагат почти заедно в театъра с Ибсен и Хауптман.

Антинаучният дух, внедрен от символизма, преминава и се налага в следващото десетилетие.

Бергсон възстановява усета за психологическата трайност, за човешката подбуда и за свобода. Противопоставяйки се на всичко систематично, съществуващо в натурализма, разцъфтява отново общественият романтизъм. Самият натурализъм на Зола започва да се вдъхновява от чувството на човешко милосърдие. Неговият предишен натурализъм от лаборатория се разлива в една песен на любов към ближния. Дилетантството в културата, любовта към книгата като книга, противоположни на строгата систематичност на позитивизма, култивира индивидуалното удоволствие и възхвалява силите на „аза“. Данунцио и Ницше са кумирите на младата интелигенция. Десетилетието е безспорно оптимистично: лирика, енергия, радост. Буржоазното общество тогава изживява своята блестяща александрийска епоха на изискана култура, предизвестяваща бурята на близката Първа световна война. Символизмът, лишен от сериозно съдържание, станал като парнасизма празно формално упражнение при все по-многобройните негови епигони, се самоосъжда на изчезване.

В една толкова многостранна картина трудно може де се очертае точната физиономия на символизма.

Най-изчерпателното негово определение може да е това, което го характеризира като протест срещу съвременното общество и позитивната концеп-

ция на Вселената. Чувството за дълбокия живот на духа, някаква си интуиция за тайната и за всичко това, което стои отвъд явленията, стремеж да се пише поезия, освободена от дидактизма и сантименталната риторика. Това намираме у френските поети от 1886 г.[1]

Когато символизмът започва да се налага във Франция, през 70-те години романтизмът продължава да съществува в „Песента на бродовете“ от Ришпен и Сюли Прюдон като сантименталeн и след това като обществен романтик. Класицизмът се продължава от Жул Рие и Парнаса от Хередия, който пише своите „Трофеи“ чак през 1893 г. Но през това време само символизмът е единствената жизнена поезия.

Тристан Корбие в своите „Жълти любови“ определя новата поезия през 1873 г. като реакция срещу френетичния и обществен романтизъм на Байрон — „Благородник вампир“, и Юго — „Епичен национален гвардеец“. Съпротивата на символистите обаче срещу научната мисъл на реализма не е толкова рязка и категорична. Маларме вижда в Зола поет и Рене Гил иска да направи от символизма наука.

Нейните учители са Бодлер с теорията „Съотношенията“ и музиката: „Символизмът, казват Маларме и Валери, не е нищо друго освен стремеж на поетите да вземат от музиката своето благо.“

Но символизмът не е изкуството на символа в механичния смисъл на думата. Това би означавало действителната мисъл да се постигне посредством речник от многозначни образи, без те да са групирани като в подсъзнанието, без анализ, без компаративистично усилие да се назоват. С тоя смисъл без съмнение е изпълнен символизмът на Рембо, Маларме, може би и на Верлен, но не и на Самен и Ж. Лафарг.

Затова в своята цялост символизмът не значи механическа употреба на символа. По-скоро той е волята на поета да изповядва това, което носи в себе си, най-интимното, най-богатото, без безличната маска на Льоконт дьо Лил, без да изпадне в непосредствената изповед на романтизма. Музиката има със символизма същото съотношение, както живописта с романтизма, както скулптурата с Парнас и архитектурата с класицизма.

Каква е обществената обстановка, в която символизмът процъфтява? От една страна, далечен страх от Парижката комуна, а, от друга — буржоазният дух властвува с цялата си пошлост и грубост. Най-будните духове търсят една вяра. Със своята само привидна свобода натурализмът не ги задоволява повече. Лишени от духовни стремежи, безсилни да намерят в обществото реализация на духовните си потребности, те се обръщат към идеализма, който изостря у тях лиричния темперамент. Действителността от края на века е усетена като агония на т. нар. висши ценности. Тези, които презират консумативното общество, изпитват отвращение. Надяват се да намерят убежище от този разочарован свят в поезията, в изяществото на изкуството. Кумирите на поколението са Кийтс, последният английски романтик, който е отъждествил истината с красотата. Ръскин и Росети, жреците на английския прерафаелитизъм. Те са и предвестници в много отношения на символизма със своя стремеж да създадат поетично царство, където музикалността и неопределеното религиозно чувство се съединяват в желанието за изкуственото блаженство. Ето защо във философията на Шопенхауер, според която външният свят е само проекция на нашия „аз“, символистите откриват богат източник от идеи. В теориите на първите немски романтици те се стремят да примирят в изкуството духа и материята, като в символа осъществяват синтез на психика и на космос.

---

[1] M a r c e l R a y m o n d. Da Baudelaire al surrealismo. Piccola biblioteca Einaudi, p. 43.

В тяхната поезия се прави опит за съединяване на поетичното изживяване с метафизичното размишление според теоретизациите на първите немски романтици. В развитието на символизма важно място заема и Вагнер, установил идеалното съотношение между музиката и поезията („. . . най-съвършената поетична творба е тази, която в последното си написване е съвършена музика").

Вагнер, вече адмириран от Бодлер, и неговата музика представляват в Германия завършек на романтичната естетическа мисъл.

Меланхолията е била едно от характерните проявления на немския романтизъм, дълбоко недоволство, болно и песимистично схващане за света (Schwermuth) или тази умишлена меланхолия, която според романтизма трябва да се долавя във всяка поезия (Cemüth).

Вагнер в „Пръстенът на Нибелунгите" представя една атмосфера извън времето, на края на света, в която властвува метафизичното отрицание на живота, едно ехо от Шопенхауер.

В теоретичното си съчинение „Опера и драма" немският композитор пише, че само музиката е в състояние да изразява непрекъснатото развитие и непредвидените промени в действителността. „Музиката и поезията трябва да се слеят в неразделно цяло. Закостенялото в логичната си форма слово не е повече в състояние да предаде стремежа на душата към абсолютното. Затова то трябва да се разтвори в чиста музикалност, чийто ритъм е самият ритъм на живота."

Исторически френският символизъм идва след Парнас и представлява по-нататъшно продължение на романтичната революция във френската поезия от XIX в.: връщане към интимността, към естетическото изживяване на индивидуалното. Но от предишния романтизъм символизмът се отличава със своята внимателност към вътрешния живот и ненавист към сантиментализма, към риторичната повествователност от всякакъв род. Най-крупните представители на течението Рембо и Маларме доразвиват техниката на Бодлер, като изострят нейното съдържание. Трите преодоляват тесните граници на време и място, в които символизмът се развива.

Поезията на Рембо е преди всичко осъществяване теоретическите идеи на Бодлер. Но картината на самата поезия е изцяло променена. Непримиримите противоречия, подредени в строгите форми на „Цветя на злото", у него стават абсолютни дисонанси. Ядрото на тази поезия е кипяща емоционалност, която предава своето съдържание чрез символите, взети от външния свят, без да ги подреди логично. Деформацията на действителността достига до крайност. В лирическия акт изразът загубва всякаква логична специална и темпорална последователност. Позитивистичният свят е обърнат от основите си. Поезията на Рембо е мрачна поезия, която бяга от света на научната мисъл в загадъчния свят на фантазията. Нейният недействителен хаос е спасение от давлението на действителността, предава единство на този хаос от музиката, превъзхождаща смисъла.

През 1871 г. Рембо написва две писма, в които нахвърля програмата на своята бъдеща поезия. Това са „Писмата на пророка".[1]

Целта на поезията е „да достигне до неизвестното", „да изпита невидимото", „да чуе нечутото".

Както у Бодлер, за да достигне целта, която поезията си поставя, Аз-ът трябва да се отпусне. Но обратно на мистичната схема, според която самоотдаването на Аз-ът се извършва, защото божественото вдъхновение го побеж-

---

[1] A. R i m b a u d. Oeuvres complètes. Paris, 1954. p. 267—274.

дава, при Рембо Аз-ът потъва във вдъхновението, като го обезоръжава от дълбоките колективни слоеве (всемирната душа). След Рембо поезията на XIX в. ще търси в хаоса на подсъзнанието нови изживявания, които вече изморената материя на света не е в състояние да предложи. Ясно е следователно защо сюрреалистите считат Рембо за един от своите предшественици.

Самообезоръжаването трябва да се постигне чрез акт, ръководен от волята и разума. „Аз искам да бъда поет и работя, за да стана пророк." Това е волевият принцип. Неговото осъществяване става „в продължителното, огромно и разумно безвредие на сетивата".

Поезията, която се роди от тези операции, се нарича нов език, универсален език, за който е безразлично дали има форма или не. Всички рангове са нивелирани — от красивото до грозното. Тя е валидна дотолкова, доколкото събужда силни впечатления и става музика.

За да осъществи тази програма, Рембо скъсва с предишната традиция. В неговата поезия има много резонанси от тази традиция, но всичките те са пародирани до гротеска. Легендата е деградирана чрез съединението ѝ с вулгарното и обикновеното. В стихотворението „Вакханките от периферията" Венера черпи с ракия работниците, в един голям град елените бозаят от гърдите на Диана.

След Рембо модерната поезия ще скъса с предишното, безплодно украшение на жестоките времена.

В стихотворението „Това, което се казва на поета за цветята" Рембо изповядва своето презрение към лириката за цветята: рози, теменуги, лилии. Защото сълзата на свещта струва повече от цветята — под мрачно лазурно небе, в желязната епоха, трябва да се родят и мрачни стихове, в които римата да блика „като пламъци от натрий, като разливащ се каучук, телеграфните стълбове да са тяхната лира и някой ще изкаже голямата любов, голямата любов, сякаш крадец на мрачните снизхождения". Всичките обекти, които старата поезия транспонираше в една стилизирана мечтаеща атмосфера, в контакт с модерното, са представени от Рембо в жестока светлина, която ги оголва до тяхната потискаща иманентност.

Но отношението на Рембо към модерното е двуяко. От една страна, има презрение, от друга — привързаност, понеже е носител на нови изживявания, на нова материя за неговата поезия. Градската поезия на Рембо е заредена с грандиозно могъщество, което премества мечтания от Бодлер град в безграничното, където действително и недействително се кръстосват в натрупващите се един подир друг образи. Продукт на възбудена фантазия, техният несъразмерен хаос е символ на материалните и духовните елементи на съвременния град и символ на страховете, които доминират.

Както у Бодлер, Аз-ът в поезията на Рембо почти изчезва. С него се утвърждава окончателно отделянето на поетичния субект от емпиричното Аз. Рембо обяснява личната си съдба със свръхчовешки отношения на модерното: „Духовната борба е толкова брутална, колкото борбата между хората."

Поезията на Рембо, както тази на Бодлер, претендира да стане израз на страданието на цялото човечество.

Новалис, По, Рембо, Бодлер, Маларме — това е една непрекъсната линия на развитие, която води до модерната поезия. Своеобразни теми, все по-смели технически похвати, които правят поезията разбираема само интуитивно, се кръстосват, натрупват, стават все по-напрегнати, почти контрапункт в съдбата на модерния човек, който в тази поезия търси катарзиси, освобождение от нарастващата уплаха.

Ненормална поезия, отражение на подобен свят, която изисква специален език, за да намери своята художествена форма.

Когато Рембо достига до предела, зад който светът и лиричният Аз на поета са изцяло деформирани, той замлъква. След него дойдоха лиричните поети, чието творчество показва, че не всичко е направено, за да се изрази модерната душа.

Лириката на Маларме изглежда несравнима с ничия лирика на неговите предшественици или съвременници. През един живот, привидно сив и спокоен, духът на поета работи бавно върху една лирика и една мисъл, която със своите абстракции е още по-страстна от вълнението на Рембо. Прочута е нейната неразбираемост. Тя може да се дешифрира, като тръгнем от един език, присъщ само на нейния автор. Обаче и тя влиза в тази обща структура, чиито артикулации водят началото си от романтизма. В същност и в лириката на Маларме забелязваме отсъствие на чувството и вдъхновението, фантазия, ръководена от разума, унищожение на действителността и на нормалните и логични, емоционални порядки, да се действува с импулсивните сили на езика, внушаемост вместо разбираемост, двойно отношение към модерното, скъсване с хуманистичната и християнска традиция.

Лириката на Маларме представлява един сътворен свят. Но тя не произлиза от естетизма, а от най-високата цел, която един поет може да си постави. Слушана и тълкувана от младите поети, изморени от всичко традиционно и шаблонно, те ще направят от Маларме учител от първостепенно значение. Това доказват европейски имена като Георге, Валери, Суинбърн, Т. С. Елиот, Гилен, Унгарети.

Поезията на Маларме от 1870 г. насам притежава различни смислови пластове. Последният от тях преминава в едва доловим за изтълкуване. Маларме усъвършенствува схващането, разпространено от Бодлер, че фантазията не изобразява една идеализирана действителност, а я деформира. Тази операция на деформация той мотивира онтологично. Онтологически Маларме мотивира и неразбираемостта на поезията, издигната от една мисъл, която у него се върти около абсолютното същество (равно на нищото) и около неговото отношение с езика. Теорията на просветителите, според която думата не е случаен продукт, но произлиза от първоначалното космично единство, разработена, усъвършенствувана и приложена в поетическата практика от По, Бодлер, Рембо, е усвоена и доведена до крайност от Маларме, до подчертан стремеж към многозначността на образа и на думата, към поетически изказ, „открит към многопосочно разбиране от страна на читателя“. Постепенно затихващата музикалност на стиха отзвучава у читателя, като безконечно го подтиква към една способност на разбиране, подобна на музикална вълна, от която той бива увлечен. Читателят не толкова разгадава, той самият влиза в загадъчното, за да осмисли образа, поезията, но не като веднъж завинаги установява смислова даденост, колкото като възможните ѝ значения, значения, дори непредвиждани от самия поет. Валери по-късно ще каже: „Моите стихотворения имат значението, което им се дава.“

Нещата, за които се говори в тази лирика, са прости: съдове, скринове, чекмеджета, огледало и т. н. Вярно е, че те са деконкретизирани, отнесени в далечината от музикалната вълна на стиха, ставайки проводници на невидимо подводно течение. Обаче чрез думата, която ги именува, те са налице в изобразяването. Тайната ги забулва и те стават символ на абсолютното същество, на нищото, недиференцираното единство на всички неща и всички същества. Един стремеж към катарзиса, към освобождение от ограничението на света в съзерцанието на абсолютното.

Традиционен е и мотивът на стихотворението „Ветрилото на една жена“. Обаче това, което е изразено в него — защо е избрано тъкмо това ветрило, незначителен предмет, и как този конкретен мотив се вплита с една духовна тема, — е съвършено необикновено. Необикновена е и самата форма на стихотворението. Няма никакъв препинателен знак. Има само една скоба — но тя не помага за изтълкуването на стихотворението и не прекъсва шепота на езика. Началото на първата и втората строфа е толкова концентрирано, че е почти невъзможно да се разгадае. Това се образци на късния стил на Маларме, който не иска думите да говорят чрез драматически съотношения, а да излъчват от себе си многократни възможности на смисъла.

В този текст няма нежни чувства, болката е откъсната от чувствеността. Нещата съществуват само в езика, откъснати от тяхното обикновено значение. Ветрилото, както цялата лирика на Маларме, е поезия на поезията, както беше я очертал Ф. Шлегел. Онтологическата схема се налага — нещата, доколкото имат едно реално настояще, са нечисти, не са абсолютни и само когато изчезнат, от тях се раждат внушителните сили на езика. Този език, ако го сравним с нормалния, не е нищо друго освен един неопределен трансцендентален език, който отбягва всякаква еднозначност на думите. Може да е само едно размахване на криле, едно значение, но с много ирадиации, където всичко е движение, няма ограничения.

Така лириката на Маларме придава тайнственост, която освобождава от потискащата действителност, дава възможност на празната трансценденция, тълкувана онтологически, да се изрази в самия език посредством общата трансформация на всичко това, което е обикновено.

Според Хегел изкуството, схващано като „оформена духовност“, по несъвършен начин предхожда финалния момент, в който абсолютното се осъществява в чистотата на философското понятие, т. е. в словото-понятие: това слово, истински наследник на романтичното изкуство в иманентността на човешкото дело, изпълнява същата роля на гения на поезията — стремеж към индивидуалната хармония.

Френският символизъм, разпространен в Европа и американските страни, е представлявал основа, върху която растат всички форми на поетическия модернизъм: инструментализъм, римска школа, имажинизъм, импресионизъм, футуризъм, кубизъм, експресионизъм, сюрреализъм и екзистенциализъм, подхранени от философията на нашия век, бергсонизъм, фройдизъм, феноменологизъм и екзистенциализъм. Едновременно символистичната естетика си пробива път в литературния свят, където под колебаещите се между символизъм, модернизъм, неоромантизъм и имажинизъм наименования литературното течение получава редица особени, национални черти, понякога плод на силни реакции в тълкуването на символизма.

Белгийската литература е участвувала в разработването на символизма чрез Морис Метерлинк, Рене Гил и Верхарен. Проникването на френския символизъм в другите страни е било причинено от преки връзки между писатели, чрез преводи от изследвания, фаворизирани от съществуващата литературна традиция. Англия е била най-възприемчивата страна в това отношение. Предвестници са били Едмонд Грос и Артур Симонс, поддържащи контакти с Маларме, Верлен, Хюисмънс, Верхарен. Английската традиция на модерната поезия, черпила от творчеството на Колридж и Уърдсуърд, е продължена от Езра Паунд и Т. С. Елиът.

В Германия символизмът също намира благодатна почва за разпространение, тъй като много от теоретичните корени на френския символизъм са в немската идеалистична мисъл и романтизъм от миналия век. Стефан Георге се познава лично с Бодлер, австриецът Р. М. Рилке е близък на Валери. Въ-

преки това обаче терминът символизъм не е посрещнат добре в Германия. Немците намират негови заместители като: неоромантизъм, импресионизъм, модернизъм. Променят се само имената, но съществото е едно и също. За това свидетелстват не само гореспоменатите имена, но и Ст. Георге, Тракл, Томас Ман и Г. Бен.

Голямото влияние и значението на руския символизъм се обясняват с неговата сполучлива симбиоза с френския символизъм, с националната традиция на мистичния символизъм на руската църква. Брюсов е превеждал и се е учил от Метерлинк, Рембо, Маларме, писал е стихотворения в духа на френския символизъм, прилагал е методите на словесната инструментовка в своите стихове. Александър Блок, В. Иванов, А. Бели са се противопоставяли на френския символизъм — според тях той е лишен от християнска любов и мистични пориви, затова му противопоставят един национален руски символизъм, чийто предшественик е Владимир Соловьов. Групата „акмеисти", начело с Ана Ахматова и Гумильов, е също символистичен продукт. Символизмът е преобладаващото течение в Русия до 1914 г., когато го замества футуризмът.

В този раздвижен контекст се включва и българският символизъм в закономерна потребност да поднови една литература, която, след като е изживяла възрожденските страсти, рискува със своите патриотични теми да не се развие и изостане от литературния свят. А междувременно Пенчо Славейков и д-р Кръстев са отворили прозореца към европейската култура и литература. Но не само това. Символизмът е отговарял и на динамиката на историческото развитие на България, която ускорено върви по пътя на капиталистическите страни. А символизмът в българската литература представлява един протест срещу нивелиращите сили, упражнени върху личността от обществения строй, който познава само закона за печалбата и притежаването на материални блага.

ЗА ПЪРВИТЕ РАЗКАЗИ НА ДИМИТЪР ДИМОВ

Екатерина Иванова

В творческото развитие на Димитър Димов се очертават няколко етапа, които са представени от романите „Поручик Бенц“, „Осъдени души“, „Тютюн“, „Ахилесова пета“. В „Поручик Бенц“ авторът се интересува от човека сам за себе си, а социалните явления и политически събития са използувани предимно като своеобразна декорация. „Осъдени души“ разкрива едно ново авторско внимание, изострено за големите обществено-исторически и политически процеси и техните причини. Социалната окраска тук е само допълнение, продиктувано от острите обществени сътресения в Испания, в Европа и у нас по времето, когато се създава произведението. В „Тютюн“ Димитър Димов вече стои на марксистко-ленински идейни позиции и прави обект на своето художествено изображение най-актуални национални и общочовешки проблеми. С романа „Ахилесова пета“ писателят се заема, ръководен от живо чувство за гражданска отговорност. С него той се готви да вземе участие в разрешаването на големи болни въпроси, родени от един нов етап на нашето обществено развитие. Същевременно, макар и ясно обособени, тези периоди от творческото развитие на Димитър Димов са най-тясно свързани помежду си, представляват един постепенен преход от чистия интерес към човека и неговата сложна духовна същност към големите обществени сили и движения, които я определят. Неговите последователно появяващи се творби бележат непрекъснато възхождащия път на художествената му и философска мисъл. По този път няма отстъпления и несполуки. Той се характеризира с непрестанно обогатяване на ума, с нови завоевания на духа, с новаторски търсения и открития — плод на неотслабващо творческо напрежение. Всеки нов момент в развитието на писателя е постижение за цялата ни литература.

Ако трябва да говорим за ранното творчество на Димитър Димов, безспорно тук ще отнесем романа „Поручик Бенц“, разказите „Севастопол, 1913 г.“ и „Карнавал“, както и пътеписа „Субтропични брегове“ — създадени през един период от около десет години.[1]

През 1972 г. в кн. 2 на сп. „Литературна мисъл“ се появи статията на Любен Георгиев „Стихията на анализатора. Поглед към ранното творчество на Димитър Димов“. Тази статия авторът е поместил на челно място и в книгата си „Критически претворения“. С., БП, 1974 г. Тук той прави оценка на раз-

[1] Поручик Бенц. Роман, издаден през 1938 г. в София от Добромир Чилингиров; Севастопол, 1913 г. Разказ, отпечатан за пръв път във в. „Литературен глас“, бр., 476 от 15 май 1940г. и за втори път във в. „Мир“, бр. 12 468—12 470 от март 1942 г. под заглавие Шпионката“; Карнавал. Разказ, отпечатан във в. „Литературен глас“, бр. 543 от 18 февр. 1942 г. Субтропични брегове. Пътепис, отпечатан във в. „Мир“, бр. 12 623—12 628 от септ. 1942 г.

казите „Севастопол, 1913 г.“ и „Карнавал“.[1] Тази оценка предизвиква категорично несъгласие с нейния автор.

„Димитър Димов започва с разкази“ — такова е началото на споменатата статия. И така е построена тя — най-напред се разглеждат двата разказа, после „Поручик Бенц“. На какво основание прави това категорично заключение обаче, авторът не обяснява. От интимния тон, с който говори по-нататък за самопреценките на Димитър Димов, остава да се досетим, че такова изявление е направил пред него самият писател. Но веднага ще се резервираме. Известно е, че Димитър Димов се е отнасял твърде скъпернически към своя интимен писателски свят. Много малко хора са били негови довереници в това отношение. Извънредно важно в случая е какво точно е казал той, как го е казал и при какви обстоятелства.

Вярно е, че Димитър Димов започва с разкази, но това не са „Севастопол, 1913 г.“ и „Карнавал“. Ст. Топалджиков, негов съученик от Първа мъжка гимназия, знае за тези ранни опити на Димитър Димов. „Като ученик в седми клас — разказва той — Димов написа няколко разказа, които ми чете. Те представляваха някаква пикантерия из живота на проститутките. Героините имаха някакво сходство с по-късните му произведения. Разказите му бяха много, но не грубо сексуални. Тази сексуална подкладка тогава вървеше, харесваше се. Каза ми, че има намерение да пише нещо сериозно, вероятно е имал пред вид „Поручик Бенц“. Според Цено Ценов, съпруг на първата братовчедка на Димитър Димов Райна Харизанова, като студент Мишо пишел стихове и разкази, които често четели и обсъждали с жена му. „Аз не проявявах интерес към тях и затова не мога да кажа нищо за тематиката им. Ние не оценихме първите му писателски изяви, смятахме го за фантазьор, понякога му се надсмивахме. Човекът, който пръв предусети големия му път и има най-много заслуги за това, че той стана писател, е майка му Веса Харизанова“ — си спомня Цено Ценов.

Вероятно още в тези ранни години Димитър Димов е имал амбицията да печата, но тъй или иначе това не му се е удавало. Не разполагаме с данни, които биха подсказали, че първите отпечатани разкази на Димитър Димов са създадени преди романа. Тъкмо напротив. Най-близките до него през оня период единодушно и категорично отхвърлят такова предложение. Проф. Борис Койчев смята, че двата разказа, за които става дума, са писани след 1939 г. „През август на 1939 г. — разказва той — бяхме събрали една младежка компания в нашата вила край Княжево. Бяхме взели и нещо за пиене. Момичетата накараха Мишо да разкаже нещо, което се готви да напише. Обстановката беше такава, че той трябваше да разкаже нещо сензационно. Мишец нареди на мен и на един друг наш съученик да направим така: върху една здрава маса, на която се хранехме, сложихме два дървени стола един срещу друг и върху тях един градинарски стол със седалка от платно. Мишо се изтегна върху него и започна да разказва. Предаде сюжета на два разказа. Единия не помня, но в никакъв случай това не беше „Севастопол, 1913 г.“ или „Карнавал“, защото навярно още не беше ги замислил. Другият трябваше да се нарече „Къмпинея гречелор“, което на румънски значело „гръцко село“. Действието се развиваше около един лагер за прокажени. Една от болните, увита в шал (в червен шал, ако се не лъжа), излиза нощем от лагера да търси мъже. Края не помня. Разказаното беше твърде екстравагантно и сензационно и тогава си помислих, че няма литературна стойност.“ Пак на Борис Койчев Димитър Димов е доверил, че случката, легнала в основата на разказа „Се-

---

[1] Прави впечатление, че в този анализ, посветен на ранния Димов, пътеписът „Субтропични брегове“ дори не се споменава.

вастопол, 1913 г.“, му е разказана в Бургас, където той работи като участъков ветеринарен лекар от февруари 1938 г. до март 1939 г. („Поручик Бенц“ излиза през декември 1938 г.). Проф. Моско Москов твърди: „Разказите си Димов писа при нас (като асистент във Ветеринарномедицинския факултет), след „Поручик Бенц“. Даваl ми ги е да ги чета“. Неговите думи напълно се покриват със спомените на Калина Малина (вж. Димитър Талев, Св. Минков, Димитър Димов. В спомените на съвременниците си . С., БП, 1974), според която Д. Б. Митов, запознал се с Димитър Димов, след като прочел романа „Поручик Бенц“, му е поръчал за своя вестник най-напред разказа „Севастопол, 1913 г.“ и после „Карнавал“. Дори да предположим (макар че фактите са против такова предположение), че тези два разказа Димов е имал в ранни варианти, не можем да допуснем, че този тъй взискателен към себе си творец, вече автор на направил впечатление роман, не ги е подложил на преработка. А това означава, че в тоя вид, в който ги познаваме, те не могат да бъдат едно начало. И наистина един по-внимателен поглед върху творческото развитие на Димитър Димов ще открие в тези два разказа по-висока степен на художествена зрелост в сравнение с романа „Поручик Бенц“. Дори ако вземем за мярка само женския персонаж, трябва да признаем, че двете героини на тези разкази са по-близки до Фани Хорн от Елена Петрашева. В подкрепа на такова становище е и Нели Доспевска: „Нямам никакви спомени Мишо да ми е говорил едновременно и за двата разказа. Мисля, че най-напред ми прочете „Севастопол, 1913 г.“, дадохме го за печат и после, след известно време, ми прочете „Карнавал“. Ако и двата разказа са писани по едно и също време, той би ми ги прочел и двата, за да се посъветва кой от тях да отпечата най-напред. В същност, чисто литературно погледнато, вторият разказ е много по-зрял. В „Карнавал“ авторът е по-напреднал. Докато „Севастопол, 1913 г.“ е по-скоро реминисценция, „Карнавал“ има по-класически вид. В случая трябва да се съди от гледна точка на състоянието на тогавашната литература. Разбира се, сега Димов не би написал такова нещо. Но „Карнавал“ на времето ми хареса много. И не само на мене. На нивото на нашата литература тогава това беше рядък разказ.“ А ето и впечатлението на Калина Малина от „Карнавал“ в споменатата книга със спомени за Димитър Димов: „Чела го бях на коректура и отпечатан. Много ми хареса. Майсторски написан. . .“ Очевидно и Н. Доспевска, и Калина Малина в случая декларират не само едно лично виждане, но са изразителки и на оценката на литературните среди около в. „Литературен глас“.

Изхождайки от предпоставената теза, че разказите „Севастопол, 1913 г.“ и „Карнавал“ са първите литературни опити на Димитър Димов, Любен Георгиев ги окачествява като „плахи“, „наивни и сантиментално простодушни“. „В тях нищо не подсказва — пише той — за бъдещото развитие на таланта освен може би само едно — и в двата разказа вниманието на белетриста е концентрирано около образа на една силна и обаятелна жена, жена-фатум.“ В своята оценка той се базира на „снизхождението“, с което самият им създател си спомнял за тези си рожби пред него.

Факти за отношението на Димитър Димов към написаните от него разкази има немалко, но те трябва да бъдат правилно тълкувани. Димитър Димов безспорно е разбирал предопределеността на своя талант за големите епически форми. И никак не е случайно, че той „започва“ именно с роман. Около излизането на „Поручик Бенц“ Борис Койчев го убеждава да пише разкази. Тогава той му отговорил, че му допада голямата форма — романът. В това съзнание в същност се крие един от изворите на неговия „кураж“ да дебютира с роман, който така учудва Л. Георгиев. Разбира се, Димитър Димов не е могъл да се чувствува удовлетворен от постиженията си в областта на разказа след романа

„Поручик Бенц“ и още по-малко след романите „Осъдени души“ и „Тютюн“. От гледна точка на най-високите изисквания той е можел да отрича тези свои работи, но едва ли е губел мярка за достойнствата им. А да се каже, че е гледал със снизхождение на тези свои произведения, значи своеволно и безкритично да се приписват на Димитър Димов чужди оценъчни способности. Нели Доспевска разказва, че в годините, когато се счита още любител в писателското поприще, Димитър Димов критикува първите си творби с ясна представа както за техните недостатъци, така за качествата им. Освен това, ако един автор е в правото си да дава една или друга оценка на своите творби, изхождайки от каквито и да било съображения, литературният критик не бива да се подвежда, не би трябвало да греши. Защото тези разкази не са в никой случай посредствени и незначителни, най-обикновени начални опити. Те безспорно имат своите слабости. Но пък колко световноизвестни автори са се отличили с вулканична изява на блестящ писателски талант? В тях наистина се срещаме с елементи на сантименталност. Но тия елементи са плод не само на неопитност, а отразяват както особеностите на авторовата личност, така и вкусовете на своето време. По-важното в случая е друго. Тук са налице всички предпоставки, без които големият творец е немислим — сила и дълбочина на мисълта, строго аналитично отношение към действителността и изключителна способност към обобщения, необикновено богати за възрастта наблюдения и впечатления, завидна култура, остър интерес към човека, сериозни познания в областта на много науки, свързани с него. Жизнените проблеми не само че не са минавали незабелязано край автора, но от най-ранна възраст са го заставяли мъчително да търси тяхното разрешение. Нима може да бъде наивен един творец, който от първите си стъпки навлиза така смело и проникновено в сложните лабиринти на човешката психика? Не с наивност и простодушна сантименталност ни поразяват неговите първи разкази, а със зрелост, дълбочина и оригинален творчески подход. Тук се ражда Димитър Димов такъв, какъвто без затруднение можем да го открием във всичките му по-нататъшни работи. Тези творби са родствени с цялото творчество на писателя. Те са явен преход към романа „Осъдени души“. Разказите „Севастопол, 1913 г.“ и „Карнавал“, както и романът „Поручик Бенц“ и пътеписът „Субтропични брегове“ показват, че всички големи и самобитни начала в творчеството на Димитър Димов са заложени осезателно и смело в този „ранен“ период от неговото развитие. Кои са тези начала?

Силата на творческото въображение на Димитър Димов е общопризната. Но вече съществува, струва ми се, опасност тя да бъде абсолютизирана, като същевременно се омаловажава дълбоката и прецизна връзка, която творецът непрекъснато търси и поддържа с живота. В резултат на тригодишни проучвания съм събрала огромен материал, който показва колко строго и добросъвестно се е придържал Димитър Димов към житейската правда. Той пише само за добре познати неща и майсторски избягва неизвестните области. Неслучайно например в разказа „Севастопол, 1913 г.“ той не се занимава с описанието на нощния Париж. Подобни ходове могат да се открият и в „Осъдени души“, и в „Тютюн“. Жизнената достоверност в неговите произведения е и там, където на пръв поглед най-малко присъствува. Тя е сложила отпечатък и върху съдържанието и формата на разказа „Севастопол, 1913 г.“. По сведения на Н. Доспевска и Борис Койчев случката, залегнала в основата на тази творба, била разказана на Димов от един руснак-белогвардеец в Бургас. Най-вероятно е да е запазено и истинското име на разказвача, като се има пред вид увлечението на писателя по редките имена и фактът, че този Виктор Ефимич се появява отново десет години по-късно на страниците на „Тютюн“ като прислужник на Костов.

Появата на разказа „Севастопол, 1913 г.“ може да се свърже с увлечението на Димитър Димов (под влияние на един негов съученик) през годините на прогимназията и в ранните класове на гимназиалния курс по четиво и филми с булеварден, криминален и приключенски характер. Това влияние се долавя и в романа „Поручик Бенц“. Проф. Койчев обаче твърди, че никога не е наблюдавал у Димов особен вкус към подобен род литература или специален интерес към шпионажа. Вярно е, че Андерсон и ротмистър Петрашев работят във военното разузнаване („Поручик Бенц“), че подслушването е основно средство в ръцете на йезуитите („Осъдени души“), че „невидимите уши на гестапото“ всяват ужас („Тютюн“), че полицейската машина в Бразилия работи безупречно („Анатомът да Коста“). Но темата за шпионажа тук е разработена специално — за пръв и *последен* път в творчеството на Димиър Димов. Знае се също, че по-късно Димов никога не се е отзовавал на покани да напише подобен вид произведение. Съвсем очевидно при създаването на своя първи разказ Димов е бил заинтригуван не толкова от самата тема, колкото от острите и конфликтни жизнени ситуации, които тя му предлага и които обуславят един напрегнат външен и вътрешен драматизъм, така характерен за неговата проза. Своеобразният жизнен материал му е позволил да изяви себе си, да създаде едно чисто димовско произведение. Случката го е развълнувала с възможността, която му предоставя да размишлява по психологически проблеми, занимаващи го упорито. Борбата на „хладните разсъдъци“ го е привлякла в разказа на белогвардееца. Автоматизирането на човешката мисъл и воля, пълното ѝ подчинение на една чужда власт е за него проблемът в „Севастопол, 1913 г.“. В „Карнавал“ пък е показана обратната страна на явлението — личността се ползува от неограничена свобода, лишена от всякакви задръжки. Това е друг облик на духовната човешка същност, не по-малко интересен и като проявление, и като резултат. И в двата случая са наяве пораженията върху човека, които го извеждат от неговото душевно равновесие. Характерният за Димов вкус към мощни, необикновени, ярки драматични преживявания е предпоставка за създаването и на двата разказа. Димов никога не се спира при обикновеното и делничното. Още в първите му работи го занимава изключителното, яркото, съдбоносното.

Афинитетът на автора към силните усещания, към непознатото и загадъчното, магнетизмът, който излъчва на времето за него обществената върхушка, широкият му поглед към света са определили от най-ранна възраст интересите му към живото извън пределите на собствената му страна, поставени у него на високоинтелектуална основа. А може би още в годините на своята младост Димов е доловил по чисто интуитивен път, че закономерностите в буржоазното развитие се проявяват по-ярко в чуждестранните буржоазни среди. Така или иначе космополитизмът, една от най-характерните особености на писателя Димитър Димов, се очертава осезателно още при неговите първи прояви.

Л. Георгиев вижда връзката на двата разказа с бъдещите работи на Димитър Димов единствено в централните им женски образи. Необикновените и близки една на друга героини в творчеството на Димов отдавна са направили впечатление и на критици, и на читатели. Тяхното присъствие и тук е съвършено очевидно и без преразказ на сродните моменти. И едната, и другата героиня са чисто димовски тип жени. Те са носителки на онова у жената, което едновременно е и привличало, и плашело писателя. Но като достоен партньор на своята „фатална“ героиня Димов създава в творчеството си и поредица от подобни мъжки образи. Тяхното могъщо дихание ни облъхва от страниците и на „Поручик Бенц“, и на „Севастопол, 1913 г.“, и на „Карнавал“. Макар и оставени на втори план, те занимават не по-малко авторовото творческо мислене и трасират пътя към Ередия от „Осъдени души“ и

Борис от „Тютюн“. Защото още в неговите първи творчески прояви интересът на писателя е насочен не към единичното, а към общото, към човешките типове. В тези разкази той ни поразява със своята едромащабност, с широкия си поглед върху действителността, със завършените си наблюдения и обобщения за даден тип човешко поведение и духовна същност. Писателят борави тук предимно с обобщения — разузнавача, бонвиваните, суетните жени, полудевствениците.[1] А повечето от героите му са безименни. Още в самото начало на разказа „Севастопол, 1913 г.“ става ясно, че интересът е насочен към определен вид характери, които импонират на автора. И едва тридесетгодишен той може да им даде най-лаконична и същевременно удивително правдива характеристика. Всеки елемент от поведението на героя е дешифриран с необикновена лекота. Неговата душевност е така прецизно разнищена, та още тези ранни творби оставят впечатлението, че нищо не може да избегне от проницателния поглед на писателя.

Каква е тайната на Димовите герои, в които е заключена загадката на неговата творческа специфика? Как се ражда това странно, необикновено и трайно пристрастие у младия Димов към проститутки и прокажени,[2] безнадеждно болни, обречени шпионки, духовно и физически загиващи хора? Защо от първата му крачка негова стихия става психологията на обречения, философията на трагизма?

В този интерес на ранния Димов се събира като във фокус всичко видяно и преживяно, прочетено и научено в неговия дълбоко осмислен жизнен път. Той съзрява и се развива на една конкретна и специфична почва. Тук играят роля семейната среда и възпитанието, извънсемейното обкръжение, индивидуалните особености, интимните младежки преживявания, художественото четиво, биографиите на световноизвестни личности като леди Хамилтон и Лола Монтец, някои философски учения.

А как се извършват процесите на психологическия анализ в неговата творческа лаборатория, се пита Л. Георгиев, без да се опитва да си отговори. Дали чрез хладнокръвния страничен анализ или посредством съпреживяването на базата на родствени душевни състояния? Онези, които са успели да проникнат в интимните процеси на неговото вътрешно развитие, които познават условията за формирането на неговата личност, ще се съгласят, че тук са равнозначни и двата момента. Героите на двата разказа, за които става дума, също са заключили в себе си частици от духовния свят на своя автор. Както и в останалите произведения на Димитър Димов, самоанализата е важен момент в характеристиката на героите. Да се спомним например разсъждението в „Карнавал“ за „работливите и усърдни мъже, които стават добри специалисти“, за мъжете-жертви, които поради „липсата на сантиментален опит“ са „трагично беззащитни“. Или оценката в „Севастопол, 1913 г.“ за примера, който дава загиналият баща-офицер на своите деца. В тези два разказа може да се открие отзвукът на още толкова непосредствени изживявания.

Постиженията на Димитър Димов в областта на психологическото майсторство в ранните му разкази не са могли да не направят впечатление на Л. Георгиев. Но той е готов и да им се учуди, и едновременно с лека ръка да ги омаловажи. Твърдението, че „след блестящото развитие на психологизма

---

[1] Проф. Борис Койчев твърди, че този израз, дошъл от романа на В. Маргерит „Полудевственици“, много се харесал на Димов и влязъл в неговия речник.

[2] По спомени на близки Димов проявявал в годините на своята младост интерес към живота и психологията на проститутките, замислил разказ за един лагер на прокажени. „На няколко пъти ми е говорил — разказва Борис Койчев — за някакъв прокажен, когото бил виждал уж в Дупница. Обикновено започваше така: „Ти знаеш ли, че съм виждал...“ Това явно го вълнуваше.

в романистиката не представлява особена трудност да се опише настъпването на смъртта така, както го е описал Димитър Димов в „Карнавал“, удивлява със своята лековерност. Нима това може да бъде някакво обяснение на психологическите дълбочини, постигнати от Димитър Димов?

Отношението към човешката природа у Димитър Димов е поставено на задълбочена философска основа. Според твърдението на проф. Койчев той започва да се занимава с психоанализата във връзка със събитие в неговия интимен живот, станало през лятото на 1926 г. Фройдизмът събужда интереса му към други философски учения като бергсонизма, ницшеанството и към философията изобщо. Около 1941 г. увлечението му във философията може би секва за известно време, после се подема с нова сила и го съпътствува до края на живота му. Романът „Поручик Бенц“ — първата творческа проява на Димитър Димов — не е чужд на ницшеански настроения и фройдистки концепции. А в „Карнавал“ авторът се позовава на Фройд, често говори за „подсъзнанието“. Пак тук той определя своята творческа задача така: „Историята, която ще чуете, не е меланхолична реминисценция. Тя е просто жизнен опит, тема, която поставям за разискване. Нали търсим истината . . .“ Търсач на големите житейски истини и ценности — такъв е Димитър Димов от първата до последната своя творба. Затова именно от един най-обикновен, дори банален сюжет той успява да направи вълшебно огледало на света, в който зад привидно обикновените неща се крият страшни житейски истини.

Благодатна във всяко отношение се е оказала за писателя темата за туберкулозата. По онова време тя върлува безпрепятствено и всеки е бил свидетел на трагичния край на някоя от нейните млади и красиви жертви. В семейството на Димов починала от туберкулоза поетесата Екатерина Ненчева, съпруга на неговия вуйчо Иван Харизанов. За Димов, възприел от майка си ужаса пред болестите, туберкулозата открива подстъпите към най-дълбок човешки трагизъм. Но тук по-важно е друго. Обръщам се пак към спомените на проф. Койчев. У Димов той е наблюдавал някаква страст към нездравото — физически и душевно — у човека. Почти не помни да го е възхищавало човешкото здраве. Напротив, особена заинтересованост и вживяване е показвал към болното, към недъга. Може би е считал, че по-широко разпространеното е по-достъпно за възприемане, по-добре познато и е пресъздадено не един път в литературата и изкуството. А патологичното, отклонението от нормалното състояние на човека вследствие на физическо и нравствено изхабяване, неосъзнатият психически живот крият хиляди тайни, въпроси, загадки. Да проникне в тях, да ги извади на показ, да ги обясни — тази задача поставя пред себе си той. Затова светът на злото, проблемите на човешкото опустошение се изправят пред него в най-ранна творческа възраст с особена привлекателност. Свикнал да мисли аналитично, младият човек стига до извода, че не по-малко опасна от болестта на тялото е болестта на душата и тя трябва да се лекува, като се тръгне от първопричината. Съзнанието му е поразено от жизнените контрасти — драматични, трагични или трагикомични. Вълнува го несправедливостта на един свят, в който „бедняци с жизнени характери и превъзходно здраве“ са „смазани от варварската мизерия“, а щедро надарени с физическа хубост и материално обезпечени хора са обречени на смърт, способните млади и интелигентни мъже са „най-отвратителни мислещи същества“ . . ., където мирно съжителствуват възвишеното и низкото, красота и гнилост, любов и омраза. Прицел на неговото внимание са абсурдите. Мислител-философ, философ-поет, Димитър Димов още тук поставя един от основните проблеми, който преминава през цялото му творчество — за нещастния жребий на човека, жестоко притиснат от житейския валяк; за живота, който винаги има последната дума и уви толкова често ни поднася не онова, за което сме

се родили, заставяйки ни да изпием чашата докрай; за вледеняващата душата самота в тоя шумен карнавал, където „обезумели маски прикриват условно трагедиите на живота“. И тъй като художникът Димитър Димов винаги сгъстява боите, концентрира енергията, изостря конфликтите, той не ще ни покори подобно на Чехов с тиха тъга по бавно чезнещата от света човешка красота. А ще събере застрашаващата човека гибел в едно, за да ни порази светкавично. И тази специфика на неговия творчески гений се проявява в пълната си сила още в първите му творби. Разтревожена мисъл за човека, загриженост за неговата съдба, страдание за неговото неосмислено битие, болка за разминаването му с щастието, сподавен протест срещу умъртвената жизнена красота, така необходими за света. Едно сърце, устремено към изящество, хармония и съвършенство, които постоянно му избягват. Една топла и уви огорчена човечност. Вдъхновен ценител на живота. Моралист от голям мащаб. Такъв е Димитър Димов в своите ранни творби. Затова в тях съжителствуват по своеобразен начин строгият реализъм с една лирична и романтична приповдигнатост, характерни за цялото творчество на писателя. Лирико-романтичният им патос е в подчертания и многозначителен контраст между красивото и грозното и в борбота между тях, в доверието на писателя в доброто начало у човека (прави впечатление мястото, което отделя на очите при изображението на психическия живот), в преклонението му пред съзвучието на цветовете, в природните описания, в авторовите размисли. . .

Не може да се говори за близостта между ранните и по-късните работи на Димитър Димов, без да се обърне внимание на природата в тях. Героите на Димов винаги насищат пространството около себе си с атмосферата на своя духовен живот, която естествено и неусетно се свързва със състоянията в природата — най-често в успоредица, по-рядко в контраст — и почти винаги пределно лаконично. Разказът „Севастопол, 1913 г.“ е поставен в една природна рамка, която така напомня Горкиевата „Старуха Изергиль“ с тази близост до морето, в чиято нощна атмосфера преливат толкова естествено преживяванията на разказвач и слушател. Цялата природа е в чудна хармония с тях, поела ги е от разказа, обременена е от току-що разкритата нелепост на живота. Типично димовска прелест съдържа и бегло въведената природна картина в „Карнавал“ — изградена от багри, звукове и полутонове, от щедро бликаща атмосфера, закътала в себе си най-съкровени тайни на живота. В тези два разказа (както и в „Поручик Бенц“, и в „Субтропични брегове“) трепетният лиризъм на Д. Димовата природа е пряк отзвук на най-чисти и девствени преживявания. Тук е заключено едно виждане на природата, типично за погледа на юношеството и ранната младост. И може би всичко е така романтично постигнато, защото копнежът е намерил осъществяване не в реалността, а се е сбъднал във въображението или е останал непостижим. А това е свързано с огромно напрежение на нравствените сили. Природата в творчеството на Димитър Димов е почувствувана с цялото негово същество. Природните му описания издават тайната на неговата голяма действена сила като писател. Тя е спотаена в хилядите неуловими, но функциониращи с необикновена чувствителност връзки на твореца с живота. А това са живителните сокове на неговото писателско майсторство.

Неслучайно Георги Стаматов му е допадал. Пред Н. Доспевска и проф. Койчев Димов се е възхищавал от него. Но между ранния Димов и завършения творец Стаматов има една съществена разлика, на която Л. Георгиев не обръща внимание. Неговата статия оставя впечатление за съзнателно търсено от автора на „Карнавал“ изобличение на „спарената и отровна атмосфера в тия хайлайфни среди“. В същност Г. Стаматов е убеден противник на обществото, което така страстно разголва и заклеймява. Той е негов стра-

ничен безкомпромисен съдия. При ранния Димов нещата стоят малко по-другояче. Вярно е, че още в първите си творби Димитър Димов се отнася с резерв към охолното общество, което рисува, но дори когато го осмива и изобличава, в това едва ли има съзнателно и целенасочено вложен социален подтекст. Димов приема обществения ред такъв, какъвто е, дори съвсем естествено неговите авторски позиции са някъде сред хората на изобразяваните от него среди. Но през всичкото това време той не е заслепен от блясъка на това общество, а непрекъснато се вглежда проницателно в него, търси и открива неговите трагедии, атакува естетическите и етическите му устои, подчертава неговите противоречия. В тези ранни творби е показано едно критично отношение към представителите на господствуващите кръгове, без обаче авторът да е техен враг и преднамерен изобличител. Както в „Поручик Бенц“, така и в „Севастопол, 1913 г.“, и в „Карнавал“ обществените процеси, историческата съдба на нацията са само фон. Те могат да имат отношение към сюжетното развитие на произведението, но повече не занимават автора. Неговата стихия са абстрактните психологически задачи, които все повече приковават авторовото внимание, както правилно е отбелязал Л. Георгиев, към „вечните черти“ на явленията и това именно осигурява един траен интерес към тази творба. Оттук започва оня дълъг и сложен вътрешен път, който изживява писателят, преди да прегърне идеите на комунизма. Много са жалоните по него. И те са толкова по-важни, защото разкриват силата, искреността и здравината на неговите убеждения. И затова лоша услуга прави на автора Л. Георгиев когато, изхождайки от националната принадлежност на героите в „Севастопол, 1913 г.“, търсейки символичен смисъл в показаното сътрудничество на руското и френското разузнаване през 1913 г., прави поразяващи изводи за „основната идейна ориентация на автора“, за ранното му политическо съзряване, за втурването му още с първите си литературни опити в обществения живот и борби. Само един школски анализ на твърде ниско ниво може да „открие“ в „Севастопол, 1913 г.,“ „един плах протест срещу войната“, който според Л. Георгиев се проявява за пръв път в творчеството на Димитър Димов. Първо, в този разказ нищо не е казано „плахо“ и, второ, за пръв път художествено засвидетелствувано отношение към войната изобщо Димов е изказал съвсем недвусмислено и много ярко в романа „Поручик Бенц“, едва ли обаче с цел да влияе на общественото мнение. С особено увлечение Л. Георгиев строи умозаключения, под които няма реална почва. Излиза според него, че още преди „Поручик Бенц“ (преди 1938 г.), когато пише разказите си, Димов е бил правилно ориентиран срещу Втората световна война и нейните рицари и с перо в ръка ѝ се противопоставя. А когато през 1940 и 1942 г. издава първия си разказ, той се оказва принуден и успява да „завоалира“ най-фино всичко това и да се подиграе „с тъпите царски цензори“. Но ако тръгнем по пътя на тази елементарна и нямаща нищо общо със законите на художествената мисъл логика, ние ще бъдем озадачени, защото в „Поручик Бенц“ съчувствието на Димитър Димов е изцяло на страната на германския офицер, пък и немското офицерство е показано, общо взето, в благоприятна светлина. Какво ли не бихме „доказали“ по този начин, докъде ли не бихме стигнали! А истината е, че през този период от своето развитие Димитър Димов е аполитичен или в краен случай съчувственик на политическия кръг „Звено“. Това потвърждават неговите познати, съученици и приятели. Ще се позова само на Жули Левиева. Пред нея в Пловдив Димитър Димов е признал, че до Девети септември той не е бил „политически избистрен“, но бил много чувствителен към неправдата, пошлостта и гнилотата в обществените отно-

шения. Това се вижда и от писмата му до Борис Койчев,[1] за това свидетелствува и автобиографичният му роман „Ахилесова пета“. Самият писател не се стеснява от това положение, характерно за значителна част от нашата честномислеща интелигенция. Важното в случая е, че той винаги се е отличавал с материалистично мислене, с прогресивни възгледи, с верен усет за действителността, с аналитични способности и търсещ дух, което в края на краищата го довежда до марксистко-ленинския мироглед. Що се отнася до настроенията му по време на войната, той според Б. Койчев споделя мнението на болшинството от нашата интелигенция за ненамеса на България на страната на Хитлер. „Дори когато немците окупираха Франция и навлязоха в Египет — разказва проф. Койчев, — много хора се изплашиха, че хитлеристите наистина могат да победят. Димов запази вярата си. „Ами ако ги откъртят?“ — ми каза той.“ Но това, разбира се, още не значи, че в ранните си работи е вложил съзнателно антихитлеристки тенденции. И ако изобщо е необходимо да се търси обяснение на факта, че в първия разказ на писателя фигурира герой по народност русин, едно от разумните обяснения може да бъде това, че израснал в семейството на руски възпитаник, Димитър Димов още от малък навярно е оценил красотата и величието на руската душа. Що се касае до вестниците, дали прием на тези два разказа, и до техните редактори, трябва да се има пред вид следното. Вестник „Литературен глас“ на Д. Б. Митов не може да се нарече само франкофилски, тъй като неговият редактор е по убеждения комунист. Какви са били съображенията на Митов да приеме разказа? В средите на вестника романът „Поручик Бенц“ е събудил значителен интерес. На Д. Б. Митов вече е говорил за писателя проф. Тончо Радев, при когото Димитър Димов постъпва за пръв път на работа като асистент. Той се е срещал и с майката на Димов, която му направила силно впечатление. На в. „Литературен глас“ редовно сътрудничи Нели Доспевска, която от 1939 г. е тясно свързана с Димитър Димов. Безспорно за редактора не ще е било без значение с каква идейност разказ печата, но едва ли ще е погледнал безразлично и на литературните достойнства или недостатъци на разказа.[2] Колкото се отнася до сътрудничеството му във в. „Мир“, нещата стоят така. Един от редакторите на в. „Мир“ по това време е Петър Тасев, по-късно негов главен редактор. Той е съпруг на първа братовчедка на писателя по майчина линия. Съвсем естествено е Димов да проникне във вестника чрез него.

Първите разкази на Димитър Димов сами говорят за автора си и чрез своя език и стил. В тях Любен Георгиев констатира „наченките на едно афористично мислене“, но не се спира при този факт. В същност синтетичното и афористично мислене на Димитър Димов се налага в произведенията му от ранния период като една от най-характерните техни особености.[3] Още при първите си стъпки той изненадва с овладения диалог, със свой стил.

Димитър Димов е автор, чиито достойнства като творец не са на повърхността на неговите творби. Твърде богати и дълбоки, те не могат да бъдат оценени при един бегъл поглед. Важна предпоставка е предварителното опознаване сложната личност на твореца и процесите на нейното изграждане.

---

[1] Вж. „Из архивата на Димитър Димов“. — Пламък, 1971, кн. 15, и „Писма на Димитър Димов“. — Литературна мисъл, 1971, кн. 6.

[2] В спомена на Калина Малина, за който вече стана дума, се намира отговор на този въпрос. Още след „Поручик Бенц“ Д. Б. Митов оценил Димитър Димов като „много талантлив писател“ и изхождайки от тази оценка, му поръчал разказите.

[3] Според близки на писателя още в ученическата си възраст Димов имал навика да мисли афористично и в обикновен разговор. Тази негова склонност се засилвала в присъствието на чужди хора.

НЕИЗВЕСТНО „ПОХВАЛНО СЛОВО ЗА ПЕТЪР“ ОТ КИПРИАН

Невяна Дончева-Панайотова

Един от най-ярките носители на българското книжовно влияние в Русия в края на XIV и началото на XV в. е търновецът Киприан. В продължение на 30 години (1376—1406) като киевски, а след това и като московски всеруски митрополит той играе изключително важна роля в църковния, обществено-политическия, културния и литературния живот на руската държава. Той е оставил име на плодовит книжовник, под чието перо са излезли редица богослужебни книги, послания, грамоти, оригинални литературни творби. Най-голям интерес за литературната история представят неговите произведения, посветени на първия общоруски светец Петър, в които намират израз голямата почит и уважение на Киприан към неговия забележителен предшественик на московския митрополитски пост.

Досега на Киприановото перо са приписвани „Житие на Петър“ и „Служба на Петър“, които се радват на изключителна популярност в Русия от XIV до XVIII в. За това може да се съди по големия брой преписи на тези произведения, достигнали до нас. Без да претендирам за изчерпателност, засега на мен са ми известни 94 преписа на житието и 46 преписа на службата. В староруските ръкописи като отделна Киприанова творба се среща и един „Канон на Петър“, от който са ми познати 6 преписа.[1] Тези произведения безспорно са възникнали във връзка с въведеното от Киприан в годишния календар на руската църква честуване на първия московски и общоруски светец Петър, за което се съдържа сведение в синаксара на Киприановия псалтир.

От средновековната книжовна практика е известно, че този, който пише житие и служба на един светец, обикновено му посвещава и похвално слово. Въпреки това никой досега в науката не е изказвал предположение, че може би Киприан е написал и похвално слово за своя любимец Петър. Средновековната практика обаче се потвърди и от Киприан.

По време на научна специализация в Ленинград през 1973 г. една от централните ми задачи беше издирване, събиране и текстологическо проучване на преписите на Кип-

---

[1] Поради това, че в научната литература за Киприан досега не е отбелязано, че в старорусите ръкописи е разпространено като самостоятелно негово произведение и един канон на митрополит Петър, за него ще направя отделно съобщение. Тук ще отбележа само, че в ръкописните сборници то се помества под заглавие: „Канонъ молебенъ с(вѧтн)т(є)ю Петрꙋ мнтрополнтѳ всеѧ Рѳсн, новомꙋ чюдотворцѳ. Ємꙋ ж(є) краегранесіе сицево. Дан жде мн Х(рнст)є мон г(лаго)лъ с(вѧтн)т(є)лнѧ твоего Петра оугодника похвалнтн. Твореннє Кнпрнана мнтрополнта Кневскаго (н) всеѧ Роусн.“ Начало: „О(ть)че б(о)гом(оу)дре с(вѧтн)т(є)лю Петре, wтверзн мн недостоннін оустнѣ въспѣѣатн тѧ. . . .“ Вж. ГПБ собр. Соловецкое, № 711/819, псалтир с последования, XVI в., л. 376 об. — 383 об.; Описание рукописей Соловецкого монастыря, находящихся в библиотеке Казанской духовной академии. Ч. III. Казань, 1898. с. 271.

рановото житие на Петър. В процеса на тази работа попаднах на произведение, което също беше озаглавено като житие на Петър от Киприан, но текстът му се отличаваше значително от познатия текст на истинското Киприаново житие. Новото произведение се намира в ръкописен сборник № 866 от Погодинската сбирка в Государственная публичная библиотека им. Салтикова-Щедрина (ГПБ), л. 135 об. —148. В картотеката на ръкописния отдел на библиотеката сборникът е датиран от края на XV — началото на XVI в. (Погодинската сбирка все още няма пълен печатан опис). В него произведението е поместено под следното заглавие: „Жнтіе н жнзнь н мало неповѣданіе wт чюдесе нже в с(вѧ)тыхъ w(ть)ца н(а)ш(е)го Петра архіеп(н)с(ко)па кіевскаго всеѧ Р8сн, спнсано Кнпрїанwм смнренымъ мнтрополнтом кіевскым всеѧ Р8сн." Начало: „Се настонтъ братіе, свѣтоносное праздньство н пресвѣтлое тръжество с(вѧтн)т(є)лѧ wт(ь)ца н(а)шего Петра..." Това произведение наистина разказваше по киприановски за живота на Петър, но много по-емоционално в сравнение с житието, пищно, витиевато. По своите жанрови особености то напомняше повече похвално слово, отколкото житие.

И наистина очакванията ми се потвърдиха, тъй като след няколко дни попаднах на същия текст в друг сборник, но вече под заглавие на похвално слово: „М(є)с(ѣ)ца декамврїа въ КѦд(ь)нь. Слово похвалнw на памѧт нже во с(вѧ)тыхъ о(ть)ца нашего Петра, мнтрополнта кіевскаго н всеѧ Р8сн чюдотворца." Под това заглавие произведението е поместено в ръкописен сборник № 1500 от Новгородско-Софийското събрание от XVI в. на л. 60—72 об., който се намира също в Ленинградската държавна библиотека. Описан от е Ф.Смирнов, Описание рукописных сборников XVI века Новгородской Софийской библиотеки, находящихся ныня в Санктпетербургской духовной академии. СПб., 1865. с. 93.

При сравняването на двата текста се установи, че по съдържание те напълно се покриват, което показва, че те са преписи на едно и също произведение. Тъй като обаче в Погодинския препис то е озаглавено житие, а в Софийския препис — похвално слово, възниква въпросът: Към кой от двата жанра трябва да се отнесе това произведение?

Забележително е, че в Погодинския ръкопис то е поместено след истинското житие на Петър от Киприан (л. 109—130 об.) и след кратко анонимно похвално слово на същия светец (л. 130 об. —135 об.). И като трето произведение, посветено на Петър, в този сборник в последователен ред е поместено въпросното произведение, озаглавено пак като житие на Петър от Киприан. Сравняването му обаче с истинското Киприаново житие на този светец показва колкото различия, толкова и общности. Въпреки че в първата биографска част това произведение повтаря буквално цели пасажи от Киприановото житие на Петър, то не е житийна творба. Преписвачът на Погодинския сборник го е озаглавил като житие, тъй като се е подвел по първата му част, която в същност в един синтезиран вид повтаря най-важните моменти от живота на Петър, разказани в същия порядък и със същите изрази в истинското Киприаново житие на този светец.

Новото произведение започва с едно патетично въведение, липсващо в житието, което е твърде подходящо за начало на похвално слово, а не на житие. Втората част на творбата е изцяло хвалебствена, панегирична, така типична за похвалните слова и която и по размери, и по съдържание коренно се различава от кратката житийна похвала, с каквато обикновено завършват агиографските съчинения. Или по своите жанрови особености това произведение, посветено на Петър, наистина е похвално слово, както това е означено в заглавието на Софийския препис, а не житие, както е в Погодинския препис.

Разбира се, това в никакъв случай не намалява стойността на Погодинския препис, който както при изследване, така и при издаване на „Похвално слово за Петър" трябва да се вземе като основен по редица съображения. Първо, той е ценен с това, че в неговия наслов е разкрито авторството на произведението. В него изрично е отбелязано, че то е „спнсано Кнпрїаномъ мнтрополнтомъ". Второ, този препис е по-ранен, тъй като ръ-

кописът се датира от края на XV — началото на XVI в. И, трето, в Погодинския препис е налице типичният за похвалните слова завършек, в който чрез многократното повторение на глагола „радуи се“ в началото на всяко изречение се бележи върхът на благоговейните чувства към прославяния светец. Тази част навярно е механически съкратена в Софийския препис, където преписвачът е сметнал мястото за уместно, за да прибави неизбежното „слава во веки амин“.

Макар че вторият засега известен ми препис на това произведение — Софийският — да не съобщава името на автора, мисля, че съмнение в Киприановото авторство на „Похвално слово за Петър“ не може да съществува, като се имат пред вид следните неща:

1. По-ранният препис на това произведение — Погодинският, — който е от края на XV — началото на XVI в., сочи по категоричен начин за негов автор Киприан.

2. Отдавна в науката се знае, че Киприан е написал житие и служба на първия общоруски светец Петър. Към тях според мен трябва да се прибави и новооткритият канон на същия светец, който също е озаглавен като „творение Кипріана митрополита“. Или щом като Киприан е написал житие, служба и канон на митрополит Петър, логично и оправдано от средновековната книжовна практика е да се очаква, че той му е посветил и похвално слово.

3. В предлаганото „Похвално слово за Петър“ се откриват цели пасажи, които са буквални заемки от Киприановото житие на същия светец. Даже може да се твърди, че първата биографична част на творбата представлява извлечение на най-важните моменти от житието.

4. Езиковите и стилните особености на произведението също потвърждават Киприановото авторство. Сравнителният анализ на езика и стила на похвалното слово, житието, службата и канона издава изключително много общности, буквални повторения на цели пасажи, което показва също, че те принадлежат на едно и също авторско перо.

Фактът, че най-ранният препис на Киприановото „Житие за Петър“ е от 1390 г., показва, че то е възникнало преди тази година, т. е. през 80-те години на XIV в.[1] Може да се предполага, че възникването на похвалното му слово за същия светец не отстои много далече по време от житието. Навярно и то ще е възникнало през същите тези години на изключително интензивна книжовна и църковна дейност, осъществена от Киприан, след като заема московския митрополитски пост. Идейно-естетическата връзка между двете произведения и литературно-художествените им особености също показват, че те са създадени от едно и също авторско перо и са твърде близки по време.

Като се опираме на съдържанието на произведението, с основание можем да твърдим, че Киприан е произнесъл своята похвала за първия общоруски митрополит Петър над гроба му, намиращ се в основаната от него църква „Света Богородица“. Това е прочутият Успенски събор в Москва, в който почиват костите на редица московски и общоруски митрополити, допринесли за политическия и културния престиж на руската държава през средните векове и канонизирани от църквата за светци — основателят на

---

[1] Хронологизирането на известните ми засега 94 преписа на Киприановото житие за Петър показа, че най-ранният препис, достигнал до нас, е от 1390 г., т. е. още приживе на Киприан. Сега се съхранява в ГИМ, собр. Уварова, № 1045 (613), сборник жития и слова, *л.* 92—108 об. Ръкописът е описан от *Архим. Леонид.* Систематическое описание славяно-россійских рукописей собрания графа А. С. Уварова. Ч. II. М., 1893. с. 342. Сборникът е писан в Западна (Литовска) Русия. В края на сборника с киновар е изписана следната бележка от ръката на преписвача: „А н(с)п(н)сана книгы сіа в лѣто гѡѵн (6898—5508—1390) рокѳ п(н)с(а)лъ мн(о)гогрѣшныи дьякъ Василко. А сиа книга имать тетрадеи $\overline{\text{лв}}$.“ Щом като най-ранният препис на Киприановото житие за Петър е от 1390 г., явно е, че то е възникнало преди тази година и повече не може да се поддържа тезата, че Киприан го е написал в края на живота си в периода 1397—1404 г., както приемаха почти всички учени досега.

московската митрополия Петър, приемниците му на престола Теогност, Йона, Алексей, Фотий. В него е погребан и самият Киприан през 1406 г.

„Похвалното слово за Петър", както житието, службата и канона за същия светец, написани от Киприан, са плод на особеното уважение и голяма любов, които Киприан храни към основателя на московската митрополия, към своя бележит предшественик на московския и общоруски митрополитски престол. Специфичните жанрови, композиционни, стилни и езикови особености на похвалните слова обаче му позволяват да даде най-блестящ израз на тези си чувства в първото от посочените четири негови произведения, посветени на Петър. В похвалата си за него Киприан съчетава биографизма на житията и панегиризма на похвалните слова, спокойното безпристрастно изложение на едните и лиризма на другите, повествователния и емоционалния тон на двата жанра. В нея той в най-голяма степен изявява писателските си дарби, осведомеността си за делата на светеца и вещото боравене с житейски факти, умението си да ги обедини и подчини на една актуална идея и чрез тях и литературно-художествените похвати и средства да възвеличи името му, усета си за пластично извайване на образа и за композиционна стройност на творбата. „Похвалното слово за Петър" най-добре илюстрира връзката на неговия автор с някои традиции на Търновската книжовна школа.

Тук направих само кратко съобщение за това новооткрито произведение на Киприан. Пълно изследване за него, както и самият му текст ще бъдат публикувани другаде.

ЦЕЗУРАТА В ПОЕЗИЯТА НА ЯВОРОВ

Златана Хлебарова - Ненова

Цезурата[1] е елемент на стиха, сравнително слабо разработен и обяснен от стихознанието. В някои изследвания тя е отбелязана, но нейната функция в стиха не се определя. Така например Хайне я нарича „тайни поемания на дъх от музата, чието по-късо или по-дълго траене знае онзи, който е бленувал в нейните прегръдки.“[2]

Мирослав Янакиев я определя като „краестишна пауза, която е означена с пренасяне следващата част от израза на нов ред“[3].

Недостатъчно внимание на цезурата е отделено и в изследванията върху Яворовата поезия. Първа Надя Сакъзова почувствува нейното особено място и предназначение в поезията на Яворов.

„Нима това е парнаският равен, гладък, с определено място на цезурата стих? Със свободното поставяне на цезурата (разр. моя — б. а.) и логическите ударения Яворов напълно е постигнал свободния стих, обаче запазвайки броя на сричките във всеки ред еднакъв, само наглед доближава своите стихотворения до тия на Парнаса.“[4]

За да си обясним ролята и значението на цезурата, трябва преди всичко да си обясним елемента стих, неговата същност като основна градивна единица на поетичното произведение: графична и семантична, лексикална и интонационна. И оттам да се определи значението и ролята на цезурата като сегмент на смисловата и ритмичната структура на поетичното произведение.

Според съветския учен Ю. М. Лотман[5] всеки значим елемент в поетичното произведение се стреми да изпъкне в качеството на знак, имащ самостоятелно значение. В целостта на текста това е някаква фраза, синтагмагична брънка (цепь) в единната конструкция.

Стихът в поетическото произведение е семантическа цялост, „слово с единно и неразчленимо съдържание“[6].

Стихът се осъществява чрез метриката, интонацията, синтаксиса, като съхранява семантиката на текста „нехудожествено съобщение“, но „едновременно получава интегрирано свръхзначение“[7]. Освен че приема признаците на единен знак, той притежава тенденция да се оформя и като част от знака-фраза, която обаче запазва своята интонационна автономност. Тази двойственост, която стихът проявява в процеса на изграждането си, от една страна, да се конструира като единна семантична единица, а, от друга,

---

[1] От лат. caesura — разсичане.
[2] Х. Хайне до Имерман — 23. IV. 1830 г.
[3] М. Янакиев. Българско стихознание. С., 1965. с. 119.
[4] Н. Сакъзова. Музикалност в поезията на Яворов. С., 1920. с. 4.
[5] Ю. М. Лотман. Анализ поэтического текста. Л., 1972.
[6] Пак там, с. 92.
[7] Пак там.

да се разпада на интонационно оформени елементи, най-често семантично интегрирани, създава предпоставка за една вътрешна динамика на поетичния жанр, а оттам — към разнообразяване и обогатяване на неговата ритмична структура.

Стихът е задължително разчленяване на поетичното произведение за разлика от строфичното. Той е най-простото проявление на конструктивното начало у стихотворната форма. Вътрешнострофните връзки определят възникването вътре в строфата на определени интегрални връзки между нейните стихове, паралелни на отношението между думите в стиховете. След всяка конструктивна единица-стих се получава пауза, която особено ясно проличава при детското рецитиране. Нерядко обаче пауза се получава и в средата на конструктивната единица-стих. Разпадането на стиха на интонационни елементи се предизвиква от цезурата — „дъхът на музата“ според Хайне. Тя е един от важните сегменти на ритмичната структура, истинско нейно богатство.

Цезурата в поетичното произведение чрез народните песни е близка на българския народ. Нейната строга определеност е израз на една необходимост, съпътствуваща вокалното изпълнение на песента — да се осъществи едно последователно вдишване на певеца. Тази характерност на народната песен е напълно известна и близка до българина. Народната ни песен като първоизточник е предала тази своя особеност на личната ни поезия. Затова в поезията на Ботев, Петко Славейков, Вазов важно място е отредено на цезурата.

Цезурата като елемент на ритмичната структура на поетичното произведение заема видно място и в поезията на Яворов. От 115-те стихотворения в книгата на Яворов „Подир сенките на облаците“, 31 от тях имат цезура, т. е. повече 25% от стихотворенията на поета. У Яворов тя е твърде разнообразна. В зависимост от характера и оформянето на стиха в рамките на строфата може да се предложи следното наименование на цезурата:

семантична — когато е пауза между две семантични цялости в конструктивната цялост-стих, и

интонационна — когато обособява интонационно част от стиха, независимо, че синтактически тази част не е самостоятелно изградена, т. е. целият стих представлява синтактическа цялост, по средата разделен интонационно от пауза.

Функционалното предназначение на двата вида цезура ни довежда до извода, че цитираните в началото определения за цезурата като „краестишна пауза“ (след като имам пред вид определението на Ю. М. Лотман, че стихът е „слово. . . с единно и неразчленимо съдържание“) и като интонационна пауза („тайни поемания на дъх от музата“) взаимно се допълнят и доуточняват службата на цезурата в стиха.

Следователно цезурата е пауза с интонационно и семантично значение, която нарушава конструктивната цялост на стиха.

В зависимост от мястото на цезурата в стиха и строфата може да се направи следното класифициране на цезурите:

1) р а в н о д е л н а — когато разпределя на равен брой сричките на стиха около себе си — например 4+4, 5+5, 6+6, 7+7 и *т.* н. Този вид е твърде характерен за народните песни. Нерядко симетричността се н*ар*ушава от каталектиката — редуването на мъжки и женски клаузули, когато съответно се получава съкращаване или увеличаване на сричките;

2) н е р а в н о д е л н а — разделя стиха на две части с различен брой срички — например 4+5, 6+7 или 7+6, 8+7 и т. н.;

3) к о м б и н и р а н а п о с т о я н н а — когато строфата е съставена от стихове с равноделни и неравноделни цезури, чието съчетание се превръща в неизменяема конструкция за всички строфи на стихотворението;

4) н е п о с л е д о в а т е л н а — редуване по план на стихове с цезура и без цезура във всичките строфи на стихотворението;

5) н е о п р е д е л е н а — явява се във всички стихове на строфата или само в някои от тях без определен план и място.

Равноделна симетрична цезура е тази, която разделя стиха на части с равен брой срички. Особено често се среща в народните ни песни.

Яворови стихотворения с равноделна цезура са малко на брой: „Луди млади“ (1898), „Великден“ (1899), „На нивата“ (1900), „Павлета делия и Павлетица млада“ (1901) и „Другари“ (1904). Първите четири са поместени още в „Стихотворения“ — първата стихосбирка на поета, издадена във Варна през 1901 г., а последното е поместено в „Безсъници“ — втората поетова стихосбирка, издадена през 1906 г. Посочените по-горе стихотворения чрез много свои елементи се приближават до народните ни песни, но едновременно с това демонстрират редица качества, характерни за новата ни поезия.

Ще цитирам части от посочените стихотворения, за да обясня характера и ролята на цезурата в тях.

Пример I. Луди-млади (1898)

1) Тя ме иска, „ аз по нея
2) мир не зная, „ луд лудея;
3) *аз от стара* „ *майка крия*,
4) тя от татко „ зъл бекрия.

5) Дето седне, „ дето стане,
6) пуста майка „ и захване:
7) *„Тебе синко,* „ *е прилика,*
8) *чуй, съседкина* „ *Велика.*

9) Хем да видиш! „ Домовита.
10) Знаят всички, „ даровита. . .
11) *Тя честта ми* „ *ще да пази*,
12) *старост няма* „ *да погази*! и т. н.

Цезурата разделя осемсричковия стих (четиристъпен хорей) на две (4+4).

От цитираното стихотворение можем да констатираме, че цезурата притежава смисларазличително качество, като разделя стиха на два семантични и синтактично оформени елемента (стихове 1, 2, 4, 5, 6, 9, 10. . .) и интонационно качество в стихове 3, 7, 8, 11, 12 и т. н., защото интонационно разделя синтактична цялост. Така се идва до заключението за *двустранната роля на цезурата* в стихотворението — голямо поетично богатство, което играе значителна роля върху вътрешния ритъм на стиха — ускорява или забавя неговото темпо.

Единични са случаите на безцезурност в стихотворението[1] (например II—4, VI—4, XII—1) или нарушаване на цезурата (V—2, X—4), които не могат да повлияят върху цезурната формула на стихотворението 4+4. За по-голяма нагледност в представянето на видовете цезури — семантични и интонационни — в строфите стиховете с интонационни цезури ще бъдат разредени.

В останалите стихотворения цезурата се появява по следния начин:

Пример II. „Павлета делия и Павлетица млада“ (1901)

Цезурна формула 6+6

Неотседнал още „ *коня доралия,*
и заудря порти „ *непознат делия*;
а веднаж удари, „ дважди виком вика:
„Спиш ли, събуди се, „ отвори, Аглика“!

---

[1] Строфите да бъдат означени с римски цифри (I, II, III и т. н.), а стиховете 1, 2, 3 4 и т. н.

Пример III. „Великден“ (1899)

Цезурна формула 7+7

Един — и втори удар „ *в безмълвието нощно...*
Задружно проехтяват „ *църковните камбани*
и светла вест се носи; „ повтаря я всемощно
разбуденото ехо „ в намръщени балкани
и тласка я нагоре „ към висини бездънни.

Пример IV. „На нивата“ (1900)

Цезурна формула 5+5

Недей дочаква и зори,
върви ори, ори, ори...
Като няма прокопсия,
плюл съм в тая орисия!

Немигнал, ставай: „ ей месец още
насред небето, „ дълбока нощ е,
главата тегне, „ а сън очите
залепя сякаш. „ Какво е време?
Великден иде, „ пък оран, семе
земята чака, „ нижат се дните.
По-скоро, хайде! „ Че да се впряга;
съседа, чуваш, „ и той се стяга.
Излезеш, идеш, „ в земя корава,
напънеш рало, „ халосаш вола...
Мъглата нощна „ *затъне в дола,*
огрее слънце „ и чак тогава
за отдих спреш,
а свяст се вий —
и пак поглеш:
Дий...
Дий! воле, дий!

Прави впечатление богатата ритмична цикличност на стихотворението: въведение, изложение и заключение на всяка строфа, обособени от промяната на ритъма, броя на сричките, цезурата, интегрално свързани помежду си.

Пример V. „Другари“ (1904)

Цезурна формула 7+7

Загасна пламък-юнност „ и в пламенни другари
днес виждам овча кротост: „ на всички по лицата
живота безпощаден „ е смогнал да удари
с цинична подигравка „ на злото си печата.

Използуваните примери потвърждават извода за съществуването на двата вида цезура — семантична и интонационна — в зависимост от тяхната служба като краестишна или само като интонационна пауза.

Естествено не може и не трябва да се търси някаква графична закономерност в редуването им по причина, че липсва закономерност в употребата и на видовете стихове: например описателните части изискват по-развита мисъл, което предизвиква разширяване на изречението в цял стих, а понякога и в повече от два.

Интензивният поток на речта, където преобладават късите изречения, е по-естествена среда за семантичната пауза. И като извод може да се направи следното обобщение: видът на паузата-цезура се определя от синтактичната конструкция на стиха. Цезурата е в зависимост от вложената мисъл в стиха — кратка или разширена.

Когато наблюдаваме графически изразената цезура в цитираните по-горе стихотворения „Великден", „На нивата", „Другари", ще се забележи, че цезурата е подчертана от две неударени срички (това се получава вследствие събирането на женската клаузула и неударената ямбова стъпка, разположени от двете страни на цезурата). Посочените неударени срички забавят темпото и намаляват фонетичната акутност. Понеже в стихотворението „На нивата" липсва епичната тържественост на „Великден", изреченията са по-къси — кратки като речника на лиричния герой на стихотворението. Затова тук цезурата е предимно семантична. Темпото на първата строфа се ускорява постепенно, като съответствува на динамиката на картината. Тук само един стих има интонационна цезура, защото той изразява по-широко развита мисъл. Във втората строфа успокояващите интонационни цезури са повече — седем. Темпото вече не е така ускорено, както в първата строфа, защото в съдържанието е изразена голямата умора от целодневния труд на героя. По този начин се констатира съответствие между вътрешностиховата динамика — ускорена или забавена — в зависимост от количеството семантични цялости в стиховете и изразената картина. В третата строфа семантичните цезури пак се увеличават за сметка на интонационните и наново вътрешната динамика се повишава. Съотношението между видовете цезура можем да изразим в таблица по следния начин:

	I строфа	II строфа	III строфа
семан.	11	7	8
интон.	1	7	6

В стихотворението „Другари" цезурата напълно оправдава определението си „краестишна пауза". Тя разполовява дългия 14-сричков стих и създава възможност да се построи осмостихова строфа в тристъпен ямб. Но само видимо изглежда така. Поетът по избор и своеволно не определя дължината на стиха си. Стихово-строфичната структура е зависима от ритмично-семантичната структура на стиха — или строфа, семантика и ритмика са в диалектична връзка помежду си. Спокойно, уравновесено, като философско обобщение прозвучават трети и четвърти стих чрез своята широта и непрекъснатост. Те изграждат едно семантико-ритмично ядро, което осъществява равновесие с другите стихове, притежаващи семантична цезура. И тук цезурата-пауза е доста продължителна, защото ритмично е изградена от две неударени срички.

Броят на сричките около цезурата се запазва, когато стихотворението е изградено върху еднакви клаузули. Но тогава, когато в стихотворението е използувана каталектика на клаузулите, получава се нарушаване на точното сричково разпределение. Понеже Яворов често използува каталектиката, то тя налага промени в цезурата на няколко негови стихотворения,[1] а именно „Арменци" (1900), „На сестра ми" (1904), „Смъртта" (1905), „Към върха" (1905), „Въздишка" (1906), „Не си виновна ти" (1906), „Сфинкс" (1906) и „Майска вечер" (1907).

[1] Това налага усложняване на цезурната формула, която, за да изрази точно делението на стиховете от цезурата, се приближава до прост алгебричен израз.

Пример VI. „Арменци“

Изгнаници клети, „ отломка нищожна
от винаги храбър „ *народ мъченик,*
дечица на майка „ робиня тревожна
и жертви на подвиг „ чутовно велик —
далеч от родина, „ в край чужди събрани,
изпити и бледни, „ в порутен бордей,
те пият, а тънат „ *сърцата им в рани*
и пеят, тъй както „ *през сълзи се пей.*

Понеже мъжката и женската клаузула се редуват последователно, получава се следният модел на строфата (6+6)+(6+5) . 4

Амфибрахият замъглява цезурата — мощният ритъм увлича стиха, мисълта се разгръща елегично широко, а почти незабележимата цезура подсилва епиката. Цезурата заедно с фонетичната и композиционната структура на произведението допринася за неговото музикално изграждане.

Подобен случай откриваме и в стихотворението „Майска вечер“[1] (1907), чиято цезурна формула е (6+6)+(6+5) . 2

В други две стихотворения, изградени в ямбова стъпка, се открива следната цезурна формула: „Въздишка“ (1906)[2] — (6+6)+(7+6) . 2 и „Сфинкс“ (1906)[3] — (7+6)+7+5) . 2

Когато строфата излиза от традиционното си четиристихово построение, често пъти римната схема се усложнява и това усложнява и цезурната формула. Например:

Пример VII. „Смъртта“ (1905)

7+7 Смъртта — ужасен призрак! „ В най-ранна възраст още,
7+7 когато по-далеко „ от майчини си пазви
7+6 света едвам познавах, „ един безимен страх
7+7 загнезден бе у мене; — „ и може би то беше
7+7 страхът от нея само, „ в гърдите ми проникнал
7+6 из родна гръд изсмукан, „ По-късно аз разбрах
7+7 началото и края „ на цялата човешка
7+7 тревога под небето; „ че също тъй пред нея
7+6 трепереха и старци, „ отдавна своя дял
7+7 отзели на земята, „ и млади в свидна пролет
7+7 на крехката си младост „ . . .

Появяването на мъжка клаузула след две женски определя и цезурната формула на строфата — [(7+7) .2+(7+6)] .3+(7+7) .2

Пример VIII. „На сестра ми“ (1904)

Цезурна формула: [(7+7)+(7+6)] .2 +(7+6) . 2

7+7 Не искай да узнаеш, „ на слънцето под зноя
7+6 — нещастник — откъде ме „ нещастия влекат;

---

[1] Забулена вечер, „ гадаеща младост,
с мечтателен шепот „ *пристъпва едвам:*
— предчувствия смътни „ *за скърби и радост.*
в гърдите ми ронят „ *невнятни слова*
[2] *На гаснещия ден* „ *прощалнате зари*
и аромат от рози „ *покъсани без жал;*
на лебед песента, „ *все болен от зори —*
душата ми самотна „ *и нейната печал . .*
[3] *Зловещо се възема* „ *кървава луната*

7+7 не искай да узнаеш, „ на тъмнини в покоя
7+6 — пустинник — за къде е „ пустинния ми път;
7+6 не искай да узнаеш „ онуй, в което сам
7+6 едва ли цел съзирам, „ едва ли смисъл знам.

Женските клаузули в 1-ви и 3-и стих осъществяват изравняване на сричките около цезурата (7+7), докато мъжките клаузули във 2-, 4-, 5-, 6-и стих донасят промяната 7+6. Същото констатираме и в стихотворението „Към върха“ (1905).

Пример IX. „Към върха“ (1905)

6+6 „Нагоре към върха!“ „ И глъхне далече
6+5 зад пътната глъчка „ и шум нетърпим,
6+6 и чезнат равнища „ пребулени вече
6+5 зад него там доле, „ от пластове дим.
6+6 И пресния въздух „ на утрото хладно
6+6 гърдите поемат „ дълбоко и жадно.

Женските клаузули в 1-, 3-, 5-, 6-и стих изравняват броя на сричките (6+6), а мъжките във 2-и и 4-и стих — съкращават на 5+6 и се оформя цезурната формула [(6+6)+(6+5)] .2+(6+6) .2

Ако проследяваме цезурата у Яворовите стихотворения, ще констатираме, че разнообразието в появяването ѝ не се приключва с посочените варианти. Цезурата може да се появи не само като равноделител на сричките в стиха, а често и като неравноделител на сричките. Ако причината се крие в каталектиката на римата, то тогава промени търпи втората част на стиха — зад цезурата. В стихотворението „Среща“ предцезурната част на стиха е по-голяма — (6+5), защото тристъпният хорей във втората част изпуска последната си неударена сричка, за да постигне акцент.

Пример X. „Среща“ (1906)
Цезурна формула 6+5

Мене ми е странно — „ ето те пред мен,
мене ми е жадно — „ гледам те пленен,
мене ми е страшно — „ дишаш ти за мен,
мене ми е тъмно — „ тъмно в ясен ден.

В „Ледена стена“ отново се забелязва увеличаване на задцезурната част, но вече не чрез каталектиката, а чрез асинартетизма — т. е. смяна на хорея с ямб, като на границата между двете стъпки се появява цезурата.

Пример XI. „Ледена стена“
Цезурна формула 6+5

Ледена стена — „ под нея съм роден.
Стъклена стена — „ отвред съм обграден.
Хладната стена — „ замръзва моя дих.
Вечната стена — „ с глава я не разбих.

и никнат безпокойно „ сенки на нощта;
задавени въздишки — „ плаче тишината. . .
Сърце ми се не сепва, „ сам-само в света.

В стихотворенията „Майчина любов“ и „Завет“ неравноделността на цезурата е съвсем очебийна — (6+9) и (4+7). Но от тази неравноделност на предиханието се получава изключителен музикален ефект — своеобразно синкопиране на мелодичната линия. Освен това тя притежава и смислово значение, защото след цезурата — като след пауза — следва развитата мисъл, загатната в предцезурната част.

Пример XII. „Майчина любов“ (1905)

Цезурна формула 6+9

Аз всичко съкруших, „ до сетнята мечта в сърцето,
и всичко угасих, „ до сетнята звезда в небето;
сред тишина и мрак „ политнах сетне към леглото,
разтласкал вече с крак „ руини от добро-и-злото.

И четирите цитирани стихотворения са характерни с чистата си монологично форма, подчертана от позицията на лиричния герой и местоименната форма в стихотворенията. В повечето от стиховете цезурата е синтактичен делител, който разделя фразата на две — като мисъл и развитие. По този начин цезурата засилва своята роля на пауза пред фраза-обяснение. При видимо еднаква функция се очаква графичното осъществяване на цезурата да е еднакво. Но и в четирите стихотворения се забелязват различия в цезурата: в първото — следцезурната част е съкратена за постигане на по-голяма ударност на клаузулата; в „Ледена стена“ и „Завет“ — цезурата е граница между два ритъма; в „Майчина любов“ синтактичната структура на стиха я превръща в средство, което осъществява богатата музикална линия на стиха като пауза пред развитие.

Съществуват и още по-сложни схеми на цезурното появяване.

Пример XIII. „Сенки“ (1906)

Цезурна формула (6+7).2+(6+6)+(6+7)+(7+6)+(6+6)

6+7 На тъмна нощ часът. „ Аз гледам откроени
6+7 две тъмни сенки: там, „ зад бялата завеса,
6+6 де лампата гори, „ в поле от светлина,
6+7 две сенки на нощта. . . „ Сами една пред друга,
6+7 сами една за друга „ в жажда и притома,
6+6 там — сянката на мъж „ и сянка на жена.

Пример XIV. „Насаме“ (1906)

Цезурна формула (7+7)+(6+6)+(7+7)+(7+6)+(7+7+)+(6+6)

7+7 Под нежната омая „ на вечер замечтана
6+6 и двама ний горим! — „ не идвай чак при мен. . .
7+7 В прегръдките ти взел те, „когато ще желая
7+6 цял с тебе да се слея — „ и ний ще се топим
7+7 в блаженство и забрава, „ мъчително далеко
6+6 от себе си тогаз „ усещал те бих аз.

Ще цитирам цялото стихотворение „Не си виновна ти“, за да изпъкне изцяло новата роля, която Яворов отрежда на цезурата.

Пример XV. „Не си виновна ти“ (1906)

Цезурна формула (6+6) .4+(6+7)+(7+7)+(7+7)+(6+6)

6+6 От други свят съм АЗ „ не си виновна ТИ,
6+6 дете на прах зеМЯ, „ на прашните мечТИ:
6+6 не си виновна ТИ „ от тебе исках АЗ
6+6 не сажди на страстТА, „ а дух кристален мрАЗ.
6+7 От тебе исках АЗ „ да бъдеш огледаЛО
6+6 на моята мечТА, „ сред ясна самоТА:
7+7 вълшебно оглеДАЛО „ живот и образ ДАЛО
6+6 на моя хладен бЛЯН, „ от светъл бронз изЛЯН.
6+6 Не си виновна ТИ, „ от други свят съм АЗ,
6+6 не зная прах и дим „ в приоблачния мрАЗ;
6+6 от други свят съм АЗ; „ що можеш стори ТИ
6+6 за моя снежен сън „ и ледени мечТИ!
6+7 Що можеш стори ТИ, не арфа ясноЗВУЧНА,
6+6 за тайната в тъМА „ ридаеща саМА —
7+7 не арфа ясноЗВУЧНА „ с душата ми, съЗВУЧНА,
6+6 дозела песенТА „ на радост-горестТА!. . .

Тук цезурата приема нова функция — трансформира се в линия на вътрешни съзвучия — като вътрешна римна граница. При обогатяването на сричките с богати римни съзвучия около предиханието—пауза,получава се пълно музикално озвучаване на стиха—един от основните белези на Яворовата поезия.

Интересен ритмико-мелодичен ефект се получава в тия Яворови стихотворения, където цезурата не е постоянно явление, а се появява само в определени стихове от строфата по строго определен модел.

Пример XVI. „На един песимист“ (1898)

7+7 Да, роб е той, народа, „ и спи дълбоко, гробно,
7+7 в безчувственост нехайна, „ в мълчание беззлобно
на привичен покой:
7+7 окови тежки влачи „ и тъй смирен умира,
7+7 че щастието сякаш „ в неволята намира,
да, брате, роб е той.

Пример XVII. „Овчарска песен“ (1898)

4+4 Свърнах стадо, „ либе Радо,
снощи на полето,
4+4 и полегнах, „ час подремнах,
съних зло проклето

Пример XVIII. „Есенни мотиви“ (1899)

4+4 Безмълвна нощ „ и адски мрак. . .
4+4 И нигде звук, „ и нигде зрак:. . .
Почти допират до земята,
тъй ниско виснат небесата.

Пример XIX. „Пролет“ (1898)

Стопи се мартенския сняг
7+7 и селската речица, „ довчера заледена,
облива с пяна своя бряг
от топъл вятър съживена.

Пример XX. „Май“ (1900)

4+3 Радост-пролет! „ Слънце грей,
златен клас на нива зрей;
4+4 по ливаДИ „ злака млаДИ
росен лей брилянт сълза;
4+4 бог въздъхНЕ — „ вятър лъхНЕ,
вий се къдрава лоза.

Пример XXI. „Хайдушки песни“ (1901)

4+6 Ден денувам — „ кътища потайни;
4+6 нощ нощувам — „ пътища незнайни;
4+4 нямам тато, „ нито мама —
тато да ругае,
мама да ридае. . .
Леле моя
ти, Пирин планино!
Море черно
цариградско вино!

Пример XXII

5+3 Да бяха, либе, „ да бяха,
да бяха злато ковано
твоите руси косици...
5+5 Мяна бих сторил „ мило за драго
хранена коня,
мяна за благо
турци да гоня!

Пример XXIII

4+4 Сън сънувах, „ ой нерадост,
опустяла младост,
4+4 гроб в усое „ гроб сирашки
под шумата гъста.
4+4 И на гроба, „ ой нерадост
опустяла младост,
4+4 кръстоклоне, „ кръст юнашки
пиле на кръста,

При комбинация от стихове, оформени интонационно с помощта на спорадична цезура, се получава интересен музикално-ритмичен ефект, характерен за Яворовата поезия. Семантичната цезура интонационно обхваща фразите, акцентира ги, сгъстява напрежението чрез ускоряване на ритъма, докато стигне до безцезурните стихове (вж. пример XVIII. „Есенни мотиви“), които прозвучават като резултат по-спокойно и широко. В „Хайдушки песни“ (пример XXI, XXII, XXIII) цезурата е тясно свързана със сложната ритмема на стиха. Тя участвува в оформянето на сложната композиционна тъкан на строфата, математически точно повторена във всички останали строфи на стихотворението.

Но не във всички стихотворения цезурата се появява само на строго определено място в строфата. Срещат се Яворови стихотворения, в които цезурата се появява свободно. Явява се стихийно, защото е нужна на конкретния стих и в следващата строфа на съответното място не се появява. Такива стихотворения са „Ще дойдеш ти, очакван ден. . .“ (1905), „На пладне“ (1906), „Ела“ (1906), „Проклятия“ (1907). Тези случаи говорят за разколебаване на традицията, признак на едно постепенно отмиране. Неслучайно те са написани в периода 1906—1907 г. — наскоро след това цезурата напуска Яворовата поезия.

В заключение на всичко дотук казано, неминуемо следва въпросът: кое предизвиква появата на цезурата в поезията — и по-специално в Яворовата поезия — и кое предизвиква нейното отмиране? Мисля, че причините са следните:

1. Ако проследим наново посочените примери, ще забележим, че основното качество на сегментите, разделени от семантичните цезури, е тяхната *вътрешна завършеност*. Колкото повече е изразена завършеността на стиховия сегмент, толкова повече той се отделя интонационно от другите. Например:

Настане утро, „ гори небето,
цветя миришат, „ ехти полето:
овчар засвирил, „ стада заблели,
по всички храсти пилци запели.

Ритмичното подреждане на частите увеличава напрежението, а от тяхното равномерно повторение — изреждане, се образува „дишането“ на произведението. Симетрично оформеният поток (4+4) довежда до четвъртия стих („по всички храсти пилци запели“). У него липсва ярка диференциация на части — мисълта е плавна, описателна, в резултат на което прозвучава като мисъл-обобщение. След стиховете със семантична цезура стихът с интонационна цезура успокоява динамичния поток и се оформя като финал на дадената семантична цялост.

2. Повторението на сегментите е друга съществена причина. Естествено е в потока на речта повторената дума или фраза да бъдат интонационно отделени една от друга, което графично се изразява посредством запетая. В поетичната реч, където са използувани по-усложнени форми, се получава окрупняване на повторенията — не само на думи, но и на части, които логично се ограждат с паузи-цезури, за да се разчленят от останалата лексика (пример XXIII).

Повторението донася закономерност и ред в разделянето на частите и в тяхното редуване, установява граница между края на построението и началото на нейното провеждане. Когато слушаме началото на повторения сегмент, ние констатираме и края на предидущия, или повторението очертава пределите на построението. Освен това то посочва и вътрешното единство — причината, която предизвиква повторението. Не само точното повторение, но и всяко забелязано слухово сходство е способно да разчленява фразата в съзнанието на читателя.

3. Контрастност (противопоставяне)

Ден денувам — кътища потайни,
нощ нощувам — пътища незнайни. . .

Противопоставянето на двете мисли изисква цезура, т. е. пауза, която подчертава антитезата. Контраст може да се получи и при други случаи: противопоставяне на части с различна синтактична служба, с различна динамика, с различна дължина на частите, изразяващи мисъл и развитие (вж. пример XII), като въпрос и отговор, причина и следствие (пример XI, XV).

4. Сумиращо построяване — когато два или няколко равни по големина кратки семантични сегмента отговарят на един по-голям семантичен сегмент, приблизително равен на тяхната сума. Сумиращото построяване може би не всякога е равно на сумата на началните фрази (пример 4+4≠9) — важно е да се приеме като техен отговор (вж. пример XVIII).

В посоченото четиристишие двата начални стиха се сумират в слети двустишия, които изпълняват сумираща обединяваща функция. В музиката е извлечено следното правило:[1] „Темата с хомофонно-хармоничен характер с начална периодичност от два сходни елемента (мотиви, фрази, сегменти) като че ли „изискват“ след себе си неперио-

[1] Л. А. Мазель, В. А. Цукерман. Анализ музикальных произведений. М., 1967. с. 418.

дическо построяване (т. е. по-цялостна част, несъстояща се от сходни части), изпълняваща сумираща, обединяваща функция. Периодичността в този смисъл „натежава“ върху непериодичността почти в такава определеност, както доминантата тегне на тониката и структурата на сумирането се оказва по този начин аналогична с автентичните обороти в хармонията.“

Сумиращото построяване може да получи и друг план — комбинация между периодични и непериодични стихове по схема 1, 3—2, 4, т. е. периодични-нечетни и непериодични — четни (вж. пример XX, XXI, XXIII). Тогава сумирането-обобщение се чувствува след всеки стих, както например:

Радост-пролет! „ Слънце грей,
златен клас на нива зрей;
по ливади „ злака млади
росен лей брилянт сълза;
бог въздъхне „ вятър лъхне,
вий се къдрава лоза.

Сумиращото построение-обобщение доказва необходимостта от цезура и нейното обогатено функционално-структурно значение.

Разнообразената ритмика на стихотворенията до голяма степен се дължи на цезурата. Във видовото си проявление тя внася нюансиране в ритъма и интонацията. Появяването на семантичните цялости — т. нар. непериодични цялости след периодичните (съставени след семантично оформени части), обогатява ритъма и сочи необходимостта цезурата да осъществява и сумиращо построяване.

Сумиращото построяване, освен че показва голямата роля на цезурата, успоредно с това доказва и стесняването на нейната функция и терен в произведенията. Тук тя не е непрекъснато „дихание“ и на нея не се възлагат други функции. Новата поезия с порасналата си многозвучност, раздвиженост и ново тоноизвличане естествено скъсва с цезурната напевност. Този период на отмиране ясно проличава чрез сумирането, където на цезурата се възлага нова функция — да сменя темпоритъма, а премахването ѝ да предзвиква разширяване на мисълта до обобщение.

5. Монологична форма, осъществена чрез редуване на мисъл-развитие. Това се отнася особено за примери X, XI, XII.

Всеки стих от посочените стихотворения е изграден като следствие и резултат от дадено действие и преживяване.

Забелязва се известна аналогия с музикалната двуделна форма, изградена чрез „съпоставяне на два периода (еднородни или контрастни по характер)“[1]. Обаче поради конкретността на словесния материал се достига до по-големи философски обобщения и произведението получава форма на въпрос и отговор.

Оттук и следващото заключение:

Монологичната поезия, която притежава хомофонно-хармоничен характер (т. е. по-просто и логично устройство), изисква цезурност. Във всички изброени стихове мисълта се развива логично, ясно, подчинена на законите на класическия стих. Строфите са оформени симетрично, тяхната рима се появява по строго определен план. Налице е математическа точност в изграждането на произведението. Но ако сравним посочените стихотворения в „Нощ“, „Градушка“ (без пролетната картина), „Царици на нощта“, „Две души“ и т. н., ще констатираме огромната разлика в техния строеж: липсва традиционният класически план в построяването им (разделяне стихотворението на строфи със симетрично римуване).

Тук мисълта е обогатена и разширена и не може да се побере в рамките на един стих, поради което се появяват многобройни анжамбмани. Римата се появява свободно —

---

[1] Энциклопедический музыкальный словарь. Сост. Б. С. Штейнпресс и И. М. Ямпольский. Вж. Музыкальная форма. М., 1959. с. 166.

римуват се без видим план думи, с което се подчертава тяхното място в стихотворението. Вътрешните течения в стиха разбиват неговата напевност, неговото „дихание“ секва и той потича като мощен поток — получава се истинско полифонично звучене.[1] Тук се забелязва известен паралелизъм с музикалното изкуство.

Творчеството на виенските класици (например Моцарт) се отличава със строго спазване на музикалните форми, със строго завършените си части. Затова музикалните цезури са често срещани у тях. У Вагнер вече липсва точното спазване на класическите музикални форми. Творчеството му притежава полифоничен характер — едновременно движение на гласове, които му предават една непрекъснатост за разлика от музиката с хомофонен характер на виенските класици.

Колкото са по-значими и по-завършени частите, толкова по-значими са цезурите между тях. И обратно — колкото по-свободно са оформени частите на едно стихотворение (без строгостта на строфата), както в „Нощ“, „Царици на нощта“, „Аз не живея. . .“ и мн. др., толкова по-рядко ще срещнем цезурата.

От всички цитирани стихотворения може да се направи изводът:

1. Броят на стихотворенията с цезурата — 31 — говори, че цезурата е съществен елемент в Яворовата поезия. Тя го определя като песенник-продължител на нашата възрожденска поезия, продължител на националните песенни традиции в нашата нова поезия.

2. Бурното разцъфтяване на таланта довежда до обогатяване и разнообразяване на цезурата като художествено средство, като ѝ се поставят и нови изисквания и задачи. Тя изпълнява службата на интонационен делител със засилена ритмична функция, а често засилва своята фонетична страна, като се превръща във вътрешна римна граница (вж. XI, XV, XVII, XX).

3. Забелязва се закономерност в нейното появяване и развитие:

В първите стихове до 1901 г. тя е равноделна (4+4, 5+5, 6+6 и т. н.). От 1904 г. планът на нейното появяване се усложнява. От само стихова симетричност тя се трансформира в строфична симетричност, често появяваща се при изключително сложни схеми (вж. XIII, XIV, XV).

Това се отнася предимно за стиховете от „Безсъници“. В „Прозрения“ цезурните стихотворения намаляват — те са само две („Сфинкс“ и „Майска вечер“), а в „Проклятие“ е разколебано нейното най-важно изискване — симетричност и закономерност в появяването ѝ. В „Царици на нощта“ цезурата вече не съществува. Тези факти изразяват една тенденция у Яворовата поезия — постепенно отмиране на цезурата с времето и заменянето ѝ с други художествени средства. Следователно цезурата в Яворовата поезия е елемент, който до „Безсъници“ (1906) изживява период на развитие и обогатяване, след което следва рязък завой към ограничаване и постепенно отмиране поради засиления полифоничен характер на поезията му, за което се говори по-горе.

Когато се появява по-строго определен план само в някои отделни стихове, тя засилва своята ритмична функция, обогатява и усложнява ритмичната структура на поетичното произведение (например „Хайдушки песни“, „Есенни мотиви“, „Май“ и др.).

4. Цезурата се явява и като граница между мотиви, т. е. средство за графично изразяване на мотивно сумиране в поезията на Яворов. По този начин тя излиза от своето интонационно или синтактично значение, а играе вече съществена роля в структурно-композиционното устройство на Яворовия стих.

Цезурата е художествено средство, богато използувано от Яворов в поетичното му творчество. Тя доказва неговата народностна основа, традиция и първоизточник — народната ни поезия.

---

[1] Първи М. М. Бахтин в труда си „Проблемы поэтики Достоевского“ въвежда в литературата музикалния термин „полифоничност“, но предназначен само като качество на Достоевския роман (вж. с. 3, М., 1972).

СТАРИННА СЛУЖБА ЗА ИВАН РИЛСКИ

Боню Ангелов

Историята на службите в чест на Иван Рилски все още не е разкрита в науката. Основно разглеждане и по-голямо изследване по него няма у нас; изказваните мисли са от по-общ характер, и то главно по повод обнародването на един или друг препис на служба за светеца. Според Йордан Иванов славата на Иван Рилски „почнала още в Рилския манастир, обаче истинското си светителско достойнство получил, след като останките му били пренесени от цар Петър в Средец. Оттогава той почнал да се тачи като Срѣдечьскыи свѣтилникъ, похвала срѣдечьскаꙗ, прозѧбление срѣдечьское, за да мине след това славата му в цяло Българско, гдето вече ее възпява като съгражданинъ блъгаромъ и се величае наред със св. Кирил и Методий: „съ нима же пѫтъ бѫди ѡцъ їѡ поустынѧ Рильскꙗ“[1]. По-важни в случая са следните мисли на нашия учен: „Началната св. Иванова служба, съчинена още в Рила, с време е била проширявана и преработвана. Ето защо сегашните нейни преписи не се покриват напълно, а на места съвсем се различават. Преправките са ставали едни в Средец, други в самия Рилски манастир, трети в Търново, след като тялото на св. Иван било пренесено в 1195 г. в новата българска столица. Трябва при това да се забележи, че поради двата празника на светеца — един на 18 август (успение на Иван Рилски) и друг на 19 октомври (пренасяне на мощите му), имало е и две служби, в които покрай еднаквите стихири намираме и други съвсем различни. При преработката на службата са били внасяни не само нови стихири, но и старите са бивали стилизувани отчасти другояче.“[2]

Това са основни направления, които нашата наука следва да разработва във връзка с историята на службите в чест на Иван Рилски. Особено неизяснен е въпросът за найранната служба за светеца, или по израза на Йорд. Иванов „главното ядро“ на службата, съчинена в Рила още през X в. и намерила отражение в по-късните служби.

Както казах, усилията на нашата наука досега (съвсем основателно) бяха и все още са насочени преди всичко към издирване и обнародване на разни редакции на службата и на техни преписи. Йорд. Иванов издаде две служби по Драгановия миней от XIII в. и по Скопския миней от 1451 г.[3] Канонът, поместен в службата от 1451 г., е писан от гръцкия писател от XII в. Георги Скилица.[4] Нямам под ръка пълен текст на службата от ръкописа, дето е поместен канонът от Георги Скилица, за да проверя дали и останалата част се покрива с текста от Скопския миней. Важно е това, че канонът е дело на един гръцки книжовник, дал израз на чувствата (разбира се, не само негови) към български светец. През 1957 г. обнародвах т. нар. от мене Търновска редакция на службата по ръкопис от XIV в.[5] Най-нова публикация на неизвестна служба за Иван Рилски даде Климентина Иванова през 1973 г.[6] Тя пише: „В нашия ръкопис откриваме още една, неизвестна редакция на службата за Иван Рилски. По място на създаване тя принадлежи към групата на средецките редакции, а по време — вероятно е последната, писана преди пренасяне на мощите в Търново. В същност новото в нея, както вече споменах, е канонът,

---

[1] Й. Иванов. Български старини из Македония. С., 1931. с. 345.

[2] Пак там, с. 346.

[3] Пак там, с. 347—368.

[4] Б. Ангелов. Un canon de st. Jean de Rila de Georges Skylitzes. — Byzantinobulgarica, III, Sofia, 1970, с. 171—185.

[5] Б. Ангелов. Старобългарски текстове. Из славянските ръкописи в БАН. — Изв. Арх. инст., кн. I, С., 1957, с. 274—283.

[6] Кл. Иванова. Неизвестни служби на Иван Рилски и Михаил Воин. — Изв. Инст. за бълг. ез., кн. XXII, С., 1973, с. 213—224. Текстът се обнародва по ръкопис от XIII—XIV в. — Ленинград, ГПБ, № F. п. I. 72.

посветен на чудесата, свързани с пренасяне на мощите в Унгария. Останалите песнопения от вечерния и утринния дял на службата се п о к р и в а т с Драгановия миней. Промените са незначителни.“[1]

Както се вижда, археографските занимания откриват не само нови преписи на познати вече редакции на службата за Иван Рилски, но и нови, непознати досега редакции. В настоящото съобщение става дума за служба за рилския светец, позната по преписи от XVI в. и по нейното печатно издание от 1671 г., малко използувано в научната литература. Засега тази служба ми е позната по следните четири преписа:

1. В руски ръкопис от XVI в., № 397 от сбирката на Румянцовския музей в Москва (ГБЛ, ф. 256), л. 30—36: Мца тогоже въ кі. преподобнаго отца нашего Іwанна рыльскаго свѣтил'ника.

Начало: В пwстницѣ въсіавшемоу прwобразованіе пѳстын'нwе, въспитаніе срѣдческаго свѣтил'ника...

Заглавие на канона: Канѡ бци на s. Iwан'ноу на н., имыи краегране сицевw: Стлю, пою, всеблжене, твwа чюдеса.

Начало: Бжтвены свѣтѡ осиѧнъ и съ агглы ннѣ въдвwрѧешисѧ, млтвами твwими спсаи твwрѧщи всегда сщен'ноую ти памѧт'...

2. В голям руски ръкописен сборник от XVI в., обемащ около 950 листа осмина. Намира се в Москва — ГИМ, № 485(677) от сбирката на Синодалната библиотека. Л. 110—119 об: Мца тогоже къ кі. стаго и прпбнаго отца нашего Іwана рыльскаго.

Начало: В постницѣхъ въсіавшемоу прwобразованиіе поустынное, въспитаніе средическаго свѣтил'ника...

Наслов на канона: Канѡ Іwанніѳ на s., имыи краеграни сицево: Стлю, пою всеблженне твоѧ чюдеса.

Начало: Бжтвенымъ свѣтомъ wсіанъ и съ агглы ннѣ, wче, въдворѧешисѧ, млтвами твоими спсаи творѧще всегда сщнноую ти памѧть, въ радости поюща...

3. В руски ръкописен служебен миней от XVI в., № 57 (Музсен 1054) от сбирката на Лукашевич и Маркевич в Москва (ГБЛ, ф. 152), л. 63 об-73 об: Мца тогоже кі. стго и прпбнаго отца нашего Іwан'на рыльскаго.

Начало: В'посницѣхъ въсіѧвшемоу прwобразование поустын'ное, воспитание средѣчьскаго (вм. срѣдечьскаго) свѣтилника...

Наслов на канона: Кѣ Іwанноу на s., имы краегране сицево: Стлю, пою, всеблженне, твоѧ чюдеса.

Начало: Бжтвенымъ свѣтомъ wсиѧнъ и со агглы ннѣ, wче, водворѧешисѧ, млтвами твоими спсаи творѧще всегда сщен'ноую ти памѧт'...

4. В руски ръкописен миней от XVI—XVII в., № 829 от ръкописната сбирка на Рогожкото кладбище (Москва — ГБЛ, ф. 247), на л. 203—208: Мца тогоже кі. прпобнаго отца нашего Іwан'на рыльскаго, нова чюдотворца.

Начало: В постнице восіавшемоу прwобразованіе поустынное, воспитание средѣ члвческаго (вм. срѣдечьскаго) свѣтил'ника...

Наслов на канона: Канѡ Іwа на s., имы краегранесіе сицево: Стлю, пою, всеблжене, твоѧ чюда

Начало: Бжтвенны свѣтомъ wсиѧнъ и съ агглы, wтьче, ннѣ водворѧешисѧ, млтвами твоими спсаи творѧще всегда сщнноую ти памѧт'...

Текстът на тази служба е печатан в книгата „Преподобнаго отца нашего Йоанна Рыльскаго житие и вся служба по преданию черковному...“, излязла в Киев през 1671 г. Това е

---

[1] К л. И в а н о в а. Пос. съч., с. 214.

най-старата славянска печатна книга, изцяло посветена на Иван Рилски, подготвена за издаване от киевопечорския монах Антоний Радивиловски.[1] За това издание, ярък израз на руско-българските книжовни връзки през XVII в., говори Н. Дилевски в няколко свои изследвания. В едно от тях, а именно в „Страница из истории болгаро-украинских культурных связей в конце XVII столетия", той пише: „Сравнение Службы в издании А. Радивиловского 1671 года с известными нам службами Иоанну Рыльскому (...) не привело к никаким положительным результатам. Оригинал или списки (список) Службы, использованные Радивиловским, остаются поканевыясненными."[2] Както неговите предходници, и Дилевски не попада на изворите на службата, за които става дума в послеслов а на изданието от 1671 г., дето изрично е казано: „Правоверный читателю, предлежаще е преподобнаго Иоанна Рылскаго житие, якоже обрятохом в древних рукописних книгах, верне любве твоей типографиею вручихом." Казаното от издателя се отнася за цялата служба, включително и за нейния канон. Намирането на преписи от XVI в. потвърждава думите на Антоний Радивиловски, че той е използувал „древни рукописни книги". У Н. Дилевски има и такава мисъл: „Что касается канона в Службе киево-печерского издания, по всем признакам нового и не совпадающего ни с одним в просмотренных нами рыльских рукописях служб, то он не содержит в себе никаких указаний на время и место своего происхождения."[3] Както вече бе посочено, този канон се среща в ръкописи от XVI в.

При познатите редакции на службите за Иван Рилски има голямо преплитане на стихирите, на заемане и разместване от една в друга редакция. Същата практика виждаме и в разглежданата тук редакция, която съдържа общи стрихири с известните досега редакции, тя заимствува от всички редакции. Впрочем твърде трудно е да се уточни взаимоотношението между редакциите. Този въпрос ще разгледам в друга публикация, дето ще поместя изцяло и текста на службата.

Съдържанието на въпросната редакция показва, че в нея са останали повече пасажи от първичната, старинната рилска редакция. За това съдя по изразите в нея, предназначени за монашеска среда, които не са малко в текста на службата.

Ще приведа няколко примера (давам ги по Румянцовския ръкопис, в който текстът на службата е най-обширен):

1) Истачаетъ блгть твw(и) гробъ и тѣлw имыи нераздроушимw (л. 29 об).

2) Пастырскоую хитрость въспріимъ, инокоующимъ стwлпъ и wснованіе, разоумнѣ оупаслъ еси разоумное стадо свwе... (л. 31об).

3) да бви, блжне, безсмоушеніа бесѣдоуеши в'поустыни, wчє, жити извwлилъ еси, w молвы оудалѧѧсѧ (л. 32 об).

4) В поустыни жити оусерднw възлюбилъ еси, бгwнwсе, в неи бга пріемлѧ, избавлѧющаго тѧ... (л. 33 об).

5) тѣм и чюде лоучѧ испоущаѧ свѣтлw, и рѣкы исцѣленіа истачаѧ вѣрным, w грwба ѧко живъ, недоугом исцѣлитель (л. 34).

6) тѣм'же тѧ вѣрою вси почитаемъ, w преблжне, инwкоующимъ похвала (л. 35 об).

7) Вѣрою сѣшедшесѧ вси, ѧкw пwстника тѧ χва пwчитаемъ, Iwанне. Радоуѧсѧ оубо шествовалъ еси в поустыні непрwхwдимѣ и мре наставникъ си былъ еси чтне. Тѣм'же тебѣ мы вѣрwю в'зываемъ, блжне, постникwм похвала, w на молисѧ къ гоу помилwватисѧ дшѧм нашим' (л. 35 об).

В службата е поместена и следната стихира, появила се според Йорд. Иванов в първичната редакция по повод пренасяне мощите на Иван Рилски от Рила в Средец (19 октомври).

---

[1] Снимка от дългото заглавие на тази книга може да се види в цитираното тук изследване на Н. Дилевски. Киевското издание на житието и службата на Иван Рилски е използувано от Неофит Рилски в книгата му „Служби с житием отца нашего Йоанна Рилскаго...", излязла от печат в Белград през 1836 г.

[2] Сборник в чест на акад. Ст. Романски. С., 1960. с. 977.

[3] Н. М. Дилевский. Пос. съч., с. 978.

В стихирата се говори за новопокръстен народ, за езически остатъци в живота на народа, упреци срещу богомили и пр.: Дв҃wиз'бранnwe (вм. хв҃о избранное) стадо, вѣрныхъ съборе, новосщен'нiи лю҃е, приидѣте стецѣм'сѧ вси къ бж҃твенѣи памѧти преблаженнаго w҃ца нш҃го Iwан'на, въ ср҃ци (вероятно вм. въ Срѣдьци; в Скопския миней имаме въ Рылстѣи горѣ) въсiав'шаго, к на҃ прише҃шаго. Се бо пре҃лежи҃ на҃ сщ҃еннwe тѣлw, вѣрою нш҃а чт҃наа оутвержеniа, пр҃подобны҃ ѩко въ истин8 оукрашеniе. Да посрамѧтсѧ еретическаѧ съборища, не вѣрующеи въскрнiю. Сеи бо и по см҃рти зракъ даеть, хрwмы҃ хоже҃niе, слѣпымъ прwзрѣniе, раслабленыа здравы твwри҃ и правѣр'наго ц҃рѧ нш҃его оукрѣпляѧеть на прwтивныа, дх҃w҃ предстоа оу прт҃аа влч҃нѧ, моли спсти҃ дш҃а҃ нш҃и҃ (л. 29 об — 30).

За това, че тази редакция е по-старинна, че има по-голяма връзка с първичната рилска редакция, говори и следният факт — в нея не става дума за пренасяне мощите на светеца нито в Унгария, нито в Търново. Обаче тук Иван Рилски се величае като средечко светило (рыльскаго свѣтилника), както е казано още в наслова на един от преписите (на Румянцовския препис от XVI в.). Има и такъв израз: въспитаniе срѣдческаго свѣтильника. Следователно тя е писана след пренасянето на мощите от Рила в Средец по времето на цар Петър. Кога е станало написването, по-точно компилирането на службата, не може да се уточни. Едно обаче е несъмнено — това е старинна редакция на службата. За определяне времепоявата на службата до известна степен може да послужи акростихът на нейния канон: Стлю, пою, всеблжене, твоѧ чюдеса. Този акростих срещаме и в четирите познати преписа. Обаче началните букви на отделните стихири (и в четирите преписа) н е д а в а т означения акростих, не се покриват с него. Оттук следват два извода: 1) че канонът (съответно и службата) не е оригинална старобългарска творба, а е преведен от гръцки език, или 2) че съставителят на тази редакция при комбинирането на заеманите стихири не се е съобразил с акростиха на основния за него канон, от който заемал, и принудил към него стихири от други служби, които дори не са посветени на Иван Рилски. Така се е нарушил означеният акростих.

По-склонен съм да приема първото предположение — че имаме превод от гръцки език. Основание за това ми дава и фактът, че някои от стихирите на тази редакция се срещат в канона, написан от Георги Скилица. Между двата канона има родство. В такъв случай следва да говорим за още една служба, написана от гръцки книжовник за българския светец Иван Рилски, позната засега само по старославянски текст. Впрочем и написаната от Г. Скилица служба също е позната само по нейния славянски текст. Тази редакция, редом с познатите вече, очаква по-обстойно научно разглеждане и осветляване както на нейните връзки с останалите, така и на нейното място и роля в развитието на службите за светеца и изобщо в развитието на служебния жанр в старобългарската литература. Тук заслужава да се изтъкне, че между текста на службата по печатното издание от 1671 г. и текста в ръкописите съществени разлики няма (не говоря за морфологични и правописни различия). Тези текстологични подробности обаче са за публикация от друг характер, а не за публикация като настоящото съобщение.

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, 1974, № 7—10

В кн. 7 най-голям интерес представлява статията „Цялостен ли е структурният анализ?“ на полския изследовател Е. Чаплеевич. Статията се занимава преди всичко с обосноваността на претенциите на структурната поетика за пълнота на анализа на литературния факт в съчетанието на три канонични аспекта: синтактика, семантика и прагматика. Още в началото на статията започва защитата на мисълта, че при този тип анализ по-скоро може да се говори за свеждане на художествения факт до понятието „цялостна“ структура, отколкото за наличието на действителна цялост.

В развитието на структурната поетика авторът отделя две фази. Първата — „класическа“ 20—50-те години на XX в., представена от много школи с обединяващ ги интерес към синтактичния аспект на проблема, или естетическата функция на произведението като насоченост към собствения му строеж. Знакът става единствена реалност в изкуството и обособявайки се, губи контакт с действителността, към която се отнася. Това довежда в известна степен до приглушаване на семантическия аспект. Авторът се спира по-подробно на концепциите на Роман Якобсон като един от най-характерните представители на тази фаза. Отбелязано е и въздействието на Ф. де Сосюр с неговата теория за знака, чието влияние в структуралната поетика все още не е преодоляно напълно.

Внимание е отделено и на семантичните елементи у Ю. Тинянов и Мукаржовски, на прагматичните акценти в последния, които въпреки наличието си не отместват центъра на синтактичните структури.

50-те г. са отбелязани като нов етап в развитието на структурната поетика. Едновременно с това се отчита, че оформянето на новото разбиране на литературата и изкуството не е лишено от подкрепата на доста възгледи и постановки на Якобсон. Според Ю. Лотман литературата принадлежи на по-високо равнище от езика, защото художественият текст притежава особена семантична структура. Синтактичното отношение между „вторичната“ и „първичната“ знакова система придобива във втората фаза от развитие на структуралната поетика нов диапазон на рефлекси. „Вторичните“ знакови системи се обявяват за моделиращи: произведението на изкуството се определя като проект, въплъщаващ едно или друго разбиране на структурата на действителността. Издигането на семантичната функция в абсолют води до откъсване от естетическата функция. Произведението на изкуството подобно на предишната фаза се обявява за структура с максимална сложност. Но сега вниманието се прехвърля върху съдържанието като „модел на света“ и този модел става главен предмет на структурния анализ. „Новият“ структурализъм подчертава отличията на вторичните семиологични системи от първичните езикови системи. Това довежда до оспорване на лингвистичния характер на вторичните системи и отделяне на черти, сочещи нелингвистичен характер. В подкрепа на мислите си Е. Чаплеевич се спира на някои от позициите на Леви-Строс, Р. Барт, Б. Успенски, Ю. Лотман.

След прегледа на по-важните етапи от историята на структурното направление авторът стига до извода, че „резултатите, достигнати на отделните фази, не се допълнят един друг, не създават монолитна конструкция, а, напротив, взаимоизключват се един друг и се подлагат на съмнение“. Синтактичният структурализъм отблъсква семантиката и прагматиката, семантичният структурализъм пренебрегва синтактиката (респективно и прагматиката). Прагматичният структурализъм, все още неизявен напълно, но обещаващ условия за сближаване между научна теория и интуиция, също не гарантира модел за „цялостен“ анализ.

Главното противоречие в структурализма според автора на статията лежи не между теорията и практиката. То е преди всичко в пределите на самата теория, в общата методологическа предпоставка, претендираща на „цялостен“ подход към произведението и възникващата на някоя фаза конкретна концепция, фактически ограничаваща се с избран фрагмент (аспект) на творбата.

Този брой на списанието включва и статиите „Лебедев и племенникът Рамо“, в

която В. Кирпотин проследява философското и историко-литературно родство между образите, създадени от Достоевски и Дидро.

Уводният материал на кн. 8 е посветен на 40-ата годишнина от Първия конгрес на съветските писатели. Включени са изказвания на А. Барто, Л. Леонов, К. Симонов, А. Сурков, Н. Тихонов, К. Федин, В. Шкловски и др. Под заглавие „Преди 40 години“ О. Резник публикува спомени за I конгрес на съветските писатели.

В статията „Новият „модел“ на легендата за доктор Фауст“ на В. Молчанов са развити интересни мисли за проблемите на западната литература и литературна наука. От рубриката „Обзори и рецензии“ отбелязване заслужава рецензията на В. Романенко за второто издание на книгата на А. Твардовски „За литературата“.

Кн. 9 се открива с материали от творческата среща на писатели и критици на тема „Образът на комуниста в литературата“. Статията „Курс към духовна унификация“ на А. Тишков разглежда проблемите на политиката на маоистите в областта на литературата и изкуството. В статията на К. Рехо „От демократическата литература към социалистически реализъм“ въз основа на произведения от съвременната японска литература се прави опит да се характеризират сложностите, свързани с установяването и развитието на метода на социалистическия реализъм в несоциалистическите литератури, да се покажат закономерностите в издигането на социалистическия реализъм като ведущ творчески метод в литературата, свързана с борбата на работническата класа в страни с масово движение за защита на демократизма и прогреса.

Във връзка с 30-годишнината от социалистическата революция в България под заглавие „Обществениият дълг на писателя“ Лада Галина споделя свои мисли за ролята и значението на творческия труд. С въпроси за спецификата на писателския труд и обществения дълг на художника писателката се е обърнала към Г. Караславов, П. Зарев и П. Матев.

Статията „Народопсихология и съвременен художествен процес“ на П. Зарев отбелязва наличието на скрити вътрешни двигатели в литературното развитие, като се спира по-конкретно на исторически изменящата се народна психология. В нея се включват исторически изменения в „родовата“ и битовата етика и нравственост, формиращи се в материалното и духовното битие на народа, преминаващи в изкуството. Интерес представляват разсъжденията на автора за разлика между изконно родовото и съвременното натрупване в живота, подкрепени с илюстративен материал от Фолкнер, Маркес, Радичков и др. В статията се засяга и проблемът за отношението между национален характер и литературен персонаж, като се подчертава идеологическият акцент в литературния персонаж, който изисква отчитането на редица фактори за изясняване на националния характер в него.

В рубриката „Панорама“ е публикувана информация за теоретическата конференция на тема „Революционните септемврийски традиции и съвременната българска култура“, организирана в София във връзка с 50-годишнината от Септемврийското въстание — 1923 по инициатива на Комитета за изкуство и култура и творческите съюзи.

З. Паперный в „Зърно и растение“ изнася интересни моменти от творческите записки на А. П. Чехов, проследявайки движението на мисълта от черновата бележка до разказа или повестта.

„Най-хубавото, любовта на художника към човека“ — под това заглавие са публикувани писма на Томас Ман до негови приятели и близки, посветени на въпроси на литературата и изкуството. Избраните писма са взети от тритомния сборник писма на немския писател, събрани и подготвени за печат от дъщеря му Ерика Ман. Встъпителната статия, преводът и коментарът са на С. Апт.

В кн. 10 на списанието със статиите „Необходими ли са противоречия в поезията“ на Г. Асатиани и „Поезията в света на информационния взрив“ на Вяч. Куприанов редакцията продължава дискусията за състоянието на съвременната поезия.

Л. Филипов в „Чаадаев — истинският и мнимият“ разглежда сложните и противоречиви философски и обществено-политически възгледи на Чаадаев въз основа на неговите „Философски писма“. Ю. Кагарлицки в статията „Фантастиката търси нови пътища“ поставя въпроса за своеобразието на художествения критерий при научнофантастичните произведения и поточно проблемите на литературната критика при този тип художествени творби.

Интерес представлява статията „Мярка и смисъл на художествената измислица“ на В. Боборикин, която изследва творческата история на романа на А. Фадеев „Млада гвардия“. Авторът отчита безспорния документален характер на произведението, изградено върху огромен брой материали, разтворени в неговата тъкан почти без преосмисляне и само тук-там попълнени с отделни щрихи, усилващи или изменящи емоционалния им строй. Но въпреки че самият Фадеев говори за техническата работа при свързване на отделните документи, „Млада гвардия“ е произведение, създадено по законите на художествената проза. В. Боборикин прави редица интересни наблюдения, доказващи, че към художествената измислица в този роман

се отнасят не само детайли в поведението или вътрешното състояние на героите, но и цели епизоди, заемащи важно място в сюжета. В търсенията на някои истини и обяснения, доверявайки се на усещането на художника и наблюдението на човека, фадеев е въвел не само несъществуващи епизодични лица, но и цели сюжетни линии, чието развитие в романа е наложено от самите обстоятелства. При сверяване на документалната и художествената истина се забелязва, че това става обикновено след улавяне на нравствената, битовата и психологическата атмосфера в този етап на краснодонската епопея, без да променя потока на мисълта, а, напротив, насочва от конкретния факт към разкриване на причинно-следствените връзки. В края на наблюденията си авторът отбелязва, че мярката и смисълът на художествената измислица в романа „Млада гвардия“ изцяло са подчинени на основната идея и целят преди всичко нейното задълбочаване и емоционално уплътняване.

В кн. 10 на списанието е поместена и рецензията на Д. Лихачов за книгата на Л. М. Лотман „Реализъм в руската литература от 60-те г. на XIX в.“ Още в началото на рецензията се отчита новото у Лотман в разбирането на този изключително важен период. Според автора на рецензията интерес в замисъла на книгата представлява разглеждането на руската литература от този етап като един голям спор на писателите с разкриване на своеобразието в позициите на всеки един от тях. Ново в подхода на Лотман е и виждането на всяко литературно произведение като „обществена постъпка“, или по-точно „литературна постъпка“, а творчеството на писателя като „обществено“ или „литературно поведение“. Посочено е органическото сливане на конкретно-историческия и теоретико-литературния подход, а също и разглеждането на проблемите в творческото взаимодействие на писателите на нивото на литературните типове. Отбелязва се, че Лотман вижда историческа зависимост не само между еднородни явления, но и между противостоящи в обществената борба или такива, връзките на които носят усложнен, опосредствен характер. В заключение на рецензията авторът обобщава, че книгата на Лотман е първо изследване, поставящо комплексно въпроса за руската художествена проза.

Й. К.

Г Д Р

„SINN UND FORM“ — Берлин, 1974, кн. 1

В кн. 1 на списанието на Академията по изкуствата в ГДР по-голям теоретичен интерес представлява изследването на добре познатия немски литературовед Р о б е р т В а й м а н „Светът и аз-ът в метафората“.

В статията си авторът търси отговор на въпросите, какви са възможностите на метафората, каква е нейната дееспособност и каква функция изпълнява в процеса на поетическата корелация между индивид и общество. Р. Вайман посочва, че тази проблематика следва да се разглежда в актуален контекст, в светлината на дискусията за отношението на субективността и реалния свят в изкуството, за „тясната взаимовръзка между индивида и социалистическото общество“ по думите на Курт Хагер.

Съвременната революционна лирика е действително в състояние, отбелязва авторът, както да обедини образа на реалния свят с изразяването на аз-а, така и да замести субективността чрез гласовете на читателската маса и чистото описание на нещата от света. В първия случай стихотворението ще представлява най-висша форма на поетическото въображение, като при това лирическият субект намира изказ в неговите сложни отношения със света и тъкмо в поетическия изказ на тези отношения се осъществява акт на „самоосвобождаване,на самоопознаване, на единствено възможна индивидуация“[1] по думите на добре известния поет от ГДР Гюнтер Кунерт. Във втория случай — както може да се наблюдава в съвременната латиноамериканска поезия — едно революционно стихотворение е само по себе си отказ от аз-а, то говори от името на масите или просто констатира нещата като такива. Р. Вайман напомня, че именно в този пункт революционната поезия напомня за някои концепции на Рембо и особено за (наистина обоснован съвсем по друг начин) лозунга на Т. С. Елиот: „Поезията не е израз на личността, а по-скоро пожертвуване на аз-а, едно непрестанно заличаване на личността!“

В действителност обаче, смята авторът, тези твърде опростено противопоставени позиции се обединяват — поне в лириката на ГДР — върху едно широко поле на най-фини оттенъци между лирическата конфесия и поетическата констатация. А една обновена поетика на метафората не може да отмине опита както на съвременната латиноамериканска поезия, така и на новата европейска лирика. По-нататък в изследването си авторът насочва вниманието към някои исторически и актуални аспекти на една диалектическа теория на метафората.

---

[1] Индивидуация — психически процес на узряване, преобразуване и диференциране на аз-а. Б. рец.

Както и да дефинираме метафората, изтъква Р. Вайман, нас ще ни интересува преди всичко нейното реалистично определение, разбирането на метафората като първа поетическа версия на противоречието или, обратно, на единството между индивид и общество. Едно подобно определение ще бъде естествено твърде рисковано, то няма да може да предявява претенции за изчерпателност и преднамерено ще се отнася само до е д н а , а не до в с и ч к и функции на метафората — до нейната дееспособност. Това ще бъде частично определение, което обаче ще се ориентира спрямо цялото на традиционната теория за метафората в едно твърде съществено методологическо отношение.

Предварителният резултат от един исторически екскурс върху явлението показва, твърди авторът, че литературната практика, както и литературната теория на метафората не са нещо завинаги определено. Историческото движение на предмета и на понятието за него свидетелствува за многообразието и за променчивостта на функциите му, които винаги са били изследвани в светлината на обществената поръчка и обществения контекст на поезията. И тъкмо измененията и увеличаващата се осъзнатост на тези функции прецизират и променят употребата на основното значение на гръцкото слово „метафора", което насочва към един процес на „пренасяне". Така в своята „Поетика" Аристотел разглежда метафората като номинална стилна фигура на промяна в първоначалното значение, а древноримската реторика (Квинтилиан) определя метафората като „съкратено сравнение" (brevior est similitudo). Тя класифицира процеса на базата на „одушевено" и „неодушевено": пренасяне на качества от „живо" върху „мъртво" (напр. „*езичето* на везните"), от „живо" върху „живо" (напр. „жената е *змия*"), от „мъртво" върху „живо" (напр. „*венец* на творението") и т. н. Прецизно подреденият механизъм на тези категории е може би не без реторическа привлекателност, отбелязва авторът, ала той подминава генезиса на метафората, както и нейното въздействие върху читателя. Тук имаме работа с категории на нагледа, а не на литературната практика.

Дори и там, където вече в новото време се изоставя формалната класификация, метафората продължава да се смята само „като външна украса на по само себе си самостоятелна художествена творба". Хегел, комуто това известно изречение се изплъзва от погледа, тук все още е свързан изцяло с традицията на Квинтилиан. Неговото определение на метафората като „съвсем кратко сравнение" изхожда от постановката, че при този процес „на съдържанието се придава различна от самото него обвивка". Излизайки от тази позиция, Ф. Т. Фишер деградира сравнението до „една по-спокойна форма на образния метод" за разлика от метафората, която определя като „по-смела, по-пламенна форма, при която се изоставят въпросите „как" и „къде" и която кара сравнените явления да изглеждат идентични. „Оттук веднага произхожда идеалистическата систематика, подчертава Р. Вайман, която все още се препоръчва в модерните терминологични речници като „съвременна теория" поради вярата, че метафоричното пренасяне представлява „одухотворяване на сетивното и онагледяване на духовното", тъй като това различие било „по-съобразено със същината на най-поетическата от реторичните фигури", както твърди Геро фон Вилперт, отколкото античното рубрициране на литературните фигури.

В действителност, смята авторът, в тази дефиниция е налице обикновена подмяна на категориите, при което процесът на пренасяне се формулира на друго равнище, но и тук не се определя функционалното му значение. И така естетическите основи на класическото схващане за метафората си остават елементи на една естетика на израза, която не-хае за гледната точка на художествената рецепция като социално-естетически процес и тъкмо оттук се стреми да определи и същността на метафората, без оглед на обществената плоскост на нейния произход и художествено въздействие.

След Хегел романтичната естетика не внася нищо съществено ново в теорията на метафората. Английският революционен романтик и радетел за нова световна общност Пърси Биш Шели възлага на метафората задачата да разкрие незабелязаните до този момент отношения между нещата в света и да опосредстви възприемането на тези отношения от човека. Фридрих Шлегел, който, излизайки от чувството на романтическа резигнация и политически отказ, обозначава както метафората, така и поетическия образ изобщо като „избавление на духа от явленията на света". Това е една съвършена антиреалистична позиция, подчертава Р. Вайман, и оттук извежда една линия към модернистичното определение на уж автономната метафора като res poetica, целта на което е преди всичко „да се изхвърли непоетичното, т. е. реалното съдържание", както формулира и Ортега и Гасет: „Единствено на метафората ние дължим възможността да изчезнем от този свят, тя позволява сред действителните неща да изникнат рифовете и цветущите острови на фантазията."

Противоречията между схващанията на Шели и Шлегел не са просто от теоретично

естество, посочва авторът. Те насочват към антагонизма между различните аспекти, с които са се обвързвали винаги реалистите и нереалистите. Шели и Шлегел имат пред вид един и същ предмет само доколкото на метафората е дадена още от зараждането и в праобщественото езиково табу вътрешна способност да перифразира — да служи за забулване или за изясняване на смисъла. Но те разбират съвсем различни неща, доколкото метафората не съществува в литературата на едно общество „сама по себе си“, т. е. извън своите функции. Едва като се излезе от тази функционална цялост, може да се определи структурата на процеса, съгласно който един знак (образ) се отнася към нещо обозначено (изражение) или пък към друг знак. Постоянно съществуващото напрежение между двете равнища на отношение при метафората се поддържа не само от сюжетно-образното противоречие между органично и неорганично, духовно и природно и т. н., но то отразява по-дълбокия антагонизъм между субективните и обективните компоненти вътре в самата метафорична дейност — антагонизъм, който също не може да бъде опознат и определен „сам по себе си“, а винаги само в контекста на един разгръщащ се свят на възприемане както за поета, така и за читателя.Само отношението на този възприятен свят към действителността, смята авторът, е от решаващо значение. Важно е да се изследва какви промени, какви открития, какъв житейски опит провокира този начин на възприемане в отношението си към обществото и към живота на индивидите. Тази дееспособност на метафората, продължава Р. Вайман, не зависи на първо място от сюжетната сфера или от мимезисната степен на съответствие между структурните равнища на отношенията вътре в метафората. Ако насочим вниманието си към митологическата фантазия, ще видим, че „неосъзнатият художествен елемент“ в митично-поетичния образ е произлязъл съвсем не от сравнението (например между Зевс и гръмотевицата), а в процеса на една обществено-обредна дейност. Макар и поетическата метафора да не може да се изведе направо от мита, и тя също би трябвало да се схваща като специфично поетическо изображение на една обществена практика. Очевидно е, констатира авторът, че чистата класификация на явлението не може да даде повече плодове. А функцията и структурата на метафоричното възприятие могат да бъдат разкрити само в изследването на степента на общност между поет и читател и на отношението на обобщественият *аз* към света. Именно тук, смята Р. Вайман, едно реалистично схващане за изкуството и литературата може да се домогне до по-съвременна дефиниция на метафората.

По-нататък авторът изследва мястото и функцията на метафората в социалистическата лирика. Изтъква се, че тази форма на пренасяне на значения предлага на социалистическата поезия единствената по рода си възможност да се свързват в хомогенно поетическо цяло реалност и субективност, природа с общество или ежедневие с история — примери за това авторът почерпва от съвременната лирика на ГДР.

Едновременността в подобието, както и в неподобието, която съответствува на диалектиката между възпроизвеждане и оценяване, е в същност двигател и причина за същинското напрежение в метафората; изхождайки оттук, ще може да се определи степента на провеждане или на съкращаване на семантичното пренасяне, смята Р. Вайман. Ала трябва да не се изпуска пред вид, че изобразителният и оценъчният аспект в метафората така съвършено се сливат в едно цяло, че в никакъв случай не може да става дума за някаква двойственост на образното и мирогледното.

Авторът приключва изследването си с уговорката, че неговото проучване съвсем не разработва, а може би само набелязва действителния, както и възможния принос на метафората за „художественото преоткриване на света“ и за „превръщането му в лично изживяване и съставна част на собственото аз“. Метафората винаги ще остане част от едно по-голямо цяло, на чиито естетически закони тя е подчинена. Но в рамките на това по-голямо художествено цяло и на неговото обществено предназначение метафората проявява определена дееспособност и остава специфичен източник на онази трансмутация, чрез която нашият свят се превръща в поезия.

В същата книжка привлича вниманието и работата на К л а у с Я р м а ц „Съществува ли в изкуството напредък?“

Въпросът, дали изкуствата претърпяват развитие, изглежда не само на някои буржоазни теоретици, но и на редица социалистически творци почти неразрешима загадка, отбелязва авторът. Особено художниците, изхождайки от вярната теза, че всяко художествено произведение е неповторимо и в тази своя изключителност то е израз на субективността на твореца, който е постъпил така, а не иначе съгласно „законите на своята субективност“ и постига своето *собствено* съвършенство, достигат понякога до заключението, че изкуството не познава прогресивно развитие. Вярно е, че всяка художествена творба е белязана от оригиналността на своя създател по начин, твърде различен от проявената оригиналност в научната област и че във всеки художествен период безсъмнено се достига до „съвършенство“. Ала това обстоятелство

не дава основание, смята К. Ярмац, да се абсолютизира тезата, че в изкуството няма развитие и напредък.

Прогресът в художественото развитие не може да се обхване с категорията „съвършенство", той се изразява не във факта, че естетическите творения стават все по-съвършени (това може да бъде частен случай на прогресивно развитие в рамките на един художествен период, стил или жанр). Така произведенията на Шекспир или Гьоте означават някакъв напредък по отношение на древните съвсем не защото съдържат художествени ценности от по-висока степен на съвършенство. Тук е от значение тезата на Маркс, че „понятието напредък не бива да се схваща в неговата обичайна абстрактност". Още Хегел показа, че висотата и съвършенството на *определен* художествен изказ са тясно свързани с *определени* обществени предпоставки. Тези предпоставки (създали условия за възникването например на античния епос, на Шекспировата драма, на класическия критико-реалистичен роман на XIX в. и пр.) не са вечни, те отмират. А художествените творби, извикани от тях на живот и задълго останали като образец на съвършенство, на практика вече не могат да бъдат достигнати, понеже са изчезнали специфичните условия, сред които са били създадени. В този смисъл прогресивното развитие на изкуствата включва в себе си и негативни страни. Следователно прогресът в естетическото развитие на човечеството не може да бъде определен съобразно критериите за художествено съвършенство, а трябва да се разглежда единствено в неговата връзка със социалния прогрес.

Авторът отбелязва, че редица меродавни буржоазни теоретици отричат изобщо *прогресивното* развитие на изкуството и дори поставят под съмнение самото му развитие, а в някои крайни случаи, както е при Ортега и Гасет, дори прославят упадъка като прогрес. Така английският археолог и философ Робин Колингууд като последовател на Кроче, който поставя на първо място „изключителността" на художествената творба и ограничава прогреса в изкуството само до „съвършеното разработване на един сюжет", създава своеобразна монадология на произведението на изкуството. Според нея всяко естетическо творение създава един свят за себе си, който вече не стои в никакъв досег с другите „художествени светове", а в последна сметка също и с действителния свят. Именно при Колингууд, изтъква К. Ярмац, отричането на идеята за развитие в изкуството достига своя абсолютен израз. Също тъй влиятелният на Запад изкуствовед Херберт Рийд стига (във връзка с Фройд) до тезата, че изкуството не може да се развива в същинския смисъл на думата, понеже „основните феномени, които придават на художествените творби естетическа стойност, остават винаги едни и същи". Тези „основни феномени" Херберт Рийд схваща изцяло в смисъла на интерпретацията си на Фройд, а именно, че в душата на художника е заложено априори известно поле на напрежение, което се стреми да намери художествен изказ. Подобни теоретически постройки, изтъква авторът, са основани методологически на обстоятелството, че действителната взаимовръзка между изкуство и общество изобщо остава извън зрителното поле на изследователя.

Към представителите на онези буржоазни теоретици, които застъпват идеята за развитие на изкуството, се числи американският естет Томас Мънро. Наистина той не извежда своята концепция от Хегеловата диалектика, а от природонаучната еволюционна идея на XIX в., при което изхожда преди всичко от традицията на Спенсър. В смисъла на един прагматичен рационализъм той се застъпва за „точна" естетика и изкуствознание, стреми се да освободи тези науки от сферата на философските спекулации и развива идеите на теоретичния плурализъм. Опитът да се обединят различни клонове на знанието, да се използуват за полагане на основите на една точна естетика и от тази база да се обясни идеята за развитие на изкуството се стори на редица буржоазни учени едва ли не изход от тяхната криза, посочва авторът, като своеобразен „противовес" срещу увеличаващата се притегателна сила на марксическата естетика. Това теоретическо направление си спечели влияние, понеже се основава върху проучвания на конкретен материал и върху включване в изследванията си на частични аспекти от взаимовръзката между изкуство и общество. „Глъбинната психология, антропологията, резултатите от археологическите открития след 1900 г. и особено социалните науки създадоха предпоставките да се освободи естетиката от спекулации и да стане тя достъпна за емпиричното изследване" — това са достойнствата, които се приписват на теоретичния плурализъм на Томас Мънро. Ала в действителност и Мънро не е в състояние да изясни сложния проблем на прогресивното художествено развитие, смята авторът. Еклектичното свързване на психология, антропология, изкуствоведска морфология и буржоазна социология не може да избегне едностранчивостта на буржоазната преценка. От тези позиции — от които впрочем се подхранва и ревизионизмът в модерната теория на изкуството, подчертава авторът — не може да се отговори на въпроса за закономерността в художественото развитие и естетическия

прогрес. Характерното за една такава концепция е, смята К. Ярмац, че тя не е в състояние да прояви разбиране към изкуството на социалистическия реализъм, схваща погрешно социалната детерминираност на художествената еволюция и прогрес и по този начин ги лишава от историчност.

За да обоснове по-пълно своята теза, авторът разглежда въпроса за напредъка на изкуството най-напред така, както е разбиран в епохата на Просвещението и на класическата философия. Борбата на Дидро за придвижване изкуството напред съвсем не се отнася до някои отделни формални новости; буржоазният просветител се стреми към *нов тип* драма чрез завоюването на нов художествен обект. Той вижда обновлението в драмата в това, да не се изобразяват вече князе и крале, а градските съсловия, различни частни лица, домашните нрави и пр., т. е. до предмет на изкуството да се издигне буржоазният живот. Също и Винкелман свързва мисълта за напредък в изкуството с идеята за един по-свободолюбив обществен ред, а в редуването на различните стилове например в гръцкото изкуство открива една прогресивна, а към края му — една регресивна тенденция. Именно Винкелман въвежда категорията „стил“ в еволюционната теория на изкуството и с това отхвърля голото описание и подреждане на фактите, което вършеше старата история на изкуството. В зрителното поле на неговите изследвания навлиза и комплексът от социална детерминираност и относителна самостоятелност в художественото развитие. И Винкелман, и Дидро свързват своите концепции за нов, напредничав тип изкуство с определен човешки облик, с определен естетически идеал: Винкелман с идеята за „благородна простота — спокойно величие“ (edle Einfalt — stille Größe), а Дидро с идеала за „естествения човек“.

Особено важна стъпка в диалектическото обосноваване на прогреса в изкуството правят Хердер, Гьоте и Хегел. Приносът на Хердер се състои в това, смята авторът, че определя по-точно демократичните основи на художественото развитие. Що се отнася до Гьоте, самото му литературно дело е свидетелство за една продължаваща естетическа еволюция. Така в статията си „Литературният санкюлотизъм“ той посочва, че дори и най-големият гений е зависим от обществените условия на епохата, в която твори. К. Ярмац отбелязва, че някои разсъждения на Гьоте изцяло кореспондират със схващанията на Маркс и Енгелс по този въпрос.

Първото цялостно изложение на художественото развитие, приведено в „система“ и същевременно обяснено във взаимовръзка със световната история, дава Хегел, след като Хердер вече е свързал идеята за развитие в изкуството с аспекти от човешката история. Хегел прави опит, макар и „в абстрактно преиначена взаимовръзка“ (Енгелс), да обоснове художественото развитие преди всичко исторически и теоретически. Той вече не ограничава това развитие в рамките на отделни художествени периоди, а залага в основата на изследването си общоисторически аспект.

К. Ярмац отбелязва, че буржоазната мисъл на XIX в. не може да намери истинско приложение на Хегеловото завоевание — диалектиката. Макар еволюционната идея да не се отхвърля генерално и от всички, тя бива нагодена към нуждите на капиталистическото общество и търпи силни влияния от механичната природонаучна мисъл, както това може да се открие у Спенсър. Само въз основата на една обществена критика на капитализма, която бе в състояние да посочи изход от тази социална формация, през втората половина на XIX в. стана възможно да се отреди и на изкуството едно бъдеще в смисъл на прогрес. С откриването на историческия и диалектическия материализъм Маркс и Енгелс доказват, че на определен начин на производство съответствува и определена духовна продукция, че материалната продукция трябва да се схваща в нейната исторически конкретна форма, ако искаме да представим правилно намиращата се във взаимодействие с нея духовна продукция.

Авторът цитира Йоханес Р. Бехер, който в своя „Дневник 1950“ пише: „Едно ново изкуство започва не с нови, невиждани досега форми; едно ново изкуство започва винаги със създаването на един нов човек.“

Завършвайки с категоричната преценка, че развитието на изкуството, както и неговият напредък са безспорно научно доказани, авторът подлага на по-обширно изследване въздействието на новите комуникационни медии върху прогреса на изкуството.

В. К.

ПОЛША

„MIESIĘCZNIK LITERACKI“, 1974, кн. 9

Септемврийската книжка на „Месечник литерацки“ помества интересна за нас дискусия на тема „К р и т и ц и т е з а л и т е р а т у р а т а“, в която вземат участие изтъкнати полски критици като Ян Блонски, Артур Сандауер, Анджей Лам и др.

Влодзимеж Сокорски от името на редакцията, а след него и А. Лам предлагат на събралите се да се опитат да отговорят на въпроса, как е функционирала критиката през последните 30 години, кога е била нужна и полезна, а кога не е изпълнявала задачите си.

Според А. Лам през тридесетилетието са били проведени две големи критически кампании, които имат значение и до днес. Първата е спорът за литературните последици от новото положение на полското общество след войната, в условията на новия строй. Този спор остана незавършен, но той остави трайна следа — незаличимото вече съзнание за необходимостта от съпоставка на развитието на литературата със структурните промени в обществения живот. Втората кампания си постави задача да оцени постиженията на авангардното изкуство и литература през XX в. Дълбокият смисъл на тази кампания се състоеше в обогатяването на съвременната литература с комплекс от средства, необходими за адекватното изразяване на опита на съвременния човек. В това време бяха попълнени и пропуските в проучванията на полската литература между двете войни и на състоянието на съвременните световни литератури.

Ян Блонски различава три етапа в развитието на реализма в полската следвоенна литература. Непосредствено след войната главно място заемат етичните проблеми, свързани с окупационните преживявания, след това надмощие взема тематиката, свързана със социалистическите промени в страната, след 1953 г. главно място заема тематиката на т. нар. „размразяване", а понастоящем взема надмощие „малкият реализъм" в селския му вариант.

Според Сандауер важен недостатък на критиката през изминалото 30-летие е прекалената склонност към създаване на официални величини. Особено през годините 1949—1956 разни писатели били издигани като много големи, и то почти всяка седмица, като им се давали награди, уреждали се юбилеи, организирали се хвалебствени рецензии и големи тиражи. По този начин привилегированата литература се отделила от толерираната. Едва от 1956 г. започнало да се усилва съзнанието, че официалната литература не се покрива с новаторската, търсещата литература. Но и до днес никой не се е заловил да подложи на сериозна критика очевидните слабости на някои творби, например на Кручковски. А стойностите, които не се подлагат на сериозна критика, умират. Според Сандауер литературните творби живеят само тогава, когато са предмет на противоречиви оценки.

Ана Буковска противопоставя на Сандауер друго определение на условията за жизнеността на една творба. Една литературна творба е според нея жива, когато не може да бъде премахната от съзнанието на културната общественост и от литературната история. Блонски прави разлика между функционирането на една творба в литературната и в читателската традиция. Станислав Виткевич например, добил световна известност с авангардните си пиеси, заема важно място в полската литературна традиция, но мястото му в читателската традиция е много ограничено.

Според А. Василевски деленето на официална и неофициална литература е съществувало наистина преди 20 години, но днес е само мит. Днес не съществува нито официална литература, която да бъде лансирана въпреки малката ѝ стойност, нито пък съществува авангард, който да си пробива път с големи мъки и затруднения. В същност днес в Полша е най-лесно да бъдеш „авангарден" писател. И литературата се дели на лесна, т. е. „авангардна", която никой не атакува, защото тя никого не засяга, и трудна, която се опитва да се пребори с истинския живот.

Сандауер твърди, че за появата на различните „псевдоавангардисти" и „псевдокласици" е пак виновна самата критика. Докато през годините 1949—1956 тя насочваше с всички средства литературата към политиката, след 1956 г. тя започна да я отклонява от нея. След 1956 г. най-важната задача на критиката е била да се сложи край на плитко разбираната комуникативност; днес критиците трябва на всяка цена да изтръгнат литературата от всякакви „псевдо" течения и да я накарат да заговори с човешки глас и да започне да повдига нови проблеми по автентичен начин. У най-добрите съвременни писатели проличава според Сандауер автентизмът и свързаният с него ироничен минимализъм (Хамилтон, Брил, Редлински), който се противопоставя на предишния патетичен максимализъм. Тези писатели дават израз на новото съзнание на гражданите на „второстепенната страна, в която трябва да живеем, защото тук ни е единственото място на земята".

Според М. Шибист новата полска литература не е отговорила в задоволителна степен на основните въпроси: как са се променили хората през изминалите 30 години и в каква насока, дали те се чувствуват добре в новата си кожа, в новото си положение, дали това ново положение е тъкмо това, което те са очаквали и търсили. Има все още „нецензурни" теми и тъкмо тези творби, които се опитват да ги засегнат, се смятат за най-ценни и най-интересни, макар че те невинаги заслужават това.

Според А. Буковска последните десет години не донесоха никакви литературни събития, които да изменят по радикален

начин облика на полската литература. Творците във все по-голяма степен проявята предпочитание към интимните изказвания, които все по-малко отговарят на колективния опит.

Всички участници в дискусията обърнаха внимание на факта, че класическият роман от XIX в. изчезва. Блонски отбелязва, че съвременната проза или се свързва с личния опит на писателя и по този начин се доближава до автобиографията, дневника, документа, или се сродява с поезията. В романа нахлува лиричната, фантастичната или пародистичната стихия. Документ, външен или вътрешен, лиричен или социологичен, е на мода. Авторомanът по образеца на френския „нов роман“ не намери в Полша (въпреки някои отделни опити) благоприятна почва. Блонски обяснява това с факта, че едно общество като полското, което се преизгражда, поставя писателите в положението на търсенето, без да ги подпомага с готови литературни кодове. Ето защо „размътените“, „нечистите“ форми на изява не са ексцентрични, а са напълно реални и така ги възприемат младите читатели.

А. Василевски повдига въпроса за връзката на литературата с „идеологическите нужди на властта“. Този въпрос невинаги е бил разбиран правилно и невинаги се е давала на литературата възможността да утвърди по по-богат и по-убедителен начин съществуващата действителност. Често се забравя, че такова утвърждение е възможно само тогава, когато писателят открито се противопоставя и на решително разкритите отрицателни страни на живота. Когато творецът се прави, че не ги вижда, творбата му изглежда или сляпа, или фалшива.

Според А. Менцвел културната политика днес знае по-скоро какво не иска, отколкото какво иска от литературата. А в същност дошло е вече времето да се постави въпросът за своеобразието на социалистическата литература. Убеждението, че широките маси от трудещите се притежават готови и оформени културни възможности, които само чакат да избухнат в момента на победата на пролетарската революция, се оказа една заблуда. Необходима е постепенна историческа прегрупировка на силите, способни да създават културата. Постепенно се променят и културните образци. И това е най-важното, защото социализмът не може да се откаже от възобновяването на културното наследство на човечеството. И тук най-голямо внимание заслужава т. нар. „селско течение“ в съвременната полска литература. Във връзка с тази констатация на Менцвел А. Буковска си задава въпроса, защо най-много от талантливите млади писатели идват от селата, а не от работническите среди и като че ли ще заместят шляхтишката полска култура със „селската“. Критичката предполага, че селската среда със старите традиции е може би по-плодородна почва за оформянето на интересни творчески личности. А освен това важен е фактът, че селяните представляват половината от полския народ.

В последните си изводи както Сандауер и Блонски, така и другите критици стигнаха до заключението, че, общо взето, полската съвременна литература е интересна, което проличава още по-ярко върху фона на кризата в западните литератури. Явно доказателство за това е живият интерес, който полската литература буди в СССР и двете германски държави.

Поместеното в същия брой на списанието есе на Пшемислав Мрочковски „Песни за стихиите“ е ценен опит да се разкрие в романтизма онова съществено ядро, което и до днес е запазило своята жизненост. „Днес — четем в есето — младите станаха по-мъдри благодарение на опита на следромантичния период. Този горчив опит ги предпазва от наивността, но самата горчилка не им стига. Идва момент, когато забравената лирика пак става необходима. Според Мрочковски най-ярък израз на вдъхновеното романтично творчество, в същината си „дионисиевско“, за разлика от съзнателно подреденото „аполоновско“ е романтичната ода. Разгледани са „Ода на радостта“ от Шилер, одата на Шели за западния вятър и „Ода на младостта“ от Мицкевич. Мицкевич е започнал творбата си с подчертаването на контрастния фон — представил е вечните старци „без сърце и дух“, взети само с личните си облаги и сметки, трагично мимолетни. Одата му апелира към младите от всички раси и народи. Младостта се изразява най-силно в готовността задружно да се строи новият свят и да се събори старият. Задружният живот, строежът и борбата са сладки като „нектар“ и на тази мисъл на поета трябва да се наблегне особено много днес, когато на много млади хора е внушено, че животът е само мрак и тъга и „другите хора за нас са ад“, както Сартр убеждава съвременниците си. Обединени в задружен кръг, готови да споделят съдбата си, младите хора са свързани, както казва поетът, със „златната нишка на приятелството“, от което черпят своите сили.

И в трите романтични оди блика възторгът, който трябва решително да се противопостави на тъгата и отчаянието на „атомната ера“. Критиката на романтизма— завършва авторът, — която толкова остро е атакувала романтиците, че са прекалили, също е прекалила.

„TWÓRCZOŚĆ", 1974, кн. 8, 9

Кн. 8 на сп. „Твурчошч" помества по случай 100-годишнината от рождението на Жозеф Конрад (Коженьовски) писмата на големия английски писател до Роже Д. Касеман, студията на Здзислав Найдер „Конрад и идеята за честта" и превод на студията на известния френски англицист Жан Жак Маю „Абсурдът и гротеската в творчеството на Конрад". Книжката съдържа и много интересно есе от Северин Поляк, посветено на живота и творчеството на Андрей Бели. В рубриката „Сред книгите" подробно е разгледана излязлата през 1973 г. книга на Ана Павелчинска „Стойностите и насилието. Социологичен очерк върху проблематиката на Освиенцим". Авторката на рецензията Малгожата Шпаковска подчертава, че основната идея на тази книга се изразява в убеждението, че признаването и реализирането на известни стойности от традиционния канон на европейската култура са били необходими, за да се понесат освиенцимските мъки, макар че това условие не е било естествено само по себе си достатъчно. В книгата на Павелчинска Освиенцим е представен като борба между два противопоставни механизма. Първият е бил насочен срещу общоприетите в нашата култура стойности, целта на втория е била защитата на тези стойности. Силата на втория механизъм не може да се измерва с неговата резултатност, която, както знаем, е била нищожна. Но тази постоянна, макар и непостигаща значителни резултати съпротива е била доказателство за острото противоречие между хитлеризма и европейската култура. Тези, които са били съзнателно или несъзнателно неразривно свързани с тази култура, са могли докрай да си служат с нея като с оръжие.

Една от главните идеи на тази мъдра книга е и идеята за „психическата печалба", която всеки от участвуващите в съпротивата е извличал за себе си от алтруистичните си постъпки. Действието в полза на другите е било в същност основната форма на самозащита. Вече самото съзнание, че в тези нечовешки условия човекът е запазил способността да се противопоставя, да бъде солидарен с другите, да участвува в акции за спасението на другарите си е създавало „луксозната в обстановката на лагера психическа ситуация". Щом като в малките групи — пише Павелчинска — защищаваха благодарение на солидарното съдействие най-слабия, тази защита в по-широките категории на ценностите е била взаимна защита на всички. Слабият добивал някакъв малък шанс да изтрае биологически и толкова важното чувство, че има опора. По-силните защищаваха в тези най-тежки условия собствената си етика." Чувството за солидарност и неговото реализиране на практика напук на механизма, който трябваше да го изкорени, е било най-голямата придобивка за концлагериста и неизбежното условие да се изтрае. Така концлагерът е изработил основната етична норма, без която не може да се живее: не прави зло на другия и го спасявай, доколкото това е в границите на твоите възможности, защото човекът е дотолкова човек, доколкото участвува в света на стойностите, и то стойностите, които го свързват с другите хора — завършва рецензентката.

„В Атина щеше да бъде Перикъл" — този цитат от Пушкин е поставен като заглавие на интересната статия на Войчех Карпински, посветена на Пьотр Чаадаев. „Писмата" на Чаадаев и особено първото, в което е начертан по великолепен начин образът на епохата на Николай I, Херцен е сравнявал с изстрел сред мрачната нощ на деспотизма.

Кн. 9 на списанието помества нови стихотворения на Ярослав Ивашкевич, откъс от книгата на Виктор Ворошилски за Пушкин — „Отечеството ни е Царское село", където е широко представен училищният период от живота на гениалния руски поет, и една глава от книгата „Изкуството напуска мълчанието си" от Збигнев Флорчак. Последната книга е посветена на голямото откритие на американския учен Александър Маршак (Marshack) относно изкуството на палеолита. Маршак твърди, че многобройните „тайнствени" знаци в изкуството на палеолита, съчетани със символи, на които археолозите не са обръщали достатъчно внимание, заедно с високохудожествените мозайки имали характер на символичен календар; представлявали записи съгласно с годишното време и в зависимост от разните фази на Луната, които за палеолитичния човек са били астрономическо явление, най-лесно за наблюдаване. Следователно човекът от епохата на палеолита е бил вече „интелектуално същество" с научни дарби и интереси. Искал да си даде сметка за ритъма и фазите на времето. Той е създавал в рамките на своите възможности „библиотека", „хрониката на своето време".

Рубриката „Сред книгите" помества рецензии за новите книги на Юлиан Кавалец, един от най-известните представители на т. нар. „селско течение" в полската литература, и за новата творба на прочутия автор на научнофантастичните романи — Станислав Лем. Лешек Бугайски, автор на първата рецензия, озаглавена „Тъжни разкази", подчертава, че и последната книга на Кавалец „Голямото празненство" (1974) не напуска кръга на проблемите от предишното му творчество. Това са проблемите на хората, които „изведнъж ви-

дяха нови градове непосредствено до нивите си“ и които тръгнаха по пътя на „напредването към града“. Позицията на автора в тази книга е много оригинална — той говори за събитията като че ли от огромно разстояние, сякаш самият той се намира вече в далечно бъдеще. Героите нямат имена, а са като че ли безименни представители на една социална група, добиват символично значение. Алегоричен смисъл има и този огромен строеж, който в разказите изтласква природата и всякакъв органически живот, съществуващ преди върху огромната строителна площадка. Остава само едно дърво и една птица, но и те загиват въпреки най-нежните грижи на строителите. Те не могат да виреят в градската обстановка. Тогава строителите поставят ново дърво от изкуствена маса, изработват изкуствена птичка и ознаменуват създаването на своя нов „олтар“ с голямо празненство на строежа. Така е изтъкната главната идея на творбата — човекът е най-много привързан към символите, към жестовете си и привидните чувства, които щедро манифестира към ближните си и към загиващата природа и с които прикрива егоизма и безсмислието си. Книгата на Кавалец е траурен марш на погребението на природата, но и бунт срещу факта, че селският свят, който той познава и обича, е осъден на гибел.

Рецензията, посветена на книгата на Лем „Измислената величина“ (1973), озаглавена „Този Лем, който ни кара да се смеем“, доказва по убедителен начин, че последната творба на автора на „Соларис“, „Приказки на роботите“, „Високият замък“, „Гласът на господа и философия на случайността“ и др., е в същност много тъжна. След „Съвършена празнота“ — шеговит сборник от рецензии за ненаписаните книги, в новата си творба Лем създава антология от предговори към ненаписаните още съчинения. Всички тези предговори са снабдени с дати на тяхната публикация: 2009, 2011, 2029 г. В един от тях четем: „През 2023 г. станаха някои инциденти, които поради спазването на тайната по работата на Проекта не са стигнали веднага до знанието на обществото. Голем XII, който е изпълнявал по времето на патагонската криза функцията на шеф на генералния щаб, отказал да сътрудничи с генерал Т. Оливиер, след като е направил текущата оценка на умножителя на интелигентността на този заслужил командир. Започна следствие, по времето на което Голем XII по груб начин обидил трима пратени от Сената членове на специалната комисия. Работата бе потушена, а Голем XII след още няколко сблъсквания е платил всичко това с пълното му демонтиране.“ Голем е бил изработен от хората човек-механизъм. Така „измислената величина“ въпреки тънкия си хумор и комизма на ситуациите се очертава като остър памфлет и горчива сатира, разкриваща трудно преодолимите черти на човешката природа.

Заслужава внимание и статията на изтъкнатата театрална критичка Марта Фик „Защо класиката?“. Статията започва с констатацията, че, както на всички е известно, рангът на полския следвоенен театър се определя на първо място от постановките на голямата класика. Големите представления на съвременната драматургия: „Два театъра“ от Шенявски, „Немци“ и „Първият ден на свободата“ от Кручковски, „Имената на властта“ от Брошкевич, „Картотеката“, „Старата жена мъти“ и „Моята дъщеричка“ от Ружевич, „Танго“ от Мрожек, „Венчавката“ от Гомбрович и още няколко постановки са били несъмнени постижения на полските съвременни писатели-драматурзи и на режисьорите. И все пак за съдбата на полския театър, и то не само през годините 1944—1974, но още от 1918 г. до днес решаващи са били не реализациите на съвременните пиеси, а на големите творби на романтиците — Мицкевич, Словацки и Красински, а също така и на Виспянски, на Шекспир и на античните класици. И до днес този класически репертоар се противопоставя успешно на всякакви теории за „кризата на театъра“, и то се противопоставя в двоен смисъл: чрез художествената си проблемна сила и чрез реакцията на публиката, която „изведнъж престава да проявява скуката и циничния си скептицизъм и се отказва от предпочитанието си към телевизията“.

За лошото положение на съвременната световна драматургия се писа вече много. Безспорен е фактът, че броят на премиерите на полските съвременни пиеси в отделните театрални сезони не намалява, а, напротив, увеличава се. Но цялата работа е в това, че те само много рядко надминават средното ниво. В тях липсва искреност, пълната емоционална ангажираност на твореца. И днешният драматичен писател отстъпва на Мицкевич, Словацки, Красински или Фредро не поради това, че му липсва талант, а затова, че е свикнал и са му помогнали да свикне да пази безгрижното и спокойно съществуване за себе си и за другите. А стойността както на театъра, така и на литературата, върху която театърът все още се опира, се крепи не само върху красотата и хармонията но и върху този инстинкт, който позволява на твореца да забележи, да покаже, а понякога и да предизвика онова, което е и трябва да бъде за даденото време най-важно. За характера на повечето от съвременните пиеси не може да се каже нищо определено. Техните цели в най-добрия случай са много близки, а често неясни. Те стра-

дат от външна ефектност, повтаряне на общоизвестните истини и идеологическо лъкатушене. Понякога оставаме с впечатление, че са написани заради самото писане и режисирани заради самото режисиране. Когато гледахме — завършва Фик — „Освобождението“ на Виспянски, възвръщаше ни се вярата, че театърът е нужен. На фестивала на съвременните пиеси пак загубвахме тази вяра. И то пак не защото, че „Освобождението“ е по-голяма, по-съвършена творба, а поради това, че когато гледаме пиесата на Виспянски, ние усещаме, че наистина е съществувала автентична необходимост, заради която нейният автор я е написал. Проведеният във Вроцлав фестивал прави в по-голямата си част впечатление, че е сключен някакъв неопределен по-точно договор, съгласно който известна група хора твори с огромно усилие и създава с голям труд по-лоши или по-добри представления с единствената цел друга група хора, за която те са уж предназначени, да може да изрази най-голямото си учудване, като гледа безплодността на този труд и усилия.

В. См.-П.

ХОЛАНДИЯ

„NEOPHILOLOGUS“, Амстердам, 1974, кн. 2

„Неофилологус“ е международно списание за нова литература и езици, включително и за обща лингвистика, литературна теория и сравнително литературознание. В списанието, което навлиза в своята петдесет и осма годишнина, се публикуват работи на учени от цял свят главно на немски, английски, френски, италиански и испански език. Редакционната колегия има също международен състав.

От по-значим интерес в разглежданата книжка е студията на Герт Брун от университета в Бостън „Пародистичен консерватизъм — функцията на самоцитиране в романа на Томас Ман „Вълшебната планина“.

Значението на пародията като, макар и не най-съществена, но важна стилистична и мирогледна форма в средния и късен творчески период на Томас Ман е отдавна познато и проучено в различни аспекти от критиката. По-слабо внимание е обърнато обаче върху ролята на пародията при Томас Ман не само като начин за възприемане и суверенна употреба на традиционни форми и стилове, но и като скрито пародиране на съдържания и идеи, на по-ранни представи и съждения на самия писател. Конкретното литературно средство за тази задкулисна, постигната чрез остроумно смесване на биография и фикция самопародия е постоянно срещащият се в почти всички произведения на Томас Ман *самоцитат* — художествено средство, чието конституивно значение за езиковата, стилистичната и тематичната структура на творчеството на немския белетрист е било досега пренебрегвано, отбелязва Г. Брун.

Под самоцитат трябва да се разбира, пояснява авторът, такъв езиков обрат, който в своя изказ се отнася директно към личния живот и мислене на писателя и е пренесен непроменен от едно собствено произведение в друго. В романа „Вълшебната планина“ намираме следния израз, вложен в устата на италианския литератор Сетембрини: „Аз си спомням добре своите формулировки, съхранявам в паметта си всички смели и сполучливи изявления, които съм имал случай да направя. . .“ Тази бележка на Сетембрини би могла да се разглежда, смята бостънският автор, като скрит намек на Томас Ман за собствената си склонност да си служи повторно с вече употребени по-рано обрати, какъвто е и случаят със Сетембрини, чийто маниер на говорене се характеризира с постоянно вмъкване на цитати и самоцитати. Ерика Ман — дъщеря на писателя — обяснява във връзка с множеството дословни повторения в писмата на баща си, че Томас Ман просто не е бил в състояние да изрази по-добре веднъж писмено фиксираното и че то е засядало в съзнанието му като нещо окончателно валидно. Г. Брун подчертава, че не е рядко явление, когато особено грижливо и своеобразно изработени формулировки проявяват тенденцията да се задържат в паметта на автора си и да искат да бъдат употребени наново и наново.

Проблемът, който занимава Г. Брун, е какви намерения преследва Томас Ман с постоянното цитиране на обрати от свои по-ранни произведения. Употребата на самоцитати само във „Вълшебната планина“ дава недвусмислено да се разбере, че за писателя това представлява езиково средство, очевидно пригодно да изпълнява в рамките на духовната и художествената структура на романа определени функции, съответстващи на епическите намерения на художника. Според Г. Брун самоцитатът подобно на чуждия цитат служи за създаването на фикция в белетристичната творба. Наред с тази чисто епично-иманентна функция на самоцитата при него играят не по-малко значима роля и някои лични мотиви и тенденции на писателя: за Томас Ман самоцитатът е ефективен носител на тайно самоизобразяване и самопародиране, смята авторът на изследването.

За да изясни тезата си, Г. Брун разглежда по-подробно явлението самоцитат в литературата. Той посочва, че не всяко

повторение на вече веднъж употребявани словесни обрати представлява самоцитат. Действителният самоцитат се различава от повторението по това, че с идейното си съдържание той се отнася към *самия писател*, т. е. съдържащият се в него изказ съответствува, поне в момента на първоначалното му формулиране, на индивидуалното мислене на автора. Поради това самоцитатът трябва да произлиза от източник, в който авторът изразява очевидно собствени идеи и убеждения, като например писма, речи, есета и пр. А от обикновения цитат самоцитатът се различава преди всичко по своя субективно-личен указателен характер и свързаната с това хомогенност на езиковата му форма, което позволява той да бъде интегриран в новата творба без никакви затруднения. По тази причина в самоцитата липсва онова своеобразно напрежение между асимилация и дисимилация, в което някои критици съзират особена привлекателност. Докато възприетият от чужд източник цитат насочва към обективни фактически, исторически или литературни дадености, то извлеченият от собствените произведения цитат се отнася към личния живот и начин на мислене на самия писател. И цитатът, и самоцитатът представляват прикрито (криптично) употребени художествени средства, т. е. и в двата случая се касае за езикови обрати, които читателят трябва да разпознае като цитат, съответно като самоцитат. И в това разпознаване от страна на читателя е заложена предпоставката за тяхната епическа ефективност, подчертава Г. Брун.

Така самоцитатите във „Вълшебната планина“ ще може да идентифицира и оцени само онзи читател, който е запознат основно с по-ранните творби на Томас Ман. Сам писателят никога не е правил изявления относно употребените от него самоцитати, макар че многократно споменава това понятие (наистина в по-различен смисъл) във връзка с други творци (Ибсен, Вагнер, Толстой). Също така не е известно дали Томас Ман е държал неговите самоцитати да бъдат разпознавани от читателите. Но все пак се знае, че на писателя е доставяло удоволствие да праща филолозите и критиците по дирите на скрити връзки и взаимоотношения в произведенията си. В действителност, отбелязва авторът на студията, Томас Ман играе на своеобразна криеница със своя читател, който обаче невинаги съзнава това; и смисълът на тази игра се разкрива едва тогава, когато читателят разпознае самоцитата.

Тази склонност на Томас Ман по скрит начин сам да се изобразява и пародира с помощта на самоцитати се открива най-убедително в романа му „Вълшебната планина“. Това, че тези самоцитати представляват в същото време и важни градивни елементи на повествованието, доказва за сетен път характерното за Томас Ман смесване на личното с литературното. А от начина и местата, където самоцитатите се интегрират в структурата на творбата, може да се разбере, че тук се касае за обрати, които имат специално предназначение с оглед на основната тематика и проблематика на романа. Едно изследване на този двоен аспект на поетическо-самоотражение и епическа целесъобразност предлага според бостънския автор изненадващи прозрения в извънредно комплексната система от отношения, в която се намират както романът, така и създателят му.

За извънредното значение, което Томас Ман придава на тази навлизаща в сферата на педагогичното, политическото и моралното форма, свидетелствува обстоятелството, че повечето от употребените във „Вълшебната планина“ цитати са във връзка със занимаващата писателя все по-често след „Тонио Крьогер“ тема за мястото на литературата и писателя в съвременния свят. Така например идеята, че красивото слово поражда добри дела, се явява за първи път в статията на Томас Ман от 1913 г. „Писателят и художникът“, където се казва: „Да се пише красиво почти означава да се мисли красиво, а оттук не е далеч вече до красивото деяние: цялата цивилизация — това не е трудно да се разбере, — цялото нравствено облагородяване и възвисяване на човешкия род произтича от духа на литературата и още народните педагози на древността са смятали красивото слово за подбудител към добри дела.“ Същия израз писателят използува и във „Вълшебната планина“, където е предаден в донякъде съкратен вид и в непряка реч, като е вложен в устата на писателя Сетембрини: „Да се пише красиво, казват, означавало да се мисли красиво, а оттук вече не било много далеч до красивото деяние. Цялата цивилизация и нравствено усъвършенстване произтичали от духа на литературата. . .“ Употребата на непряка реч, посочва Г. Брун, може да се разглежда като тайно указание, че казаното в същност не се е породило в собствения ум на Сетембрини, а идва от чужд източник: италианецът и тук цитира някого, но този път се касае не до цитат в обикновения смисъл, а до цитиране на една сентенция, сътворена от неговия създател Томас Ман. Очевидно е, смята авторът на студията, че посоченият самоцитат служи на пародистичните цели в контекста на цялостната пародийна концепция на романа. Тук се пародира както реторичният активизъм и наивното литературно благочестие на Сетембрини, така и тенденциозната неоспоримост на самата изразена идея, която

Томас Ман, поне в този ѝ плосък вид, едва ли вече би приел. Г. Брун разглежда множество подобни примери на самоцитиране във „Вълшебната планина“ и аргументирано разкрива амбивалентното отношение на Томас Ман към по-ранните му теоретични формулировки.

Няма съмнение, че основното намерение на Томас Ман във „Вълшебната планина“ е да изобрази под формата на роман съвсем определени, представящи се в различна модерна форма явления от немската, съответно европейската емоционална и духовна история и да ги изследва с помощта на своя герой Ханс Касторп с оглед на тяхното по-нататъшно въздействие. С пародийното изображение, осъществено именно с помощта на остроумно вплетени самоцитати, Томас Ман иска да насочи вниманието към дълбоката проблематичност и загубената образователна стойност на европейската културна традиция и да разясни, че те вече не могат да бъдат взимани на сериозно като ръководни нишки за съвременното поведение и мислене. При това пародията на Томас Ман не е насочена само към определени духовни явления от миналото и техните представители в романа, а и към личната история и биография на самия пародист, който тук в известен смисъл сам е станал историческо явление. Това историко-диалектическо отношение на писателя към собственото му минало е според Фриц Мартини „типичен белег за една късна епоха в изкуството“.

Авторът отбелязва още, че след като започва работата си върху „Феликс Крул“ през 1911 г., Томас Ман вече е убеден, че пародията е единствената все още възможна и защитима художествена форма за съвременния писател. Но пародията означава за немския романист нещо повече от игриво повторение на стари стилове и форми; при него тя произтича не само от „любов към един художествен дух, в чиито възможности човек вече не вярва“, но и от любов към определени идеи — чужди и собствени, — в чиято духовна и морална стойност писателят сам вече не вярва. Този вид пародия, която пародира и формата, и съдържанието, се разгръща с пълна сила в романа „Вълшебната планина“.

Тезата на Томас Ман за историческата необходимост на пародията в модерното изкуство, която многократно е изказвал, е изградена върху прозрението, че определени традиционни форми и съдържания вече не бива да бъдат приемани на сериозно в модерно обкръжение, понеже са вече не само художествено, но и морално съмнителни и опасни; че наивното епигонство и реставраторство може да създаде само „лъжа и болест“. Така същинската цел на това пародиране е анализ и критика на преодолени морални, социални и политически идеи от миналото, преди всичко на такива, които сам Томас Ман някога е изповядвал. В този смисъл то е и скрита самоанализа и самокритика на писателя, който иска още веднъж да изложи във фиктивна проекция предишни собствени мисли и представи, които „тъй да се каже, вече са покрити с историческа патина“, да ги осветли критично, да изследва тяхната по-нататъшна жизнеспособност и в последна сметка да ги „ликвидира“ с помощта на пародията. Така се идва до положението, смята авторът, че според своята предназначеност пародията във „Вълшебната планина“ сама носи квазиидеологически характер. Обаче стои под въпрос, доколко тази задкулисна морално-дидактическа тенденция се изнася в романа ефективно, и тъкмо с оглед на обстоятелството, че творбата и нейният автор сами се пародират. Крайният ефект от това пародиране, подчертава Г. Брун, е хумористично-песимистичен, понеже както всяка истинска пародия, така и пародията на Томас Ман не представлява сатирична гавра с пародирания предмет. Неговото дълбоко уважение към литературните и духовните традиции на Западния свят, особено към тези на немската култура и не на последно място към самия себе си, тъй като цялото му духовно развитие е белязано от тези традиции, не му позволява да отхвърли с презрение старото, вече несъобразното с новото време. В това се състои и според автора „пародистичният консерватизъм“ на Томас Ман; сам писателят пише веднъж в писмата си: „Вълшебната планина“ е съвършено верен израз на моята същност, особено доколкото романът потвърждава пародистичния консерватизъм, чрез който моето изкуство се задържа в равновесие между епохите.“

Това поведение на писателя се манифестира най-внушително в последователната употреба на самоцитати в романа; то напълно съответствува на схващането му за художника, което изразява по следния начин: „Писателят, художникът по своята природа съвсем не е предан служител и възвестител на бъдещето, макар и творчеството му да върши това по несъзнателен емоционален път. По-скоро в него и заедно с него се кръстосват старото и новото и тази игра е неговото писателско дело — един диалектически продукт, съставен почти винаги както от старо, така и от ново, при което симпатиите, пък дори и любовта съвсем консервативно си остават насочени към старото и само една инструментална чувствителност може да предвещае идващото ново. . .“

В списанието е публикувана и студията на Волфганг Мюлер от Висбаден, озаглавена „Пътят от символизма към немската и англо-американската предметна поезия от началото на XX в.“ Авторът разглежда отношението между Рилке и Бодлер като

своеобразна културно-историческа парадигма. Проследява се влиянието на френския поет върху Рилке в неговия среден период, разяснява се понятието на Бодлер за символизма и въздействието му върху схващането на Рилке за предметността в поезията. По-специално се изследва функцията на поетичната творба като символ в „Цветя на злото“ и символистичните елементи в предметната поезия на Рилке, както и пътят, който немският поет извървява от символ към предмет и образ.

АВСТРИЯ

„LITERATUR UND KRITIK“, Виена, 1974, кн. 84, 86/87

В майската книжка на австрийското списание за литература и критика привлича вниманието статията на Манфред Дурзак „Австрийският Джойс“, в която се разглеждат някои аспекти на отношението на австрийския романист Херман Брох към известния английски писател.

Авторът отбелязва, че сам Херман Брох е смятал за чест да публикува трилогията си „Сомнамбулите“ в издателството, запознало за първи път немската читателска публика със знаменития роман „Улис“ на Джеймз Джойс. Самото издателство — Рейн-ферлаг, Цюрих — не пропуска случая да рекламира трилогията на Брох като еквивалент на немската монументална творба и я поставя под един знаменател с „Улис“: „Онова, което означават за Франция и Англия имената на Джойс и Жид, за Германия ще бъде Брох с романа си „Сомнамбулите“.

Тази формула за „австрийския Джойс“ бързо се разпространява от литературната критика и започва да се прикачва към литературния ореол на Брох. М. Дурзак посочва, че в същност подобна формула не само не приближава Брох и неговото произведение до творчеството на Джойс, а, напротив, сигнализира само за едно по-сериозно сблъскване на Брох с литературното дело на ирландския романист и по-специално с неговия „Улис“, както и за траяла дълги години ориентация на Брох към художествените завоевания на Джойс.

Най-важният документ за тази творческа конфронтация е според автора есето на Брох „Джеймз Джойс и съвременността“, писано през тридесетте години. Изследователите на Брох твърдят с право, че тъкмо тук Брох е документирал най-настоятелно своето разбиране за Джойс и отношението си към прочутата му творба. Въпреки по-късното диференциране на преценките си за Джойс Брох никога не е изразявал съмнение относно литературния ранг на ирландския си колега. „Улис“ винаги е бил за него, подчертава М. Дурзак, образец на литературно майсторство.

Авторът отбелязва, че според проучванията на кореспонденцията на Брох от тези години австрийският романист се занимавал задълбочено с „Улис“ на Джойс през цялата 1930 г., когато трилогията „Сомнамбулите“ вече е била завършена в първата си редакция. Така че литературното влияние на Джойс върху Брох би могло да се отнася само до наистина значителната преработка на трилогията.

Още в началото на 1931 г. Брох възнамерява да пише есе върху Джойс. Това есе е завършено значително по-късно и е публикувано чак през 1936 г. В него Брох разглежда монументалната творба на ирландеца преди всичко като парадигма на определени тенденции в развитието на романа и въобще на изкуството през периода на модернизма. В центъра на работата си Брох поставя в същност не Джойс, а един принципен проблем. „В основата си става дума за проблема относно правото на романа да съществува, а и не само на романа, а изобщо на литературата. . .“, пише Брох в писмата си. На друго място той съобщава: „Публикуването на есето ми върху Джойс е за мен много важен въпрос поради принципните идеи, които то съдържа.“ Сам Джойс е бил запознат с работата на Брох в нейната първа редакция. На своя издател, който е едновременно и издател на Брох, Джойс пише: „Прочетох есето на г-н Брох и то ми допадна. Ако знаех адреса му, бих му писал, за да му благодаря за така любезно предоставения ми ръкопис. . .“ Но между двамата писатели не се разгръща кореспонденция, отбелязва М. Дурзак, нито се стига до лични контакти, когато Брох живее известно време в Англия, преди да емигрира в Съединените щати. До голяма степен създадена по-късно легенда е непроверимото твърдение на някои критици, че Джойс със своето застъпничество бил облекчил бягството на Брох от Австрия.

Станалото по-късно прочуто есе на Брох върху Джойс може да се разглежда в два аспекта, подчертава авторът — веднъж като принос към изследванията върху Джойс и в по-тесен смисъл като анализ на „Улис“; и втори път като художественотеоретически документ за личното отношение на Брох към творчеството на ирландския гений. И този втори аспект е според М. Дурзак много по-важен, макар че като принос към джойсологията есето да има своите сериозни преимущества. На-

блюденията на Брох върху „Улис“ не се ограничават с пунктовете, набелязани и по правило разработвани от ранните изследователи на Джойс. Прави впечатление, че Брох не отделя особено място на функцията на вътрешния монолог у Джойс; затова пък дава съвсем оригинално тълкуване на проблема за техниката на лайтмотивите в „Улис“. Също така буди интерес и опитът му да определи структурата на симултанната организация при Джойс чрез анализ на редуващите се символи. А тезата на Брох за продуктивния еклектизъм на Джойс, чийто корелат е една нова архитектоника на романа, представлява от перспективата на 1932 г. твърде важно прозрение, което си пробива път значително по-късно в изследванията върху Джойс. Вярна е и интерпретацията на „бордейните сцени“ в „Улис“ като „драматическа кулминация“ на творбата, а особено убедителен е според М. Дурзак образецът на детайлиран текстуален анализ, който дава Брох — той илюстрира позицията на разказвача при Джойс с пример от скоро публикувания епизод из „Пробуждането на Финеган“, твърде спорна и почти неразбираема в езиково отношение творба. В този си анализ Брох конкретно разяснява своята теза за вмъкването на разказвача в разказната ситуация, за обединяването на предмета на изображението с литературния език.

Авторът обръща внимание, че тези важни наблюдения върху творбата на Джойс са свързани с една определена историко-философска система, която дава изходните позиции и за гледището на Брох за литературата. Още във въведението си Брох издига „тоталната художествена творба до огледало на съществуващия дух на времето“ — това е съставна част от теорията на Брох, изложена в историко-философските екскурси относно „разпадането на ценностите“ в романа му „Сомнамбулите“. Във финалната част на есето си Брох обосновава с пример от поезията на Гьоте „мисията на едно тотално проникващо съзнание“, нещо, което създава търсената от него историко-философска рамка.

В есето си Брох излага и редица ценни идеи, отнасящи се до неговото разбиране за литературата. Такава е теорията му за свързаните лайтмотивно символни вериги. Превръщането на последователното противачане на събитията в едновременно е за Брох доказателство за „платоническата идеалност“ и явленията, която позволява на аз-а да се откъсне от времето. Тук Брох засяга някои отнасящи се към естетиката на Шопенхауер взаимовръзки, които по-късно стават особено важни за романа му „Смъртта на Вергилий“. Говорейки за прелома, предизвикан в познанието от теорията на относителността, Брох разяснява тезата си, че статичното отношение между разказвач и разказен обект е станало вече несъстоятелно. Според него самият писател като разказвач се превръща в част от едно „единство между предмет на изображението и изобразителни средства“. В същност тук Брох разкрива основния повествователен принцип на трилогията си „Сомнамбулите“. В есето е формулирана и така важната за Брох идея, че „литературата притежава антиципираща познавателна функция“ и като „нетърпение на познанието“ се опитва със средствата на езика да постигне загубената за рационалния тип мислене цялост на възприятието. Оттук произлиза и друго едно следствие, на което Брох остава верен дори в късния си период — убедеността, че литературата е на път да не оцени правилно тази своя задача и да се изолира във формална езотерика.“

В този смисъл Брох се дистанцира по-късно и от Джойс. След публикуването на пълния текст на „Пробуждането на Финеган“ Брох пише в едно свое писмо от 1943 г.: „В моята студия върху Джойс аз се опитах да обясня как художникът, обвързан от логиката на изобразителните си средства, все повече и повече затъва в езотеричност и в последна сметка — наистина от най-чиста творческа честност — започва да говори на разбираем само за него субективистичен език. Появата на „Финеган“ пет години след моята теза я потвърждава безусловно. . .“ В същата степен, в която литературата започва да се откъсва от своята познавателна задача, и Брох все по-силно се убеждава в „измамата на Джойсовата задънена улица“.

Двойната книжка на списанието за юли и август привлича вниманието със статията на канадския професор по германистика К. А. М. Нобъл „Слово и действителност“, която изследва някои езикови проблеми в творчеството на Франц Кафка и Роберт Музил в сравнителен аспект.

Недостатъчността на езика като симптом на загубването на сигурно чувство за действителността постепенно се е превърнала в централен проблем на литературата, и то още във време, което обикновено се смята за изпълнено с порядък и стабилност. Модерният опит за света крие наченките си още в епохата на ранния романтизъм, посочва проф. Нобъл, и този опит разширява понятието за изобразима действителност извън нейните рационални езикови граници. От тази недостатъчност страдат както Хайне, така и Грилпарцер, Клайст или Бюхнер. Въпреки всичко човекът на XIX в. е все още предпазен от чувството за привидност, измъчващо героя на Хофманстал лорд Шандо, за когото светът се разпада на части, „частите отново на части и вече нищо не може да бъде обхванато с човешките понятия“.

Но с течение на времето се извършва все по-радикално разлагане на висшите смислови връзки в действителността. И тази промяна намира отражение преди всичко във *формалната структура* на литературната творба, смята авторът, в разхлабването и разпадането на съществуващите литературни видове, но тя се проявява и в *тематичната* област, където едва в нашия век писателите се виждат доведени до най-крайните зони на езиково реализуемото.

Творбата на Хофманстал от 1902 г. се смята за решаващ документ, който програмно манифестира сбогуването с XIX в. Тя представлява върхна точка на съмнението във възможностите да се изобрази една разпокъсана и деформирана картина на света и на човешката душа. Подобно на Музил и Кафка Хофманстал живее в една епоха на крайно съмнение във възможностите на езика. Дори образната му система, в която преобладават представите за ръжда и гнилост, свидетелствува за това разложение. Според Хофманстал „думите се разпадат още в устата като плесенясали гъби", филологията се е превърнала в своеобразна логопатология, а любовта към словото — в истинско страдание на езика. Проф. Нобъл е на мнение, че при Музил и Кафка литературата, а заедно с нея и езикът се доближават все повече до границите на безсловесното така, както никога до преди. Те вече съществуват в една действителност, чиято неопределеност не може да бъде предадена чрез точността на техническо-научните и образно-приблизителните формулировки. Класическата структура на света е могла да бъде разпозната при словесното ѝ назоваване и в същността си е била независима от езика. Думите са били своеобразни черупки на нещата. Ала за Музил и Кафка те вече са нов вид на самите неща. В романа си „Човекът без качества" Музил заявява: „Думите, преди още да са помислени, падат като болни птици от въздуха и умират. . .", а Кафка споделя в писмата си: „Думите са твърди, човек върви по тях като по лош паваж. . ."

Чрез своя обемист роман Музил се превръща в духовен събрат на Хофманстал, подчертава авторът. Героят на Музил Улрих в стремежа да си изгради едно отношение към действителността съобразно с изискванията за „точност" не достига до много по-обнадеждаващи резултати от Шандò с Хофманстал, чийто свят на познание се разнищва и накрая разпада въпреки или точно поради вътрешния стремеж „да се види всичко от възможно най-голяма близост". Неспособността на Шандò да обхване действителността с „опростяващия поглед на навика" съответствува на Музиловото презрение към елементаризиращите „понятия": „Онова, което може да бъде дефинирано, което става понятие, е мъртво, то е вкаменелост, скелет. . . Словото не трябва да означава нищо фиксирано. То е живо слово, пълно със значение и интелектуална наситеност само в мига: час по-късно то вече не казва нищо, макар и да съдържа всичко, което може да се изрази с едно понятие", пише Музил в дневника си. И понеже Музил също носи в себе си дълбокото прозрение за динамичния характер на житейската ни основа, той чувствува многозначността, разнообразието на всяка вещ, на всяко качество, на всеки житейски случай като нещо неизразимо, неописуемо, непонятно; затова според автора той смята, че „нефиксираността" на действителността не може да бъде обозначена с помощта на „фиксиращото" слово. Езикът според Музил цели да постигне трайност, ала той остава само с добрите си намерения, понеже се мъчи да фиксира, формулира и опредмети една в основите си разлята действителност. Героят Улрих твърди в „Човекът без качества", че в един частен случай не могат да бъдат постигнати нито понятие за него, нито преценка, тъй като в действителния свят липсват предпоставките на езика. В останалата незавършена след смъртта на писателя глава от романа „Лунни лъчи сред бял ден" се разяснява недостатъчността на езиково-понятийното схващане за света, което произлиза от житейската нужда от ориентация в динамично-карикатурния окръжаващ свят, в който човекът затъва в неизразими бездни. Улрих се отвръща от „мистиката на центробежността", която чрез илюзията за „притежаване на вярното слово предоставя закрила от необуздаността на света", тъй като „словото е изхабено, то не реже и плодът си остава на клона, макар и на човек да се струва, че е вече в устата му. . ." Постижението чрез словото в отделния случай означава „разпокъсване на общността". Когато Улрих разглежда в градината на дома си различни цветя и храсти, възможностите на езика започват да му се струват проблематични: ако знае наименованието на едно растение, това ще бъде „спасение от морето на безкрайното", но ако не го знае, тогава „тайнствено очертаната завършеност на формата на една малка цветна чашка се превръща в ненакърнен от нищо свят на безкрайно разнообразие". Така за Музил езикът е недостатъчна, крайна форма на изобразяване на заложените в основите на действителността променчивост и безкрайност, отбелязва канадският професор.

Същата несигурност и чувство за призрачност на действителността пронизва романите на Кафка „Процесът" и „Замъкът", така че и тук проблемът се заключава във факта, че определени явления и събития днес повече от всякога се изплъзват на опита да бъдат превърнати в слова, смята авторът. За отбелязване е, че

Кафка е познавал и обичал известното „Писмо на Шандо“ от Хофманстал. Светът на Кафка е свят на пасивни герои, които се виждат противопоставени на необясними, непреодолими и безименни сили; това е свят, в който езикът вече не е в състояние да назове тези „сили“, а може само да очертае сенките, които хвърлят. За Кафка езикът може да се употребява „само за загатвания, но никога, дори и само приблизително, за сравнения“. Проф. Нобъл си задава въпроса, не трябва ли цялото творчество на Кафка, както и това на Музил, да се схваща като борба посредством недостатъчните средства на езика с мрака, който я обгръща — борба, която тъкмо поради качествата на езика (особено поради крайната трезвост в езика на Кафка) остава неувенчана с победа по отношение на призрачната несигурност на битието? Екзистенциалното чувство на героите от „Процесът“ и „Замъкът“, които притежават всички симптоми на Музиловата „безкачественост“, се изразява в страдание пред ирационалното, което не само остава интелектуално неуловимо, но и езиково неназовимо. Не напразно в епизода с катедралата духовникът казва на героя на Кафка Йозеф К., че съществуват известни неща, за които разумът е недостатъчен — също и езикът като помощно средство на разума е за Кафка недостатъчен, за да изрази необяснимото. Самият език на Кафка за разлика от този на Музил представлява един парадокс — твърди проф. Нобъл, — със своята иносказателност той се стреми в същност само да каже, че „непонятното е непонятно“. Поради това всички разговори между героите на Кафка и представителите на неизвестните сили извеждат в Нищото. В този смисъл особено проницателна е според автора забележката на Валтер Хилсбехер: „Защо, когато е почувствувал, че наближава смъртта, Кафка е настоял да се унищожат произведенията му? Защото за него те са се състояли все още твърде много от имена и от думи и твърде малко от истина, от истината за ирационалното, срещу което той се опитваше да се бори. . .“

Проф. Нобъл смята, че тайната на успеха на австрийската проза, изглежда, се крие в един парадокс, в играта на противоположностите. Изобразеният в австрийския роман на XX в. живот се движи между крайни антитези и особено творбите на Музил и Кафка се опитват да неутрализират със средствата на езика напрежението между човек и учреждение, свобода и власт. При Кафка обективният свят се манифестира като загадъчно, непонятно ужасяващо учреждение; Музил кара героя си да се движи сред карикатурния лабиринт на бюрокрацията в Какания. И двамата показват — всеки по своему — неразривната връзка между фактически променения свят и невъзможността тази промяна да бъде назована директно и непосредствено. И двамата са застанали сред света с неутолимия си копнеж за познание, въоръжени единствено със своя език. И въпреки че чистотата и простотата на езика на Кафка се разкриват в ярък контраст с обективния, рефлектиращ, конюнктивен стил на Музил, техният проблем си остава един и същ.

В кн. 86/87 е публикувано също тъй интервю с починалата при нещастен случай миналата година известна австрийска поетеса и белетристка Ингеборг Бахман, направено при посещението ѝ във Варшава и Краков от полски студенти. Спи-санието предлага и изследването на Елизабет Кастекс-Ригер „Музил във Франция — разпространение, критическо приемане и въздействие“, което представлява част от публикуваната в Мюнхен дисертация на авторката върху рецепцията на Роберт Музил във Франция. От интерес е и есето на Джени Ебнер „Мистерия и реалност“, посветено на петдесетгодишнината от смъртта на Франц Кафка, в което между другото четем: „Безспорно Кафка е онзи поет на нашето време, който предсказва всичките му отличителни белези: страха, отчуждението, захвърлеността в лабиринта на бюрократичния произвол и абсурдност. И ако творчеството му не е идилично, ободряващо или приятно, това се дължи преди всичко на нашето време.“ Есето завършва с едно малко познато и изненадващо оптимистично изказване на Кафка, което хвърля допълнителна светлина върху някои закостенели и догматизирани представи за мирогледната система на пражанина: „Ако в следващия ден затворничеството остава все тъй неизменно и дори режимът става по-строг или ако дори изрично бъде оповестено, че то не ще бъде премахнато никога, това съвсем не е опровержение на предчувствието за окончателно освобождение, то може би е по-скоро необходима предпоставка за освобождението...“

В. К.

ИТАЛИЯ

„AUSONIA“, Сиена, 1973, кн. 5—6/XXVIII

На 19 юли 1974 г. бе тържествено възпомената шестата стогодишнина от смъртта на Франческо Петрарка. В родината на поета тази дата бе отбелязана, вън от официалната церемония, с редица статии в печата, посветени на отделни мотиви и проблеми, свързани с творчеството на големия тоскански поет. Такава е статията на Енцо Робауд; поместена в отличното сиенско периодично издание за литература

и изкуство „Аузония“, чийто основател и директор от близо три десетилетия е известният поет Луиджи Фиорентино, преподавател по италианска литература във факултета за чужденци при университета в Сиена, автор на „История на италианската литература“, от която досега са излезли седем тома, високо оценена от страна на италианската, както и на испанската литературна критика (Фиорентино е също отличен испанист).

Статията на Енцо Робауд е озаглавена „Темата на нощното спокойствие в „Канцонере“ на Петрарка“. Както е известно, Петрарковият „Канцонере“ е плод на любовта на поета към една жена, обезсмъртена от неговите песни под името Лаура. Петрарка създава своите безсмъртни сонети приживе на обичаната жена и след нейната ранна смърт, която потопява поета в дълбока печал. Но успоредно с основната тема в Петрарковата поезия в нея срещаме мотиви, които произтичат от преклонението на поета пред природата, преклонение, което не е без навеи от Вергилий и което е винаги свързано със спомена за неговата възлюбена. Образът на Лаура се явява всякога пред очите на поета на фона на пейзаж, особено от природата на Валкиуза, „долино, пълна с моите вопли и със мрак“, както говори поетът. В десетия сонет Петрарка възхвалява хубостите на любимата му долина Валкиуза и скърби, задето приятелят му Стефано Колона не е при него, за да сподели очарованието, което изпитва пред прелестния природен кът.

В своя анализ на темата за нощното спокойствие (quiete notturna) в „Канцонере“ Енцо Робауд казва: „Историята на „Канцонере“ от Петрарка е история на душата, както „Божествена комедия“ на Данте, ала една история без външна хронология и без систематична хореография. Но една монодична история, където „категориите“ *време* и *пространство* имат просто сантиментално измерение. Не съществува прочее понятието *първо* и *сетнешно*, *близко* и *далечно*, но само по-силна или по-слаба модулация, непосредствена или посредствена, на една любовна песен. Една песен, която има различно и променливо звучене, но една единствена същност в една единствена хармонична форма: сърцето на влюбения поет. Времето и пространството, губейки своята аристотеловска категорична физиономия, стават също душевни състояния, впечатления, вълнения, добиват психо-сензориално значение, предшествуващо света на Пруст.“

Ако приемем — казва Енцо Робауд — един модерен технически образ, „Канцонере“ може да бъде сравнена с грамофонна плоча, където криволичещото движение на издълбаните линии само нагледно имат пространствено измерение, в действителност те са записани (анотации) на честотата и силата на „звука“. Нееднаквото вълнообразие (ondulare) на начертаното не е следователно прост графически знак с геометрична стойност, но глас, песен, нота, музика и има лирическо съдържание, което произтича от чувството, отдето се измерва единствено неговата стойност.

Критикът смята, че при тези предпоставки да се изследват и изолират някои господствуващи теми в цялостната симфония на „Канцонере“ не ще рече да се раздробява в името на някакво аналитично разглеждане тоналното единство на композицията, а да се осветлят доминиращите сърдечни състояния в най-скрития духовен свят на поета. Един свят, който оживява цял и откликва мелодично и разнообразно веднъж докоснат от лъча на любовта. Едно от тези най-очевидни сърдечни състояния е без съмнение меланхолията. Една меланхолия, която не е случайна или болезнена, или безплодна, но намира изражение в страдащото съзерцание на крайното в съпоставяне с безкрайното като съзнание за нетрайността на човешките неща по отношение на статичността на вечното, като вътрешно оттегляне на душата във всепоглъщаща самотност. Интимният генезис на Петрарковата меланхолия се определя от едно точно духовно състояние: любовта към Лаура, чувствувана като вечна реалност, която по никакъв начин не може да влезе в досег с ефимерното човешко състояние. Авторът проверява отзвука от темата за вечерното (vespertino) и за нощното (notturno) в композициите на „Канцонере“ , където темата е разгъната: 1-ва сикстина „На всяко живо същество земята е приют“ и 4-а канцона „Сезонът, когато денят бързо захожда“. Оттеглянето на Петрарка в природата и анализът на неговото отдаване в прегръдката на нощта съставляват господствуващата тема в първата композиция. Съществува обаче динамична връзка между ефимерното и вечното, посредством контрапункта тъмнина — светлина.

В канцоната „Сезонът, когато денят бързо захожда“ идиличният покой на вечерта и на нощите внушава на поета успокоение. За отбелязване е едно прустовско психологическо измерение (ante litteram), което означава, че вън от категориите пространство—време за Петрарка съществува само една интроспективна актуалност на неща, места и събития; едно импресионистично присъствие, разнообразно по тон и по сила според една мярка, отнасяща се изключително до сюжета и никога до обекта. Е. Робауд прибавя още, че стойността на вечното, в което се изразява любовта към Лаура, прави драматически неразрешимо отно-

шението между *любовник—ефимерен* (amante—effimero) и *любима—свръхчовешка* стойност (amata—valore sovrumano).

Наблюдава се още, казва Робауд, че Петрарковата меланхолия се ражда от вечното и че темата „вечерно и нощно" е един аспект, дори най-явният аспект на това меланхолно състояние, повече потискано, отколкото желано.

Темата за вечерния и нощния покой не е за Петрарка край сам по себе си, казва в заключителните си редове италианският автор, а съставлява само негативната страна на една драматическа виталност, съсредоточена в любовното чувство. Освен това, ако изображенията на Петрарка специално в композицията „Сезонът, когато денят бързо захожда" добиват пълна художествена стойност заради оригиналността на чувството и изяществото на формата, основният и драматически динамичен мотив е породен от съзнанието за невъзможността, щото вечно ценното (valore eternita) да може да влезе в тленния свят на човека, внасяйки в него единственото здраво спокойствие, следователно и овладяването на безкрайното.

Този, а не друг смисъл имат думите на Лаура в прочутия сонет „Пренеси моята мисъл в страната, дето бях, цяла в полъх на озарение и на надежда".

Н. Д.

„ЕСТЕТИКА“ от ПЕНЧО ДАНЧЕВ

Изд. „Наука и изкуство“, 1974. 304 с.

Активното участие на наши учени в дискусиите по проблемите на естетиката, както и собствените им разработки по редица основни въпроси на тази наука създадоха предпоставки за написване и на по-цялостни курсове на български по марксистко-ленинска естетика. Един такъв курс вече излезе от печат и е обект на рецензиране в настоящия преглед. Дори само като факт неговата поява е отрадна, защото свидетелствува за навлизането на българската естетическа наука в етапа на синтетичните изследвания, на обобщаване всичко онова ценно, което тя е достигнала в досегашния си развой и което несъмнено ще трасира пътя ѝ към още по-голямо углъбяване в изследваната проблематика, ще ѝ открие нови насоки за плодотворни научни дирения.

Естествено е един систематичен курс по естетика да започва с предмета на тази наука. Авторът основателно отхвърля преодоляното вече ограничение на този предмет с изкуството и правомерно включва в него всички естетически явления, цялата естетическа дейност на човека. А що се касае до изкуството, изследователят също така основателно смята, че естетиката изследва не само него, а и предмета му, който невинаги има естетически характер. „Предметът, към който се насочва художникът за целите на творчеството — пише Данчев, — понякога не само не е прекрасен, но е безобразен. Той добива естетическа значимост в резултат на художествено-естетическата интерпретация.“ Мисля, че това е един много съществен момент, който заслужава да бъде подчертан, за да се внесе невинаги добре прокарваното разграничение между спецификата на предмета на естетиката на изкуството и предмета на естетиката на останалата човешка дейност и на природата.

Естетикът вярно изтъква, че прекрасното е съществен белег на художествения образ и без него е немислимо естетическото въздействие на художественото произведение, но все пак смята, че с красотата не се изчерпват съдържателността, същността и цялостната функция на художествената творба. Той счита, че „с основание се говори за идеологическа и естетическа същност и функция на изкуството“. И макар че „в естетическия синтез на образа те носят отпечатъка на красотата“, това според него не е достатъчно, „за да се приеме, че същността и функцията на изкуството са само естетически“.

Смятаме, че авторът би трябвало да приеме по-критично тази погрешна, дуалистична теза, която хем сочи синтеза на естетическата и идеологическата функция на изкуството „в естетическия синтез на образа“, хем разграничава тези функции. Ако се върви по тази линия, би трябвало да се посочат и други функции на художествената творба и на изкуството в цялост — познавателната, възпитателната, хедоническата, но ако изключим всички тези функции от естетичното — какво би останало от него? Може би ще се възрази, че все пак идеологическата функция се обособява сред останалите и в определен смисъл им се противопоставя. Вярно е, че известно основание за това ни дават изобразителните изкуства[1] (литература, живопис, скулптура, театър, кино), които по самата си природа са идеологически, когато говорим за предмета на естетиката обаче, ние не можем да не вземем пред вид всички изкуства, в това число и неизобразителните — музиката, танца, архитектурата, чието идеологическо въздействие е много по-опосредствувано. Но дори и при такова ярко идеологическо изкуство, каквото е литературата, идеологическата функция е само тогава художествена идеологическа функция, когато е съставка на естетическото съдържание и се проявява като специфична естетико-идеологическа функция, без да се откъсва и противопоставя на останалите функции на творбата.

Данчев добре разбира, че построяването на систематичен курс по естетика е невъзможно, без изграждането му да е подчинено на принципа на историзма. В своята „Естетика“ той осъществява този прин-

---

[1] Тук термините „изобразителни изкуства“ и „неизобразителни изкуства“ се употребяват в по-широк, морфологически смисъл.

цип както при разработката на отделните естетически проблеми, така и чрез специален историко-теоретичен очерк „Основни етапи в развитието на естетическата мисъл“. Очеркът се отличава със синтетичност и акцент върху постепенното историческо формиране категориалната система на естетиката. В него по достойнство е оценен приносът в тази насока и на идеалистическата, и на материалистическата естетика.

Пристъпвайки към разглеждане естетическите възгледи на Маркс и Енгелс, авторът на анализираното изследване изхожда от вярната постановка, че едва с появата на марксизма се създават реални предпоставки за изграждането на естетиката като истинска наука, което, изтъква той, не означава, че преди марксизма не съществуват научни открития, подготвящи в продължение на векове почвата на този научен преврат. Ученият правилно изтъква, че основен недъг на домарксовата социология на изкуството и естетиката е възгледът за изкуството като самостоятелна дейност и схващането на закономерностите му само като негови вътрешни, иманентни закономерности. Не може да не се съгласим с автора, че на Маркс и Енгелс се удаде да обяснят правилно изкуството благодарение на създадената от тях достоверна наука за обществото. Именно в контекста на обществения живот изкуството беше обяснено правилно като специфично обществено явление. С основание изследователят изтъква и друга голяма заслуга на Маркс и Енгелс за естетиката — полагане основите на теорията на познанието, гениално доразвита по-късно от Ленин. Наред с тези методологически приноси ученият изтъква и конкретния влог на Маркс и Енгелс в естетиката с поставянето и разрешаването на някои от нейните най-трудни и от изключителна важност проблеми, като този за произхода и същността на естетичното, което те разглеждат неделимо от трудовата дейност на човека и като единство на обективни и субективни начала. По този начин основоположниците на марксизма не само дават вярна отправна посока за развитието на естетиката като наука, но и създават значителна конкретна изследователска база, която, обогатена от Ленин, е сигурен фундамент на съвременната марксистко-ленинска естетика.

В „Естетика“ Данчев основателно обръща отново внимание на редица ценни резултати от успешното изследване от съветски и български автори (в това число и от самия автор) на Лениновото естетическо наследство. Не бихме могли да не се съгласим с автора, че без Лениновата теория на познанието днес е невъзможно да бъдат решени научно такива кардинални въпроси на естетиката като въпроса за отношението на изкуството към действителността, за спецификата на художествения образ и художественото познание, за своеобразието на естетическото въздействие. Като не по-малко оригинален принос бихме преценили разработените от Ленин принципи на партийността, взаимоотношенията между класовия произход и светогледа на художника (превъзходните му статии за Лев Толстой), сложния проблем за традициите и новаторството и редица други ценни постановки, драгоценно достояние на марксическата естетика.

Специално внимание заслужават усилията на П. Данчев да преодолее ограничеността според него на т. нар. „природници“ и „общественици“ в разбирането за природата на красотата. Авторът подчертава важната роля, която играе във възприемането на красотата субективната оценка. Изследователят подкрепя аналогията, която съветският теоретик на изкуството М. А. Лифшиц[1] прави между отношението „стойност“ и естетическото отношение.

Не е място тук да се впускаме в анализ и съпоставка на стойността и естетическата ценност. Бихме обърнали внимание само на факта, че освен общата допирна точка на двете категории по отношение на техния обективно-субективен характер в останалите си свойства те са напълно различни. Да вземем например сферата на размяната. В „Към критика на политическата икономия“ Маркс изяснява, че разменната стойност на двореца може да бъде изразена в определено количество кутии с вакса и, обратно, лондонските фабриканти са изразили стойността на

---

[1] Струва ми се, че Данчев греши, като се позовава на книгата на М. А. Лифшиц „Въпроси на изкуството и философията“. За аналогията между икономическата категория „стойност“ и естетическата ценност Лифшиц прави добавка в изследването си „Карл Маркс, изкуството и естетическият идеал“. В нея той добавя: „Самата стойност на стоката не е субективна, макар че тя не се свежда към нейната физическа природна реалност. На немски думата „верт“, която днес се превежда на руски с термина „стойност“, означава също така и „ценност“ във всякакъв смисъл — морален и естетически. И все пак икономическата ценност на материалното благо не е тъждествена с психологическата му субективна оценка в съзнанието на личността или на епохата. Стойността е обективно обществено отношение. Така също свое обективно зърно има и естетическата ценност на предмета, макар че тя не може да бъде изследвана в химическа лаборатория или чрез математически анализ. . .“

множеството кутии с вакса в своите дворци. Такова изразяване на естетическата ценност в процеса на естетическото общуване само по себе си (вън от законите на икономическия пазар) не е възможно. „Потребителните свойства“ на естетическата ценност са уникални и не могат да бъдат заместени не само с други потребителни свойства, но и с други „естетически потребителни свойства“. Затова Маркс предупреждава в „Теория на принадената стойност във връзка с различието между материалното и духовното производство: „Изследване връзката на дадени видове производство и тяхното взаимоотношение може да излезе от сферата на пустите фрази само ако духовното производство бъде разглеждано от гледище на неговата специфика.“

Казано съвсем накратко, на въпроса, къде трябва да търсим красотата: в обекта, в субекта или в отношението между тях, Данчев подкрепя последния отговор. Според нас тълкуването на красотата като отношение буди възражение не защото отношението не е обективно (т. е. съществува опасност от изпадане в субективизъм), а защото самата красота е преди всичко структура, спрямо която субектът се намира в определено отношение. Фактът, че това отношение зависи от оценящото съзнание (по-точно естетическия вкус) на субекта, не отрича обективния характер на красотата или по-точно нейното наличие в даден обект. И именно тя поражда естетическото отношение в процеса на възприятието ѝ, а не се създава и не е самото това отношение.

Ценен принос на разглежданата книга са наблюденията на автора в една все още недостатъчно разработена област на марксистко-ленинската естетика—психологията на творчеството. Осветлявайки спецификата на художественообразното мислене, Данчев правилно твърди, че то предхожда логическото. Той обаче греши, твърдейки, че в началните етапи на човешкото умствено развитие е съществувало само един тип познание — опитното, практическото. Анализът на най-древните форми на изкуството и на човешката духовна дейност изобщо показва, че тотемно-митологическото мислене е най-древната форма на мислене и обяснение на света. Предметно-практическото мислене е също безспорно твърде старо, но поради ограничения опит на човека в най-ранните етапи на неговото развитие е зависимостта му от природата, която той не е бил в състояние да си обясни задоволително, практическото познание на човека не е разтваряло и подчинявало на митологическите му представи и разбирания. Така че по-скоро митологическото мислене, отколкото опитно-практическото е база за развитието на художественото мислене в древността, което се доказва и от самата история на древното изкуство. Авторът е прав обаче в солидаризирането си с известния съветски писател А. Н. Толстой, че образното мислене е само част от художественото мислене. Такива важни процеси като разработката на идейния замисъл, композирането на бъдещата творба, критичното „контролиране“ и оценка на произведението в процеса на самото му създаване и пр. не биха били възможни без участието и на абстрактното мислене във всички изкуства, а в литературата неговият „дял“ е още по-голям и съществен — тук то участвува и непосредствено в структурата на самата творба.

Към достойнствата на книгата трябва да добавим и изясняването от автора от правилни марксистко-ленински позиции на същността на такива функции на художественото съзнание като талант, въображение, интуиция, вдъхновение. Нещо повече, естетикът открива редица закономерности дори в най-субективната страна на творчеството — замислянето, разработването и сътворяването в завършен вид на художествената творба.

Един от проблемите, чието решение поляризира мненията не само на формалистите и вулгарните социолози в естетиката и теорията на изкуството, а и на научно мислещите марксисти, е проблемът за формата и съдържанието в изкуството. По наше мнение авторът на „Естетика“ правилно се обявява в защита на тези категории не само на марскическата философия, а и на марксическата естетика, нещо повече — опитът му да изясни специфичното им съдържание в естетиката се откроява с редица ценни резултати. На първо място сред тях бихме посочили определението му, че „основа на съдържанието на художественото произведение е идейно-емоционално интерпретираната тема“. Резултатни са и усилията му да определи обективно-субективния характер на идейно-тематичното ядро на творбата, да разграничи функцията на емоциите в изкуството от тази, която те имат в науката, и пр. Особено плодотворно е според нас разбирането на някои структури в изкуството като „гранични“, „междинни“, т. е. общи и за формата, и за съдържанието. Като такива той сочи сюжета и характерите. Струва ми се, че те са такива само в изобразителните и сюжетните изкуства. Смятам, че нашата естетика би могла да се опре на определението, което Т. Павлов даде на художествения образ като „пространствено-екстензивна“ и „временно интензивна“ структура и в този аспект може да бъде разглеждан като обща за всички изкуства „гранична“ категория, което, разбира се, не означава, че всяко изкуство няма свои специфични за него „междинни“ структури.

На проблема за отношението между изкуство и общество авторът посвещава специален раздел, наричайки го основателно „ябълка на раздора“ за естетиката и социологията на изкуството. И наистина историята на изкуството ни предлага целия спектър от мнения по този проблем — от пълното отричане на каквато и да било връзка и взаимно въздействие между тях до признаване съществуващата между тях връзка и взаимно въздействие и различни начини на обяснение на техния характер. Изследователят се спира на позивитизма — едно от най-влиятелните буржоазни философско-социологически учения, — което под различни варианти продължава и днес да има власт над умовете на голям брой буржоазни учени. Данчев анализира по същество основните трудове на такива крупни негови представители като Иполит Тен, Жан Мари-Гюйо, Фердинанд Брюнетиер, Мадам дьо Стал и разкрива както приносните моменти в тях, така и основния порок на позитивистките теории за изкуството — приравняването му към физическите, биологическите и социалните явления, механичното пренасяне на Дарвиновата теория в естетиката (Брюнетиер), което закрива пред очите на естетите-позитивисти спецификата на изкуството като социално явление. И авторът основателно вижда в позитивизма философско-теоретична и методологическа база на натурализма в изкуството.

Един от разгорещено обсъжданите проблеми на естетиката и критиката е проблемът за същността и отношението между традиция и новаторство. И към неговото решение Данчев подхожда от марксически позиции. Той прозорливо сочи двойнствената обусловеност на истинското новаторство — обективната, „новата действителност“, която интерпретира истински новаторското изкуство, каквото е социалистическото изкуство, но и не по-маловажната му субективна обусловеност. По отношение приемствеността между традицията и новаторството нашият изследовател сполучливо е избрал за ръководна нишка известната беседа на Ленин с Клара Цеткин, в която той се обявява в защита на красивото и тогава, когато то е „старо“. Ученият убедително изтъква, че основният теоретически порок на съвременния модернизъм се състои в „неразбирането на своеобразието на изкуството като човекознание, като специфично художествено-естетическо изследване в сферите на човешката душевност, винаги социално обусловена“. А, както доказа в обстойното си изследване на съвременния буржоазен модернистически феномен „Похищение на красотата“ (1974) нашият естет Н. Антонов, стратегическата цел на буржоазията в естетиката, изкуствознанието и изкуството е да използува този порок на модернизма и масовото изкуство, за да нанесе покушение върху естетическото съзнание, като разруши основни естетически категории и ги изпразни от социално съдържание.

В марксистко-ленинската естетика се е утвърдило безспорно правилното становище, което споделя и нашият учен, че научно обоснованата класификация на изкуствата не е формален въпрос, а проблем от съществена важност за изучаване света на изкуството. Предлаганата от Данчев класификация се отличава с простота и прегледност. Самият подход на автора обаче оставя впечатление за известна емпиричност. Струва ми се, че по-последователно прилагане на установените от съветския естет М. С. Каган онтологически и семиотически принципи дава възможност за пълна класификация на отделните изкуства по морфологически белези.

Ще се съгласим с автора на „Естетика“, че такива важни категории на марксистко-ленинската естетика и теориите на отделните изкуства, каквито са несъмнено категориите метод и стил, са недостатъчно, незадоволително разработени. Макар и само като констатация, този факт определя една от насоките за по-нататъшни изследвания. Съгласни сме с нашия автор и относно плодотворността на въведеното от съветския литературовед Л. И. Тимофеев разграничение между понятията „тип творчество“ и „метод“, както и с изказаните съображения за тяхната надисторическа, надкласова и ѣадидейна същност — като естетически абстракции, които се „напълват“ с реално съдържание при съчетанието на обективно-историческите и конкретно-субективните (индивидуално-мирогледни и стилни) фактори. Като постижение на нашия учен и на естетиката ни преценяваме и разграничението на „романтичния“ и с „реалистичния“ тип творчество, както и наблюдението за различния афинитет на отделните изкуства към единия и другия. Нещо повече, историята на изкуството ни предлага и „чиста проба“ от този тип творчество, което бихме могли да определим като „фантастичен тип творчество“, чието най-адекватно изражение са приказката, гротеската и съвременната научнофантастична литература.

Категорията „стил“ авторът проницателно свързва не само с творческия субект, а и с характера на епохата. По този начин проличава диалектиката на субективното и обективното в изкуството. Необходимо е обаче ударението да бъде поставено върху ролята на субективния фактор, за да се обясни убедително стиловото многообразие в изкуството и дори у един и същ творец, което Данчев илюстрира с убедителни примери. Стилът може да бъде определен

като сфера за проявление на творческото своеобразие. И това проявление, както съобразително забелязва нашият естет, засяга не само формалните елементи на творбата, а и нейния цялостен строй. Стилът е своеобразна индивидуална мяра, да използуваме с естетическия смисъл, който Т. Павлов влага в този термин, наложена както върху жизнения материал, който художникът подбира за своето произведение, така и върху оня вид, в който той го поднася „претопен" в неговото художествено творение.

Последния раздел на своята книга Данчев посвещава на социалистическия реализъм. Авторът вярно осветлява неговото възникване в съветската и българската литература и постепенното му разпростиране и върху останалите изкуства. За да изясни принципите на новия метод, изследователят отново се обръща към анализа на съотношението между мироглед и метод, още веднъж обръща внимание на погрешното разбиране за противоречивото съжителство на „реакционен" мироглед и „правдив" метод. Нашият учен изтъква, че погрешни, понякога дори реакционни могат да бъдат само някои съставки на мирогледа на големия писател (Толстой, Балзак, Вазов), но не и мирогледа му в цялост, който представлява сложна, многокомпонентна система.

Казаното е, струва ми се, достатъчно, за да ни убеди, че „Естетика" на Пенчо Данчев независимо от някои неизбежни за такова цялостно изследване непълноти и спорни постановки ще изиграе важна роля за систематизацията и извеждането на по-висок, по-обхватен и синтетичен етап на нашата естетическа мисъл.

Георги Гетов

„СОВРЕМЕННАЯ БОЛГАРСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ" от Н. ПОНОМАРЬОВА

Изд. „Наука", Москва, 1974. 173 с.

Книгата на Н. Пономарьова „Современная болгарская драматургия" дава своеобразна цялостна картина за развитието и стиловото многообразие на българската драма в продължение на почти тридесет години народна власт. Отличното познаване на фактическия материал създава добра основа за интересните критико-теоретични наблюдения на авторката. Тя има подчертано свой поглед към драматургичните явления, защищава схващанията си и се стреми да изведе на преден план и обясни по-важните ценности и важни етапи от драматургията ни. Книгата няма само популяризаторски характер, тя представлява интересно изследване с пионерска роля и значение. Очертани са отделни периоди, направена е интересна портретна характеристика на по-значителни съвременни драматурзи, взема се отношение към критическите бележки за отделни спорни пиеси, търсено е и е уловено стиловото многообразие в българската драматургия. С тази трудна задача авторката се справя с професионална вещина, тя се проявява не като безпристрастен наблюдател, а показва искрена любов и разбиране към многобройните съвременни явления в българската драма. Книгата на Н. Пономарьова има панорамен характер, от който читателят придобива впечатление както за самия исторически процес на развитието на драматургията, така и за нейните отличителни черти и непрекъснатото ѝ стилово обновление и обогатяване.

В първата глава са разгледани постиженията в драмата от първото десетилетие у нас след народната победа на Девети септември. Следвайки тематичния принцип, авторката се спира доста подробно на първите пиеси на Крум Кюлявков, К. Зидаров, О. Василев и Л. Стрелков, като подчертава новаторския им характер. Навсякъде Н. Пономарьова се стреми да държи сметка и за художествените постижения на пиесите от този период, но тематичното деление неизбежно създава известна уравниловка. Би могло, когато се разглеждат пиесите „Разузнаване" от Л. Стрелков, „Тревога" от О. Василев или „Царска милост" от Камен Зидаров, да се посочат и някои по-важни стилистични особености, които по-късно търпят развитие и имат значение за по-нататъшното творчество на тези автори. В този първи начален период от развитието на българската драматургия се създават традициите и отправните точки за цялото по-късно богатство и разнообразие на драматургията ни, особено след Априлския пленум. Авторката правилно подчертава, че доминираща тема от първия период е героично-революционната. Не би било безинтересно също както за българския, така и за съветския читател да се направи един паралел, макар и частичен, със съветската драматургия от нейния начален стадий и българската революционна драма от първите години след победата над фашизма. Подобно сравнение би хвърлило още повече светлина върху явленията в драмата от онези първи героични години, когато се затвърдява и героичната тема в драматургията. Тази тема претърпява различни модификации, но не изгубва вълнуващата си актуалност и до днес.

На драматургията от 50-те години в книгата е отредено по-бегло внимание, тъй като тогава художествените ценности

в драмата са твърде спаднали. Обръща се внимание на съвременната тематика, която започва да си пробива път, но се изявява в доста схематичен вид. Заслужено място в книгата е отделено на пиесата „Любов“ от Орлин Василев, на която подробно са посочени художествените достойнства и някои отделни недостатъци.

Втората част от книгата, озаглавена „Стилово разнообразие на българската драматургия“, съдържа в същност най-интересните и задълбочени моменти от изследването на съветската авторка. В четири подзаглавия Н. Пономарьова е обобщила постиженията на драматургията ни от края на 50-те до началото на 70-те години — една нова десетилетка, изпълнена с бурни процеси на стилови и жанрови изменения в съвременната българска литература и драма. В лавината от нови пиеси и имена авторката успява да не потъне в множеството факти, а охарактеризирва, макар и най-общо, непрекъснато менящата се картина на българската сцена. Новото скоково развитие в драматургията е твърде привлекателно за наблюдение и обяснение, то предразполага съветската изследователка към интересни анализи, изводи и заключения.

На лирико-поетичното направление в драматургията ни Н. Пономарьова отделя най-голямо място в книгата си и проявява силно критическо вживяване. Последователно се спира на поетите-драматурзи Иван Пейчев, Иван Радоев, Валери Петров, Г. Джагаров и др., които внасят априлското обновление в областта на драмата, бунтуват се срещу закостенелите илюстративни похвати, стремят се да изнесат на преден план вътрешните противоречия на героите, разнообразяват композицията. Заслужено място е отделено на драматургията на Иван Пейчев, като се отбелязва интересното присъствие на самия автор в диалога на пиесите. Характерно изобщо за това направление е, че авторът-поет сякаш се разтваря в отделните свои герои, които съдържат доста осезателно някакви частици от самия него, или според израза на Валери Петров: „героите са негови собствени деца“, защото авторът зримо или незримо присъствува вътре в тях. Тази „субективност“ е необходима и като реакция срещу догматичния период, тя не е обаче и не бива да се разглежда само като преходен момент в развитието на драматургията ни. Лирико-поетичното направление в същност съдържа сериозни художествени достижения, особено в областта на диалога, които, без да се надценяват, трябва да бъдат разглеждани и обяснявани с нужното внимание и сериозност. Защото трябва да признаем, че след „бунта“ на поетите се отприщват и другите „вълни“ в драмата и се достига до по-късното благодатно и нормално разгръщане на различните стилови течения в драматургията, до съвременната по-богата и пъстроцветна картина.

Осъзнала важността и значението на появата на поетите-драматурзи, Н. Пономарьова прави подробен критически анализ на „Всяка есенна вечер“ и „Ковачи на мълнии“ от Иван Пейчев. Тя преоткрива отделни детайли в образите и диалога на „Всяка есенна вечер“, като успява да пресъздаде силно драматичната атмосфера на тази значителна българска пиеса. Авторката подчертава новото, което внасят поетите-драматурзи при разработката на темата за съпротивата. За разлика от пиесите, написани непосредствено след народната победа, сега погледът на драматурзите е обърнат към вътрешните противоречия на героите и чрез вникване в техните драми се прави аналогия със съвременността, конфликтите от съпротивата се свързват с някои наболели съвременни проблеми. Твърде подробно се спира Н. Пономарьова на „Ковачи на мълнии“, отбелязани са както качествата, така и слабостите на тази все още спорна пиеса у нас. Хвърля се поглед и на противоречивите критически оценки на драмата, което не е безинтересно особено за българския читател. „Ковачи на мълнии“, общо взето, правилно се оценява от авторката, но, струва ми се, малко се преувеличава нейното значение в сравнение с пиесата „Всяка есенна вечер“. Първата пиеса на Иван Пейчев е истински етап в неговото развитие и в развитието на драматургията ни изобщо. Втората пиеса носи нови моменти, има свое богатство, но е продължение на този етап, а не е нов качествен момент в развитието на автора. „Ковачи на мълнии“ задълбочава в някои аспекти драматургичното майсторство на Иван Пейчев, допълва неговия философски диалог със съвременността, но не може да бъде третирана като нов етап от неговото творческо развитие.

Едно от най-интересните места в книгата е разглеждането на пиесите „Когато розите танцуват“ и „Сняг“ на Валери Петров. Към тези оригинални лирични комедии авторката има явно свои предпочитания. Свободната композиционна постройка на пиесите е оценена високо. Изследователката хвърля обилна светлина и към текста на шеговитите, изпълнени с мъдрост и ведрина лирични комедии на В. Петров. Анализът и оценката от страна на съветската критика тук в същност би трябвало да ни подтикне към по-задълбочено и нюансирано възприемане на собствените ни ценности, към по-внимателно вглеждане и анализиране на съвременното стилово многообразие в драмата.

Драматургичното творчество на Иван Радоев също е подложено в книгата на Н. Пономарьова на подробен анализ, на-

правена е в общи линии правилна цялостна портретна характеристика на автора. Наред с верните наблюдения тук биха могли да се добавят и появилите се различни стилови моменти от развитието на Иван Радоев, а именно интересното преплитане на документалност и поетичност в по-късните му драматични творби, израз на неговото своеобразно индивидуално съвременно развитие.

Във връзка с творчеството на Н. Русев са изтъкнати много верни мисли и съображения, потърсено е неговото особено място в лиричното направление, приносът му в обогатяване темата за съпротивата. Авторката прави и някои критични бележки относно прекалената употреба на ретроспекциите в пиесите му. На „Старчето и стрелата“ Н. Пономарьова отделя по-специално внимание, като се мъчи да обясни стремежа на драматурга към по-сериозно философско осмисляне на драматургичния материал. В бележките си за Н. Русев авторката понякога обаче изпада в преразказ и илюстративност в желанието си да засегне всички негови пиеси. Несъзнателно в книгата е допусната една неуместна диспропорция — за творчеството на Н. Русев е отделено много по-голямо място, отколкото например на Камен Зидаров. Тази несъразмерност при едно второ издание на книгата би могла лесно да се отстрани.

В раздела „Прозаиците в драмата“ Н. Пономарьова успешно чертае профилите на драматурзите Д. Димов, Н. Хайтов, Др. Асенов и др. Интересно е определението на изследователката за драмата на Д. Димов „Почивка в Арко Ирис“ като „социално-психологическа и философска драма“. Твърде задълбочен е анализът на образа на Естанислао Браво. Обръща се специално внимание на антидогматичните възгледи, на смелостта и безкомпромисността на този герой. Трагедийните ситуации в пиесата са тънко доловени от авторката. Веднага след Д. Димов Н. Пономарьова правилно се насочва към драматургията на Др. Асенов — двама автори, чиито корени са дошли направо от прозата. Интелектуалната атмосфера и парливият, наситен с парадокси диалог, насочването им към чисто нравствени етични проблеми — това са безсъмнени сходства в творчеството на двамата драматурзи. Един паралел между двамата е уместен не само за да се открият някои сходства, а същевременно и да се посочат отликите. Последното засега Н. Пономарьова не е успяла да направи в книгата си. Причината за това е донякъде обяснима. Др. Асенов все още доуточнява своя профил, все още допълва някои нови черти в него. Творчеството на Др. Асенов не може да не бъде оплодено от някои достижения в драматургията преди него. В това отношение той е действително ученик на Д. Димов. Но в отразяване на конфликтите на социалистическите делници, в търсенето на отговор на някои наболели съвременни проблеми Др. Асенов има свое място, не по-високо и значително от това на Д. Димов, но по-различно, такова, каквото му диктува неговата собствена природа и същевременно наболелите нравствени конфликти на съвременната действителност. Трябва да се вземе под внимание, че съветската авторка не е успяла да се запознае с най-новата пиеса на Др. Асенов „Златното покритие“, където особено добре е проявена връзката на драматурга с нерешените проблеми на „ежедневието“. Тук изпъкват с цялата си дълбочина и сложност особеностите на характерите, носители на комунистическата нравственост. Представлява интерес също така непрестанното търсене от страна на драматурга на отговор на злободневните и същевременно вечни въпроси за любовта, дълга, кариеризма, подлостта и вярата в човека.

Особено сполучлива е характеристиката на Н. Пономарьова на драматургичното творчество на Н. Хайтов. Срещаме се с изключително верни критически акценти, от което може да се съди, че този автор твърде ѝ допада. С високата оценка на драматургичните миниатюри на Н. Хайтов авторката лаконично и точно определя мястото на Хайтов в съвременната българска драматургия, отличителните черти на неговия стил. Наблюденията върху драматургията на Н. Хайтов са едни от ценните достижения в книгата на Н. Пономарьова.

В изследването си съветската авторка си поставя като първостепенна задача да се спре на по-важните тенденции в развитието на българската съвременна драма и наистина успява да очертае не само отделните етапи, но и да създаде вярна цялостна картина на състоянието на драмата ни. Понякога (с изключение на първа глава) движението и самият исторически процес се губят за сметка на отделни интересни авторови изяви. Някои автори, като например Емил Манов, М. Величков и др., не намират място в книгата може би защото не са свързани със стилистичните направления, които си избира авторката. В други случаи на отделни пиеси и драматурзи се отделя по-голямо място, отколкото е необходимо. Твърде обширното излагане на фактите води понякога до илюстративност. Но винаги при по-ярко постижение от страна на драматурга авторката изведнъж достига до точни и интересни критико-теоретични прозрения. Такъв е случаят с наблюденията ѝ върху еволюцията на публицистичната драма — трета част от втората глава на книгата. Обширно се разглежда творчеството на Л. Стрелков, но по-интересен е неговият

паралел с драматургията на Г. Джагаров, където авторката отново проявява своите критически пристрастия.

Тя успява да проследи своеобразното развитие на Джагаров като драматург, чиито особености не биха могли да бъдат причислени само към едно стилистично направление. Самото изследване на Н. Пономарьова явно ще се нуждае от допълнения, продиктувани от новия драматургичен материал, появил се напоследък в България. В същност това е още едно доказателство за плодотворността на задачата, с която се е нагърбила съветската авторка. Определяйки, общо взето, вярно публицистичния патос като основа за творчеството на Л. Стрелков, Н. Пономарьова добросъвестно се спира на почти всички негови пиеси и основни теми. По-сполучливо се оказва разглеждането на творчеството на Г. Джагаров и особено на „Прокурорът". Новаторският характер и значение на тази пиеса се разкрива чрез задълбочен анализ. Приносен характер има твърдението на Н. Пономарьова за неограничеността на драмата „Прокурорът" в строго конкретни исторически рамки. Това твърдение не изключва специфичната атмосфера в пиесата, възникнала след Априлския пленум у нас, но същевременно е интересно и важно за по-дълбокото проникване и обяснение на значителния идейно-философски заряд на пиесата на Джагаров. Н. Пономарьова общо правилно е уловила самобитното движение и развитие на този поет в драмата. Тръгнал от поетичната вълна с двете свои първи пиеси, преминал през публицистичната драма (тук термините са твърде условни — бел. В. Б.), Джагаров достига напоследък обаче до нещо ново, до по-висок етап в своето развитие в пиесата „Тази малка земя". Сега публицистично-поетичните елементи придобиват някакъв нов драматургичен синтез. Отново се срещаме с вълнуващия философски диалог на драматурга със съвременността, неспокойно търсещ разрешение на най-сложните човешки конфликти. В едно бъдещо второ издание в книгата на Н. Пономарьова безспорно би трябвало да намери място новото развитие на драматурзи като Иван Радоев, Г. Джагаров, К. Зидаров и фалангата от по-млади, „разностилни" съвременни драматурзи, които непрекъснато щурмуват крепостта на Мелпомена със свои оригинални открития. В заключителните си думи Н. Пономарьова отделя известно място и за тази нова, меняща се картина в съвременната драматургия. Последните наблюдения на авторката по понятни причини още не са успели да се оформят в нова глава. Необходима е, макар и кратка, известна дистанция от време, за да прекипят процесите, да се доизбистрят стиловете.

В четвъртата глава от втората част, озаглавена „Вярност към традицията" Н. Пономарьова се спира на драматургията на Г. Караславов и Камен Зидаров. Фактите са изложени добросъвестно и последователно. У двамата драматурзи се търсят стилистични сходства като представители на класическия стил, които развиват традиционалната национална линия в българската драматургия на нов съвременен етап. Това становище, без да е невярно само по себе си, е непълно, защото техният стил е колкото традиционен, толкова и новаторски поради самия факт, че идеите и проблемите в тяхното творчество са напълно в духа на новите социални конфликти, независимо от пристрастията им към традицията и историята. Ако се изхожда само от композицията на драмите им, тя наистина в повечето случаи е класическа. Но не бива само композицията да бъде единствен определящ белег за стила. Същевременно, ако се вгледаме по-внимателно в някои от монолозите и диалозите например на „Иван Шишман" или „Каин и Магьосникът", бихме открили твърде малко „традиционност" и твърде силно и оригинално съвременно подводно течение и философски подтекст. Струва ми се, че изобщо на изпълнената с героично-романтични акценти стилистика на К. Зидаров би могло да се отдели по-специално място, което в момента се чувствува като празнина в книгата на Н. Пономарьова. Също така твърде бегло място е отделено и на постиженията и стилистичните особености на съвременната българска комедия, където значителен принос представляват комедиите на Г. Караславов. Изобщо паралелът между К. Зидаров и Г. Караславов е доста условен и донякъде повече външен, той има известна познавателна стойност, но твърде малко допринася за разграничаване на стилистичните белези на тези значителни съвременни драматурзи.

Съветската авторка се е заела с нелека и почти неразработвана у нас цялостно задача да разчете отделните стилистични направления в съвременната българска драматургия. Нейното изследване несъмнено носи приносен характер, защото в повечето случаи тя достига до правилно стилистично разчленение на по-голям брой от разглежданите пиеси и драматурзи. Очертаните четири направления във втората глава, без да изчерпват всичко, създават общо вярна картина на буйно развиващата се съвременна социалистическа драматургия. Най-сполучливи и увлекателни са онези места от книгата, където авторката прави ценни конкретни теоретико-критични анализи и заключения за творчеството на Иван Пейчев, Валери Петров, Д. Димов, Н. Хайтов, Др. Асенов, Г. Джагаров и др. Н. Пономарьова

творчески изхожда от опита и заключенията на българската театрална критика и теория. Тя има обосновано свои становища върху явленията, в които наред с убедено защитените пристрастия личи голяма широта, антидогматичен патос и силна вяра в новаторската същност на развиващата се млада българска драма.

Книгата „Современная болгарская драматургия“ на Н. Пономарьова представлява ценен принос в очертаване на поважните тенденции на развитие в общия процес на драматургията ни, в която напоследък непрекъснато се преплитат различни стилистични направления, за да кристализират нови явления колкото очаквани, толкова и изненадващи. Нека пожелаем на съветската изследователка и в бъдеще с такава любов, разбиране и всеотдайност да продължава да се взира, да преоткрива и обобщава достиженията на това трудно изкуство — драмата.

Ваня Бояджиева

„ЛИРИЧНАТА ДРАМА“
от ЧАВДАР ДОБРЕВ

Изд. „Наука и изкуство“, 1973. 423 с.

В литературата интересът на Чавдар Добрев е към прозата, за поезия пише рядко. Изглежда малко странен фактът, че критикът се е заел с труд върху лирична драма, върху драматургия на поети. Аз лично никога не съм споделял специализирането на критика в една жанрова област, но предпочитанието към един жанр е нормално. От пренебрежението към останалите жанрове страда вдълбочаването в единствения жанр, на който са посветени усилията. Същото е в по-широк план: познаването единствено на литературата (при непознаване спецификата на останалите изкуства) от литературоведа вреди на проникновеното навлизане в същината ѝ.

В труда на Ч. Добрев не се „сблъскват“ театроведът и литературоведът. Това е книга на литературоведа. Трудът е посветен на драматургически жанр, който синтезира в литературния процес „усилията“ на два литературни рода — драма и лирика. По-естествено е, разбира се, тази книга да се напишеше от литературовед и театровед, само литературовед трудно би се заел: нужно е специално познаване тънкостите на театралното развитие, на сценичното „звучене“ на лиричната драма преди години. Въпреки че в книгата на Добрев е дума за текстовете, анализът е съобразен с вкуса на театроведа, с отношението му към театралната проява на този литературен жанр. Трудът обединява усилията на критик, написал досега три книги за литература и три за театър.

Жанрът „Лирична драма“ е явление, интересно не само в драматургията. Той е един от необичайните жанрови синтези в литературата ни след Девети септември. По хронология — първият. В трудния литературен род д р а м а работиха дълго време п о е т и като Иван Пейчев, Валери Петров, Георги Джагаров, Иван Радоев, Добри Жотев (слабост на конкретните анализи на Ч. Добрев е, че Д. Жотев не е разгледан като характерен представител на жанра), Божидар Божилов, работят и днес поети като Първан Стефанов, Недялко Йорданов, въпреки че след т. нар. поетична вълна жанрът не е така синтезен и качествен — от литературно-историческо гледище нещо нормално.

Друг синтез на два жанра бе осъществен с „прозата на поетите“ — едно също така масово явление, по-късно от поетичната драма. И тук, както и в лиричната драма има върхове и увлечения, случайни прояви. „Поетична проза“ се създава от автори като Александър Геров, Богомил Райнов, Иван Давидков, Блага Димитрова, Иван Динков, Анастас Стоянов, Невена Стефанова, Николай Христозов, Лиляна Стефанова, Добри Жотев, Давид Овадия, Веселин Андреев, Никола Инджов. И последното жанрово синтезно ядро — писатели-прозаици в драмата — Георги Караславов, Драгомир Асенов, Йордан Радичков, Кольо Георгиев, Георги Мишев, Рангел Игнатов, Лада Галина, Дончо Цончев, Станислав Стратиев. Интересен, но не за тази статия е въпросът, какви жанрови модификации настъпиха в литературата, защо настъпиха, как обогатиха цялостната „картина“ на художествения процес.

Лиричната драма наистина беше феномен, единен със своите закономерности, търсения и вътрешни противоречия и успехи. Той се появи в определен социално-исторически етап, отрази нов обществен климат у нас, доразви от най-добрите тенденции на следвоенната и традиционната драматургия, подсказа ред насоки в следващия етап от развитието на драмата като литературен род. Ценното в книгата на Чавдар Добрев е, че типологическите, жанровите и структурните проблеми на лиричната драма са поставени в този литературно-исторически аспект и като съответствие на социално-исторически процеси днес. Авторът прави настойчиви паралели с предходни прояви на българската драматургия и най-вече с творбите на К. Зидаров и О. Василев; с драматургическото наследство и особено с лирическите произведения на Яворов; с лирическите про-

яви на световната драматургия, с Чехов и Ибсен.

Книгата е съставена от цялостна студия, портрети на петте най-видни според автора представители на лиричната драма (Иван Пейчев, Валери Петров, Георги Джагаров, Иван Радоев и Божидар Божилов) и анкети със същите поети. Най-ценна е първата част на книгата. Тя е цялостно литературоведско явление с мащабна концепция и солидни критически наблюдения, с теоретически предпоставки. Ценността на тази първа част се подсилва от обстоятелството, че у нас студия върху съвременна литература, цялостни трудове няма: колкото да е изумяващо това, колкото то да не ласкае нито критиката, нито издателствата. Такива книги не знам доколко се замислят и поощряват издателски, но не се появяват. Те изискват мащабни възгледи, силно съсредоточаване на анализаторска мисъл и отсъствие на „стобор" между критика и теория.

Преди да премине към конкретните си наблюдения върху лиричната драма, Чавдар Добрев прави теоретически анализ на диалектиката на жанра. Поставя въпроса за устойчивостта и неустойчивостта на жанра, за възможността му да съществува като художествен тип и същевременно да се променя съобразно с нови художествени търсения в нови социално-исторически епохи. Теоретическата постановка за диалектиката на литературния жанр е от голямо значение за наблюденията върху конкретния жанр, който авторът разглежда. Лиричната драма притежава нови организиращи принципи, чрез нея решително се трансформират понятието за герой, композиция и сюжет. Новостите в жанра тук са въз основа устойчивостта на литературния род драма: вътре в него се подготви едно решително „брожене", нахлуха съвременни принципи, определени от участието на лирически тип творци. Мисля, че в тази глава авторът можеше да се позове на по-сериозни авторитети в литературознанието (на находчивите схващания на Емил Щайгер например), да разкрие по-широка теоретическа панорама от възгледи (нещо нормално за един изследователски труд), да вземе енергично отношение към всеки от тях и пр.

Втората част на студията се състои от пет глави, всяка от които е голям проблем за разглеждане. След проследяване на исторически паралели, на противоречивите критически оценки (с особен акцент върху авторитетните мнения на Л. Тенев и Г. Гочев), авторът преминава към общите характеристики на лиричната драма, към проблемите за героя, сюжета и лиризма. Тук са съсредоточени главните структурни и жанрово-типологически наблюдения. Това е драма на лирично въздействие и на метафорично мислене: неин основен белег следователно е решителното трансформиране на действието (нестремително и нецеленасочено в традиционен смисъл). Действието е забавено, разчленено, раздвоено и т. н. Не е изключено Ч.Добрев да се е повлиял от изследванията на ОПОЯЗ, особено на Шкловски, според когото поетичността на едно художествено произведение означава задържане (затормозяване) на действието чрез метафора. „Диалогът и външното действие променят до голяма степен функциите си. Наред с диалога придобива по-голямо значение и монологът. Зад думите все по-често прозира друг смисъл, друго значение, алегории, символи, метафори! Външното действие загубва част от своята стремителност за сметка на опоетизирането на обстоятелствата, на по-проникновеното вглеждане в човека." Ново е съотношението на частта и цялото. „Сюжетът не се разгъва, пише авторът, вече така последователно. Едно движение на душата може да задържи погледа на драматурга по-дълго, отколкото е прието за необходимо, а при друг случай, когато става дума за прост драматичен преход, разстоянието може да се пробяга с кинематографична бързина." Героят в лиричната драма според Чавдар Добрев е показан в развитие, като изграждаща се личност, за разлика от героя в „събитийната драма" (К. Зидаров, О. Василев, К. Кюлявков, Л. Стрелков), където той е предварително изграден. Лиричната драма обръща поглед не към външни прояви от съществуването на героя (към традиционната фабулност на действието), а към вътрешния смисъл на битието. Тя се интересува от надбитовата, „донкихотска" същност на героя. По всяка вероятност това определя „романтичния" характер на жанра. Героите са не само силни, безкомпромисни защитници на комунистическата правда. Те се изграждат пред очите ни, след вдигане на завесата, а не преди това. За тях са характерни колебанията, лутанията, търсенията. Неслучайно, както посочва в нарочен пасаж авторът, героите са все млади хора. Те са „уловени" в момент на върховно напрежение, в алтернатива, когато пред тях стоят въпроси за избор, вътрешен прелом, решително действие или възмездие. За разлика от други драматургически жанрове героят често се показва в „грос план". Решително се променя принципът на сюжетостроене. Основни проблеми на обществото се поставят като вътрешни откровения на личността, ходът на събитието се измества от центъра си и отстъпва място на откровение, поетично видение, духовен проблем на личността. Отсъствува геометричното разполагане на конфликтите и неумолимата им логика в стремителна сюжетна поредица. Сюжетът, задър-

жан, затормозен от лиричните елементи, по същество е лиричен сюжет.

Стройността на книгата се определя и от нейните реални оценки, независимо от увлеченията. Не е лесно, макар от дистанция, реално да се оцени явление като лирична драма, което трансформира редица принципи на драмата и постави в центъра на своите типологически правила лиризма. Рисковете на лиричната драма са многобройни. Авторът се спира на опасността от субективен произвол, разглеждайки лириката и като отрицателно явление от друг разред — като изместващ конфликта фактор. Посочвайки големите предимства на вътрешното откровение на личността като отражение на действителността, той изтъква и възможността за деформация на тази действителност. Нашите творци изградиха цялостна „панорама“ на човешкото откровение, на вътрешния триумф, на хоризонта пред човешката личност — но на богат социално-политически фон.

Чавдар Добрев разглежда много отлики на лиричната драма, но не се спира на основното според мене — на к о м п о з и ц и я т а. В няколко случая говори за композиция (като става дума за сюжет и за лиризъм на жанра), но не й отделя специално внимание, отделна глава. Промените на лиричната драма освен идейно-възгледни са промени композиционни: промени на подбор на материала, на нови вътрешни сцепления и нови съотношения. Дори новият вид сюжетостроене се обуславя от новите композиционни принципи. Това е схващане и на автора, но учудващ и досаден е пропускът на глава за композицията. Той накърнява сериозно стойността на труда. Много сериозно проникване в същността на проблема щеше да бъде и един научен анализ на т и п а с л о в о в лиричната драма. Такива изследвания се удават трудно, у нас, ако има опити, те не надвишават общите и приблизително-образни констатации. В това отношение Чавдар Добрев можеше да използува богатия опит на съветското литературознание (особено на Бахтин), на споменатия вече Щайгер, на Роман Ингарден, Ролан Барт и други видни изследвачи. Смятам, че освен в композицията в типа слово най-добре се вплитат синтезните фактори на лиричната драма. В същия план на препоръки и бележки ще кажа, че би бил много интересен п а р а л е л ъ т м е ж д у л и р и к а т а и д р а м а т у р г и я т а на п о е т и т е. Чрез него ще се докажат особено плътно общите, „родовите“ признаци на едно литературно единство. Чавдар Добрев подсказва такъв паралел, като разсъждава за лиризма, но го отминава.

При такива анализи книгата не би имала нужда от „услугите“ на портретите, които имат верни наблюдения, но все пак за предпочитане е целостта на студията с възможността да се докаже една идея — т. е. една значима литературоведческа мисъл, към която логически се движат ред обобщения и на която се подчиняват други мисли.

Мутафов

„ДЕБЮТНАТА ВЪЛНА“ от ЗДРАВКО ЧОЛАКОВ

Изд. „Народна младеж“, 1974. 166 с.

Панорамата на днешната млада поезия и проза е доста неясна и усложнена от присъствието на разнородни и незавършени в своите търсения автори. Така че е наистина трудно да се очертаят контурите на най-младото поколение творци, да се обобщят на базата само на първи и втори книги проблемите на съвременното състояние и типологическите сходства и различия в литературата на най-младите, да се очертаят тенденциите на нейното бъдещо развитие. Постоянно променяща се както по количество на продукцията, така и по качество, съвременната млада литература има своите своеобразни естетически измерения, свое място (с достойнствата и слабостите си) в развоя на литературния процес. И всеки критически опит за обобщение на постиженията и очертаване профила на поколението творци, навлязло в литературата ни през 60-те години, носи риска да пропусне нещо съществено в него.

Разбира се, подобни опити се правят постоянно в критическите колони на литературните издания, но цялостно изследване на процесите в съвременната поезия и проза на най-младите автори, каквото е изследването на Здравко Чолаков, досега не е правено. Казвам това, като подчертавам, че неговата книга е изцяло посветена на проблемите на най-младата литература и не само маркира, но и обобщава в дълбочина (поне такива са целите й) проблематиката, тематичните предпочитания, поетиката, социалната ангажираност, приемствеността между поколенията и творческото преодоляване и асимилиране на предходния опит от тази литературна смяна.

Съвременната млада литература отбеляза през последните години някои интересни особености, които дадоха основание на мнозина да признаят приносния характер на участието в литературния процес на автори като Иван Цанев, Любен Петков, Георги Величков, Димитър Коруджиев, Рашко Сугарев и др. Тук, разбира

се, не става дума само за продуктивност или моден шум, а за отчитане реалната стойност на тези явления, за откриване на всичко ценно, което те внасят.

Младите писатели идват днес не толкова с патоса на отрицанието на предходните литературни форми, колкото с утвърждаване на плодотворните традиции на предходните поколения, със стремежа да се постигне естетически пълноценно творчество, което да отговаря на актуалните естетически потребности на обществото. И все пак това поколение се отличава значително от предишното. Може би тази отлика да е най-осезателна в поезията, където съвсем естествено се забелязва спадане на публицистичния патос за сметка на едно по-вглъбено и спокойно осмисляне на нещата. Младата ни поезия (имам пред вид поети като Иван Цанев, Николай Кънчев, Стойчо Стойчев, Калин Донков) излиза от традицията на Атанас Далчев, чийто предметен реализъм е най-малко податлив на публицистични нотки. Разбира се, това е твърде условно и е лесно да се открият и други предходници и учители както в нашата поетическа традиция, така и в чуждата, за което говори и Здравко Чолаков. В тази линия е и Александър Геров. Може би поетите, излизащи от неговото влияние, да са повече (особено сред сега дебютиращите в печата автори), но техните постижения са като че ли по-скромни и неравностойни. Тук бих причислил поети като Петко Братинов, Марин Колев, Борислав Геронтиев, Иван Вълев (когото Здр. Чолаков неоснователно изпуща от внимание) и др. Друга линия представляват поети, сред които най-ярко изпъкват Георги Константинов и Матей Шопкин, чиято нагласа е, така да се каже, песенна. Това е само грубо нахвърляна картина на някои насоки и влияния, която, макар и важна, е встрани от вниманието на Здравко Чолаков. Пък и точното й очертаване е неимоверно трудно задължение, възможно едва след конкретни сравнителни проучвания.

Известна е тезата на Здравко Чолаков, защищавана в много негови публикации, както и в доклада му за поезията през 1972 г., че нашата поезия върви към подчертано философска проблематика, че все повече изоставя лирическото начало. Мисля, че това е твърде спорно, както посочи и Симеон Хаджикосев на базата на поетическата продукция през 1973 г. Все още нямаме основание да считаме, че съвременната поезия преодолява традиционния си развой. Напротив, тя остава в руслото на лирическото усвояване на света, макар че у много поети зад лирическите атрибути лежи дълбок философски подтекст. Все пак критикът вярно е уловил явленията в младата поезия. При все че поети като П. Братинов, Хр. Банковски, Л. Еленков и др. са интересни фигури в литературния живот, най-трайни и завършени индивидуалности остават Иван Цанев и Николай Кънчев. Тук не става дума за противопоставяне на творчески индивидуалности, а за съобразяване с възможностите и резултатите в днешната млада поезия. Обаче делителните белези, които определя Здравко Чолаков, не са еднородно типологически, защото в единия случай се държи сметка на темата, а в другия — на проблема.

Здравко Чолаков още в началото на своята книга прави уговорката, че неговата цел не е рецензентското отношение към литературните факти и поради това ще се спира само на онези автори и книги, които бележат една или друга тенденция в съзряването на младата литература. Такъв подход е плодотворен, защото, пропускайки несъщественото, фиксира главното. А главното е задълбоченото пресъздаване на съвременника, активното участие на младото поколение писатели в социалния живот, пристрастието им към съвременните проблеми. И в същото време Чолаков изтъква една особено важна черта в съвременната поезия, характерна и за поезията на младите: „. . . да се преодолее тематичният емпиризъм, лирическата неутралност — в името на един сериозен, протичащ най-често в нравствено-философски план ангажимент с проблемите на съвременния социалистически човек, на света изобщо“ (с. 34). Поставена в контекста на по-широки национални художествени традиции, съвременната млада поезия заема вече свое подобаващо място. Но наред с това се забелязва и снижаване на тонуса, намаляване на идейно-художествения градус на поетическото изкуство за сметка на лекотата във владеене на формата, инфлация на някои „традиционни“ теми, като патриотичната и работническата, и пр. В книгата си Здравко Чолаков обръща внимание на тези, станали като че ли хронически слабости, които за съжаление засягат и някои доказали своите възможности автори.

Първата студия в книгата на Здравко Чолаков „Още за профила на поколението“ има явно полемичен характер и се стреми да опровергае снизходителното отношение към творчеството на най-младите поети и разказвачи. Важно място в нея заема проблемът за т. нар. „ранна професионализация“ на авторите, за познаването на живота и пр. Критикът анализира в случая не толкова художествения феномен, колкото социалната ангажираност на изкуството, обществената му необходимост и гражданска актуалност. Той посочва някои социално-психологически причини, довели до „дебютната вълна“. Тук тонът му е твърде възторжен и издава едно пристрастие към поколението, към което сам

Чолаков принадлежи. И това би било напълно естествено и дори нужно, ако на места не се нивелираха някои разнородни естетически стойности.

Макар че Здравко Чолаков отхвърля твърдението за приоритета на прозата над поезията в младата ни литература, той не може да не забележи, че младите разказвачи предлагат по-богат материал за изследване, разкриват в по-голяма дълбочина проблематиката на днешния ден. Като че ли най-характерната особеност на младата проза е, както отбелязва и Здравко Чолаков, тенденцията към деепизация и лиризация. Това още не означава радикално разчупване на класическите жанрови повествователни форми, но по същество внася нов елемент в белетристичното пресъздаване на света. Нашата проза е била предимно психологическа, с подчертано нравствено-етичен оттенък. Доброто винаги е било основен естетически критерий за българския писател. Той рядко се е домогвал до фундаментални философски обобщения, почти не е потъвал в сферата на отвлечените теоретически разсъждения за смисъла на човешкото битие. Нашата белетристика е пластична картина на народния бит, изпълнена със суров реализъм. Не е маловажен и фактът, че българската разказваческа традиция е селска по тематика. Това отразява доскорошната социологическа структура на българското общество. И ако днес младият разказвач се насочва към града, това означава, че той отразява социалните промени в нацията. И все пак селото не е отмряла категория — то живее и в творчеството на писателите от по-младото поколение. Но що се отнася до понятието „регионално", лансирано от някои критици, трябва да отбележим, че регионът при цялото си значение като извор на сюжети и теми е несъществен елемент в националната характерология. Българската нация представлява относителна единност като темперамент, начин на мислене, бит и пр. и е трудно да открием (разбира се, че различия все пак съществуват) кардинални отлики в населяващите различните географски области на страната. Пародирано или не, регионалното е само допълнителна окраска, „вторичен естетически белег" на дадено творчество. Смисълът на Йордан Йовков не е Добруджа, нито пък шоплука — за Елин Пелин. В този ред на мисли считам, че Здравко Чолаков отдава прекомерно внимание на този проблем, дори нещо повече — превръща го в типологически елемент за цялото течение в днешната ни млада поезия.

Що се отнася до т. нар. „лирическа проза", нейните възможности са предварително ограничени, когато лиризацията е за сметка на проблемното мислене. Ето защо не увлечението на Кольо Николов в лекотата, „с която изгражда занимателното в света на детето" (с. 139), а изчерпването на лирическото начало за сметка на дълбокото проблемно мислене го водят до самоповторения. Писатели като Кольо Николов (безспорно най-талантлив и завършен като творец), Станислав Стратиев, Янко Станоев, Росен Босев, Николай Стоянов и др. черпят вдъхновение и впечатления от своето неотдавнашно детство. Но този извор с течение на годините не само пресъхва, но и се отдалечава. И все пак не могат да се отминат достойнствата на тези млади писатели, които, интерпретирайки света на детето, изразяват и отношението си към действителността. Това е по същество една естетическа реакция срещу механизирането на съвременното еснафство, срещу механизирането и автоматизирането на човешката личност, против нейното тотално изсушаване. Детето е гледна точка, а не толкова обект на художествено изследване. Това важи и за писатели като Симеон Янев, Георги Данаилов и Цветан Пешев, които се разглеждат отделно.

Когато говорим за младата проза, не можем да отминем присъствието на антифашистката тема, както и темите за войната и кооперирането. За младите прозаици това е „връщане" към историята, желание да се погледне на борбата откъм нейната чисто човешка страна, очистена от ненужната романтичност и легендарност. Те се мъчат да показват обикновени хора, надарени с обикновени чувства, същества мислещи и приемащи революцията като нещо важно, но в същото време обикновено. Това е една плодотворна линия, която все повече се задълбочава в творчеството на Рашко Сугарев, Димо Димовски, Димитър Яръмов и др.

Интересни са и наблюденията на Здравко Чолаков върху т. нар. от него „психологическа проза". Тук впрочем са и най-големите постижения на младата белетристика. Писатели като Георги Величков, Димитър Коруджиев, Рашко Сугарев, Владимир Зарев, Любен Петков и др. откриват тънки, деликатни психологически състояния (най-вече критични), за да ги проследят с прецизността на добри художници. Всеки от тях по своему достига до своята истина за човека, до разкриването на ония незабележими подробности на човешкия характер, които го движат.

„Дебютната вълна" е книга, изцяло посветена на проблемите на една отворена система, каквато е съвременната млада литература. Един такъв труд, богат на теоретически постановки и критически пристрастия, е все още епизодичен факт в нашата критическа литература. Радващо е, че именно човек от поколението,

обект на изследването, се зае с тази така трудна и отговорна задача. С това Здравко Чолаков дава още веднъж своя принос в изучаването на проблемите на развитието на съвременния литературен процес.

Панко Анчев

„ЛИТЕРАТУРА И ЖИВОТ"

от ПЕТЪР ТОНКОВ

Изд. „Хр. Г. Данов"— Пловдив, 1973. 232 с.

Позицията, от която П. Тонков анализира литературните факти в своята книга-дебют, съчетава социологическия подход с есеистично-публицистичното изложение. Авторът посвещава своите изследователски амбиции не на частни въпроси на поетиката или на историческата перспектива на литературния процес, а на ангажираността на най-съвременната българска литература към обществените явления, към живота в единството на лична и обществено-национална съдба. Конкретният литературен материал, голяма част от който спада към „жанра" на оперативната критика („Работническата тема в една поредица", „Две книги — една поетическа надежда", „Мисли за младата поезия" и др.), Тонков се стреми да разгледа в контекста на марксистко-ленинската естетическа мисъл като подход и интерпретация на литературата и изкуството. Така студиите, които той посвещава на общоестетически въпроси („Живот и литература", „Лениновата естетика — диалектика и партийност", „Достоевски — съвременни проблеми на мирогледа, личността и творчеството му"), поради факта, че акцентуват върху отношението художествена действителност — обективна действителност, трябва концептивно да обединят избора и оценката на художествения материал. Въпросът е, доколко авторът на книгата е успял да постигне това единство, да защити своето критическо „амплоа" над нивото на писаните по различен повод и събрани рецензии (лоша практика на нетърпеливите дебюти) в (използуваме неговата оценка за книгата на млад поет) „набързо събран алманах".

Петър Тонков не може да разглежда литературната творба извън личността на художника, извън неговата мирогледна и гражданска позиция, превърната в естетическо качество. В този аспект той наследява затвърдени традиции в българската критика и литературознание. От студиите в първата част на книгата интерес представлява тази, посветена на мирогледно-философските възгледи на Достоевски. Тук авторът защищава тезата за единството на субективната и обективната страна на художественото творчество, неразкъсваемостта на художествената структура от външно обуславящите я фактори — било то биографични, психологични, идеологични, социално-исторически. И именно защото доказва своите възгледи не дискурсивно, а „в борба" с художествените факти и техните литературоведски „обработки", статията добива тежестта на аргументирана и със страст защищавана позиция. Опирайки се на структуралното изследване на М. Бахтин върху поетиката на Достоевски, той същевременно полемизира със затвърденото в резултат на този подход подценяване на Достоевски философа, социолога и политика за сметка на Достоевски художника. Трябва да кажем, че Тонков се справя с поставената задача да изтъкне качествата на Достоевски мислителя и гражданина, опровергавайки наслоените представи за „неадекватното" му присъствие в творчеството и да намери връзка между социалното и художественото битие на неговата идеология. Също така авторът успява да обедини документите от гражданското поведение на писателя и открито афишираните възгледи („дневник на писателя" и др.) с художествения анализ на неговите романи. Тази статия действително доказва възможности у младия автор за диалектически синтез на субективно-художественото и обективно-социалното.

Макар и написана с по-малко прецизност в анализа, статията „Живот и литература" подлага на положителна „преоценка" естетиката на Белински и Чернишевски и също потвърждава споменатите качества. Но тя тежи повече с припомнянето на приносния характер на руската революционно-демократическа мисъл в материалистическото схващане за същността на изкуството, без да разглежда доказателствено изпитанието на възгледите през времето и различните становища, както и качествено новото продължение на делото на революционните демократи от страна на марксистката естетика. Вероятно със статията „Лениновата естетика — диалектика и партийност" П. Тонков иска да изведе логическата връзка на приемствеността, но по същество той излиза от сферата на аналитично поднесената проблематика и преминава към „публицистична" защита на Лениновия диалектически подход при оценката на художественото творчество. Припомняйки Лениновите мисли и конкретни изказвания за различни писа-

тели, авторът в същност воюва за критериите на съвременната българска критика и литературна методология не само в оценката на художествените факти, но и в борбата ѝ за високохудожествени произведения. Тази статия представлява своеобразен мост към конкретните анализи в следващите части на книгата и затова притежава донякъде „тезисен" характер. Трябва да упрекнем автора, че отношението, което взема към книгата на Исак Паси „Естетически студии", остава само в рамките на рецензията („Ценен принос в естетиката") и извън първия раздел, което я лишава от една по-подробна и проблемна оценка; освен това тя се превръща в „пропусната възможност" за авторовия интерес към въпросите на марксистката естетика и нейното творческо прилагане.

Следващите раздели на книгата, посветени на най-новата българска литература, съдържат портрети, образно-тематични статии, рецензии, критически анализи на отделни произведения. В стремежа си да обедини идейно-тематичния и художествен критерий като изисквана и конкретна реализация авторът търси и съответния подход, в който да намерят израз, т. е. субективните предпочитания на критика не трябва да засенчат литературното развитие — само така можем да разберем „жанровата" и композиционна подредба на II, III и IV раздел. Портретите на Андрей Германов, Николай Хайтов, Добри Жотев издават интереса на Тонков към творци с определена гражданска позиция, филтрирана през личното нравствено-психологическо битие с драматично решена проблематика. Безспорно творци като Хайтов и Германов се доближават в аксеологическото измерение на личността през погледа на историята, където минало и настояще са обединени от вътрешната идейна правда. В тези две по-обширни статии Тонков търси художествено доказателство за самобитността и онази субективност, „погълнала обективното — народностно, социално, гражданско и общочовешко". Но ако това му се удава за поезията на Германов, декларативно-оцеънчен остава подходът към „прозата" на Хайтов. Увлечен от биографията на писателя, от неговия интерес към историята, авторът се поддава на „романтиката" на неговото творчество и въпросът за съвременния акцент на това творчество (особено в „Диви разкази"), който така го интересува, в същност остава външно документиран, а не изведен от конфликтите и героите. Причина за това е и опитът да обедини в анализа очеркиста и есеиста Хайтов с Хайтов белетриста.

Връзката живот — литература, чието многообразие Тонков иска да илюстрира в представените автори и творби, изгражда художественото единство на портретите от II раздел. Той включва и такъв „старомоден" поет като Иван Мирчев, който го привлича с художествената неуловимост на своите преображения, с това, че освобождавайки се от символистична поетика и естетика, остава верен на своята лирическа природа. И все пак в този портрет проличава и известно разминаване между авторски намерения и изследователски резултат, характерно и за раздела като цяло. От една страна, идейно-тематичната интерпретация на художническия свят, есеистично поднесена, пренебрегва въпросите на поетиката като интегрална част от художественото своеобразие на изследваните автори, от друга, накърнява се художественото единство на близки по проблематика поети. Сам Тонков признава, че социалното приземяване в поезията на Иван Мирчев не е декларативно (макар че има и такива стихове), а качество на поетиката и затова недостатъчно оценено от критиката. Статията за Мирчев оставя впечатление за набързо завършена, и то именно когато авторът решава да премине конкретно към поетическия израз. Сродни по насока и дух със статията за Германов са статиите-рецензии за Иван Николов („Щрихи от незавършен портрет"), Стойчо Стойчев („Две книги — една поетическа надежда"), Жеко Христов („Поет в развитие"), които образуват, така да се каже, цикъл „тракийски поети". Обединява ги връзката със селото, проблематиката за ценностите на патриархалния и цивилизования живот, която се превръща в извор за вътрешно преживяване и преосмисляне на нещата, в, така да се каже, емоционален комплекс на тяхната поезия. Тонков не успява обаче да постигне художественото обобщение на тематиката, то се губи в неизчерпателността на рецензията-отзив, критерият за тенденцията остава пренебрегнат за сметка на оперативността на оценката. Можем да бъдем упреквани за прекалената взискателност към младия автор, но сам той с методологическите си изисквания осъжда схематичното и еднопосочно тълкуване на изкуството и издига в принцип постигането на художествената неповторимост чрез анализа и неотделимостта на идейността от художественото внушение.

В третия раздел на своята книга Тонков проявява таланта си на критик, който умее да се ориентира в литературната продукция, да отдели „зърното от плявата", енергично да защищава и отрича. В четирите обзорни статии, посветени на младата проза и поезия, авторът се спира на въпроса за художестве-

ната и жизнената правда в тълкуването на нашето съвремие. Статията „Между живота и литературата“ представя най-добре неговото изострено критическо чувство към псевдопроблемите и псевдогероите, подражателството и битовия „екзотизъм“ в младата проза. Тя грабва със своя полемичен стил, от който естествено изкристализират естетическите критерии на автора, непримиримостта му към „сивия поток“.

Като цяло книгата „Литература и живот“ представя своя автор по-добре в оперативната оценка на съвременната литература, в професионалното чувство за мярка при утвърждаването или отхвърлянето на художествените явления. Подбран и обобщен идейно-тематично, като цяло включеният материал остава „ненадвит“ в многообразието на своите художествени прояви, за да се постигне онова идейно-художествено единство в отношението литература—живот, за което ратува и самият автор. Добрите изследователски качества, показани в студията за Достоевски, все още остават „непренесени“ върху български материал (като изключение може да се посочи портретът на А. Германов). За в бъдеще пред автора стоят въпросите за по-голяма прецизност и задълбоченост.

Христина Балабанова

„MODERNIZM W LITERATURACH SLOWIANSKICH(zachodnih i poludniowych)“
Wydawnictwo polskej akademii nauk,
1973.216 s.

Сборникът „Модернизмът в славянските литератури“, посветен на VII международен конгрес на славистите, проведен във Варшава през август 1973 г., е положителен резултат на трайните научни интереси на полските слависти-литературоведи от гр. Краков към източните и южните славянски литератури. Те внимателно проследяват различните пътища, по които модернизмът прониква, проучват и съпоставят сложните взаимоотношения на новото с традицията и онова, което свързва и разделя модернизма в славянските литератури. Публикациите представляват интерес и като сполучлив опит да се систематизират проблемите на модернизма в тези литератури.

Сборникът се открива със статията на проф. М. Бобровницка „Проблеми на модернизма в славянските литератури“, в която авторката излага основните положения, от които трябва да изхожда бъдещият изследвач на модернизма в тези литератури. Статията е интересна преди всичко с теоретическите постановки и методологическите насоки за сравнително изучаване на модернизма. Като изходна точка на едно бъдещо изследване на славянския модернизъм проф. Бобровницка сочи най-напред синхронното и диахронното описване на фактите, свързани с епохата на модернизма. Това ще помогне на изследвача да вникне в сложността на епохата, на типовете явления и естетически системи и да отстрани несъществените факти. По-нататък трябва да се изследва историческата поетика на славянските литератури, което ще позволи от разработката на проблемите на националните литератури да се премине към изясняването на техните взаимни връзки и общи явления. След тези въпроси изследвачът трябва да насочи вниманието си към хронологията на славянския модернизъм. С конкретни примери авторката на статията посочва неговото начало в различните славянски литератури, като в българската например поставя кръга „Мисъл“. От хронологичните проблеми на славянския модернизъм изследванията ще се пренесат върху генезиса на направленията и литературно-историческите процеси. Друг съществен момент е изясняването на взаимодействието и ориентацията на славянските литератури към Западна Европа, на съотношенията между степента на теоретическата подготовка на творците и техните спонтанни търсения на нови пътища за поетическо изразяване. Проф. Бобровницка сочи, че предмет на научно изследване трябва да бъде още и поетиката, както и ролята на библейските мотиви в реквизита на поетите-символисти, драматургията и литературната критика от същото направление. Въпреки наложеното мнение в науката, че водещо начало в модернизма е поезията, тя предлага да се приеме и състоянието на драмата като критерий за окончателно установяване на модернизма в славянските литератури от тази епоха. Водена от такъв критерий, проф. Бобровницка посвещава специално изследване на драматургическото творчество и на писмата за театъра на чешкия драматург Ярослав Хилберт.

По-нататък статиите разглеждат проблеми, специфични за една или за няколко национални литератури. Така например Яцек Балух пише за критическия език на Шалда, стремейки се да посочи типично чешкото разбиране за модернизма. Статиите на Халина Михалска, Мария Домбровска-Партика, Александър Станкович, Даниела Здибицка, Йоланта Гроо-Козак и Здислав Дараш разглеждат творчеството на отделни славянски представители на модернизма в съответните национални литератури. Интерес като проблем и начин

на изследване, който може да се приложи и в нашата литературна история, представлява статията на Здислав Неделя „Ролята на „Модерни ревю“ за формирането на ново естетическо съзнание в Чехия“. Художествено-формални въпроси повдига и изследването на Юлиан Корнхаузер „Митът в съвременната хърватска поезия“, което разглежда функцията на библейските, митологическите и литературните елементи в творчеството на четирима хърватски поети. Авторът доказва, че митът в тяхната поезия губи първоначалния си митологичен вариант и става образ, символ.

Значителни проблеми разработва статията на Владжимеж Кот „Хърватският и сръбският модернизъм в сравнителна перспектива“. Авторът се опира на богат научен и художествен материал при периодизацията на хърватския и сръбския модернизъм и при обяснението на съществените му отлики. Като разглежда началото и характера на сръбския модернизъм, авторът на статията набелязва някои негови особености, които са твърде сходни с характера и съдбата на българския модернизъм, дължащи се на близките условия в развитието на българската и сръбската литература. Така например и у нас младите поети се увличат най-напред по модернистичните идеи, а манифестите им идват по-късно. Водеща тема по това време и в двете литератури е темата за патриархалния бит и политическите борби, чувствува се силното влияние на фолклора и на култа към родното и националното, а обществените борби благоприятствуват за развитието на критическия реализъм. Естетическият бунт на поетите намира израз в откъсването им от парливите проблеми на обществената действителност и в художествените амбиции на младото поколение, което тръгва встрани от реалистичното развитие на литературата. Тези млади поети търсят някакъв европейски модел на литературата, в който песимизмът, чувството за самотност и сътворяването на нов свят от личните преживявания са негови характерни черти. Те създават абстрактни образи и свят на халюцинациите и сънищата, но над тях доминират философските въпроси на времето и неспокойствието на творците. Всички те се обявяват за нови морални норми и школи против традиционната нравственост на еснафството.

Безспорно най-голям интерес за българския читател представляват последните три статии, посветени на проблемите на българската литература от епохата на модернизма. Те са плод на интереса на българистите от Ягелонския университет към нашата литература и привличат вниманието с начина, по който тя се разглежда, с оценките, които получава, и показват накрая как се възприема от полските читатели и литературоведи.

Първата статия „Опит за систематизация на българската драма от епохата на модернизма“ на Данута Бромович описва и класифицира разнообразния и противоречив литературен материал. След като проследява различните влияния, които изпитват българските драматурзи, Бромович посочва трудностите при подбора на надежден критерий за класификацията на драмите. Авторката разделя драмите най-напред на две основни групи: реалистични и модернистични, като изхожда от автентичността на бита и правдоподобността на случките, които в реалистичната драма не разрушават традиционната структура на фабулата и единството на съдържанието и сценичната ситуация. В модернистичните драми обективното изображение на действителността е заменено от подтекста и субективизма, които не позволяват тяхното еднозначно възприемане. Тя предлага драмите от този период да се включат в четиринадесет групи, като изхожда от тематиката, начина на изображението и характера на героите. Но авторката не навсякъде е достатъчно убедителна в разпределянето на някои драми в съответния дял.

Така например на две места е дадена драматизацията на „Казаларската царица“ от Вазов във II група, „Битови драми със селска тематика“ и в III група, „Битови драми с дребноеснафски и интелигентски теми“. В VI група „Историческа царско-болярска драма“ липсва „Престолът“ на Вазов. За начало на модернизма в българската драма авторката посочва 1892 г., но в XI група, „Драматически поеми“ включва поемата на Михайловски „Кадрилът на смъртта“, издадена през 1890. Неправилно са отнесени драмите „Зидари“ и „Змейнова сватба“ на Петко Тодоров към XII група — „Битови драми със селска тематика, свързани с приказни елементи“, защото в нея се изявяват героиндивидуалисти и по би подхождало да се включи в XIII група — „Драми с героидекаденти и индивидуалисти“. Неубедително е включването и на „В полите на Витоша“ към тази XIII група, защото в нея доминират социално-психологическите проблеми. Невярно се твърди, че във „Вампир“ на Страшимиров има античорбаджийски елементи, че „Първите“ на Петко Тодоров е със селска тематика. Според мен Бромович неоправдано раздробява небогатия в художествено отношение драматургичен материал на толкова много групи, някои от които се преливат, или отликите, които се посочват, са несъществени. Спорно е озаглавяването на последната група XIV „Драми на революционен бунт срещу съвременността“, в която са включени „Към слънцето“ на Страши-

миров, „Блян“ на Иван Кирилов и „Хадерал“ на К. Величков. Авторката не включва в класификацията си драмите „Престолът“ на Вазов, „Лудимлади“ и „Под старото небе“ на Церковски.

Като една от най-сполучливите статии за българската литература бих посочил тази на Ал. Наумов „Библейският мит в поезията на българските модернисти“. Ерудиран по въпросите на религиозно-каноническата литература, Наумов убедително обяснява идейно-художествената функция на библейските елементи в поезията на българските символисти. Те стават символи на нови неща, имат самостоятелен характер и обогатяват мотивите в поезията на символистите. Българските символисти използуват митовете, като ти превръщат в образно средство за представяне на собствената си личност. Такива са например мотивите за изгубения и отново намерения рай, за змията-изкусителка и за падналите ангели. Мотивът за изгубения, изстрадания и отново намерения рай има по-късна корелация на мотива за греха, като всеки грях поетите свързват с първородния и по този начин той става сладък,скъп и дори свят грях. В българския символизъм змията се асоциира с образа на дявола като образ на изкушение то, с мита за падналите ангели и под влиянието на богомилството той прераства в мотив за сътворяването на нов свят. Проблемът за дуализма в модерната литература става литературен материал за изграждането на антитезата като символ на вътрешното неспокойство и раздвоението на поета между доброто и злото. Подобна символна функция имат и евангелските образи. Образът на Христос става символ на търпението, изразяващо силата на творческото напрежение; жертвата и мъченичеството водят до аналогия между Христос и твореца. Поетите използуват голготата, за да дадат поетически израз на своите мъки, кръстът се превръща в знак на мъченичество или на тежката съдба на отечеството, а тръненият венец се асоцинра с мъките на творческото страдание. Библейските и евангелските мотиви се обогатяват още от мотивите за братоубийството и прателството, за страшния съд и края на света. Българските поети-модернисти се стараят да осъвременят митовете и в техните форми да покажат себе си без всякакви религиозни увлечения. Наумов сполучливо и с вещина разяснява символното значение на тези образи, показва новото, което внасят в поезията на символистите, засилвайки нейната образност и символика.

Третата статия „Поетическата образност в поезията на Николай Лилиев“ на Войчех Галонзка е сполучлив опит да се разкрият композиционно-стилните и художествено-поетическите особености на Лилиевата поезия от едно лингвистично гледище. Младият славист предлага поради силното влияние на символистичната насока в поезията след войната границата на модернизма да се пренесе до 1923 г. Той изследва в статията си музикалността на Лилиевия стих, постигната чрез повторението, римата, глаголите, звукозаписа, символите и епитетите. Главна роля в поетическата образност на Лилиев играят символът и епитетът. По-подробно се спира на символното значение на думите-символи „ято“ и „вълнà“, които стават израз на определени настроения и стремления на лирическия герой. Символът засилва настроението и внушението и създава музикалността на Лилиевия стих. Епитетите, разделени от Галонзка на две групи: които изразяват безкрайност (безбрежна шир, неизмерими предели) и които предават настроението (смъртен страх, мрачни дни), имат по-различна функция от символите. Те се употребяват вместо метафорите, защото имат по-голяма музикалност, сменят образа и настроението, но не създават нови неща. Разкриват още мечтата за невинност, която става източник на щастие и стремеж за постигане на друг живот в друг свят. Епитетът притежава лирична окраска и поради своята достъпност измества метафората. А символът в отличие от епитета при символистите става средство за откриване на нови неща, докосва се до непознатото и става път за внушение и аналогия. В заключение Галонзка утвърждава мисълта, че модернизмът в българската литература става посредник между традицията и новото, като промяната вижда в новата функция на поетическия образ, който престава да се разбира като средство за визуалност и пластичност в художественото изображение, а като лингвистична категория. Словото се откъсва от нещата и се освобожава от задължението да предава физическото състояние на предметите и ситуациите.

И двамата автори предлагат интересно тълкуване на посочените страни на българския модернизъм, като се насочват към мотивите или поетическата му образност. Те подхождат към нашата литература от позициите на психологизма и митотворчеството, на лингвоструктурния анализ, като Ал. Наумов чрез мита иска да обясни идейното съдържание и поетическата образност на символистическата поезия, а в В. Галонзка изследва художествената функция на символите и епитетите в поезията на Н. Лилиев. Монографиите и статиите, включени в настоящия сборник, представляват успешно проникване на полските слависти в идейно-философския и образен свят на славянския модернизъм.

Ангел Тонов

ДЕЙНОСТТА НА ИНСТИТУТА ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРЕЗ 1973—1974 Г.

Институтът за литература при БАН се утвърди като едно от важните звена за творческа научна дейност в българското литературознание. Работата на този идеологически център, в който са съсредоточени голяма част от най-изтъкнатите и най-активните наши литературоведи и критици, представлява широк обществен интерес. Колективните трудове, които се подготвят тук, представляват фундаментални изследвания или справочници с обхват, недостъпен за малък колектив.

На 5 декември 1974 г. се състоя годишно-отчетно събрание на института за периода 1973—1974 г. Доклад прочете директорът, ст. н. с. Тончо Жечев. Той се спря на извършеното през последните две години, както и на плановете за бъдещата дейност. В началото на своето изложение др. Жечев каза:

Работата на сътрудниците в Литературния институт при БАН през периода 1973—1974 беше съсредоточена в три основни направления — изследване на проблемите от историческия развой на българската литература, на сравнителното литературознание и на теория на литературата. Тези направления имат актуално обществено значение. Те са свързани с идеологическата работа на партията, със създаване на правилно отношение към културното наследство, с въпроса за патриотичното възпитание на младежта. От нивото на съвременното литературознание зависи до голяма степен обучението на студентите и учениците по литература, подготовката на преподавателите и решаването на важните идейно-възпитателни и образователни проблеми.

От „История на българската литература“ са излезли три тома. Завършен е и предстои да бъде изпратен за печат том IV. Това издание запълва една празнина в нашето литературознание, то ще подпомогне учители, ученици и студенти в изучаването на многовековното ни литературно и културно наследство. При осъществяването на четиритомната история изпъкнаха и доста от недостатъците в нашата работа. В томовете бяха включени очерци, публикувани предварително, не всички автори се опираха върху достатъчен фактически материал, в някои случаи липсва връзка между отделни литературни периоди. Институтът се заангажира с автори, някои от които не бяха годни за такава огромна научноизследователска задача. Участието на по-младите специалисти беше ограничено до минимум. Работата по написването на Историята продължи извънредно дълго време — около две десетилетия. По време на работата около четиритомника не се направи почти нищо за предварителна подготовка на една многотомна История на българската литература. Необходимо беше да се набележат неразработени проблеми и теми от литературното ни развитие, сътрудниците на института да се насочат към проучването им, да се напишат солидни монографии за класиците на българската литература, да се извадят от архивите в България и чужбина неизвестни или малко известни ръкописи, да се започне работа по издаването на „Летопис на българската литература“, да се издадат съчинения и архиви на български писатели, да се проучи литературният периодичен печат. Всичко това щеше да обедини творческите сили в института в името на една голяма национална задача, да ги направи по-дисциплинирани и взискателни, да разнообрази научния живот в колектива. Тогава афинитетът към съвместителствата щеше да бъде по-малък, авторитетът на института — по-голям.

Завършена е работата около тритомния Речник на българската литература. Това ще бъде първото солидно литературно енциклопедично издание у нас с богати фактически и библиографски данни за писатели, литературни творби, периодични издания и т. н. Речникът е едно огромно колективно дело, което насочи множина от сътрудниците на института към малко проучени автори, обогати опита и познанията им. А това ще има несъмнен резултат в бъдещите им индивидуални и колективни изследвания.

В доклада се отбелязва активното участие при редактирането и комплектуването на отделните томове от страна на члено-

вете на редакционната колегия — проф. Б. Ангелов, Д. Леков, М. Цанева, Б. Ничев, Е. Константинова, проф. Е. Каранфилов, Н. Жечев, Кр. Куюмджиев. Акад. Г. Цанев даваше сигурност на редколегията с огромните си познания, с факта, че беше живата връзка между миналото и настоящето. Подчертават се също заслугите на покойния Минко Николов, на секретаря на речника Ел. Цветанова, на Ст. Таринска, Ю. Обретенова, С. Бакърджиева за подготовката на речника.

Том I от Речника е предаден от няколко години в издателството. По необясними причини той все още не е стигнал до печатницата. С всеки изминат ден томът остарява, особено статиите за съвременна българска литература. А нашата културна общественост, приятелите на България в чужбина чакат десетилетия наред издания като Речника.

Важно колективно дело на института с национално и международно значение е Кирило-Методиевата енциклопедия в три тома.

Усилията на сътрудниците по съвременна българска литература са обединени около отговорна задача — написване на еднотомна История на съвременната българска литература. Трудно е да се види в исторически аспект това, което е все още настояще, което крие потенциални възможности за развитие в една или друга посока. Но нашата общественост чувствува необходимостта от един цялостен труд, който да отговори на най-животрептящите въпроси на съвременния литературен живот, да обобщи основните моменти в развитието на днешната българска литература. Авторите на очерците — Васил Колевски, Тончо Жечев, Здравко Петров, Кръстьо Куюмджиев, Елка Константинова, Ваня Бояджиева, Николай Янков — са написали значителна част от тях. До края на 1975 г. томът ще бъде обсъден в научния съвет, редактиран и изпратен за печат.

Освен посочените фундаментални изследвания сътрудниците на института разработват и други основни въпроси от литературното развитие, сравнителното литературознание и теория на литературата.

По проблема „История на литературното развитие“ се изясняват няколко съществени въпроса от литературния процес и творчеството на първостепенни български писатели. Проф. Ст. Каролев завърши първата част от монографията си за Пенчо Славейков. Подготвени са или ще бъдат завършени в близко време изследвания на проф. Е. Каранфилов „Душевността на нашия народ в историческото развитие на българската литература“, на проф. Е. Георгиев „Литературният живот през Втората българска държава“, на Б. Ничев „Проблеми на сравнителното литературознание“, а също така на проф. Б. Ангелов, Св. Николова, Ст. Кожухаров, Ел. Димитрова, Ст. Илиев, Л.Минкова и др.

В проблемната група „Литературно наследство“ с ръководител проф. Б. Ангелов са запланувани и осъществени интересни издания: „Климент Охридски. Събрани съчинения, т. I—III“, т. V и VI от съчиненията на П. Р. Славейков, т. V от поредицата „Литературен архив“ — Из архива на Васил Друмев“ (1973), „Из архива на К. Величков“ (подготвен) и др.

Второто основно направление в плана на института — теоретикометодологически въпроси — се разработва от няколко проблемни групи. Проф. Г. Димов изследва темата „Българската литературна критика до края на XIX в.“. Л. Стаматов приключва работата си върху студия „Литературната критика в сп. „Пламък“ на Гео Милев“. В групата „Буржоазни течения в литературата“ участвуват проф. Ат. Натев и И. Панова. Пред тези две проблемни групи — по история на литературната критика и за буржоазните течения в литературата — стоят интересни и важни въпроси.

Секцията по сравнително литературознание с ръководител проф. Ем. Георгиев разработва въпроси от тази широка област в няколко проблемни групи. Подготвен е сборник „Българо-руски литературни отношения през средновековието“ от група с ръководител акад. П. Динеков.

Както фундаменталните, така и индивидуалните изследвания на сътрудниците на института — подчерта Т. Жечев — са свързани с различни страни и сфери от обществената практика, културата и всестранното развитие на личността в социалистическото общество. Членове на института разработват актуални проблеми из областта на българската литературна история, на славянските и европейските литератури, на теория на литературата и в самостоятелни книги: П. Зарев — „Панорама на българската литература“, т. IV, Г. Цанев — „Страници от историята на българската литература“, т. III, Ем. Георгиев — „Българската литература в общославянското и общоевропейско развитие“, Б. Ангелов — „Страници из историята на старобългарската литература“, Е. Каранфилов — „Съвременност и литературни жанрове“, Г. Димов — „Иван Вазов и българската литературна критика“, М. Цанева — „Иван Вазов“ и „Петима поети“, Здр. Петров — „Профили на съвременници“, Кр. Куюмджиев — „Певец на своя живот“, В. Колевски — „Идеология и литература“, И. Конев — „Литературни взаимоотношения и литературен процес“, В. Малеева — „М. Горки и българските писатели-критически реалисти“, К. Куев — „Азбучната молитва в славянските литератури“, В.

Смоховска-Петрова — „Михаил Чайковски — Садък паша и Българското възраждане“ и др. През 1974 г. излезе сборник със статии, посветен на 60-годишнината на акад. Пантелей Зарев.

Въпросите на литературната история, теория и критика, на сравнителното литературознание са проучвани и в по-малки изследвания на сътрудниците на института, излезли в научни издания и в периодичния печат. През изтеклите две години те са обнародвали 492 студии, статии и рецензии. Някои от тях са отпечатани в чуждестранни сборници и списания — съветски, немски, полски, югославски и др. — от Динеков, Ем. Георгиев, Ат. Натев, Ст. Кожухаров, Хр. Йорданов и др. Със съдействието на членове на института са издадени съчинения на П. Р. Славейков, Хр. Ботев, Л. Каравелов, Т. Икономов, Й. Йовков, Д. Димов, Н. Фурнаджиев. В подготовката на тези многотомни издания взеха участие С. Баева, Т. Жечев, Ст. Таринска, Д. Леков, Кр. Куюмджиев, Г. Цанев, Ел. Цветанова, К. Янева и др. Във връзка с предстоящото честването на 100-годишнината от смъртта на Ботев Цвета Унджиева и Иван Унджиев подготвиха сериозна монография за живота и делото на Ботев, която е предадена за печат в издателство „Наука и изкуство“.

Институтът за литература поддържа тесен творчески контакт с научни институти в Съветския съюз и в другите социалистически страни. През 1973—1974 г. в проблемни групи, в които участвуваха български и чужди учени, бяха изследвани няколко основни проблема: „Идейно художествени особености на съвременния литературен процес“ с ръководител проф. В. Колевски, „Литература в изменящия се свят“, „Българо-руски литературни и фолклорни връзки“ с ръководител В. Малеева, „Българо-чешки литературни връзки от втората половина на XIX в.“ с ръководител чл.-кор. Ем. Георгиев, „Българо-румънски литературни връзки през XIX в.“ с ръководител Ил. Конев и др.

В резултат на международните връзки и сътрудничеството на Института за литература с научни учреждения от други страни бяха проведени редица съвместни инициативи: на 22 и 23 май 1973 г. в София се състоя Международен симпозиум на български и съветски учени по проблемите на социалистическия реализъм, националните особености на социалистическата литература, актуални въпроси на литературното развитие в СССР, България, Полша и редица капиталистически страни; Международна конференция с българистите от чужбина от 7 до 12 октомври 1974 г. във Варна, на която присъствуваха около 20 българисти от различни страни; Международно съвещание на Едиционно-текстологическата комисия при Международния комитет на славистите от 14 до 18 октомври в София; Международна конференция в Ленинград през ноември 1974 по случай годишнина на Симеоновия сборник от 1073 г.

Във връзка с изпълнение на решенията на Февруарския пленум на ЦК на БКП за издигане на идеологическата работа на равнището на задачите, поставени от X конгрес на БКП, Институтът за литература се включи активно в подпомагане работата на издателствата, редакциите, телевизията, радиото и др. Сътрудниците му популяризират научните достижения в областта на литературознанието, съдействуват за идейно-естетическото възпитание на младежта, за изясняване същността на актуални явления в буржоазната литература и култура. Чл.-кор. Ем. Георгиев осъществи цикъл от телевизионни предавания „Човекът и литературата“, проф. Ат. Натев изнесе пет лекции по българската телевизия — за Ем. Станев, Г. Хауптман, Ст. Михайловски и др.

Подпомагайки усилията на БКП за поставяне на образованието на научни основи, сътрудници на института изнасят лекции в институтите за усъвършенстване на учителите, на конференции, семинари и т. н. Проф. Г. Димов, Хр. Дудевски, Ил. Конев, Б. Ничев, Ел. Константинова четат лекции в различни университети в страната.

Част от творческите резултати на научните сътрудници са свързани с конкретни обществени прояви (сесии, конференции, семинари) и получават обществен отзвук чрез тях. През изминалите две години институтът е организирал в София и провинцията около 10 сесии и конференции, посветени на Септемврийското въстание от 1923, на Христо Смирненски, Софроний Врачански, Райно Попович и др. В петнайсетте национални сесии, в които са участвували, нашите сътрудници са изнесли около 35 доклада. Институтът взе дейно участие и в сесията, уредена от Единния център за наука и подготовка на кадри по език и литература по случай 30 години от социалистическата революция.

Т. Жечев отбелязва, че сп. „Литературна мисъл“ оказва ценна помощ за свързване на научноизследователските резултати с обществената практика.

Непосредствено свързана с възпитателната работа на партията е и дейността на музей „Иван Вазов“, посетен през последните две години от около 50 000 души.

През изминалата година бяха направени и първите решителни стъпки за рационалното разрешаване на въпроса за интеграцията между БАН и университета в областта на литературознанието. На-

прави се опит да се уточнят формите и начините на сътрудничество, да се изработи единен научноизследователски план. Интеграцията е в началото на практическото си осъществяване и несполуки в отделни области има. Институтът за литература прави необходимото за последователното й провеждане.

През 1974 г. институтът направи решителен опит за по-цялостна и действена интеграция с научни звена в Съветския съюз и другите социалистически страни: Института по славяноведение и балканистика в Москва, Пушкинския дом в Ленинград, Института за световна литература в Москва, институтите за литература при Академията на науките в ГДР, в Чехословакия. През 1973—1974 г. сътрудници на института участвуваха на международни конференции и сесии в Москва, Ленинград, Италия, конгреса по балканистика в Букурещ, на конгреса на МАЛК в Будапеща, на симпозиуми в Берлин, Лайпциг, Виена, Белград и др. На Седмия международен конгрес на славистите през август 1973 във Варшава членовете на нашата делегация изнесоха 11 доклада и направиха повече от 30 изказвания.

През отчетния период защитиха докторски дисертации в Москва Илия Конев и Христо Дудевски, а кандидатски пред научния съвет на института — Искра Панова, Лазар Георгиев, Елена Сюпюр (Румъния). Избрани са от научния съвет и са утвърдени от ВАК за ст. научни сътрудници на института: Величко Вълчев, Дочо Леков, Кръстьо Куюмджиев, Ванда Смоховска-Петрова, Елена Димитрова, Цвета Унджиева.

Дейността на ръководството на института в различните й аспекти и перспективи до голяма степен зависи от съдействието, което му се оказва от страна на партийното бюро и профкомитета. Партийната организация в лицето на партийния секретар Милена Цанева и членовете на бюрото е проявявала интерес, вземала е участие в мероприятията на института.

Пред научния съвет беше обсъден доклад за състоянието и перспективите на работата в Литературния институт и на литературознанието изобщо. Секциите преценихa своята дейност през обектива на изискванията, които стоят пред българската литературна наука. Във връзка с необходимостта да се започне подготовка за написване на многотомна история на българската литература беше създадена комисия с ръководител акад. П. Динеков. Разгледано беше състоянието на библиографската сбирка и се взе решение да бъде създаден център за научна информация и документация.

През 1975 г. ще започнат да функционират нови звена, проблемни групи: „Литературният процес, отразен в периодичния печат“, „Творчески анкети“, „100 години от Освобождението на България“, монография за Иван Вазов и др.

След доклада на директора Т. Жечев се състояха разисквания. Изказаха се Хр. Дудевски, В. Малеева, И. Конев и Хр. Йорданов.

Ванда Смоховска-Петрова направи препоръки за активизиране на секцията по сравнително литературознание. Акад. П. Динеков развви свои мисли за спецификата на труда в научния институт и за максимално използуване на трудовия потенциал. Той сподели свои впечатления от работата на Центъра за литературни изследвания във Варшава и препоръча институтът да установи по-близки връзки с него. Акад. Г. Цанев изтъкна точността и изчерпателността на доклада и предложи в бъдеще да се обсъждат и отзивите за институтски трудове в периодичния печат. Соня Баева разгледа някои въпроси, свързани с интеграцията и образуването на нови научни учреждения, като Института по фолклор, Центъра за русистика и др. Хр. Дудевски изтъкна значението на реферативния бюлетин за представянето на българската литературоведска наука в чужбина. Той напомни, че би било полезно да се популяризират оценките, които срещат наши трудове в чужбина, да се съставя картотека за проведените или цитирани трудове от български автори.

Искра Панова се спря на въпроса за работата на секцията по теория на литературата. Върху организационни въпроси се изказа и Б. Ничев.

Всички участници в събранието проявиха активно участие и загриженост за още по-плодотворно разгръщане на научните сили в Института за литература в бъдеще.

Технически редактор К. Иванова Коректор Ел. Котев

Дадена за набор на 15. I. 1975 г. Подписана за печат на 12. III. 1975 г. Формат 70×100/16

Печатни коли 10 Издателски коли 11.80 Тираж 2250 Изд. индекс 5656

Печатница при Издателството на Българската академия на науките

Поръчка 127

SOMMAIRE

Pantéléï Zarev — Deux poètes contemporains 3
Katia Baklova — La prose artistique prolétarienne et le début des recherches créatrices d'A. Gouliachki et de K. Kaltchev 24

Ecrivains balkaniques

Stéphane Guetchev — Georges Séféris, poète national et moderne 44

* * *

Peter Juhasz (Budapest) — Athanase Daltchev 51
Krassimir Stantchev — La poésie des paulicains bulgares 63
Luigi Della Gatta — Le symbolisme européen 72

Réplique

Ekatérina Ivanova — Les premiers récits de Dimitre Dimov 88

Communications, matériaux

Neviana Dontcheva-Panaïotova — Un „Panégyrique inconnu de Pierre" par Cyprien 98
Zlatana Hlébarova-Nénova — La césure dans la poésie de P. K. Yavorov 102
Boniou St. Anghélov — Un vieux service divin de Jean de Rila 115

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires des pays suivants: URSS, Allémagne Démocratique, Pologne, Hollande, Autriche, Italie 119

Revue

Ghéorghi Ghetov — „Esthétique", de Pentcho Dantchev 139
Vania Boïadjieva — „La dramaturgie bulgare contemporaine" par Nina Ponomariova (en russe) 143
Entcho Moutafov — „Le drome lyrique" par Tchavdar Dobrev 147
Panko Antchev — „La vague des débuts", de Zdravko Tcholakov . 149
Christina Balabanova — „Littérature et vie" par Petar Tonkov 152
Anghel Tonov — „Le modernisme dans les littératures slaves", Recueil. 154

Chronique

L'activité de l'Institut de littérature pendant 1973—1974 157



НОВИ КНИГИ

на Издателството на
Българската академия на науките
София 13, ул. „Акад. Георги Бончев“

БЪЛГАРСКИ ЕТИМОЛОГИЧЕН РЕЧНИК
Свезка IX—X (том II)
И — калапу́шник
160 с., 17×25 см
Цена 0,95 лв.

Елена Георгиева

СЛОВОРЕД НА ПРОСТОТО ИЗРЕЧЕНИЕ
В БЪЛГАРСКИЯ КНИЖОВЕН ЕЗИК
136 с., 15×20 см
Цена 0,96 лв.

20607

Цена 0,75 лв.