БАН
Институт за
литература

4 ЛИТЕРАТУРНА ГОДИНА ДЕВЕТНАДЕСЕТА

МИСЪЛ • 1975

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

4

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1975

ГОДИНА ДЕВЕТНАДЕСЕТА

СЪДЪРЖАНИЕ

Георги Цанев — Среща с миналото. Списание „Нов път" 3

95 години от рождението на Йордан Йовков

Любомира Парпулова — Йордан Йовков и българският фолклор 28

Съвременни поети

Любомир Стаматов — Първан Стефанов 45
Мариана Тодорова — Поезия на времето и осъзнатия риск (М. Берберов) 56

* * *

Валентин Ангелов — Прогресът в изкуството 69
Стефан Гечев — Към въпроса за авторството на Храбровата апология 87
Емил Георгиев — Краткото житие на Климент Охридски в ново осветление 102

Спомени и материали

Лилия Радославова-Попова — Писма на Георги Бакалов до Иван Радославов 110
Дженю Василев — Борис Шивачев — комедиограф 113

Из чуждестранния печат

По страниците на литературни списания от Полша, ГДР, ГФР, Англия, Италия 125

Преглед

Елка Константинова — „Страници за прозата" от Иван Цветков 142
Никола Георгиев — „Zarys wersyfikacji bułgarskiej" от Атанас Славов 145
Луко Захариев — „Критически претворения" от Любен Георгиев 152
Красимир Станчев — „Хилядолетна литература" от Донка Петканова 156

Хроника

ЛМ — Ново списание — „Български фолклор" 160
Катя Бъклова, Катя Янева — Защитени кандидатски дисертации 161

СОДЕРЖАНИЕ

Георги Цанев — Встреча с прошлым 3

95 лет со дня рождения Йордана Йовкова

Любомира Парпулова — Йовков и болгарский фольклор 28

Современные поэты

Любомир Стаматов — Пырван Стефанов 45
Мариана Тодорова — Поэзия своего времени и осознанного риска (Михаил Берберов) 56

* * *

Валентин Ангелов — Прогресс в искусстве 69
Стефан Гечев — К вопросу об авторстве Храбровой апологии 87
Емил Георгиев — Еще раз о Кратком житии Климента Охридского 102

Воспоминания и материалы

Лилия Радославова-Попова — Письма Георгия Бакалова к Ивану Радославову 110
Дженю Василев — Борис Шивачев — комедиограф 113

Из зарубежной печати

По страницам литературных журналов Польши, ГДР, ФРГ, Англии, Италии 12

Рецензии и рефераты

Елка Константинова — Иван Цветков: „Страници за прозата“ 142
Никола Георгиев — Атанас Славов: „Żarys wersyfikacji bulgarskiej“ 145
Дуко Захариев — Любен Георгиев: „Критически претворения“ 152
Красимир Станчев — Донка Петканова: „Хилядолетна литература“ 156

Хроника

ЛМ — „Новый журнал „Български фолклор“ 160
Катя Баклова, Катя Янева — Защита кандидатских диссертаций в Институте литературы при БАН 161

СРЕЩА С МИНАЛОТО

Списание „Нов път“

Георги Цанев

В онова тежко време — след 9 юни 1923 г. — най-активната фигура в нашата марксическа критика беше Георги Бакалов. След Първата световна война той имаше зад гърба си вече дългогодишна дейност като литературен критик, преводач, издател, просветител на работническата класа и редактор на многобройни вестници и списания. Още в края на 1920 г. той беше напуснал лявата широкосоциалистическа група на Роман Аврамов и беше влязъл в редовете на комунистическата партия. С богатия си опит, натрупан през трите десетилетия на своята дейност, Бакалов, който беше посрещнал Октомврийската революция възторжено, навлезе с нов ентусиазъм в обществения и литературен живот в началото на 20-те години. В разбушувалото се море на новата епоха неговият кораб плуваше с пълна пара. Активен сътрудник на комунистическия печат, той всяка година редактираше издавания на 2 юни от партията „Ботев лист“, в който помещаваше и мои статии.

Между нас, младите тогава литератори, Бакалов се ползуваше с голям авторитет. Неговата реч, която лесно се възпламеняваше, неговият находчив ум и бистра, жива, бих казал пластична мисъл, неговите огромни знания ни покоряваха и увличаха. Той обичаше да говори за руската литература, която познаваше отлично, превеждаше от нея и я популяризираше у нас. При всички юбилейни дати на руски писатели той публикуваше обширни статии за тях. Всеки момент той беше готов да изнесе беседа, да държи възторжена реч за кой да е от големите руски автори — без всякакви бележки дори. Разказваше анекдоти из живота им и цитираше наизуст техни произведения. Популяризирането на руската класическа, а после и на руската съветска литература е една от най-големите заслуги на Георги Бакалов.

От руските писатели особено близък до сърцето му беше Некрасов („най-любимия“ му поет). В 1921 г. той преведе сборника „Под знамето на Пролеткултa“ — със статия от В. Полянски и А. Луначарски.

Бакалов беше страстен, извънредно находчив и остроумен полемист. Особено значение имат в ония години полемичните му статии по въпросите на пролетарската поезия (против вулгаризатора Ив. Г.).

Опитен организатор, смел, талантлив публицист, Георги Бакалов умееше да работи при всички обстоятелства — и при най-тежките можеше да намери форма да каже своята дума като комунист. Неговата активна и борческа натура не го оставяше никога да чака „по-благоприятно време“. Той схващаше веднага характера на историческия момент — какво е необходимо и какво е възможно да се извърши, за да проникне комунистическата мисъл до работния

народ. Неизчерпаемата му енергия стигаше винаги да се справи с всякакви материални и обществено-политически трудности, да посочи изход и от най-заплетени обстоятелства. Неуморим и изобретателен, той откриваше нови форми и начини за дейност. Такъв го познах най-вече в края на 1923 г. — когато беше спрян целият комунистически печат.

Как ни събра, как ни съобщи (тогава никой от нас нямаше телефон) — не знам. Но си спомням ясно как една есенна вечер по здрач се разхождахме — той, Разцветников, Каралийчев и аз — около църквата „Александър Невски“ и приказвахме за литература, за положението, за това — как би трябвало да се работи при настъпилите нови условия. Най-после Бакалов ни съобщи съвсем категорично (очевидно беше дошъл с взето вече решение), че той започва списание и ни кани да го подкрепим. Така се роди сп. „Нов път“, на което ние тримата заедно с Фурнаджиев — комуто веднага съобщихме — станахме редовни и най-близки сътрудници.

Първата книжка се появи на 1 декември 1923 г. Излизаше с педантична редовност на всяко първо и петнайсето число на месеца в 32 страници. То стана веднага средище на цялото младо поколение прогресивни писатели: в него сътрудничеха — освен нашата четворка — още Димитър Осинин, Николай Хрелков, Камен Зидаров, Емил Коралов, Тодор Харманджиев, Иван Мешеков, Крум Велков и др. Аз пишех с псевдоними Б. Боринов, Младен Иванов (бях гимназиален учител и не можех да излизам с името си, но на всички бе известно, че Младен Иванов съм аз). Каралийчев подписваше стиховете с името си, а разказите — с псевдонима Илия Чернев. Списанието публикуваше статии по обществено-политически и философски въпроси от Тодор Павлов, Димо Хаджидимов и други комунистически дейци.

„Нов път“ беше комунистическо списание, макар това да не се казваше открито поради фашисткия закон за защита на държавата. То се ръководеше от партията. То се бореше за марксическа идеология в литературознанието, за комунистическо идейно-емоционално съдържание на изкуството, за създаване на литература, която да е израз на борбите и стремежите на работническата класа, да я вдъхновява за борба. То воюваше с буржоазната естетика и литература и пропагандираше, доколкото можеше при ония условия, съветската литература. Отзоваваше се бързо, своевременно на литературните прояви и поместваше остри критики за произведения с реакционен характер или слаби в художествено отношение.

Изобщо „Нов път“ беше живо, борческо списание. С критическите си позиции и главно с поезията в него то си спечели голям авторитет. Петко Стайнов признаваше, че очаквал всяка книжка с нетърпение и пращал рано сутринта на всяко първо и петнайсето число от месеца да му го купуват от будките. „С какво вълнение разгръщахме първата книжка на списание „Нов път“! — си спомня Емил Коралов. — Тя вървеше от ръка на ръка из многобройните групи на прогресивните ученици от Врачанската гимназия. Списанието скоро стана един от „революционните учебници“ в нашите нелегални просветителни кръжоци.“[1] Даже „Златорог“, което в началото посреща „Нов път“ с присмех, че вървял по утъпкания път на „Ново време“, след няколко книжки трябваше да признае: „Наистина, има нещо ново в стиховете на „Нов път“.“

В „Нов път“ сътрудничеха много поети. Всички те имат своя дял в изпълнение на ролята, която то беше поело. Но неговия авторитет увтърдиха още в началото постоянните негови сътрудници Каралийчев, Разцветников и Фурнажиев. Те даваха лице на списанието. Тяхната поезия беше най-яркият израз

---

[1] Димитър Благоев, Георги Кирков, Георги Бакалов, Д. И. Полянов в спомените на своите съвременници. С., Бълг. писател, 1968. с. 270.

на новото. Книги като „Пролетен вятър“ на Фурнаджиев, „Ръж“ на Каралийчев, „Жертвени клади“ на Разцветников — всички издадени от Георги Бакалов през 1924 г. — бяха, заедно със „Септември“ на Гео Милев, в оня момент най-високите постижения в българската литература. Художествените произведения в „Нов път“ представяха в същност оная литература, която Бакалов нарече „септемврийска“ — термин, останал и приет от всички в нашата литературна история. Това беше и първата революционна антифашистка литература. С високите си художествени качества тя беше ново явление в българската литература — един особен разцвет на поетичното слово.

В областта на критиката списанието си създаде също така авторитетно име. За това няма да говоря — видното място и голямата роля на „Нов път“ в историята на българската литература са известни и безспорни. Ще отбележа само, че за нас четиримата, които поддържахме най-близки връзки с редактора, то беше прекрасна школа. Бакалов умееше да създаде най-другарски отношения между себе си и нас — така че ние се чувствувахме задължени като към свое списание. Ходехме често у дома му — на бул. „Фердинанд“ (сега „Толбухин“), западната страна, някъде близо до Зоологическата градина. Живееше на втория етаж, кабинетът му беше обърнат на изток, с балконче, а пред зданието се издигаше висока топола.

Бакалов работеше колективно с цялата група. Особено често се съветваше с Каралийчев за разкази и с Фурнаджиев за стихове. Той вярваше твърде много в критическите оценки на Фурнаджиев, който пишеше рецензии почти във всяка книжка, понякога по няколко — за книги, за списания, за театър. И Бакалов му казваше: „Колю, не знам дали от тебе ще излезе поет, но критик — сигурно.“ Бакалов, който беше така остър в споровете със своите противници и изобщо, когато се скараше с някого — към своите сътрудници проявяваше голяма толерантност. Даваше им свобода на мнение. Не знам да е поправял някога нещо в статиите ми или да е „редактирал“ стиховете и разказите на моите другари. Или пък да е отказал нещо да ми напечата. Собствено нещо подобно стана веднъж, но то не беше по негова вина. Бях натоварен по случай 10 години от обявяването на Първата световна война да напиша статия за литературата през време на войната. Написах я и ѝ турих заглавие „Поругана човещина“. Бакалов я хареса. Но когато се обсъждаше материалът в редакцията, дойде Тодор Павлов, който се изказа против моята статия — поради това, че в нея се говореше за „човещина“ . . . — „Каква човещина? Чия човещина?“ — питаше той. Аз, който тогава кипвах много лесно, грабнах статията си и понечих да я скъсам. Бакалов ме хвана за ръката и каза: „Чакай, не я късай, ще потрябва друг път.“ Той имаше широк поглед за границите на прогресивния културен фронт. Ако например зависеше само от него, Атанас Далчев щеше да бъде сътрудник на „Нов път“ — на това попречиха дрязгите, които съществуваха тогава (по недоразумение) между младите писатели. Поради тия недоразумения Атанас Далчев не влезе и в сборника „Пет години“ (1925), съставен от Стубел и Владимир Полянов, обхващащ всички млади тогава писатели (Е. Багряна, Й. Стубел, Хр. Смирненски, Й. Стратиев, Дим. Пантелеев, Асен Разцветников, Никола Фурнаджиев, Чавдар Мутафов, Владимир Полянов, Панчо Михайлов, Светослав Минков, Александър Паничерски, Ангел Каралийчев). На влизането му в тоя сборник беше се възпротивил Стубел.

Бакалов беше ентусиаст. Той се запалваше от всяка нова мисъл, от всяко ново начинание. И заразяваше и другите със своето въодушевление, със своя оптимизъм. С това и привързваше сътрудниците си. Той обичаше да работи с млади хора и ги насърчаваше.

Списание „Нов път“ продължи да излиза до средата на 1925 г. — когато беше спряно от фашистката власт.

По това време аз сътрудничех и на „Развигор“ заедно с Д. Б. Митов и Тодор Боров. Редактори бяха проф. Александър Балабанов и Елин Пелин. Един ден ние, тримата младежи, се осмелихме и заявихме, че редактори трябва да бъдем ние. Нашите възрастни колеги излязоха благоразумни — поучудиха се, но отстъпиха, и нашите имена цъфнаха под заглавието на вестника. Собствено ние сторихме това, защото искахме да направим „Развигор“ ляв вестник. Започнахме да печатаме наши и на други сътрудници по-смели статии. Поместихме статия и от Тодор Павлов. На 2 февруари (в бр. 128) аз написах възторжена статия за Ленин по случай смъртта му. (Разбира се, не я подписах, тъй като бях учител и за такава проява рискувах да бъда уволнен.) Изкарахме така десетина броя. Но наскоро Боров написа във вестника рецензия за книгата на Бакалов „Беседи по изкуството“. Рецензията беше, общо взето, положителна. Казани бяха много хубави думи за ролята и значението на Бакалов като литературовед. Разбира се, тук-там имаше и критически бележки, направени по младежки дръзко — с тон на самоувереност, която означаваше: ние тия работи ги знаем много добре . . . Бакалов се засегна. Изглежда, че тъкмо тая самоувереност на младия автор го беше ядосала и той отговори с остра статия — „Критика на прелиствач“. Тогава се намеси Балабанов: публикува „Писмо“ до Боров, в което не говореше сериозно, а отправи иронични закачки към Бакалов. Бакалов отговори отново с цяла редица статии, проникнати от такъв гневен критически патос, с какъвто той умееше да разговаря със своите противници.

Аз не бях съгласен с рецензията на Боров за Бакаловата книга, както и с „Писмото“ на Балабанов, и — понеже тия работи бяха поместени във вестника въпреки моето несъгласие — аз в знак на протест напуснах редакцията на „Развигор“. В хрониката на вестника беше съобщено смекчено, че напущам редакцията, тъй като не съм съгласен с начина, по който се води полемиката в него, но оставам постоянен сътрудник. В разправиите си с Балабанов Бакалов използува тоя случай. „По въпроса за търгашеството в книжнината — писа Бакалов, обръщайки се към Балабанов — най-добре ви е отговорил един от вашите съредактори, който заради това ви мръсно писмо напуща Развигор. Той ви е заявил, че ако го напечатате, трябва да му заличите името като съредактор на Развигор. Но вие (или вашите питомци: другите редактори, което е все едно) сте си позволили да му оставите името, за да прикриете с ново вашето „безобразие“ (ваша дума) към мене. Неговото напущане е един платен отговор. Това е една плесница за вас.“[1]

Един ден неочаквано Христо Ясенов беше задигнат от полицията и интерниран в Горна Джумая. Прогресивната интелигенция се възмути от произвола на фашистките властници. В някои вестници се появиха протестни бележки. В „Развигор“ беше публикуван, подписан от 22 писатели, следният протест:

На 20 март бе арестуван от органите на Обществената безопасност поетът Христо Ясенов и след два дни интерниран неизвестно къде. Говори се, че е отведен към Горна Джумая. Досега никой от съответните представители на властта не даде обяснение за посегателството върху личната свобода на един поет, който не е никакъв политически деец. Може би престъплението му се състои в това, че той е член на Общия комитет за подпомагане жертвите от септемврийските събития. Нима стигнахме до там, че хуманността и човечността се считат за непозволени! Христо Ясенов е с разстроено здраве и без никакви материални средства. Ние — група писатели и негови приятели, протестираме против арестуването на един от нашите първи поети и искаме настоятелно да бъде освободен и повърнат в София!

София, 30. III. 1924 г.

[1] Георги Бакалов. Български писатели и книги. Ч. II, 1925. с.43.

Подписали: Теодор Траянов, А. Страшимиров, Николай Хрелков, Гео Милев, Трифон Кунев, Ив. Грозев, И. М. Даниел, Д. Б. Митов, Георги Бакалов, Людмил Стоянов, Боян Дановски, Ст. Б. Митов, Георги Цанев, Георги Стефанов, Ал. Жендов, Асен Разцветников, Георги Константинов, Ангел Каралийчев, Н. Фурнаджиев, Кр. Пенев, Ник. Балабанов, Тодор Боров.

Когато протестът беше поднесен на проф. Балабанов, той не го подписа, като обеща, че ще излезе със специална статия в „Развигор". И той наистина написа някаква статия, в която — по своя обичай — говореше забъркано, усукваше, разправяше, че тук имало някакво недоразумение. Ясенов бил кротък човек, ако е сторил нещо, да му се обясни — той е добър гражданин и ще разбере. В статията нямаше нито нотка протест или неодобрение на извършения с поета произвол.

Най-после Ясенов беше освободен. Завърнал се в София, той излезе в пресата с отворено писмо „На всички адреси":

Освободен, отправям своята благодарност към всички приятели, познати и съчувственици, както и към редакциите на всички вестници, които изказаха своя протест на възмущение по случай моето безпричинно и беззаконно интерниране — плод на партизанска заслепеност и безогледен политически терор. Благодаря също така и на онези граждани от Горна Джумая, които ми оказаха ценни услуги и съчувствие; за тях аз ще запазя един светъл спомен на човечна и искрена дружба. Но за тези, които смятат, че не са длъжни да отговарят за своите произволи — за неотговорните, аз не мисля да ставам „добър гражданин" и не съветвам никого на подобна подлост.

Христо Ясенов

Съвсем ясно е, че непреклонният борец в последното изречение отговаряше на Александър Балабанов, който именно го наричаше „добър", т. е. покорен и послушен гражданин — какъвто той, както и никой честен човек, тогава не можеше да бъде. Това „отворено писмо" рисува откъм най-хубавите черти светлия образ на честния и безкомпромисен, с несломима борческа воля комунист Христо Ясенов.

Но той беше вече набелязана жертва. Фашистката полиция го следеше. След априлския атентат в църквата „Света Неделя" (1925) той бива арестуван и — както Гео Милев и стотици други антифашисти — „изчезва безследно" — т. е. бива убит от фашистите.

По онова време нямаше такова масово посещение на Витоша, както днес. Намаше хубави пътища, не пътуваха никакви автобуси. Но все пак отделни групи ходеха на екскурзии. Спомням си един групов излет на Витоша, в който участвувах и аз. Групата беше голяма: Александър Жендов, Порфирий Велков, Николай Фол и жена му, Ангел Каралийчев, Бленика, Никола Фурнаджиев, Емил Коралов, една медичка — Катя с брат си и мъничката Радка, както я наричахме, от селото на Каралийчев, Стражица. Беше в началото на октомври, денят беше топъл. На полянката, дето се бяхме установили, в началото на Витоша, имаше тук-там трапчета с вода. Ние се гонихме, плискахме се с вода и най-после се съблякохме да си сушим ризите. С нас беше руснакът Орест Георгиев, професор (собствено лектор) по руски език в университета. Той береше шипки и вареше от тях чай. Това е отразено в едно хумористично стихотворение, в което бе казано по нещо почти за всички:

Днеска на 6 декември[1]
в безкрайните тъмни гори
напълнихме свойте кореми
със масло и с хлебни кори.

Присъстваха Цанев критика,
отдавна в оставка поет,
той имал е мисъл велика
да ни гощава със мед.

Обаче съдбата отсече —
след малко го видехме гол,
а някъде много далече
забегнал бе смешният Фол

А Пенка, добрата съпруга,
го гледаше с нежна тъга,
фиксираха всичките други
високата тънка снага.

Ний спомнихме всички за Войнов[2]
маститя славен критик,
когото и двойно и тройно
Фол псуваше с яростен вик.

И спомнихме още за Панчо,[3]
познатия контрабандист,
и пихме от синьото канче
за дара му горд и лъчист.

Разтворила свойте обятия
гората ни мамеше с плам,
и белеше ябълки Катя
и гледаше кротко натам.

Ах, ябълка сочна и сладка,
ах, румена влажна уста!
В очите на малката Радка
трептеше със жар младостта.

Професора, бос и ухилен,
от шипки допиваше чай.
Долиташе тих и умилен
гласът на една Лорелай.

Съблякъл си горните гащи,
размисляше Жендов със жар
как утре изкусно ще драще
най-новия свой календар.

Гората бе много червена,
а въздуха сочен и мил.
Пази се от тая хиена —
от Георги, другарю Емил.

Тъй двамата скромни монаси
написахме тоз протокол —
да помнят народните маси,
че Георги в гората бе гол.

Написахме двамата ние —
навеки това да се знай —
Новпътците Чернев Илия
и мокрия Ф. Николай.

---

[1] Вместо октомври 1924 г.
[2] Асен Разцветников, който беше писал някаква критическа статия с тоя псевдоним.
[3] Панчо Михайлов, белетрист.

Искам да кажа нещо повече за Орест Георгиев. Пълното му име е Орест Макарович Говорухин, руски емигрант, революционер-народник. Участвувал в заговора на Александър Улянов (брата на Ленин) против Александър III (1887). В София дошъл през 1904 г. под името Орест Георгиев. (Според Бакалов: Орест Георгиевич. Обаче в моята студентска книжка през 1920 г. е означено Георгиев, а и той се е подписал така.) Той беше лектор по руски език. Но вместо да ни занимава с граматика, той говореше за руската литература. Беше добър оратор, увличаше слушателите с пламенните си лекции (не четеше, а говореше наизуст). Аудиторията му беше винаги претъпкана — слушахме го не само ние, филолозите, а и прогресивни студенти от други специалности. Ние с жена ми се познавахме добре с цялото му семейство. Жена му Татяна беше активна участница в организационната и партийна работа на комунистите. Той също така работеше прикрито в партията. Дъщерите му Женя и Таня — наши връстнички — участвуваха в комсомолското движение. В началото на втората половина на 20-те години, доколкото си спомням, Орест Георгиев със семейството си се завърна в Съветския съюз.

В СССР О. М. Говорухин работи известно време във Висшия съвет на народното стопанство. След това се пенсионира и се отдава на преводаческа дейност. Той превежда на руски най-напред прозата на Христо Ботев и приготвя сборник от избрани съчинения на великия поет. След това негови преводи са „Бай Ганьо“ на Алеко Константинов и сборник от разкази на Марко Марчевски. Всички тия книги са издадени по предложение на Георги Бакалов, който им написва предговори, а на някои и бележки.

На 2 ноември 1924 г. сутринта в Свободния театър (сега Музикален)[1] беше уредено чествуване на Яворов по случай 10 години от смъртта му с участието на Владимир Василев, Николай Лилиев и др. Същия ден след обед в аудитория 45 на Юридическия факултет (ул. Тетевенска, сега Будапеща) устроиха четене, посветено пак на Яворов, младите сътрудници на списанията „Златорог“ и „Хиперион“. Поканиха и нашата четворка. Ето програмата:

I

1. Д-р Янко Янев — Любов и смърт.
2. Лиза Белчева — П. К. Яворову, стихотворение.
3. А. Каралийчев — Куршуменото кладенче, разказ.
4. Дим. Пантелеев — стихове из книгата „Стрелец“.

II

1. Георги Цанев — Яворов и младите поколения.
2. Ас. Разцветников — стихове.
3. Вл. Полянов — * * *
4. Н. Фурнаджиев — Сватба, стихове.
5. Йор. Стубел — * * *

Трябваше да участвува и Атанас Далчев, но Стубел — който беше главен уредник на четенето — се възпротиви. Насъбрал се беше сума свят. Голямата аудитория, площадката на втория етаж, стълбата надолу, улицата пред сградата — всичко бе претъпкано с народ. Ние трябваше да четем от две трибуни — вътре от катедрата и втори път върху маса, сложена на площадката срещу стъл-

[1] След като сградата на Народния театър беше сериозно повредена от пожар през 1923 г., неговата трупа даваше своите представления в салона на Свободния театър.

бата. Четенето имаше колосален успех. Публиката ръкопляскаше ентусиазирано. Когато свършихме, проф. Ив. Д. Шишманов, който седеше на първия ред, дойде при нас и възторжено ни поздрави. „Аз бях — обърна се той към мене — тая сутрин там, при „старите", в Народния театър. Там всичко беше старо, студено, мъртво. А тук — тук е младостта, ентусиазмът, вие сте бъдещето на нашата литература. Вашето четене ми напомня „Млада Германия". Поздравявам ви още един път и ви пожелавам успех в работата . . ." Покани ме да го посетя някой път у дома му. Когато излязох на улицата, пред вратата ме срещна Никола Илиев („Двуетажния"). Мисля, че тогава беше (или по-късно стана) член на нелегалния ЦК на БКП. Стисна ми горещо ръката, прегърна ме и развълнувано ме поздрави. „Много, много ви благодаря — ми каза той, — че ни дадохте възможност да се съберем на такова голямо събрание. Всичко това (и той посочи публиката, която се състоеше най-вече от млади хора, но имаше и много възрастни) са наши другари, комунисти, които отдавна не са имали случай да се съберат заедно." С Никола Илиев аз се познавах още като ученик (когато той беше в Бяла Слатина), а през 1922—1923 — когато и той, и аз бяхме вече в София — е идвал често у дома по партийна работа.

За нашето четене се появи в младежкия комунистически вестник „Светлина" възторжена статия, озаглавена „Малък празник":

. . . Отишли с тъжната размисъл за поета на терзанията и неспокойния човешки дух, излязохме от там бодри и укрепени, сякаш ни бяха угостили с младо вино.

Това не бяха сантиментални блудкавости, не бяха и забъркани мистични поеми, а живи слова, принесени в жертвоприношение на падналите за правда. И може заради туй, че авторите сами четяха своите творби, те имаха тази мощ — да приведат ведно с „Христос" на Разцветников главите ни да целунем пресния гроб на борците, да замечтаем за „сватбата" на Фурнаджиев и „да завардим четиритях пътища", та в късна полунощ „трима хайдути да промиват топлите си рани на „Куршуменото кладенче" от Каралийчева. Хубавите стихове на Пантелеева не срещнаха заслужения прием. И лесно обяснимо е: далеч е той от туй, което може да ни затрогне до сълзи през тази черна есен. Същото може да се каже и за Лиза Белчева.

Д-р Янко Янев и Георги Цанев се спряха на творчеството на Яворова, като първия разгледа демонично-мистичното в душата на поета, а втория — неговите социални чувства и връзки с настоящото поколение . . . Въобще в дните, когато черна ръка се стреми да запуши устата ни за волен вик, празник бе за нас деня, в който се пяха песни не като тези, които слушаме всеки ден.

Хвала на младите творци! Бихме желали и други път да ни устроят такъв празник.

Един от публиката

* * *

Какви бяха отношенията между нас от „Нов път" и Гео Милев? — Когато подготвяше издаването на „Пламък" и търсеше сътрудници, той поиска да се срещнем. Срещата стана в сладкарница „Роза" на бул. „Дондуков" (малко по̀ на изток от сегашния ЦУМ). Той ни канеше за сътрудници, но приемаше само мене, Фурнаджиев и Каралийчев — Разцветников не искаше: намираше го старомоден. Аз не се съгласявах. Или всички, или никой — беше моята позиция.

Като разговаряхме, по едно време Гео удари масата гневно и викна: „Стига си късал тая кутия!" Аз се сепнах: през цялото време аз, несъзнателно, бях късал една цигарена кутия и бях натрупал цяла купчина. Такъв ми е навикът — ръцете ми не могат да стоят мирно, все трябва да правят нещо. Извиних се и

обясних на Гео моя навик. Разговаряхме дълго, не можахме да се разберем. Когато излезе обаче поканата, аз бях изненадан: между сътрудниците на „Пламък“ беше вписал само мене. Не зная защо не беше сложил поне Фурнаджиев, когото ценеше като поет. От солидарност аз не му дадох нищо.

„Нов път“ имаше към Гео Милев и неговия „Пламък“, общо взето, положително, но критично отношение. Фурнаджиев — който правеше преглед на списанията — веднъж се отзова и за „Пламък“. Той подложи на остра критика първата книжка, която не оправдавала, не изпълвала „програмата му“. Почти всичко напечатано в нея могло да влезе и в „Хиперион“, и в „Златорог“, и в „Яснина“. В тази си книжка „Пламък“ не се отличавал много от замлъкналите „Везни“. В „Изповедта“ на Антон Страшимиров поличавало едно повръщане на писателя с лице към народните рани; но тази изповед, в която той иска да даде и осмисли своите многобройни лутания, е дадена в твърде замъглена форма, има претрупаност, липсва стилът — такъв, „какъвто той видимо е търсил“. „Пламък“ — продължава Фурнаджиев, — но какъв пламък има в следната строфа на Ясенов:

На сърцето ми странник почука,
неизбежната скръб на света,
и познах вековечната скука —
суета, суета, суета!

Чудно е как редакторите на списанието, на чийто език се въртят думите: „Колектив“, „Народ“, „Ново време“— могат да помирят тези понятия с ултраиндивидуалистичната поезия на Ясенов! Това му стихотворение не изразява никаква промяна в неговото развитие, каквато някои очакваха“ — заключава Фурнаджиев.

Тая критика по отношение на Ясенов е правилна. Но работата стои така. Ясенов не е имал нищо ново, а е искал непременно да демонстрира солидарност с антифашиста Гео Милев и му дава каквото се е намерило, макар и старо: „Еклезиаст“. „Стихотворението на Ламар — продължава Фурнаджиев — е твърде външно и неосмислено. Но опити в тази насока са за насърчаване.“ Втората книжка на „Пламък“ била „по-интересна — по-разнообразна, стои по-близко до програмата на списанието, не ѝ липсва оная динамика, която кара да я четеш с напрежение . . . Стиховете на Ем. Попдимитров са хубави. Те отбелязват завръщане.“ Но — възразява Фурнаджиев — не това е поезията, която очакваме. „Грандиозният ритъм на нашето време не пулсира в тези хубави сиви стихове. Поезията, която чакаме, няма да бъде „завръщане“, а ще бъде поход напред.“

.

С енергичност — казва Фурнаджиев — е написана критиката на Гео Милев „за поезията на младите“. С повечето от половината мисли в нея ние сме съгласни. Тази парфюмирана и рахитична поезия заслужава това клеймо. Гео Милев е уловил верния нерв на времето ни, като се е възбунтувал срещу нея. Но в много неверни пътища насочва погледите ни за нейното преодоляване. В „Хулиганските елегии“ на Янтар няма оня ритъм, който той търси. Независимо от това, че те са написани с познати и чужди средства, това гримасничене и плезене срещу днешната култура и буржоазна установеност са твърде стари и баналнн — от времето на Пшибишевски. Повече гнилост, отколкото духовен бунт има в стихове като тези:

От възторг героя се кръстосва
с една крава —
Когато езика ми
глезливо преживя

Milka шоколад!
Всеки ден е една поздравителна картичка
и тоя плачлив любовен поет
съвсем не наивен и скучен!

Все такива безсилни кривения на една търсеща, дезорганизирана, уморена и болна психика.

Отрекъл по тоя начин лъженоваторските опити на Н. Марангозов (защото той е Янтар — авторът на „Хулиганските елегии"), Фурнаджиев пише, че ако е въпрос да се говори за младате — обещания за една „силна и свежа поезия на бъдещето" според него има в „необединените още от дълбоки стимули . . . селски образи на Ангел Каралийчев или например в няколкото строфи на един друг начеващ поет — Атанас Далчев. Поезията ни ще се възроди — но пътят не е там, накъдето го сочи критикът от Пламък."

И все пак — след тая критика — Фурнаджиев завършва с благопожелания: „П л а м ъ к — тъй ми се ще да вярвам — ще минира, доколкото може, основите на днешната буржоазно-самодоволна и заспала литература. Накъде точно ще тръгне и какво ще даде сам той, бъдещето ще покаже. Ние му пожелаваме успех." Така Фурнаджиев — макар и доста критичен — и с право — изрази вярата си в усилията на Гео Милев.

Гео Милев не написа отзив за „Нов път", но той явно имаше положително отношение към него. Това личи и от статията за поезията на младите, за която говори Фурнаджиев. В нея Гео Милев на едно място пише: „Една „мъртва поезия", както бе наречена тази „поезия" в една статия в първата книжка на сп. Нов път. Поезия, която е типична проява на една упадъчна епоха." А „Мъртва поезия" беше заглавието на една моя статия, която написах именно за тогавашната упадъчна поезия на някои от младите автори.

В ония години ние се срещахме с Гео Милев често в Чипевата книжарница. Точно какви разговори сме водили, не помня — сигурно по литературни и обществени въпроси. Спомням си само, че веднъж, след атентата в катедралата „Св. Крал" на 16 април 1925 г., Гео ми каза: „Чудя се как още не са ме арестували." Известно е какво стана по-нататък . . .

След априлските събития през 1925 една вечер късно дойдоха полицаи и двама агенти и направиха дълъг и обстоен обиск у дома. Прегледаха всичките ми книги и чекмеджета. Разбира се, аз очаквах това — защото всяка нощ чувахме черните камионетки да минават покрай нас и да правят обиски на комунисти и земеделци и да ги отвеждат в участъка. И бях взел мерки да не намерят революционна литература: на книгите с открити революционни заглавия бях откъснал кориците и бях ги заместил с други безобидни. Така че не намериха нищо подозрително. Въпреки това на другия ден дойде стражар и ме повика в участъка „за справка". В Пети участък не ме държаха ни минута — веднага ме препратиха в „Обществената безопасност" (която се помещаваше в бившия наш Народен дом — огромното здание северозападно от Лъвовия мост). След двайсетина дена ме освободиха. Както после разбрах, жена ми веднага съобщила на моя учител и класен наставник Методи Гелев, когото вече поменах по-рано. Той отишъл най-напред да каже на свой познат македонец следовател в „Обществената" да не ме бият. А след това и гарантирал за мене. Пуснат бях, но оставах „под надзор" — разписвах се всеки ден в Пети участък. Един ден Боян Пенев подбра Владимир Василев и двамата отидоха в „Обществената безопасност" да дадат показания и да гарантират за мене. Така ме освободиха и от разписване.

В „Обществената" бях затворен в една малка стая на най-горния етаж. Бяхме вътре четирима: аз, един бръснар, един работник в гостилница или сладкар — не помня точно — и един селянин с потури, калпак и големи мустаци. Тоя селянин беше много спокоен — казваше, че го арестували по обвинение,

че откраднал чужди волове. Подозирах го, че е провокатор. Веднъж го повикаха и вече не се върна в стаята ни. Бръснарят беше много весел момък. Разказвахме си разни случки. Аз написах за себе си една хумористична епиграма и им я прочетох. Помня само, че Георги се римуваше с каторги. Една вечер извикаха бръснаря. Ние мислехме, че ще бръсне някого (за което често го викаха). Те му давали свой бръснач: на арестувания не се позволяваше да държи ножчета, бръсначи и др. След един час го донесоха на черга — пребит от изтезания. Минаха няколко дена — пак го изведоха — и не се върна . . .

Същата (1925) година ние се срещахме често с Боян Пенев. Особено когато работехме върху „Записки за България и българете“ от Л. Каравелов. Спомням си как една вечер с Багряна чакахме Бояна в квартирата му. Той беше на факултетски съвет, дето трябваше да поддържа кандидатурата ми за стипендиант в Прага. (Всяка година избран от факултетския съвет на Историко-филологическия факултет младеж се изпращаше като стипендиант на специализация в Карловия университет в Прага, а чехите изпращаха в Софийския университет свой човек.) Върна се късничко. Бях пропаднал. Най-много против мене говорили професорите Богдан Филов и Петко Цонев: изтъквали, че съм комунист и не бива да получа стипендия. Избрали Никола Т. Балабанов, за когото Пенев казваше, че едва е свършил университета: „Да знаех, че ще стане началник на Културното отделение, нямаше да му пиша по милост тройка.“

През 1926 сп. „Българска мисъл“ беше публикувало статия на Людмил Стоянов — „Христо Ботев като критик“,— изтъкана от погрешни положения и неточни дати, които уличаваха автора в пълно непознаване нито на българската литература, нито на руската. Людмил Стоянов изобщо пишеше смело и за двете литератури и винаги правеше големи грешки. В „Златорог“ (1926, кн. 1) аз бях го изобличил за статията му „Христо Ботев като критик“. Няколко дена след излизането на „Златорог“ отидох в Народната библиотека, дето често ходех по справки, и там ме видя проф. Шишманов, който беше един от редакторите на „Българска мисъл“ (заедно с проф. М. Арнаудов). След като се здрависахме, той ме потупа покровителствено по рамото и рече: „Четох, четох. Хубаво, но . . . младий момко, пазете се от темперамента си!“ Излишен съвет — тъй като аз никога през живота си не умеех — и не можех — да обуздавам темперамента си . . .

Балабанов — комуто беше дадена чешката стипендия — отиде в Прага. Стоял там 2—3 месеца, получил парите за цялата година и заминал за Париж. „Изложихме се страшно пред чехите“ — се оплакал проф. В. Златарски пред Боян Пенев. На другата година — 1926 — факултетският съвет пак по предложение на Бояна — ме избра единодушно за пражката стипендия.

Трябваше да замина за Прага. Понеже нямах пари да се приготвя за път, продадох на Чипеви една старопечатна книга — второто издание на „Софронието“ — „Неделника“ на Софроний Врачански — за 400 лева и първата част от първия том на „История на българската държава през средните векове“ от Златарски — не помня за колко. Освен това Чипеви ми дадоха на заем хиляда лева. Към края на ноември заминах за Прага.

НАШАТА ЧЕТВОРКА

След Христо Смирненски, с когото е свързано началото на моята дейност като критик, в творческия ми живот влязоха Асен Разцветников, Ангел Каралийчев и Никола Фурнаджиев. Оформи се нашата „четворка“ (както ни наричаха) — с еднакви идейно-естетически позиции, художествен критерий и обществен идеал. И с еднакъв ентусиазъм и жажда за творчество.

Повече от половин столетие от ония най-хубави години на нашата младост — пролетните години на жизнената ни и творческа съдба. Ние бяхме една задушевна, единна в мисли, чувства и дела четворка, вдъхновена от септемврийския подвиг на народа. И днес, когато извиквам в паметта си онова време, изпълнено с надежди, творчески планове и мечти за нов свят, аз изпитвам радостното чувство, че съм участвувал в една обща работа с тримата мои другари, талантливи поети, които записаха имената си с блестящи художествени произведения в страниците на нашата литературна история.

Нашето единство продължи докъм 1925, след което всеки пое свой път.

Асен Разцветников

Тъкмо днес — 2 ноември — когато сядам да пиша спомени за него, той щеше да бъде на 77 навършени години, ако не беше го грабнала Ненаситната . . .

Познавахме се още когато той беше Асен Коларов, студент по българска литература в Историко-филологическия факултет на Софийския университет. Беше вече оформен и страстен комунист, винаги бодър и готов за идейни спорове. Ходеше с червена рубашка и една особена фуражка. Вземаха го за руснак. Поради това тайните агенти по едно време го следеха. Имаше жива, будна мисъл — беше духовит, остроумен, пускаше остроти. Особено саркастичен беше към широките социалисти. Характерна в това отношение е пародийната му „Ода на Асен Цанков“ — остра сатира против широкия социалист за неговата клеветническа брошура „Болшевизъм и социализъм“, за която казва:

О, брошуро славна,
По срам и по блясък ти си с Кръстя равна!

Две стрели, умело хвърлени и против брошурата, и против полицейския министър Кръстю Пастухов, чиито жандарми застреляха един работник.

Преди години Разцветников беше боледувал от възпаление на белия дроб, но беше вече оздравял и закрепнал. Изглеждаше съвсем здрав — набит, широкоплещест, с изпъчени гърди. И въпреки това понякога се мислеше за болен. Беше си внушил, че ще умре от някаква съвсем рядка болест . . . И наистина умря от левкемия.

През 1921—1922 г. той пребивава на Запад — във Виена и Франкфурт на Майн. Там се запознал с една немска писателка — Херминия цур Мюлер. Дали беше следвал нещо, не ми е известно, но знам, че беше научил много добре немски език. През първата половина на 20-те години завърши семестриално славянска филология в Историко-филологическия факултет, като си взема само първия университетски изпит. Ходехме заедно на лекции и упражнения при Беню Цонев по стилистика и при Романски по старобългарски език.

За пръв път се подписа с псевдонима Разцветников под стихотворението „Новата Голгота“ (преименувано после „Предтечи“), печатано в седмичната литературно-научна притурка на „Работнически вестник“ (№ 23, 2 дек. 1922). В „Новата Голгота“ беше дадена цялата реч на разстреляните:

„Другари, в тая ледна нощ ний гинем
с копнеж и жад за пурпурни слънца!
И нашта светла гибел през години
като разбунен повик ще премине
над тъмний сън на робските сърца!“

По мое предложение Асен съкрати цялата реч от пет стиха на един — но по-драматичен стих:

„Другари“ . . . „Огън!“ Трепет непривичен . . .

От 1922 г. бяхме винаги заедно — четворката: Каралийчев, Разцветников, Фурнаджиев и аз. Една четворка напълно единна — с еднакви политически убеждения, с едни и същи чувства и литературни интереси. Сътрудничехме всички в комунистическите издания: комсомолския орган „Младеж“, литературно-научната притурка на „Работнически вестник“, а после и в „Нов път“. Разцветников (под псевдонима Феи, Хенри Феи, писано и с латиница: Fey) и Каралийчев (Множко Гладнев и с името си) публикуваха хумористични и сатирични работи в „Червен смях“. В комунистическите периодични издания Асен обнародва всички ония стихотворения, които събра и издаде в първата си сбирка „Жертвени клади“, излязла към края на април 1924 г. Но още в печатницата фашистката полиция я грабна — конфискува я. По тоя повод Бакалов написа в „Нов път“ (кн. 11, 1 май 1924) протестна бележка, която започва така:

Жертвени клади. Стихосбирка от Асен Разцветников. Щеше да има такава сбирка. Но досега още няма. Защото при един набег на полицията в печатницата била конфискувана. Авторът, наш отличен сътрудник, потърсен да бъде арестуван. Да живее свободата на печата. Да живее свободното поетическо творчество.

След дълги разправии през първата половина на май книжката бе освободена. Тя е напечатана с тъмночервени букви на голям формат. Корицата, от Александър Жендов, представя младеж, привързан на кол за разстрел с верига, която опасва като рамка цялата корица. На гърба на втората корица е отбелязано: „Почти във всички екземпляри има измачкани, скъсани и зацапани листа: това са следи от свободата на печата. Прося извинение от читателите.“ Поради големия интерес към сбирката тя беше изчерпана за късо време и Бакалов ѝ направи второ издание към средата на ноември същата година (1924).

Разцветников беше отличен публицист. Пишеше дори политически статии. Но особено духовит беше във фейлетоните си. Той се чувствува в ония години като поставен на някакъв пост, от който защищава сп. „Нов път“, комунизма, комунистите и Съветската страна от вражески клевети. Характерен в това отношение е фейлетонът му „Нерешеният въпрос“ (подписан с псевдонима Денко Етърски). В него изобличава редактора на „Златорог“, който пише, че в „Нов път“ нямало нищо ново и че в същност той вървял по „изрътения колодрум“ на „Ново време“ и „Работнически вестник“. Книжката с тая „критика“ — се разказва във фейлетона на Разцветников — редакторът на „Златорог“ изпраща в Министерството на вътрешните работи. След известно време той получава писмо от Министерството на вътрешните работи, в което му се съобщава, че вследствие на неговото донесение „Господин Бакалов е обесен“, „Нов път“ спрян“ и „една страшна опасност за народа премахната, благодарение“ на неговите „Разкрития“. Съобщава му се още да се яви в министерството, за да заеме новата открита по Закона за защита на държавата длъжност „Началник на литературната обществена безопасност“. Прочел писмото, редакторът на „Златорог“ се замисля и „като един от героите на Леонид Андреев“ не може да си отговори на въпроса: „От наивност ли извърших тая подлост, или от подлост се престорих на наивен“ (Нов път, кн. 5, 1 февр. 1924, 160).

Интересно е, че фейлетонът на Разцветников е отпечатан в „Нов път“ (кн. 5, 1 февр. 1924), преди Бакалов да нарече направо „критиката“ на „Златорог“ (и на широканската „Епоха“) „доносничество“ (кн. 6, 15 февр. 1924).

В открито писмо до в. „Свобода“ Разцветников изобличава българските толстоисти в лицемерие, разкрива лъжливото им свободолюбие и фалшив хуманизъм, защищава от техните клевети Ленин и съветската културна политика.

Страстният комунист, вдъхновеният борец, оптимистът Разцветников към края на първата половина на 20-те години се промени коренно. Връзките му с народа отслабнаха, самочувствието му спадна низко. Настана крушение на социалните му блянове. Тая дълбока промяна започна след прословутото четене в памет на Яворов на 2. XI. 1924 и настаналите след това разправии — за което вече разказах.

Ние тогава създадохме седмичното литературно-научно издание „Наши дни", защото бяхме напуснали „Нов път" поради разногласие с редактора по редица въпроси, свързани с редактирането и списването на „Нов път". Полемиката, която започна между нас, от една страна, и Тодор Павлов и Георги Бакалов, от друга, доведе до нашето напускане на „Наши дни", от което след това излязоха само няколко броя под редакцията на Д. И. Полянов. Ние се придържахме към едно по-широко разбиране за нашата революционна литература — искахме да я свържем с развитието на националната българска литература изобщо. Имахме намерение да създадем свое, антифашистко списание, като привлечем и леви земеделци, и социалдемократи. Николай Лилиев предлагаше да го наречем „Клади". Но стана атентатът на 16 април 1925 г. Аз бях арестуван, Колю също, Асен и Ангел се укриха в провинцията. Нашият хубав замисъл, на който разчитахме, не можа да се осъществи.

За Яворовото ни четене и за последвалите го събития Асен Разцветников разказа още тогава доста подробно на своята приятелка Райна Савова в писмо от 19 януари 1925 г.:

В нашите (компролетарските) литературни среди стана разцепление. Ние 4-та (аз, Каралийчев, Н. Фурнаджиев и Г. Цанев) участвувахме в едно четене в памет на Яворов заедно с младите от „Златорог" (3-ма) и „Хиперион" (1). Беше в 45 аудитория. Събра се извънредно много свят (хелбетя —„ четене от най-младите български поети!"). Стана нужда да се издигне трибуна и вън (в коридора). Ние (и особено аз) бидохме извънредно бурно акламирани. (Давам ти едно обективно описание: така писаха буквално на другия ден и „Свободна реч", и „Слово", и „Наши дни".)

Това наше „общо дело" с „буржоазията" (и те са фукари като нас!) даде коз в ръцете на Поляновите привърженици (а те в редакциите и меродавните места са болшинство, както знаеш). Те почнаха кампания против нас, додето най-после ние се принудихме да излезем от „Нов път" и „Наши дни" (чиято литературна притурка редактирахме) . . . Те не можаха да разберат, че нас ни хвали интелигенцията, която е на служба у буржоазията и която е разколебана и в хвалбите по наш адрес намира отдушник на своята съвест.[1]

След като беше завършил семестриално славянска филология, Асен се записа по право в Юридическия факултет. Искаше да има свободна професия. Но и тук не се застоя: като си взема всички изпити, той изкара само адвокатския си стаж и скъса с адвокатството — остана да живее само с литературен труд.

През 1925 г. Асен Разцветников стана сътрудник на сп. „Златорог", дето започнахме да сътрудничим и ние останалите трима. Когато бяхме поканени в „Златорог", редакторът Вл. Василев заяви, че желае да пишем така, както сме писали и по-рано, в „Нов път". Но ето че когато Асен му даде стихотворението „Приказка" (Златорог, г. VI, кн. 8—9), Василев изхвърли от него една строфа, която беше тъкмо в духа на „Жертвени клади". Тя идеше след стиховете: „Аз виждам в тревите прегазени // как чуждите орди летят". Ето я:

[1] Септември, 1967, кн. 11, с. 180—181.

И кости и ями разринати
удавници в твойте блата,
и димни пожари низ нивите,
низ твоите ниви, земя . . .

Тия стихове напомняха атмосферата след Септемврийското въстание.

Асен, който по-рано беше упорит и непреклонен партиец-комунист, сега клюмна и се обезсърчи съвсем. Откъсването от комунистическото движение той преживя като дълбока драма, отразена най-ясно в поемата „Двойник“ (края на 1926 или началото на 1927). Откъсването си от комунистическото движение почувствува като драма и Фурнаджиев. Но Фурнаджиев се съпротивяваше с всички душевни сили срещу депресията: у него победи жизненото, социалното и бунтовното начало. Разцветников не можа да намери в себе си опорна точка, в душата му при драматичния момент не се пробудиха никакви съпротивителни сили — и той потъна в отчаян песимизъм, който опустоши душата му от всякакви идеали и социална вяра. Той си остана голям поет — но поезията му тръгна в друга насока, диаметрално противоположна на революционния патос на „Жертвени клади“.

За неговото душевно състояние свидетелствуват и писмата му от онова време. „Аз се задушавам тука — пише той на приятелката си Райна Савова — и чакам да изляза на открит въздух. И всеки ден задухата става по-нетърпима“ (23 март 1926). „Тук целият свят ми е станал противен — четем в друго писмо до същата приятелка — особено пък сега, след тая литературна кавга. Колкото по-скоро се измъкна от тоя ад, толкова по-добре.“ Той мечтае да отиде в Париж. Пише на Райна Савова, която е там, да му съобщи би ли могъл да си намери някаква работа в столицата на Франция. Тая му мечта се осъществява — макар и за малко време — едва през 1939 г. Илия Бешков, който тогава е също така в Париж, ми пише по случай идването на Асен: „Лалю [Ганчев] ми донесе новините около списанието, а Асен нищо освен себе си. За какво го изпратихте тоя човек тук. Не стигам ли аз. Горкият си взе визи за връщане!?“ (21 апр. 1939).

Като не можа да си намери работа в София, Асен отиде учител в Механотехническото училище в Габрово през 1928/1929 учебна година. Но веднага след отиването си в Габрово започна в писмата си да се оплаква от провинцията и настояваше да му намерим учителско място или друга работа в София. Пишеше най-често отворени пощенски карти, изпълнени с широки, едри, отвесни, равни като печатни букви — почерк ясен и красив:

Габрово. 14. 9. 28

Драги Георги,

в изпълнение на обещанието си, изпратих ти още на 10 т. м. 3000 лв. Нямам сега на ръка разписката, за да ти пиша номера на записа, но вярвам, че не се е случило нищо особено и ти (т. е. бакалина, хлебаря и пр.) си вече „в притежание на парите“.

Тук: ужас. Изпитвам 30 души поправителни и 80 за приемане (писмен и устен).

Там стой! Не мърдай от София!

Много здраве на всички!

Асен

Специални поздрави на Карчеви.

Пиши: какво става там.

Само пет дена след първото писмо пристига второ:

Габрово. 19. 9. 28

Абе, човече, че обади поне с два реда какво става там . . . Аз се формено отчаях. Щом дойдох тук и ми стана „безпощадно ясно“, че тук и ще си погина: забравиха ме всички и от многобройните обещания остана само един хубав спомен.

Осведоми ме как се разреши твоя въпрос.[1] А също и какви изгледи би могло да има за мене.

Пиша сега и на Владо.[2] Знаеш, че той трябва да бъде подбутван: на тебе се надявам за това. Какво стана с Пенка[3] — аман, настани я по-скоро, че да имаш време да помислиш и за мене, грешния.

Много здраве: 1) на всички златорожци; 2) на всички у вас и 3) на моите бивши хазяи (включително и Цветанка).

През лятото на 1928 г. аз се завърнах от Прага, дето бях на специализация в Карловия университет като стипендиант, изпратен от Софийския университет. В софийските гимназии нямаше вакантно място. Аз получих назначение за Велико Търново. Тогава изпратих на Асена следното писмо:

21. IX. 1928
София

Драгий Асене, не се безпокой за записа. Грешка не е станала. Отдавна съм (по-право отдавна вече не съм) в притежание на парите ти. Много ти благодаря, тъкмо на време дойдоха. Исках да ти пиша веднага, но все чаках да се реши въпроса с моето учителско място — той излезе обаче безкраен и неразрешим. За София вече изгубих надежда и вече виждам пред себе си „белите куполи“ на Търново. (Да ги има поне — ами сигурно си ги измислил да подмамваш такива балами като мене.) Ще чакам — колкото да не ме е яд — още 2—3 дена и ще замина вече. Ужасна е провинцията, но и тук е лошо, когато няма човек пари. Ще ти се обадя от там веднага.

От няколко дена тук е Колю: оправен, бодър и порядъчен (до кога ли?). Готви се за изпит — дано не излезе шега. Ангел коригира вече своя нова книга детски разкази — Министерско издание. Злат.[орог] все още се мъти . . . Кой знае кога ще се тури под печат . . . „Л.[итературен] глас“ излезе 2 бр. вече — безинтересен. Изложбата се откри отдавна. Много малко интересни работи има. От старите: Майстора, Сирака[4] и др., от младите: Пенчо Г.[еоргиев], Вас. Стоилов и о с о б е н о Илия Петров. — Бешков доскоро бе тука. Други новини почти няма. Все така се търсим вечер между „Бурел“[5] и „Галата“[6]. — Владо все тъй се сърди, че съм закъснявал. Николай все тъй страда често от стомах, аз — от безпаричие, Владо — от „липса на време“, Стаматов — от недостатъчно уважение, а едикойси от собствената си злоба. В провинцията все пак е по-спокойно. Много здраве от всички ни. Георги

В Търново не отидох и се отдадох на свободна литературна работа. За Асена продължавахме — аз и други негови приятели — да търсим място в София, следехме, но нищо не можеше да се намери:

---

[1] Да бъда назначен за учител в София.
[2] Владимир Василев.
[3] Жена ми Бленика, която бе издържала конкурсен изпит за гимназиална учителка в София и чакаше назначение.
[4] Сирак-Скитник — художник.
[5] Малка барака — кафене.
[6] Сладкарница.

11. X. 1928
София

Драгий Асене, недей мисли, че сме те забравили. И аз, и Владо, и всички направихме каквото можем. Сам Владо те е осведомил, когато сте говорили по телефона, че очаквах да ме назначат в механо-техн. уч. по бълг. език. Щом се научих, че има вак. и по немски език, веднага запитах дали биха ти я дали, но ми отговориха, че имало много сериозен кандидат. Моята работа се свърши преди 6—7 дена. По немски няма още назначен учител. Казах и на Сирака: той бил близък на главн. секр. Също и на проф. Арнаудов — и той му е познат. Можеш и ти да подсетиш Сирака, но пак не ми се вярва. Мисля, че е нужно да имаш завършено филоложко образование. Тук станаха доста промени: Бадев — знаеш, сега Малчо[1] стана главен инспектор по бълг. език. — Златорог още не е под печат. Кольо е тук. Ралчев печата сбирка (Кольо също — след един месец) и т. н.

Много здраве от всички ни. Георги.

Всеки случай пиши на Сирака, може да стане. Потърси на руски Гете (Херм. и Дорот.) в гимназиалната библиотека. И Константинов[2] ще ти я прати.

Научил, че съм назначен в софийското Механо-техническо училище, той ми се обади (13 окт. 1928):

Драги колега,[3]

Бързам да ти честитя назначението и да предваря пращането на книгата, за която ти е говорил М. Николов („Х. и Д“[4] на руски). Можах да се снабдя с нея.

Умоляваш се да не наподобяваш с държането си оня зоологически вид, който живее във водата и диша с хриле. Осведоми ме какво изобщо става там. Какво ще може да излезе от моята работа.

Дори Владо направи един трогателен жест: писа ми, без да се е канил от 6 месеца.

Ами Пенка какво стана?

Много ви здраве! Асен

Поздрави всички златорожци.

Вземи ми от германската книжарница най-новото и най-пълно издание на „Вертер“. (Или по-добре:научи кое издание е такова.Защото аз имам в село едно—може то да е подходяще.)

Писмата, свързани с търсене на учителско място, продължиха:

20. X. 1928
София

Драгий Асене, тук човек се залисва с толкова работи, че колкото и да иска да бъде акуратен — не успява. Ти там (за жалост или за щастие) си в друго положение. Напълно те разбирам. — Учител по немски назначиха — млад електроинженер (от нашата махала), който сам ми съобщи, че е приел временно. Значи дълго не ще остане (докато си намери друга работа). — Знаеш ли, че Малчо стана инспектор по български език? — Готви се сериозно за втория си изпит по филология. — В герм. книжарница нямат друго издание на „Вертер“, освен изд. на Reclams Universal Bibliothek (малкото). Казаха, че биха могли да изпишат критично издание (с коментар, значи) за 80 лв.

М.[алчо] е получил 1[вата] песен[5]. Ами коя балада си му пратил? Литер. новини знаеш сам. Златорог не е още под печат дори. Ангел е редактор на списание за прогимназ. уче-

---

[1] Малчо Николов, литературен критик.
[2] Георги Константинов, литературен критик.
[3] Колега — защото и двамата бяхме учители в механо-технически училища.
[4] „Херман и Доротея“, поема на Гьоте.
[5] Първата песен от „Илиада“, преведена от Асен Разцветников.

ници. — Пенка няма работа. Аз продължавам да трупам дългове (+13 хиляди данък, който трябва да платя т. год.) и т. н. и т. н.

Много здраве от всички ни

Георги

Чок селям и от мене. Гледай си работата — по-хубаво да си там, отколкото нашето тука.

Колю[1]

На това писмо получих следния отговор:

Габрово. 25. 10. 28

Драги Георге,

Много скоро забрави, дали е „жалост“ или „щастие“ да си в провинцията. Защото няма месец още оттогава, когато тая съдба виснеше над главата ти. Но такъв е живота. И ние сме хора като другите: и за нас важат неумолимите му закони: и за нас важи поговорката „сит на гладен вяра не хваща“.

За дето не сте ме забравили — много благодаря. С това поне ме ободрявате. Истина е, че ще бъде добре да почна сериозно да се готвя за изпит. Макар че, доколкото зная, никой от ония, които са в София и са горе-долу равни на мене, няма по-висок образователен ценз. Но — най-сетне може би погрешно поставям знака на равенството. Или пък и тук се повтаря вечната история с Хайневия „braver Mann“. Все едно. Кажи, моля те, в немската книжарница: да ми изпишат въпросното критично издание на „Вертер“. За Ангеловото списание сега чувам. Нека ми го изпраща, ако обича.[2]

На Коля благодаря за чок-селяма. Той взе ли си изпита?

Поздрави всички познати. (Също и моите хазяи). Цвета[3] не е ли стажантка?

Асен

Габрово. 5. 12. 28

Драги Георге,

чаках ти да се обадиш, защото ти си при новините. Защото тук няма, не е имало и няма никога да има нещо, което заслужава да се съобщи.

Но — ти си зает със своите кахъри, по-големи (но не и по-тежки) от моите, и мълчиш. Та съобщи ми най-сетне — какво става с твоя злощастен apecitis? За него узнах още на времето и все чакам да ми се обадиш: колеги ли сме с тебе или не? (Каза ми инспектор Дянков още два-три дни след случката — когато не бе още известен резултата от рентгенизирането.)

Кажи на Владо, че не съм още получил новия „Златорог“. На Ангела: да ми праща списанието си. На германската книжарница: да ми изпишат въпросното издание на „Вертер“ (вземи от Владо 80 лв. за моя сметка*). Пиши ми също по кои учебници се води обучението по двата юридически предмета (в VIII клас) във вашето училище. За моето преместване не пиша, защото гласът ми е: глас во пустине.

Много здраве! Асен

Отговори веднага.

* Или по-добре: мини край „Хемус“ и вземи от тях. Те ще ти дадат.

Отговорих му надълго и нашироко в едно писмо, от което се вижда какви са били литературните нрави в онова време:

---

[1] Никола Фурнаджиев — навсякъде в писмата Колю е той.
[2] Родна нива, списание за ученици от прогимназиите, г. I, 1928.
[3] Сестра ми.

19. XII. 1928
София

Е-е, слава богу, драгий Асене, най-после дойде ред и на твоето писмо, на което трябваше да отговоря „веднага“. Не мисли, че съм те забравил. Ако наистина кихаш при всяко споменаване, досега трябваше да ти се раздере гърлото, тъй като ние с Пенка по два-три пъти на ден си приказваме, че трябва да ти се пише, че не е хубаво да те оставяме да чакаш тъй дълго отговор в „провинцията“ (която обаче не е тъй глуха, щом се издават в нея драми, като „Драган“ на Димо не знам кой си . . . Габрово изд. на „Модерно [?!] изкуство“). Ти знаеш какво значи да поправяш класни и домашни на 11 паралелки, и то на техници . . . Па и други грижи — домашни, литературни и т. н. не ме оставяха да ти пиша веднага.

Сега — отде да започна?

С моята прословута болест се отдавна свърши. Нашата многонеуважаема лекарка вземала сраствания на моята нещастна плевра за apecitis и поискала — ни повече, ни по-малко — да бъда уволнен от учителство като „опасен“ за здравето на другите. Отидох при най-големия капацитет по тия въпроси — д-р Моллов, университетски професор, който ме прегледа и намери, че съм напълно здрав, че нямам никакъв apecitis. Даде ми удостоверение — тъй се свърши. Не можа лекарката ни да ме накара „без болест болен да легна“ . . .

Още не свършила тая история — ето нова: интригантска, врачанска. Сещаш се вече отде иде. Нашият приятел Б. Й. е авторът и факторът. Знаеш, че Арнаудов започва историко-литературна библиотека. Има вече покани за нея. Аз бях един от първите поканени. Срещахме се с Арнаудов, говорихме и решихме да напиша за Богоров, Блъсков, П. П. Славейков и д-р Кръстев. Но какво става? Един ден Арнаудов свиква всички сътрудници, за да се обсъдят още някои технически подробности. Пращал и за мене, но разсилният не ме намерил. Възползуван от моето отсъствие, г-н Б. Й. организира цял комплот против мене. Надумва Цветан Минков, Чилингиров (към тях е бил и Г.) да кажат на Арнаудов, че те не могат да участвуват заедно с мене. Или аз— или те трима-четирима. При това са си послужили с най-долни интриги — особено Йоцов, който отишъл дотам да лъже Арнаудова, че не знам какво си лошо съм говорил за неговите съчинения. И много други нелепости. Арнаудов се е държал много добре, но пред „организирания“ отпор е бил принуден да отстъпи и да ме заличи в поканата. За „обезщетение“ — както ми съобщи Г. Константинов — искал да ми даде място в списанието си с двоен хонорар, както в библиотеката (като че ли главното е в хонорара!). Аз, разбира се, казах, че при това положение не искам да сътруднича в списанието му. Със самия него още не съм говорил. Два пъти ме среща на улицата и ме кани да го посетя, но още не ми е останало време да отида. Ще отида някой път. Няма какво собствено да го обвинявам. Виновен съм си аз: що ми трябваше да давам съгласието си за сътрудник, като виждах, че са там Йоцов, Л. Стоянов, Цв. Минков! Нищо. За поука.

— В немската книжарница ми казаха, че това, което можели да изпишат, не било целия „Вертер“, а само част от него. Собствено те сами не знаят сигурно що е, но разбрах, че се касае за някакъв учебник, в който имало анализ на „Вертер“. Затова не го поръчах. Така че недей го очаква. Срещах тия дни Митов, редактора на библиотеката, в която и ти участвуваш. Поздравява те и каза да ти съобщя, че нарочно турил „Вертер“ по-напред от „Херман и Доротея“ — предполагал, че с него ще си готов по-рано . . .

По-нататък в писмото му казвам по кои учебници се води обучението по двата „юридически предмета“ и му разказвам как грижливо следя, щом се ова-канти място за учител по немски език в софийското механо-електро-техническо училище, да поставим веднага неговата кандидатура. В края съобщавам:

Полянката [Владимир Полянов] издаде своя роман, Райчев — книга разкази. Тия дни излиза Колювата сбирка. Изобщо усилено производство. — Сега се събираме в „Галата“, но аз не ходя всяка вечер. Владо ти е изпратил „Златорог“.

Хайде стига, че часът минава 12, а утре имам училище от 8 часът. Пиша бързо, та е малко грозно и неразбрано, но се утешавам с това, че ще ти направи удоволствие: като четеш драсканиците ми, ще се затвърди у тебе убеждението, че наистина пишеш по-красиво от мене!

Хайде лека нощ!
Много поздрави от всички ни

Георги

Много здраве и от мен. Една влюбена в теб също ми поръча да съм ти пишела много здраве и от нея.

Пенка

За новата 1929 година сме поздравили Асена с едно четиристишие:

Честита!
С какво да те благословя, кажи ми?
Със София, със булка, с много рими?
— И първото, и второто, и третото!

Георги

(Прибавям:
най-късно до лятото!

Пенка)

В някои от Асеновите писма нататък, както и от моите, ще предавам само ония пасажи, които се отнасят до литературния и изобщо до културния живот.

В механо-електро-техническото училище, дето аз бях преподавател по български език, по немски преподаваше един млад инженер, който — като мене — беше временно в училището и си търсеше друга работа. Съобщих това на Асен — да следи и евентуално да заеме неговото място. По тоя повод той ми пише:

Габрово, 3. I. 29

Драгий Георге,

забутал съм ти някъде писмото и не мога да го намеря. Затуй ти отговарям по памет. Хубав ти е плана да се съберем двама на ул. „Нишка“ (не в № 15, разбира се*), но — я бъде, я не.

В нашето м-во има една нещастна библиотека — защо за нея не ме кандидатираш. Чукате там, дето сте сигурни, че няма да отворят . . . . . .

По случай новата година — не забравяй, че си ми обещал да ме пратиш в . . . Чехия.

Четох сбирката на Далчев. Би трябвало и аз да издам сбирка — та само тая година съм печатил 9 стихотворения: 5 в „Б.[ългарска] М.[исъл]“, 2 в „Зл.“ и 2 във „В.[естник] на ж.[ената]“. Нейсе: не знаях, че можело тъй.

Пенка и Цвета още ли са без работа?

Честити ви празниц и!

Асен

---

* На „Нишка“ № 15 беше клубът на широките социалисти.

Габрово. 23. I. 29

Драгий Георге,

отдавна трябваше да отговоря на писмото ти, т. е. на визитната ти картичка. За благопожеланията — благодаря. И аз ти пожелавам (особено на Пенка) всичко хубаво. За жалост голяма част от пожеланията ти (ми) ще отидат на вятъра пред вид на обстоятелството, че нашият общ приятел Б. Й. е станал вече важна клечка.* Ти няма никога да станеш ас-т, а аз се отказвам от втория си изпит по литература.

Свърших „Х.[ерман] и Д.[оротея]“ . . .

Ти се много прослави на литер.-муз.-театралното поприще. Честито! Може да те назначат директор, вместо Стойчев.

Науми Коля, Ангела, Райчев, Полянката и другите автори на нови книги — да дадат на Владо екземпляри за мен.

Твоя приятел Митов не ще да ми изпраща вестника си. Г. Константинов и до днес не ми е пратил „Б. М.“ със „Степ“. Писах му 4 пъти — ни дума. Да не е умрял?

Много здраве на всички! Асен

9. II. 1929
София

Драгий Асене,

. . .За книгите на всички съобщих — все обещават, че ще ти ги пратят. Видя ли новата покана на „Златорог“? Ще го издава „Хемус“. Тая вечер излиза кн. 1 (9—10 още не е излязла). Четох началото и края на „Херман и Доротея“ (печ. в „Българска реч“) — изобщо хубаво. Към края имаш обаче една страшна инверсия, която би могъл да изправиш. — Знаеш ли, че на конференцията на проф. учители при един реферат се чете цялата ти бележка за изложбата в „Св. реч“? Аз — то се знае — обясних кой и какъв е авторът . . . Написал ли си вече „Мар. извор“? В поканата я има. А „Вертер“? Там вероятно много работиш. Поне това да ти е утехата. Стиховете, които не ми харесват в „Х. и Д.“, са: „Ако баща ми за мене се грижил беше, както за тебе — аз, и в училище би ме дал тогаз“ . . .

Много поздрави от всички

Георги

Разцветников беше замислил някаква балада или баладична поема „Маринин извор“, която не написа.

5. 3. 29

Работя ли много? — Какво може да се работи при 23 часа и секретарство на съвета? „Вертер“ едва съм започнал. А „Маринин извор“ си е само мечта . . .

Габрово. 3. 4. 29

Драги Георге,

отново се обаждам, за да ти напомня, че тук някъде, в Балкана, затънал в снега, който пусна вече корени, живее и съществува един вечен кандидат за служба в София . . .

Тук се носи слух, че от новата годишнина на „Златорог“ били излезли вече три книжки. Аз обаче се отнасям твърде резервирано към тая новина, защото най-последната книжка, която получих, беше кн. 10-та от миналата годишнина. Ти как мислиш — кое е вярното? . . .

На 2 т. м. изпратих последните суми (равняващи се на твоя дълг към мене) на моя братовчед и сега нямам вече никакви дългове. Тъй че сега твоя дълг престава да расте

* Избран за редовен доцент при катедрата по българска и славянски литератури.

като снежна топка. За връщането — давам ти мораториум до лятос, та като дойда там, ще ти конфискувам съчиненията (с изключение на старите ти стихове — пазил ме господ от тях!) и ще ги продам на публичен търг. Надявам се, че групата „Стрелец“[1] ще ги купи на всяка цена.

Най-сетне и ний „невлезлите“ влязохме в писателския — добър господ и за тебе догодина (само да не чуе Г., или Л. Стоянов, че още карта нямам, брей . . .).

Осведоми ме, моля те, какво става около „Златорог“. Аз писах и до „Хемус“ направо, събрах им и абонати дори — абонатите получиха, за мене няма. Взех да мисля, че Владо ми се сърди, дето на телеграмата му не отговорих със стихове. Какво да правя, бе брате, като нямам.

Колю стана много голям поет и не прие да изпрати екземпляр от сбирката си на такива провинциални поети като мене.

Асен

Още три мои писма до Асен, докато беше в Габрово:

11. IV. 1929
София

Драгий Асене,

. . . . . .Казах и на Владо и на „Хемус“ да ти пратят „Златорог“ (4, а не 3 книжки!). Най-сетне и той започна да излиза както трябва. До кога? Забравих на времето да ти честитя влизането в Писателския съюз, дето са отдавна Русалиев и Панчо (Михайлов). Ами чу ли за премиите? Тая година в това отношение бие рекорд. Представи си: по 10 000 вземат Св. Минков (за „Игра на сенките“), Мирчев („Видения“) и Чилингиров („Шинел без пагони“). Всички са възмутени. Това е най-последната новина — още не официална . . . . . .

Много поздрави от всички ни
Георги

25. IV. 1929
София

Драгий Асене,

Тая вечер видях в Чипевата кн-ца „Херман и Доротея“. Четох тук там по няколко реда и ми хареса много. Вярвам, че цялата ще е преведена добре. Честито. — . . . . . .

Колю прати ли ти „Дъгата“?

Много поздрави от всички ни
Георги

Едно дълго писмо за разни тичания на приятели да му търсят място в София — безрезултатно. И накрая:

Аз съм много претрупан в училището: 18 часа и класно наставничество, което ме разстройва за цял ден. Работя усилено статия за нашия роман* от последните две-три години. Но сигурно ще закъснея. На театър още не съм ходил: нямам време.

Много здраве от двама ни

ПП. Цвета замина за Карнобат и не се обади 16 дена!

---

[1] Литературна група, която издаваше в. „Стрелец“ (1927), редактиран от Константин Гълъбов и Чавдар Мутафов. В групата влизат още Атанас Далчев, Светослав Минков, Дим. Пантелеев, Г. Караиванов и др.

* Романи и романисти (Златорог, 1929, кн. 8—9).

Трябаше да ѝ телеграфираме и да я викаме на телефона, за да съобщи най-после, че е пристигнала. Както виждаш, „редовността“ в писане на писма ни е семейна добродетел.
28. X. 1929
София

Поменах „класно наставничество“. Почти две десетилетия съм бил гимназиален учител — само веднъж съм бил класен наставник, и то в електро-механо-техническо училище. И така „редовно“ си изпълнявах задълженията, че в края на учебната година в дневника се оказаха неизвинени отсъствия на един ученик 400 часа! Отдавна трябваше да бъде изключен. Чудих се какво да правя — и взех, че ги извиних . . .

Най-сетне през лятото на 1929 г. Асен дойде в София, без служба, на свободна литературна практика. Залегна над старогръцки език, изучи го и преведе първата песен от „Илиада“ и други откъси (от VI песен), които се изучаваха в училищата. Преведе още поемата „Херман и Доротея“ и романа „Страданията на младия Вертер“ от Гьоте, „Тартюф“ от Молиер и др. Освен лирически стихове той пишеше и много книги за деца и стихове в проза, повечето хумористични. Работеше като член на редакцията на в. „Весела дружинка“. Живееше на ул. „Оборище“ срещу нас. Всеки неделен ден ни беше гост и от обед до вечерта прекарвахме в разговори у дома. През това лято публикува във в. „Слово“ един многоримен хумористичен фейлетон за излет до Искърския плаж, посещаван от много софиянци по онова време: „С т р а д а н и я т а н а м л а д и я д ж е н т л е м е н (плажна епопея в 5 песни, с пролог и епилог)“. Тя започваше така:

Пролог

Съдържание: призовавам музата си.

Възпей, о музо, в звучни рими на август огнения чар и тия дни незабравими на кисел пот и ален жар! Възпей ти Целзия крилати и Реомюра — куц бегач, които вече толкоз дати за наша сметка правят мач — и всеки иска в този спорт да бий световния рекорд! . . . Възпей наредбите безчетни по водопивните дела и нашите мечти заветни за рилска ледена вода. Кажи, как всяка мръсна вада зове ни към невинен грях, как дирим свежест и прохлада под облаците златен прах! Как дреме нашия престолен от тежък слънчев удар болен, как няма във басейна ред, как няма даже сладолед! . . .

Възпей ти столичните гари, възпей ти летния пейзаж, възпей ти искърските бари и дивния ни смесен плаж!

Асен мислеше да издаде тоя фейлетон в отделна книжка с илюстрации и с предговор, който ние с Бленика написахме. Ето откъси и от него:

Три недели вече цели миг покой не сме видели, ние — мъж, жена и син — и махленци до един. Улицата ни се смая и подуенци не знаят, де спасение да дирят, как тогова да натирят, що покоя им смути . . . В тия наши самоти кой ни таз беда докара? Кой надроби таз попара, кой ли дявол зъл, проклет — между нашия мирен свет зачисли един поет? Ах, „Оборище“ ще помни тез недели вероломни и със страх ще произнася номер сто и деветнайсе . . .

. . .На хазяите в мазата със компреси на главата, заморен и запотен, в ледна вана потопен, със костюма на Адама, с книги десет килограма и най-малко 5 кила разни вида мастила — антрацентови и цветни, гуми и пера безчетни и различни къси, дълъжки, моливи и пародръжки — от вълнение обзет, пише нашия поет . . .

През 30-те и първата половина на 40-те години Асен Разцветников живееше изцяло от литературен труд. Участвуваше в редактиране на вестници, пишеше

книги. Съставяше разни малки книжки с анекдоти—наши и преведени от чужди езици, пишеше текстове за песни — твърде много. Веднъж на шега му съчиних една епиграма:

А Разцветников сега
пише румби и танга.

Кольо Фурнаджиев се отнасяше твърде пренебрежително към неговото творчество от онова време — не харесваше стиховете му. (Тогава Фурнаджиев не признаваше друга поезия освен революционната.) Не ги харесваше и Ангел. Ето как съм отбелязал в моя дневник отношението към неговата поезия в ония години:

12. III. 1933

По едно време всички бяха отчаяни от поезията на Асена. Сега, когато я препрочитам, за да приготвя сказката си за кръжеца „Живо слово“ — виждам, че тия съмнения не са били прави. Аз, разбира се, никога не съм се съмнявал в дарбата му, макар и да съм бил недоволен често, дори отчаян от някои негови работи (в Планински вечери и др.). Някои обаче отидоха много далече. Веднъж Владимир Василев ми казваше: „Защо Асен не се залови за фарсови работи. Може би там ще успее повече.“ Искаше да каже — че сериозни стихове не може вече да пише. Ангел пък друг път направо отсече: „То се видя, че от Асена поет не ще стане, ами да се залови сериозно за преводи“ . . . А от де се бе видяло?!“

Кръжецът „Живо слово“ представяше група от рецитатори. В ония дни в началото, струва ми се, на март уредихме рецитал, както се казва днес, за Разцветников: артисти от Народния театър рецитираха негови стихотворения, а аз произнесох за него възторжено уводно слово.

По-късно, през 1935 г., във в. ЛИК (бр. 19) написах с топло чувство и с дълбоко задоволство статия за „Планински вечери“. Опитах се да покажа големия поет и да опровергая всякакви съмнения.

Както отбелязах още в началото, той беше остроумен, духовит. Спомням си такъв случай. През 1937 г. Асен беше написал „Химн на столица София“, отпечатан в сп. „Сердика“. Седим веднъж в сладкарницата на бул „Цар Освободител“ (сега бул. „Руски“): Разцветников, Петканов, аз и още някой — не помня кой беше. Разговаряхме за химна и между Петканов и Асен се развива следният диалог: „Асене — казва Петканов, — четох ти химна — не го харесвам. Аз такъв химн мога да напиша и с краката си.“ — „Не можеш“ — рязко отговаря Асен. — „Защо да не мога?“ — „Защото краката ти са заети да пишат романи.“ Избухва общ смях.

В края на 1937 или началото на 1938 г. беше обявен от списание „Летец“ конкурс за стихотворение на въздухоплавателна тема. През януари аз бях определен от Съюза на българските писатели за член на журито. Другите членове бяха известният поет-преводач Георги Михайлов и гражданинът Васил Кулев, един културен човек, който се движеше в писателските среди.

По тоя повод получих следната бележка:

Др. Георге,

натоварен си от Писателския съюз да бъдеш наш представител в журито на въздухоплавателния конкурс (сп. „Летец“, „Московска“ 5). Първото заседание е в понеделник — ще получиш писмо от съюза.

Доколкото разбрах, работите не са много — да не би да се откажеш!

Асен

И аз се присъединявам към Асеновата молба.

Ангел

Разбира се, Асен настояваше да не се откажа, защото той беше представил на конкурса една своя поема, написана в стила на народната песен („Българинът с орловите крила“) — поместена после в „Стихотворения“ (1942). Но се излъга. Защото на конкурса беше представено и стихотворението на Вапцаров „Романтика“, печатано в сп. „Летец“ (кн. 4—5, 1937), на което отсъдихме единодушно втора награда (първа не бе дадена). Асен не ми се разсърди.

Към края на 30-те години и в началото на 40-те Асен беше обхванат от особено настроение. Рядко идваше вече у нас. Усамоти се. Стана мнителен и подозрителен. Оплакваше се, че го следели някакви хора. Той посрещна деня на освобождението от фашизма с радост. Дори написа две стихотворения. Но в тях липсва емоционалната сила на предишната му поезия. Те бяха плод на разум и на една стихотворна инерция. Повече художествена стойност притежава „Подвигът“, драма в стихове, играна с успех в Народния театър. Написа и хубави книги за деца, които го очертават като изключителен майстор в тоя жанр. И в творчеството му за деца, и в другата му лирична поезия българският стих достигна голямо съвършенство.

ЙОРДАН ЙОВКОВ И БЪЛГАРСКИЯТ ФОЛКЛОР

Любомира Парпулова

Свързано ли е творчеството на Й. Йовков с българския фолклор?

Всеки без колебание би отговорил „да“. Така отговарят и литературоведите.

Логично следва въпросът „как“.

На него обикновеният читател сам не би могъл точно да отговори, а литературната наука още не е предложила цялостен отговор. Ако нещо е направено, то засяга само някои от по-частните проблеми, обединявани от този въпрос, а именно: „какво“, „колко“, „къде“, „доколко“, „защо“, „с какъв ефект“.

* * *

Българската литературна история разполага с факти, отговарящи сравнително подробно на първия подвъпрос — „какво“, т. е. кои конкретни фолклорни произведения. Те са събрани главно в книгата на Д. Минев[1] в резултат от прилагането на психобиографическия метод при изследване творчеството на големия наш белетрист — какви фолклорни произведения е искал Йовков, кога, от кого; кой, кога, какво му е изпратил. Тази книга съдържа и сведения, допълвани от мемоарно-анкетната книга на проф. Сп. Казанджиев,[2] свързани с отговора и на подвъпроса „защо“, но не и цялостен отговор на този въпрос. От тях можем да съдим какви възможности е имал писателят да влезе в досег с българския фолклор, как се е отнасял към него на младини, какво е било отношението на зрелия Йовков към народното творчество. Оттук нататък въпросът за отношението между творчеството му и фолклора е разглеждан от нашите литературоведи или твърде общо, или твърде бегло.

В една статия е невъзможно да се отговори цялостно и подробно на въпроса „как“ не само поради ограничения обем, но най-вече поради почти пълната непроученост на неговите подвъпроси. Тук само ще поставим някои от тези подвъпроси и ще предложим някои отговори.

Ще започнем с по-„външните“ проблеми, свързани с проникването в текста — описване на материала, анализ на равнището на фабулата и сюжета, на композицията (във връзка с нея ще докоснем и някои проблеми, свързани със смисъла, със семантиката). А въпросите от по-общ философски, културно-исторически и естетически характер, като картина на света, характер на художественото време, значение на „гения на мястото“, съотношение между повторителност и вариант, между сюжет и „смисъл на събитието“, отношение към

---

[1] Д. Минев. Йордан Йовков. Документи и свидетелства за живота и творчеството му. Варна, 1947.

[2] Сп. Казанджиев. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1960.

красотата и пр., ще останат като предмет на бъдещи изследвания. Те не могат да се решават преди изясняването на посочените „външни“ проблеми на повествованието.

* * *

Нека първо се опитаме да отговорим на въпросите „какво“ и „колко“, т. е. да направим статистика на случаите, в които Йовков е използувал фолклорни творби. Тя не претендира за а б с о л ю т н а точност, в нея остава място за предположения по вероятност, но за нашите цели тя ни се струва д о с т а т ъ ч н о точна. Направена е върху материал от разказите на Йовков и повестта „Земляци“. „Жетварят“, „Чифликът край границата“, „Гороломов“, както и всички драми не са проучени внимателно. Общото впечатление е, че те не съдържат неща, които биха наложили коренни промени в резултатите, получени от разглеждането на разказите.

Използуването на народни песни в „Старопланински легенди“ е богато документирано, в останалите разкази песните са използувани твърде откровено, така че не е трудно да се установят случаите, в които Йовков се е обръщал към българската народна песен. Те не са особено многобройни — 17 (9 битови, 7 хайдушки (5 от тях са песни-хроники, близки до битовите), 1 обредна, по-точно това е припевът „Ой Ладо, Ладо“, който насочва към лазарските песни).[1]

Жанровата картина на използуваната от Йовков народна проза е по-разнообразна: 2 народни приказки, по-точно загатване за тях[2]; 2 етиологични легенди[3]; 1 притча[4]; 17 суеверни разказа (възможно е да са и повече, тъй като тясното преплитане на легенда, предание, демонологична легенда и поверие понякога не позволява точно да се определи броят на мотивите).[5]

Пестеливо се употребяват пословиците и поговорките: 7 в „Старопланински легенди“, 8 във „Вечери в Антимовския хан“. В „Летен дъжд“ срещаме един анекдот, а едно еньовденско наричане се явява в „Шибил“.

Прегледът на фолклорните жанрове, използувани в разказите на Йовков, показва, че там не са намерили място всички жанрове на българския фолклор — липсват юнашките и митическите песни, приказките за животни, детският фолклор; съвсем слабо участвуват обредните песни, баладите, вълшебните и битовите приказки. Сред използуваните исторически, хайдушки и битови народни песни, легенди, предания, суеверни разкази, анекдоти, пословици и поговорки първенството неоспоримо принадлежи на битовите песни и на суеверните разкази.

Този преглед-статистика не изчерпва изобщо въпроса за влиянието на фолклора върху творчеството на Йовков. То е много по-широко и всестранно. Много пъти това не са дори статистически изчислими преки съответствия, а аналогии, типологически сходства.

Като белетрист Йовков създава едно колкото сложно, толкова и монолитно, вътрешно единно творчество. Неслучайно в нашата литературна наука се наложи вече изразът „светът на Йордан Йовков“. В този свят фолклорът присъ-

---

[1] Вж. „Индже“, „Шибил“, „Кошута“, „Овчарова жалба“, „На Игликина поляна“ „Божура“, „Среща“, „Баща и син“, „Вълкадин говори с бога“, „Шутият вол“, „Помпадур“, „Земляци“.

[2] Вж. „Земляци“, „Грехът на Иван Белин“.

[3] Вж. „Сутрин при изгрев слънце“.

[4] Вж. „Ески арап“.

[5] Вж. „Чудният“, „Грехът на Иван Белин“, „По жицата“, „Вълчицата“, „Стари хора“, „Летен дъжд“, „Несполука“, „Мора“, „Нощен гост“, „Кошута“, „Юнашки глави“, „Дрямката на Калмука“, „Сенебирските братя“, „Сутрин при изгрев слънце“, „Първескиня“ и пр.

ствува и като съставна част на материята, от която е изграден, и като образец при създаването на много от авторовите творения, и като вдъхновител на някои от „десетте заповеди“, които регламентират живота на този свят, и като една от стихиите, които му вдъхват живот. За Йовковия свят фолклорът е едновременно субстанция и източник на енергия, материя и дух.

Вече казахме, че първо ще се стремим да открием „външните“ прояви на отношението към фолклора. Искаме да сме сигурни, че нишката, която сме хванали, за да тръгнем по „неминатите пътища“ на фолклора в Йовковия свят, е наистина нишката на Ариадна, а не някой конец, който не се знае откъде иде и къде отива. От вън на вътре — това е посоката на нашето изследване. Затова потърсихме онния случаи, в които фолклорната субстанция се проявява в химически чист или почти чист вид.

Нашата статистика имаше за задача да придаде по-ясен вид на изходните позиции, които определят има ли почва за подобен род изследване и да подскаже някои насоки в следващото изясняване на принципите на действие на фолклорната енергия.

* * *

Без да излизаме от традиционната психобиографическа насока на досегашните изследвания, бихме могли да внесем и някои допълнения и уточнения към въпроса „защо“. Йовков се ражда и израства в лоното на фолклорната традиция. Притежаваме достатъчно свидетелства за непосредствените му връзки с нея: в Жеравна той по цели нощи стоял буден, за да слуша песните на момите, събрани у тях на седенки; в Добруджа ходел при момите на вода, по седенки и хора, коледувал заедно с момците.[1]

Фолклорната традиция, с която писателят е бил в досег, е вътрешно единна въпреки промените в местожителството му. Село Чифуткьой, където по-късно се установяват родителите му, е заселено с преселници от Жеравна. Село Саръджа, където Йовков е бил учител, било заселено с българи от Котленско и Одринско. Тази традиция се характеризира с почти пълно отмиране на юнашките песни, с живи хайдушки песни (особено в тяхната битово-хроникална разновидност), с пълно надмощие на битовите песни.

Важна черта на традицията е и това, че до войните тя съществува в своя „класически“ вид като цялостна битова, мирогледна и естетическа система, макар вече вътрешно разклащана от новите икономически условия. А тъй като Йовков отказва да се запознае с живота по тези места по -късно, след войните, стараейки се да запази картината на живота от предвоенните години в спомените си, то и разрухата на фолклорната традиция като система не намира място в съзнанието му.

Въпросът „защо“ следователно може да получи няколко вътрешно допълващи се отговора. Йовков е използувал фолклора, защото го е познавал от детинство. Това ни кара да си припомним склонността на писателя към познатото от личния опит, към „прототиповете“. Така например оказва се, че почти всички фолклорни източници на „Старопланински легенди“ са били известни на Йовков още от детските му години.[2] Чрез изпращаните от Дан. Константинов материали той по-скоро иска да опресни спомените си, да се увери в достоверността на познатото.

Стремежът на Йовков към автентични фолклорни материали — „да се вземе тъй, както е запазено в паметта на народа, без всяка критика за него-

---

[1] Д. Минев. Цит. съч., с. 33, 62—64.
[2] Пак там, с. 323.

вата правдоподобност или възможност изобщо“[1] — ни напомня за друга важна черта на „прототипа“ — житейската достоверност, присъствието в извънлитературната действителност. От тази гледна точка фолклорът не е могъл да не бъде използуван в творчеството на Йовков, тъй като е бил част от изобразяваната действителност.

Но писателят се интересува живо от фолклора и след като обстоятелствата прекъсват непосредствената му връзка с народното творчество — внимателно четял фолклорните материали в „Сборник за народни умотворения“; иска да му се изпращат фолклорни материали от Жеравна; интересува се от родопските легенди и предания с оглед написването на втори том на „Старопланински легенди“. Този траен интерес към фолклора се дължи по всяка вероятност на факта, че писателят интуитивно долавя вътрешното родство между своята творческа нагласа и света и поетиката на народното словесно изкуство, още повече, че той ги е опознал по същите пътища, по които и всеки от останалите „естетически консуматори“ на фолклора, и то още по времето, когато между него и тях не са стояли нормите на други художествени конвенции. Известни са предпочитанията на художника Йовков към съзерцаването на познати неща, на изкристализирали в трайни форми събития, в които прозират законите на битието. А традиционният фолклор в своя „класически“ вид представя естетическа еманация на спокойната размереност и порядък на патриархалния живот и неговите установени и ясни форми.

По-нататък, отговаряйки на други подвъпроси, ще продължим да отговаряме по същество и на поставения тук подвъпрос „защо“, но това ще бъдат реплики към ония негови страни, които излизат извън възможностите на психобиографическия метод.

* * *

Да преминем към подвъпроса „къде“.

От гледна точка на мястото в повествованието народните песни се срещат пред Йовковия разказ и вътре в разказа. С оглед на вида, в който ги намираме, можем да отделим 5 случая:

1. Като цитат-мото, т. е. пред текста.
2. Като цитат вътре в текста.
3. Като преразказ на песен, обявен изрично, че е преразказ.
4. Като преразказ на песен, замаскиран в авторовото повествование.
5. Като споменаване на песен във връзка с вътрешния монолог на героя.

Народната проза се използува винаги вътре в текста. С оглед отношението авторска реч/реч на героите, позициите ѝ в текста са:

1. Като текст, изречен от героя, пряка реч.
2. Като текст, принадлежащ на героя, но неизказан, а мислен, полупряка реч.
3. Като авторов преразказ на текст, изречен от героя.

Пословиците и поговорките също се явяват само вътре в текста. Местата, в които ги откриваме, са:

1. В пряката реч.
2. В полупряката реч.
3. В авторов преразказ на текст, изречен от героя.

Анекдотът и еньовденското наричане са поставени вътре в текста, в пряката реч на героите.

---

[1] Д. Минев. Цит. съч., с. 325.

Това, което прави впечатление, е, че Йовков свързва винаги използуваните фолклорни жанрове с думите или мислите на героите. Само в „Старопланински легенди“ преразказът на песни е замаскиран и границата между авторов текст и текст на героя е заличена.

* * *

Въпросите „доколко“ и „с какъв ефект“ са твърде тясно свързани и затова ще ги разгледаме и двата едновременно.

У Йовков почти липсват случаи, в които фолклорни произведения да са използувани само за постигане на външни, „декоративни“ ефекти, за битовизиране стила на повествованието. Един от малкото случаи на такава употреба срещаме в „Кошута“: „Тая Муца беше врачка, разбираше от билки, знаеше всичко за юди и самодиви. За самодивите тя казваше, че си отишли отколе, защото хората станали лоши, но все пак като че една от тях, най-хубавата, беше останала в къщата ѝ. Муца имаше хубава мома“ (разр. м. — Л. П.). На пръв поглед изглежда, че такъв ефект имат и цитатите от народни песни, вмъкнати в „Помпадур“ и в „Шутият вол“. Но там употребата на фолклорните произведения има функции, по-широки от чисто „декоративните“.

В „Шутият вол“ ситуацията, в която се появява народната песен, е следната: Комурът стои, преживя и от време на време прави „Пуф! Пуф!“ с ноздрите си; Аго казва: „Пуши!“; спонтанно възникналата метафора развеселява чичо Митуш, той започва да си тананика:

Турчин върви из горица зелена,
тютюн пуши със лулица червена.

Цитатът не е свързан нито с характеристиката на героите, нито със смисъла на разказа като цяло. Значението му за тази микроструктура, в която се явява, е предимно „декоративно“. Но същевременно той е характерен за отношението на Йовков към фолклорните произведения и връзката им с действителността. Двата стиха по смисъл са далеч от описваната ситуация — къде са чичо Митуш, Аго, Комура, къде е турчинът, вървящ през горица зелена . . . Връзката между ситуация и песен се осъществява чрез метафората на Аго и чрез настроението. За фолклорния естетически консуматор настроението и частичната смислова близост са достатъчни, за да подчини прекия смисъл на текста на новото метафорично значение, което се явява при вътрешното, често неосъзнато докрай сравнение между фолклорна творба и житейска ситуация. Йовковият разказ е интересен с изваждането наяве на този обикновено скрит механизъм на битуването на фолклорните произведения, в резултат от действието на който смисълът на конкретния текст остава в подчинено положение. За сметка на това самият текст се превръща в своеобразен код, чрез който се преорганизират житейските впечатления на личността и съответно се получава и нов смисъл.

В разказа „Вълкадин говори с бога“ Йовков още по-подробно проследява тези функции на произведенията на народното словесно изкуство, като при това им придава по-голяма относителна тежест в системата на своето художествено произведение. Вълкадин често кара снаха си да му пее песента „Милен Милени думаше“. Писателят не предава съдържанието на песента, не цитира нито един стих, но затова пък подробно следи ефекта ѝ върху героя: „Той обичаше тая песен, защото също както в нея снаха му се казваше Милена, а син му, нейният мъж — Милен. Като я слушаше, драго му беше да гледа снаха си, и жал му беше за Милен, който наедно с двамата си братя беше на война и не се знаеше дали и той и те ще се върнат живи.“ Мислите на Вълкадин нито

за момент не следват фабулното движение на песента. От тях не узнаваме нищо за съдържанието на песенния текст. За сметка на това виждаме как въз основа на този текст, и по-точно на части от него, възникват асоциации, организират се в система, подсказана от текста — сина Милен и снахата Милена, — за да продължи по-нататък линията на мисли на героя в областта на личните му семейни отношения, т. е. от песента героят извлича съдържание и смисъл, различни от собственото съдържание и смисъл на нейния текст.

И докато тук в стремежа си да уплътни психологическата характеристика на героя си Йовков пропуска конкретния песенен текст, то в „Баща и син" действува противоположно, не извежда в текста на разказа механизма на преосмислянето, а представяйки цитат от песента, го оставя да действува подтекстово, подчертавайки аналогиите в ситуацията, настроението и ритъма. Веселата песен на Котомана звучи като алюзия за чувствата, които карат Марко да играе, да гледа в очите Сарандовица и да се усмихва:

Каква ще съм, Каква ще съм
при Христа Бърдукя?
Трала-ла, тра-ла-ка-ла.
Тра-ла-ка, тра-ла-ла-ла.

Свързването и съпоставянето на местоимението-подлог и собственото мъжко име обстоятелствено пояснение е достатъчно за пораждането на тази алюзия. Както вече казахме, фолклорното съзнание е свикнало да свързва ситуациите в текста и реалността въпреки разликите в детайлите. Ритъмът и смяната на съгласните „л" и „к" в припева напомня ритъма на действието и на чувствата в целия разказ: спокойното пътуване към Преселци, неочакваното спиране на каруцата и появата на хубавата ханджийка „изневиделица", започването на нещо не съвсем ясно, но весело и хубаво, което остава недовършено, продължаването на каруцата по познатия предишен път — към Преселци.

Може би това е твърде субективно тълкуване на ролята на цитата? Може би това е просто случаен весел стих от случайна весела песен, неособено смислен — просто характерен детайл? Именно тази неособено голяма смисленост, подкрепена от общия весел тон и подчертаване на ритмичната организираност, ни кара да смятаме, че тези четири стиха са поставени неслучайно. В тях отекват общата структура, смислови съотношения и ритъм на целия разказ. Във „Вълкадин говори с бога" народната песен е използувана като похват да се изтегли още един щрих в психологическата характеристика на героя, чиито вътрешни преживявания представят смисъла на целия разказ, в „Баща и син" цитатът от народна песен е своеобразно ядро, концентрирало в себе си настроението и структурно-ритмичните отношения на произведението.

Но тъй като „ядрената" функция на цитата спрямо разказа се проявява тук чрез паралели по отношение на настроение, ритъм и структура, тя не се налага така категорично и недвусмислено на съзнанието, както това става в „Среща". Там Иван пее:

Стар Димо на двор седеше,
на двори под бял трендафил,
бяла ракия пиеше . . .

А Витан Чауш подпира главата си и се замисля, очите му се разгарят и весело светят, приятелите мълчешката поемат пълните чаши, чукат се и пият, после Витан Чауш разказва за подвизите си, за това, как е загубил окото си, настъпва тишина, Витан Чауш отново гледа пред себе си и мълчи, окото му започва да свети, вътре в него като че се събира сълза, и казва: „Не ми е за окото, а мъчно ми е за онуй време, за младостта. Хей, младост, младост!"

А ето как продължава песента след използувания в разказа откъс:

и към гората гледаше,
и на гората думаше:
— Горо льо, горо зелена!
Знаеш ли, горо, помниш ли
из тебе, горо, га ходях
със триста отбор юнаци!
Ех, пусти, пусти младини!

Вече можем със сигурност да твърдим, че героят вътрешно се отъждествява с героя на песента, вземайки пред вид част от подробностите в ситуацията (стар юнак седи и пие, припомня си за подвизите, мъчно му е за младостта), а част, предимно декоративните, изоставя (че героят на песента е хайдутин, че седи под бял трендафил, а не в Антимовския хан, че си говори с гората, а не със Сарандовица и Котомана и пр.). Дори ако продължението на песента е неизвестно на читателя, в текста на разказа има достатъчно ориентири („юнашки настроения, които приличат на човек като Витан Чауш", „кажи пак някоя стара юнашка песен"), чрез които може да се долови насоката на „двугласното" оформяне на образа на Витан Чауш — веднъж чрез прекия авторов текст, втори път от подводното фолклорно течение. И това вътрешно взаимоотекване, тази вътрешна и външна аналогичност, но не тъждественост, създават известно разколебаване на еднозначните измерения на образа, подсказват за проекции в други ценностни системи.

Интересен за нас е цитатът и по отношение на собственото му смислово съдържание. Въпреки по-голямата смислова натовареност в сравнение с предишния той е лишен от фабулна определеност, представя доволно неопределена ситуация, отворена във всяко едно отношение. Той напомня твърде много цитатите от песни, използувани като мото в „Старопланински легенди":

Радка на порти стоеше,
отдолу иде Мустафа. . . („Шибил")
Не го повика, както се вика,
ами поблея като кошута. . . („Кошута")
Стефане, синко, Стефане,
дето си, обади ми се . . . („Овчарова жалба")
На Игликина поляна,
на хайдушкото сборище . . . („На Игликина поляна")

Съдържанието на тия цитати ще разочарова всеки, който търси в тях фабулно съответствие със следващите ги разкази. Те са пределно неангажирани смислово и съответно способни да поемат най-разнообразно съдържание, тъй като означават само временна и пространствена възможност за установяване на контакти. Най-определеното в тяхното твърде неопределено съдържание е ситуацията. Но това е ситуация, отворена и към миналото, и към бъдещето, и към характера на действуващите лица, и към характера на конфликтите, и към фабулната завършеност, и към фабулната незавършеност, и към реализирането, и към осуетяването на възможността за контакти, в крайна сметка — това е ситуация твърде неопределена.

Стремежът на Йовков към пределна неопределеност и фабулна необвързаност на мотото с разказа намира ясен израз в операцията, на която той подлага песента за Шибил, за да я пригоди към изискванията си за мотото (името на героинята е заменено, за да се получи съответствие в ситуацията между мотото и разказа, но в същото време са изчистени всички подробности, които биха дали по-голяма определеност на ситуацията):

Дженда на пътю стуеши,
на пътю, на хурататъ,
бялъ къделя придеши.
Мустафа иди утдолу,
алена коня ездеши,
червена феса кривеши. (Нар. песен)

Радка на порти стоеше,
отдолу иде Мустафа . . .
(„Шибил")

По правило разказите не се докосват до фабулата на песента, от която е взето мотото. Ако сравним например „Кошута" с песента, това веднага проличава—в песента „Дойна се обзалага с брат си" (той ѝ обещава 9 овена), че ще отиде в полунощ на полугаря, но когато отива, поблейва като кошута и брат и я застрелва по погрешка. Но в разказите откриваме едно друго съответствие — ситуацията от мотото се повтаря в кулминацията им.

„Но ето: Рада стоеше на портата, отдолу идеше Мустафа." Следва размахването на червената кърпа, гърмежите, писъкът, два трупа падат, а помежду им се червенее карамфилът.

„И като се сниши зад храстите, поблея като кошута. (. . .) Цяла огряна от месеца, жената е пред него. Дойна. (. . .) Стефан не каза нищо, улови я за ръката и я поведе към воденицата."

„И когато в хладната утрин на другия ден Стефан и дружината му се събуждаха под кръстатите буки, под които бяха прекарали нощта, далеч по голите сипеи те виждаха да крета жена. До тях долиташе слаб, покъртителен вик."

„Добре, че се случи тук . . . дето умря . . . Курта" — шепне Крайналията, умирайки на Игликина поляна, там, където се е събирала дружината на Гълъб войвода, а сега се събира Стефановата дружина.

Дали взаимоотекването между мото и кулминация цели да покаже как неопределената ситуация придобива определеност, как се осъществява възможността за контакти? Струва ни се, че между мото и кулминация не се осъществява отношението неопределеност — крайна определеност. Разказът вътрешно е оставен „отворен", той е само един по-определен вариант на ситуацията от мотото, но точката над і-то остава непоставена. Не е случайност, че заложената в ситуацията възможност за контакти остава неосъществена докрай. Между Рада и Шибил лежи карамфилът — те дори в смъртта си не успяват да се докоснат. Крайналията умира на Игликина поляна, там, където е умряла Курта, но много години след нейната смърт, така че и смъртта не успява да ги свърже. Стефан никога не се обажда на майка си. Само в „Кошута" краят е „щастлив", за разлика от песента, но убийството вероятно се е сторило на Йовков по-определен завършек в сравнение с колебанието между фантазия и действителност, оставащо в сегашния край на разказа.

Да съзерцава някоя обща колкото характерна, толкова и необвързваща ситуация обича писателят и в случаите, в които заетата от народна песен ситуация не е станала мото, не е отделена като цитат в текста, а е използувана за създаване на органична част от авторовото повествование. Сцената на срещата между Василчо и Божура например повтаря пространственото разположение на използуваната песен в детайли — на чардака Василчо пие червено вино с ябълки за мезе, тя мете двора; начина на „ухажването" — той хвърля ябълка и счупва гривните ѝ, тя се прави, че не забелязва, и ги замита; та чак до името на героя и репликите на героинята:

— Василчо, челяк челеби,
не си бий шега със мене.
(Народна песен)

—Василчо — извика тя, — челеби челяк си. Защо си биеш шега с мене? („Божура")

Подобен е случаят и в „Индже":

Инджето яде и пие
в Жеруна насред селото,
на хана хаджи Вълчова.
Като из хана ходеше,
бъчеви наред пущаше,
избата в вино плуваше.
Гочу му сукно кроеше
с алтънени ножици
и с позлатено индазе,
Кроеше, благославяше:
. . . . . .
Инджето Гочу думаше:
— Кажи ми, Гочо, кажи ми,
де ти е, Гочо, къщата,
къщата и махалата.
Гочу Инджето думаше:
— Индже бре, сербез войводо,
къщата ми й в Горни край,
в Горни край, на Могилата.
(Народна песен)

Сред село, горе на Бончовия хан,
Индже яде и пие. Пуснати са всички
бъчви и виното тече като река. Тъй
иска Индже. (. . .) И иска де отде
да му намерят терзия, да му направи
нови дрехи. Думата на Индже беше за-
кон, терзията бе намерен и доведен.
С разтреперани ръце той раздипля але-
но сукно,размерва, крои.
— Кажи ми, майсторе, кажи ми, Гочо —
дума му Индже, — от коя си махала? Де
е къщата ти, та барем нея да запазя?
— От Горни край съм, ефенди. Къщата
ми е на Могилата.
И Индже гледа насам, гледа нататък
и се залива в смях. Коя къща и коя
махала да остави? — гори цялото село!
(„Индже“)

За разлика от мотото в тази си употреба народната песен е много по-об-вързана с конкретните детайли и фабула на разказа, има ясна историко-декоративна функция. Но и тук тя е съзвучна с „музиката на цялото“. Не е без значение, че тя се явява в средищни за разказите ситуации, когато се установяват съдбоносните контакти — Василчо вижда Божура, Индже — Пауна. Смисловата и емоционалната натовареност на тези части от повествованието е една от най-високите в разказите.

Паралели в тези откъси трябва да се виждат не само по посока на народната песен. В тях се оглеждат темите, идеите, конфликтите, ритъмът на целите разкази. Чардакът и дворът под него, Василчо горе и Божура долу, ябълката, този прастар символ на любовта, като посредник между тях, счупените гривни, които героинята се прави, че не забелязва, не отговаря ли това на основната тема на разказа — социалното неравенство на героите, сближаването им въпреки това неравенство чрез порива, неудържим, не съвсем трезв, пренебрегващ неравенството и обичайните норми? Или контрастите между пожара и виното, течащо „като река“, и делничното занятие на майстор Гочо;желанието на Индже за добро дело и невъзможността да го изпълни поради отприщените вече зли стихии, посилни от личната воля, и общата тема на разказа за борбата на доброто и злото у човека и в света, решавана върху конкретен исторически фон . . .

И тук, както и в цитатите от народни песни в частта са концентрирани основни черти от цялото, били те смислови или структурни. В „Старопланински легенди“ никъде не срещаме цитати от песни вътре в текста. В „Индже“ народната песен е преразказана и е отбелязано, че се преразказва, но цитатът не е използуван. Може би цитирането на стихове в текста е твърде конкретна подробност за една легенда, където първа точка на художествената конвенция е дистанцията между автор и изобразявани събития. Легендата предполага уедряване на мащабите и съответно изпускане на частните детайли, размиване на контурите. Подробностите, които все пак остават, имат по-други задачи, откол-кото впечатлението за житейска достоверност и ясно очертаване контурите на нещата. Не че легендите не се интересуват от впечатлението за достоверност на разказването, но те поставят на първо място размисъла върху живота, обобщаването на случките в търсене на „смисъла на събитието“, коментара на случилото се пред изображението на случилото се.

Включвайки народните песни като преразказ в тока на повествованието, Йовков засилва личната си намеса в изобразяваните от тях случки. Коментарът се проявява в подчиняването на собственото значение на текста на песните на авторовото повествование. Тук няма вече взаимоотекване или двугласност, както при цитатите, а подчинителна връзка спрямо разказа.

Също така единствено в „Старопланински легенди“ цитираните стихове се извеждат като мото пред текста, т. е. изваждат се извън текста. В тази позиция цитатите имат няколко функции. От една страна, са свидетелство за достоверността на разказаното в по-голяма степен, отколкото когато се намират в текста, тъй като мястото им „пред“ разказа подчертава важността им. За достоверност те гарантират и по начина, присъщ на художествената литература (автентичен щрих от действителността), и по законите на фолклорното съзнание) щом има песен, значи е истина, тъй като за това съзнание песента е не по-малко свидетелство за достоверност, отколкото летописът на хаджи Киро Табака от Сливен).

От друга страна, мотото предполага известна сентенционалност и именно това е неговата основна функция да бъде модел за осмисляне и преосмисляне на цялото. Освен собственото си значение то притежава и нов смисъл, който се появява след сблъскването му със следващия текст на разказа. Като резултат еднозначността на съдържанието на мотото се изгубва за сметка на възможностите да се разшири диапазонът на значенията му и да се превърне то в ключ към смисъла на цялото. Функцията на код спрямо общото значение на разказа отбелязахме и при другите случаи на използуване на народни песни в творчеството на Йовков, но тук тя е най-силно изявена, доминираща. Подборът на цитатите с крайно общ смисъл и съдържание е следствие от тази функция на народната песен.

* * *

Направеният извод подсказва и обяснението на странната за един писател-реалист като Йовков склонност към използуване на суеверни народни разкази. В писмо до Дан. Константинов Йовков пише: „Извънредно интересни са вярванията в старата Жеруна за самодиви, юди, змеюви и др., особено като се свържат с някои по-конкретни случки с моми, врачки и пр.“[1] Как разбира Йовков това „свързване с по-конкретни случки“ и защо му е било необходимо?

Н. О. Масалитинов си спомня, че Йовков искал да напише драма „Змей“ със следния сюжет: „Един селски момък обичал едно момиче, което вярвало в суеверия, и той се преструва на змей, за да грабне и спечели момичето.“[2] Сравнението с драмата на П. Ю. Тодоров „Змейова сватба“, също използуваща фолклорния мотив за любов между змей и мома, откроява релефно няколко характерни черти на Йовковото отношение към народния суеверен разказ.

П. Ю. Тодоров подчинява смисъла на фолклорния мотив на своята философско-етична концепция и влага в народния суеверен разказ един определен, окончателен смисъл, превръща го в алегория. Йовков се интересува от възможностите, които същият този мотив предоставя за създаване на „гранични ситуации“, в които битово и фантастично, естествено и свръхестествено се докосват, предизвиквайки извънредно напрежение на психиката на индивида или обществото. Това е удобен модел, подстъп към постигането на оня „духовно възвисяващ момент“, който според Вл. Василев Йовков открива във всеки жизнен случай.[3] При това модел естествен, снемащ, до голяма степен опасността от

---

[1] Д. Минев, Цит. съч., с. 325.

[2] Д. Минев. Цит. съч., с. 206. По-подробно за този проект вж. Сп. Казанджиев. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1960. с. 64.

[3] Вж. Йовков лист. С., 1937.

пресилване, от изкуственост на ситуацията, породила интересуващата писателя интензивна психическа дейност.

П. Ю. Тодоров, който търси формата, символа, способен да предаде идеята му, вижда фолклорния мотив еднозначно, позитивно, без иронична дистанция — змеят е змей, момата наистина се жени за змей. И ако все пак съществува някаква дистанция, това е дистанцията на алегорията между образ — знак и смисъл — значение, вложено в образа от автора. Докато Йовков дистанцира нещата иронично вътре в самия мотив, за да може да получи по-богати възможности за наблюдения над човешката душа. За това, че суеверните разкази за Йовков са най-вече похват за проникване във вътрешния свят на героите, говори една нагледа дребна композиционна подробност, която установихме при разглеждането на мястото, в което суеверните разкази се явяват в неговите творби — като пряка реч, като полупряка реч — вътрешен монолог, като изрично означен преразказ на изказвания на героите, но никога като чисто авторов текст.

У Йовков намираме използувани суеверни разкази, в които отношението към действителността има две основни насоки — митологизиране на действителността и демитологизиране чрез пародиране на митологизиращите разкази. В самите Йовкови разкази тези две насоки също личат ясно. В хода на повествованието те влизат в различни взаимоотношения: ту са съзвучни с основната тенденция на народния суеверен разказ, ту в контраст с нея, ту съществуват в непрекъснато колебание, ту трансформират това колебание в посока към символа.

Разказът „Стари хора", за който Искра Панова казва, че притежава „фин, сякаш изтеглен с перо, психологически рисунък"[1], дава представа за сложната обвързаност между действителност и суеверен разказ, действителност и Йовков разказ, суеверен разказ и Йовков разказ. В случая суеверният разказ се явява като митотворчески модел, придаващ мащабност на иначе прекалено дребните психологически щрихи.

Баба Вълa разказва как забравила, че е празник, и отишла да копае на полето заедно с други жени. Минал непознат старец и ги упрекнал, че работят в празник, и те се върнали в село. Дали обаче обективната случка изчерпва случилото се изобщо? В разказа на баба Вълa има верига от асоциации, които създават особен „ореол" около обикновената нагледа случка. Случилото се се свързва с разказа на Петровица за стария човек, който излязъл в нивите на „не знам кое си село" и поискал хляб, а като го разчупил, вътре се показало кръв, предсказал „голям берекет, ама и война" и се изгубил. Непосредствено следва и впечатлението от прибързаните действия на другите жени, които „грабват" мотиките си, прибавя се връщането в село „тичешком", за да завърши с една незавършеност, която разколебава еднозначността на случката — когато се обърнали назад, старецът го нямало. Какво е станало с него, защо го „няма", отминал ли е или се е „изгубил" като истински посетител от „отвъдното"? Баба Вълa не казва нищо определено. В съзнанието ѝ случката е още много прясна, но целият ѝ разказ показва, че тя не само вече се колебае между естествено и свръхестествено обяснение на случилото се, но е и твърде наклонна да приеме второто. Асоциацията с чутия по-рано разказ за стареца и кръвта в хляба показва, че в съзнанието ѝ събитието започва да се трансформира по образеца на познати от суеверните разкази митотворчески модели.

Както в повечето случаи, и тук Йовков има „прототипа" на събитието в спомените си от Добруджа. Според Д. Минев то наподобява случката с жена от Каралии, известна на писателя. „Тази жена отишла на кьра да копае. Него ден

---

[1] И. Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. С., 1967. с. 206.

било Еньовден. Нивата била край пътя за Саръджа. По пътя минал един старец, за когото сетне се узна, че бил от с. Касаплий. Спрял се този старец при баба Ангелина — тъй се казваше жената — и я упрекнал, че работи в празник. Старецът имал голяма брада. Баба Ангелина напуснала работата си и дошла в село. Тук разправила случката на снахите и комшийките си. После тая случка се разчу, разшириха и украсиха я, че баба Ангелина говорила с някакъв светия — като че бил дядо Господ, — че той имал златна патерица, че лицето му светело, че обущата му били светли — от злато и т. н.“[1]

Анализът на разказа на баба Вълa за случката до голяма степен показва как Йовков е преработил известното му конкретно събитие, включвайки го като част от своя разказ. Но преработката не свършва дотук. Тя продължава във връзките между „частта“ и „цялото“. Създадена е „гранична ситуация“, която с психологическото напрежение, възникнало от осъзнаването на нарушения порядък (да не се работи в празник), с колебанието около действителния, но същевременно и твърде „каноничен“ по вид и функции дразнител — стар човек с голяма брада (във фолклора Господ винаги се явява като непознат старец с дълга брада), с тенденцията към митотворческо разрешаване по известни фолклорни образци влиза във вътрешно съзвучие с темата за изгубените деца — централната тема в образа на баба Вълa. И там порядъкът е нарушен — майката е лишена от децата си; и там ситуациите и образите са конкретни, но същевременно и канонично-фолклорни — дъщерята е умряла като „млада булка“, синът е загинал на война, другият син е оженен далеч. Мъката на майката, безизходна в първите два случая, намира едно митотворческо (в по-широкия смисъл на думата) разрешение в третия — пак аналогично на известни фолклорни модели се явява мотивът за омразата на свекървата към снахата. Съдбата на децата на баба Вълa влиза допълнително в едно твърде характерно за фолклорното съзнание отношение — сватба / смърт.

Вътрешната аналогия между „граничната ситуация“, създадена чрез оформянето с помощта на митотворчески модели, заети от суеверните разкази, на най-вълнуващото и най-актуалното в отрязъка на фабулното време преживяване на баба Вълa и истинската, дълбоката ѝ мъка по изгубените рожби, незапочваща и незавършваща в рамките на това време, по своему извънвременна и вечна, е необходима, съществена от гледна точка на художествената логика на разказа. Аналогията не е случайна, а вътрешно мотивирана. Това се потвърждава и от принципа на изграждане на разказа „при все по-намаляващото значение на фабулно-причинните връзки и растящата роля на паралелите, аналогиите, едновременността, т. е. на взаимоотекването по родство и съзвучие като свързващ фактор, като невидима арматура на повествованието“[2].

С цел да се придаде мащабност на изобразяваните събития са използувани суеверни разкази като митотворчески модели и в „Юнашки глави“, „През чумавото“ и пр. Но тяхната вътрешна двойнственост, породена от факта, че стоят на границата между бит и фантастика, позволява да се използуват и в обратен смисъл, като модели, чрез чието пародиране се осъществяват демитологизиращи тенденции.

Разказът „Мора“ ни дава типичен пример за по йовковски демитологизиран суеверен разказ. „Мората“, животинчето като маймунка, което сяда срещу стария воденичар, когато той задреме, и го гледа с „черните си като трънки очи“, става аналог на хубавата воденичарска внучка, чиито „черни като трънки очи и светли“ гледат внезапно събудилия се Давид. Той веднага вплита момата в мислите си за „мората“ и оттам се заплита наяве една от Йовковите истории

---

[1] Д. Минев. Цит. съч., с. 286.
[2] И. Панова. Цит. съч., с. 238.

за магията на чернооките хубавици, която словесно се върти около разказа на стария воденичар за „мората“. Суеверният разказ „размива“ точните контури на действителността и в същото време предоставя възможност на героя да се забавлява от това, ставащо по негово желание „размиване“. Оттук се раждат и поезията, и мекият хумор на разказа. Вместо суеверен страх ефектът е леката омая от прехвърлянето на границата между реалност и фантастика. И докато в „Стари хора“ митът дърпа действителността към фантастиката, тук битът изтегля фантастиката сред действителността: „мората“ се превръща във воденичарската внучка, а хубавицата мома — в позастарялата булка на Давид Кьосето, т. е. Йовковият разказ демитологизира суеверния разказ и отношението между тях е не взаимоотекване по родство, а по контраст.

Многократното повтаряне или намекване за разказа за „мората“, прехвърлянето му от герой на герой, го превръща в схема, чието конкретно съдържание почти излита, а вместо него схемата побира мислите и чувствата на героите, слушащи, разказващи или участвуващи в тази история. Повтарянето му в началото и в края на разказа на Давид Кьосето, след като ситуацията е вече изменена, допълнително променя вътрешния му смисъл. Суеверният разказ става аналог на структурата на целия разказ — както в един и същ модел, разказът за „мората“, при формална неизменност могат да се влагат различни значения, така и ситуацията в мелницата, въпреки неизменността ѝ в очите на стария воденичар, е вече изменена.

И при митологизирането на действителността, и при демитологизирането на разказа суеверният разказ поема функциите на формална система, на код, чрез който авторът предава определено съдържание, съдържанието на своя собствен разказ, което не се покрива със собственото съдържание на фолклорната творба.

Но Йовков като че ли цени най-много именно двойнствеността, амбивалентността на суеверния разказ, постоянното му колебание между бит и мит, между реалност и фантастика, между истината и лъжата, макар в някои случаи забележимо да наклонява везните към едната или към другата страна. На принципа на колебанието е изцяло изграден разказът „Кошута“. В използуваните суеверни разкази кошутата е св. Богородица, която се явявала на мястото на посветения ѝ някога, но изгорен от турците манастир ту като жена, ту като кошута. Тази двойнственост на суеверната представа вътрешно организира както целия разказ (в съзнанието на героите от Йовковия разказ кошутата, която те виждат в действителността, се разколебава между дивото животно и неговия свръхестествен аналог от суеверния разказ), така и поведението и преживяванията на главния герой:

„Стефан проследи протегнатата ръка на козаря и видя кошутата, която в последните скокове на бързия си бяг се изгуби в гората. Долът ехтеше от смеха на Калистрата. Тогава той изнесе пушката и я подпря вън, за да бъде готова. После я внесе и пак я изнесе. Мислеше ту за Дойна, ту за Димана, ту крадеше от житото, ту го връщаше назад. Воденицата ту спираше, ту тръгваше, и пред нея дъгата или се изгубваше, или се явяваше отново.“ И тъкмо когато колебанието като че ли е вече разрешено и Стефан е освободен от раздвоението, авторът добавя: „Щом прекрачиха прага и двамата се сепнаха: чу се шум, нещо запука, разплиска се вода, кречеталото затрака. Воденицата тръгна сама.“ Чудо или странно съвпадение? Авторът не пояснява. Колебанието между действителност и фантастика остава неразрешено докрай, впрочем така се и полага за една легенда.

За разлика от „Кошута“, където действителността се разтваря до голяма степен от суеверния разказ, който ѝ предава строежа, формата, атмосферата и

колорита си, в „По жицата“ действителността плътно окръжава суеверния разказ, „пресова“ го, сякаш иска да го унищожи.

Колебливото доверие, с което обикновено в действителността се възприема колебанието между митологизиращите и демитологизиращите тенденции на суеверния разказ, тук получава широко място и е ясно изразено във фабулата и в сюжета. При въвеждащия суеверен разказ за разболяването на момичето колебливото доверие в достоверността на разказаното се явява в своите „класически“, неусложнени форми. „Тъй ми разправи. Сън ли е било, истина ли е било — не знам“ — казва бащата. А Моканинът не знае дали да вярва или не, но му се вижда вероятно, защото е ч у в а л и за други подобни случаи.

Вторият суеверен разказ поради намесата на редица допълнителни фактори предизвиква усложнения в колебанието между неверие и доверие. Друг автор може би щеше да демитологизира суеверния разказ — казали, че бялата лястовичка се явила в Манджилари, оказва се обаче, че не само там не е имало, но не са и чували за подобно нещо. Момичето би могло да умре подобно на Монката, който умира на Спасова могила тъкмо в нощта, в която се надява да получи чудесно изцеление.

Логично погледнато, срещата с Моканина слага край на колебанието между категоричната убеденост на кумицата Стоеница („Дошли от скеля Никола и Пеню, Сидеровите, те казват, че в Манджилари се явила, явила се . . . една бяла лястовичка! (. . .) Тя, кай, на сто години я се появи веднъж, я не, ама, който я види, от каквато и болест да е болен, оздравя!“) и колебанието на бащата („Продумали каквото продумали — знам ли? Охолни хора, може и шега да си бият.“).

След думите на Моканина: „Бяла лястовичка? Нито съм чувал, нито съм виждал“ — нещата са съвършено ясни. Но противно на формалната логика точно в този момент Моканинът се заема да убеждава чрез аналогии и авторитета на „вече чутото“ в обратното: „Пък може да има. Може. Бял бивол, бяла мишка, бяла врана — има. Може да има и бяла лястовичка. Пък и трябва да има, щом се е чуло . . .“ Защо става това?

Защото под натиска на действителността суеверният разказ се преструктурира в потока на повествованието и се превръща почти в символ. Но това е един йовковски символ, в който трепти живата диалектика на реалността. Това не е символ нито на мъката, нито на надеждата, а на колебанието между мъка и надежда. Той се появява в колебанието между вяра и неверие в суеверния разказ в душата на бащата, където действителността дава своята могъща поддръжка на мъката, а родителската любов крепи надеждата („На мене да остане, не вярвам, ама жени нали са, пък болна е, чедо е . . .“), изявява се в „благородната лъжа“ на бащата („Нонке, тоз чиляк виждал лястовичката“) и на Моканина („Аз с очите си я видях, бяла такава, бяла.“), за да се оформи окончателно чрез въздишката на Моканина: „Боже, колко мъка има по тоя свят, боже!“

И тук авторът не взема последен думата. И тук той води разказа така, че колебанието остава неразрешено, суеверният разказ е „почти“ символ. И тук суеверният разказ става форма, необходима за автора да изрази с в о е т о художествено съдържание и да го изрази по най-подходящия за с в о я художествен замисъл и своята творческа нагласа начин.

За Йовков суеверните разкази са интересни както с възможностите им да изваждат нещата от обичайното им състояние, от покоя, да ги сблъскват, разколебават, да постигат колебливо равновесие, провокиращо с нестабилността си чувствата и ума, така и с възможностите им да побират в себе си конкретни житейски случки, предоставяйки механизъм за тяхното преосмисляне, пренасяне в други измерения, приравняване към други ценностни системи.

Това обяснява предпочитанията на писателя към тази област на народната проза. Защото Йовкоз е писател-реалист, а не битописвач. За него е особено важен „смисълът на събитията“ и суеверният разказ със своята възможност да изведе бита от еднозначното му съществуване е особено подходящ.

* * *

У Йовков пословиците и поговорките действуват откровено като код спрямо житейските събития в процеса на осмислянето им от героите. В разказа те не се издигат над тази си функция, която е тяхна основна функция и в бита. Метафоричното съотнасяне на действителни събития и фолклорен текст личи особено отчетливо в случаите, когато пословиците са употребени във вътрешната реч на героите:

„Но Матаке се усъмни, защото видя как син му не смееше да го погледне в очите . . . (. . .) Къде отиваха парите от лишното жито? Не бяха малко пари. А на Матаке не му беше толкоз за парите — пари той имаше, а се боеше, че момъкът е тръгнал по лош път. Дървото трябваше да се изправя, докато е младо“ („Баща и син“).

Показано е също, че в резултат от това съотнасяне героите осмислят житейските събития, т. е. узнават за тях нещо повече, което им дава основание да определят и по-нататъшното си поведение: „Някои казаха, че вълкът козината си мени, но зъбите не и искаха да обърнат пушките си срещу Индже или да бягат.“

Метафоричното съотнасяне тук напомня за мисловните операции и при песните („Шутият вол“), и при суеверните разкази („Стари хора“), но фолклорният жанр тук не се издига до смислови, емоционални и структурни съответствия, до основна партия в „музиката на цялото“.

* * *

В началото отбелязахме, че една от причините да се обърне Йовков към фолклора е интуитивно доловеното вътрешно родство между собствената му творческа нагласа и поетиката на народното словесно изкуство. В хода на изложението разкрихме някои от характерните черти на тази поетика: метафорично съотнасяне на фолклорен текст и житейски събития („Шутият вол“), аналогии между фолклорно произведение и действителност въз основа на частични структурни и смислови съвпадения, на паралели в ритъм и настроение („Вълкадин говори с бога“, „Среща“), използуване на фолклорни модели за преорганизиране на впечатленията от действителността, в резултат от което се получава нова информация („Стари хора“, „Кошута“, „Баща и син“, „Индже“ и пр.). За фолклорния тип съзнание творбата съществува не само като изображение на действителността, но и като способ за тълкуване, за осмисляне на действителността. Затова тя остава винаги смислово отворена, винаги готова да формализира прякото значение на собствения си текст, за да поеме значенията на метафорично съотнесената с нея житейска случка и в резултат от това да се получи и нов смисъл.

Изкуството по природа носи в себе си две възможности — да изобразява и осведомява и да преорганизира, за да преосмисли. Съотношението между тях в различните исторически епохи е различно. Като изкуство фолклорът се характеризира с подчертано надмощие на втората възможност, докато в изкуството на новото време, т. е. от Ренесанса насам, преобладава първата. Но съотношението на посочените две възможности варира не само в културно-историческа перспектива, а и при различните жанрове и при различните твор-

чески индивидуалности вътре в границите на даден, исторически създал се тип изкуство.[1]

Наблюденията, направени през последните години върху творчеството на Йовков от изтъкнати български литературоведи, ни навеждат на мисълта, че по индивидуалната си творческа нагласа писателят клони към оня вид изкуство, при който преобладава възможността за преорганизиране и преосмисляне, т. е. можем да говорим, в известни граници, разбира се, за типологически съответствия с фолклорната естетика и поетика. На един от най-добрите съвременни познавачи на Йовков принадлежи следното заключение: „Писателят спря погледа ни на нещо не по-малко съществено: вечният диалог, който човек води сам със себе си в името на една по-голяма нравствена красота — не само „ние" против „вие", но и „аз" против „аз"."[2]

Според съветския литературовед Ю. Лотман фолклорът принадлежи към оня тип култура, който е ориентиран към автокомуникацията, към общуването със самия себе си. За осъществяване на диалога „аз — аз" според него са необходими три условия: текст, възприет в неговото общоезиково, първично значение; допълнителна формална структура, код, чрез който се преустройват първичните значения на текста; странични асоциации, от най-общи до най-лични, които чрез кода се вмъкват и обогатяват значението на първичния текст. Ролята на код могат да изпълняват различни видове формални структури, които са толкова по-подходящи, колкото в по-голяма степен представят не съобщение за някакво събитие, а схема за организиране на съобщението. Поради това за тази цел са особено подходящи музиката и митът.

В тази връзка е интересно и заключението на Искра Панова: „Всички тези „ритъм", „темпо", „музика" на разказа, за които говори Йовков, са му важни не сами по себе си, а защото му осигуряват, така да се каже, основата, в която той ще втъкава вътъка на повествованието, защото са онази постоянна величина, онова предварително дадено му и ритмически и емоционално организирано цяло, вътре в което ще се раздипля разказът и което поради това му помага да постигне „едно единство, една хармония на творбата в композиция, в образи, в изрази, в общ ефект"[3].

И така случаите на използуване на фолклорни произведения в разказите на Йовков ни поставят пред една доста сложна картина от гледна точка на диалога „аз — аз". Видяхме случаи, в които писателят изобразява функционирането на фолклорните текстове предимно като код, и то така, както го е наблюдавал да става в действителността („Вълкадин говори с бога", пословиците в „Баща и син", „Индже"). Видяхме и случаи, в които фолклорният текст действува предимно като код за героите и за разказа като цяло („Стари хора", „Мора", „Кошута", „Баща и син", „Среща"). Видяхме случаи, в които фолклорният текст действува предимно като съобщение за героите („Юнашки глави". „По жицата") или за писателя („Божура", „Индже").

Неслучайно навсякъде употребяваме думата „предимно". По принцип фолклорният текст притежава необходимите качества, за да може да се използува като код, но начинът, по който „работи" в Йовковите разкази, не може да бъде наречен само код. В него елементът на съобщението винаги остава достатъчно жив. Но все пак писателят проявява подчертана склонност към използуването на фолклорни произведения като допълнителни структури за преустройване значенията на текста.

---

[1] Интересна теоретическа разработка на тези проблеми намираме в статията на Ю. Лотман. О двух моделях коммуникации в системах культуры. — В: Ученные записки ТГУ. Тарту, 1973, вып. 308.

[2] С. Султанов. Йовков и неговият свят. С., 1968. с. 18.

[3] И. Панова. Цит. съч., с. 155.

Преди да завършим, ни се ще да отбележим още една типологическа успоредица между Йовков и фолклора. Известна е смисловата отвореност на фолклорните произведения — мотивът дава възможности за различно осмисляне от слушателя, което се отразява в разликите между песните, варианти на един и същ мотив. Преосмислянето може да доведе дори до смислово противоположни варианти на един и същ мотив (например „вярна“ или „невярна Груйовица“ и мн. др.). Йовков според И. Панова в своите разкази „не обича окончателно затворените врати, безвъпросните ясноти, веднъж завинаги решените въпроси. Не вярва на окончателността им. (. . .) „От какво се излекува добитъкът — пита се Галунка, — от дъжда ли, от лекарството на ветеринара ли или от новия огън на ходжата“ („Нов път“)?“ Не си отговаря нито тя, нито Йовков. Читателят и тука остава сам да реши кои са причините на съвпадението, ако намери това за необходимо. За Йовков е достатъчно, че то излъчва внушение и му създава определено единство.“[1]

Известна е и „отвореността“ на фолклорните творби в композиционно отношение. Една песен може да свърши там, където в друга песен е средата, едни и същи герои се явяват в различни фабули и в различно място по отношение на фабулното действие, същото важи и за отделните мотиви. В резултат от това отделната песен не съществува сама за себе си, а в много по-широк смислов контекст. Още по-силно изразена е композиционната „отвореност“ при народната проза. Не напомня ли това характерното за Йовков свързване на разказите в цикли, явяването на едни и същи герои в различни по важност роли в разказите от цикъла?

Струва ни се, че тук можем да говорим за смислови и формални следствия от диалога „аз — аз“. Фолклорът оставя всеки естетически консуматор да сравни действителност и фолклорна творба, да размисли и преосмисли творбата, да достигне до своите изводи и ако може, да ги отрази в текста на варианта, а ако не може — запазва ги за себе си.

Йордан Йовков също не казва последната си дума. Той сякаш внушава на читателя — нещата съществуват, аз ги наблюдавам, така ги виждам и мисля върху тях, ти също ги виждаш, сравни ги с това, което аз съм видял, и също би могъл да помислиш върху тях. И едно от средствата за постигане на това внушение е използуването на фолклорни произведения. „Отвореността“ на Йовковите разкази в смислово отношение е може би едно от обясненията на непрекъснатия читателски интерес към тях.

---

[1] И. Панова. Цит. съч., с. 332—333.

ПЪРВАН СТЕФАНОВ

Любомир Стаматов

Известно е колко преходни се оказват понякога първите книги на редица млади автори. Първан Стефанов бе от онези щастливци, които още със своя дебют обърнаха вниманието на литературната критика към себе си. На неговата младост тогава допаднаха романтичният възторг и поляризацията на чувствата, които дишаха в стиховете му свой образ и ритъм. И сега, когато разглеждаме неговата поезия, сътворявана в продължение на близо двадесет години, чувствува се, че първата му стихосбирка „Соколови пера“ (1956) има свое място в настъпващата „априлска пролет“ в нашата литература през втората половина на 60-те години. Ведно с проявите на дебютиращите тогава Дамян Дамянов, Любомир Левчев, Владимир Башев и др. и в неговите стихове ясно се долавяше пулсът на едно ново, по-дълбоко и по-уверено поетическо дишане.

В „Соколови пера“ се срещаме с млад и възторжен автор, готов да се раздаде без остатък на хората в името на тяхното щастие. Нещо повече — той желаеше да вдъхне вяра на обезверения, сила — на обезсиления, мечта — на отчаялия се; да сложи „поне две-три соколови пера“ в разгърнатите за полет криле на хората. В паметта му възкръсваха десетки спомени, проблясваха романтичните пориви на юношата.

Една от щастливите находки в ранната поезия на П. Стефанов бе образът на каменния момък. Неговият бунт срещу смъртта отекна и в нашите сърца, ранната му гибел ни натъжаваше, за да прерасне след това във възторг от безпримерния подвиг на героя в името на свободата на народите. В това стихотворение („Каменният момък“) психологически вярно бе пресъздадена жертвоготовността на безименния воин от Съветската армия. „Той е застанал като прашен пътник“ на големия кръстопът, величествен свидетел на новия живот. С разбиране и усет за художествена достоверност бе пресъздаден неговият богат духовен мир. Така каменният момък оживяваше пред нас, неговата героична съдба ни вълнуваше дълбоко. Но поетът бе останал верен на жизнената правда. Той бе предал трагичната същност на героя, неговата вътрешна раздвоеност. И след последната битка животът продължаваше да шуми на радостни талази, да се вълнува и блъска о мраморния постамент . . .

Но момъкът, роден, за да живее
и планини да вдига с рамене,
днес няма дъх — ръцете си да сгрее,
и слух — да чуе песните поне.

Завинаги са застинали любовта и гневът, юношеският пламък е загасен. Само в каменната гръд продължава да се бунтува горещото сърце на младостта . . .

Така още в първата си стихосбирка П. Стефанов изяви някои от характерните особености на своя поетически натюрел — извисеност на чувствата, романтична поривност в изживяванията. Неговите предпочитания бяха повече към героичното, което винаги е обвеяно с ореола на романтиката. Сполучлив пример за такава поривност бе стихотворението „Танцът на негърката".

Същевременно в „Соколови пера" имаше някои слабости, които можеха да станат причина за сериозни последици в бъдещото развитие на поета. Забелязваше се известна декларативност на чувствата и една натрапчива мисловност. То, от една страна, бе резултат от неумението на автора да се самоограничава в натрупването на „строителен материал" за своята поезия, а, от друга — на стремежа да се привнасят в стиховете наготово идеи, без те да бъдат убедително защитени по художествен път. Независимо от това обаче П. Стефанов успя да заеме свое място сред младите поети от своето поколение, които по-късно влязоха в съзнанието на съвременния читател.

Но, както обикновено става, вторите книги на много поети не всякога успяват да обогатят и доразвият постигнатото в техния дебют. Същото се случи и с Първан Стефанов. Патосът на много от стихотворенията в „Песни за гнева и радостта" (1958) бе външен, показен. Поетът продължаваше да се вълнува, страстно да зове истината и справедливостта, влезли трайно в моралния кодекс на новото ни време, но колко трудно му се удаваше сега просто и без поза да пресъздаде чувствата, мислите и настроенията на своя млад съвременник. В стиховете му на широки вълни бе нахлуло многословието, което затормозяваше строфата, правеше я тежка и претрупана. Интересните хрумвания, които можеха да се срещнат в отделни творби, се огъваха под тежестта на многоречивата образност в стиховете му. Разбира се, имаше и някои щастливи изключения, в които високият романтичен патос бе подгряван повече от огъня на вдъхновението.

Интересна поетическа идея се съдържаше например в стихотворението „Към пролетта". В него поетът възпява младостта като вестител и носител на новото, като символ на най-хубавите революционни традиции в борбата на народа ни за свобода. Но това се чувствува повече в подтекста, докато основното звучене на творбата бе по-друго. Решителността, честността и искреността напущат човешките сърца, за да се настани там парàта, която ги примамва със своя златен звън. И искреният и праведен гняв на поета е отправен към ония млади хора, които бързат да укротят „душевните бури", да приберат „крилете си в домашна клетка". Затова той страстно зове пролетта да дойде с буйните си ветрове, да връхлети „сурова и могъща", да прочисти застоялия въздух на еснафското самодоволство.

В близък емоционален строй са и стихотворения като „Огън", „Верую", „Шумоли акацията млада" и др. В тях авторът тъжно констатира, че вече се срещаме като чужди, че някой от нас е таил отрова в гърдите си вместо любов и чисти приятелски чувства. Но за разлика от бъдещите творби на поета, където също така често срещаме този мотив, сега авторът им е настроен по-войнствено и затова така категорично заявява:

Късно е да плачем и да жалим.
По-добре е с брадви да сечем.

Идеалът на П. Стефанов за човечност и за простота бе най-силно изразен и конкретизиран чрез образа на стария свекър от стихотворението „На сватба". Не приемайте образа на този селянин, неговия кавал и простотата му, но човечна песен, като идеализация на патриархално-битовите порядки! Не те пробуждат отново хайдушката кръв у внуците. Поетът повече противопоставя отделни естетически стойности, като конкретизира преживяванията на раз-

личните категории хора, за да предаде по-убедително своята тревога за духовното обедняване на някои млади хора, за девалвацията сред тях на определени народностни традиции. По-късно, в стихотворението „Импресия“, поетът отново ще се върне към този проблем, за да го определи като „вик на незарасла рана“.

П. Стефанов направи опит да изобрази и известни характерни промени, настъпили в психиката на хората в нашето социалистическо село от края на 50-те години. Но стихотворението „Човек с положение“ не оправдава намеренията на автора. В него поетът бе тръгнал по линията на най-малкото съпротивление. Сюжетът на творбата е наивен и шаблонен. Старият ратай дядо Ради вече работи в кооператива и става заможен човек. Той си купува кабриолет, за да даде израз на повишеното си самочувствие и житейско благополучие. Голямата промяна, която се извършва в живота на хората, с всичките нейни и трагични, и оптимистични последици, е отбелязана само с няколко външни черти — лирическият герой е станал богат и щастлив, купува си кабриолет, за разлика от сега, когато може би трябва да си купи лека кола.

Първите две стихосбирки на П. Стефанов представляват един относително самостоятелен момент от неговото изграждане като поет. Те си имат свой кръг от проблеми, своя тематика, даже своя поетика. Освен това в тях отношението на поета към живота бе наситено с повече патос или, по-точно казано, по-показен бе неговият възторг, по-общ и ненасочен — праведният му гняв.

В следващите книги в поетическия регистър на П. Стефанов настъпиха някои промени .Той не само опоетизираше, но сега се вглеждаше по-мъдро в живота. Намаля външният блясък в стиховете му, изчезна бутафорността. Не погина обаче възторжеността на поета, защото тя винаги е била неотменима част, задължително условие, за да може човек да общува с прекрасното. А Първан Стефанов е поет с вроден усет към прекрасното. Но вече започнахме да го виждаме по-критичен към себе си, ревнив към чувствата, които го вълнуват, скъп на похвалите, повече сдържан и скептичен.

След излизането на стихосбирката „Далечините обещават“ (1962) тревогата за неговото развитие като поет прерасна в радостно вълнение от новата среща. Това бе цялостна книга, със своя тематика, с проблеми, които се налагаха със значителността си. Авторът не бе мълчал напразно четири години. Той отново се изяви като поет с будна гражданска съвест, но сега в много отношения овладял тънкостите на художественото и поетическо майсторство.

Всеки автор се вълнува за обществения резонанс на своите творби, съмнява се, надява се или твърдо вярва, че неговият глас ще бъде чут. Затова и П. Стефанов тревожно се питаше:

Няма ли хората и авлигите,
дето помнят гайдаря лих,
да останат чужди завинаги
към мо̀я стих?

Неговите тревоги бяха напразни. Именно в тази стихосбирка той се оказа най-близко от началото на своите творчески изяви до голямата тема на нашата действителност. Стихотворения като „Големият ден“, „България“ и др. показват активната връзка на поета с живота, с актуалните проблеми на времето. В „Големият ден“ по убедителен начин се разкриват промените, настъпили в живота на село, в психиката на хората, които сега милеят повече за общото, то ги вълнува и представлява постоянна тема за разговор. Големият ден е намерил път и към техните сърца, завладял ги е и затова те са по-радостни, по-щастливи. В „България“ бе изградена романтична картина на страната и нейното строително време:

Настъпи ден, безоблачен и мирен.
И цялата ни бащина земя
като една ковачница от Пирин
до сребърния Дунав загърмя.

Това бе една от плодотворните линии на развитие в поезията на П. Стефанов, която намери своето потвърждение още в книгата „Далечините обещават". Но заедно с нея има и една друга линия и тя заслужава повече внимание, защото често е подминавана или неправилно разбирана от литературната ни критика. А тя отначало бе смутена и изненадана от факта, че поетът изведнъж заговори с искрена болка и вълнение за своето откъсване от радостите на новите хора. Той не бе безразличен към тези радости, но не можеше да ги възприеме като свои, защото не се чувствуваше причастен в тяхното сътворяване. Тази тема прозвуча още в „Големият ден":

Аз ги слушам и тъпча с нозе.
И усещам по тръпката лека
на кръвта,
че Големият ден
е намерил най-сетне пътека
и към техния дом . . ., но без мен.

Поетът не се отказва да търси „познат коловоз", който да го изведе до извора на живата вода, но се чувствува самотен и жажда изгаря устните му. В него започва да говори на висок глас гражданинът, да се съпротивява на това откъсване от хората и техния вдъхновен труд.

П. Стефанов е поет, който като чувствителна антена долавя нравствените сътресения в живота на хората и се стреми да ги отразява в своето творчество. Той постоянно дири свое място в живота и като човек, и като поет, и затова внимателно се анализира: „И някъде в пространството загледан,/мълча и диря своя собствен глас." Той е убеден, че само искрените имат право да вземат думата, за да говорят, за да кажат на другите своята радост, да споделят с тях своята болка. Не е необходимо според него постоянно да се убеждаваме, че сме добри, че сме честни. За това нека другите съдят по делата ни. Като че ли се повтарят стиховете от Ботевата „Делба":

Добро ли сме, зло ли правили,
потомствата нази ще съдят . . .

Но все пак защо се стигна до стихотворението „Отчуждаване"? Поставям този въпрос, защото досега той обикновено е избягван. Не вярвам то („Отчуждаване") да е подражание на модната на Запад тема за алиенцията, която има всъщем друга социална подплата. За мнозина обаче това стихотворение беше неочаквана, защото в него авторът за пръв път така рязко и с пределна яснота поставя проблема за отчуждаването между хората в нашето общество. Но ако се вникнем внимателно в някои стихотворения от книгата „Песни за гнева и радостта", ако проследим развитието на тази тема в творчеството на поета, ще се уверим, че появата на „Отчуждаване" няма случаен характер. „Срещаме се вече чужди" — този тъжен извод е вълнувал постоянно мисълта на автора. А П. Стефанов никога няма да започне да ни убеждава в неща, в които сам не вярва. Той не би могъл да каже като Д. Дебелянов — „И в свойта вяра сам не вярвам аз". Затова не трябва да се съмняваме, когато неспокойствието и тревогата издигнат глас в неговата поезия.

Стихотворението „Отчуждаване" започва с повторения, които създават определена емоционална атмосфера:

С т у д е н и улици. С т у д е н и здания.
С т у д е н о ми е като никой път.
Превърнали сме дните в разстояния,
които вече страшно ни делят.

Това са само началните акорди на един тъжен размисъл, на своеобразния протест на автора срещу доволството, което шава в душите на някои хора, срещу онези нежелателни за нашето общество промени, които незабелязано настъпват в тяхното поведение. Същите мотиви откриваме и в стихотворението „Към пролетта“, но там те бяха изказани по-декларативно. В „Отчуждаване“ поетът бе успял да уязви смъртоносно еснафското самодоволство и грандоманството. Тук П. Стефанов воюва срещу дегенерацията на човечността, на чувствата и вълненията, в името на една благородна и богата душевност:

Нима законите ни, тъй човечни,
обсебиха от нас човечността,
освобождавайки ни от сърдечност,
от простодушие и топлота?

В живота винаги има хора, които са готови да пожертвуват идеалите си заради собственото си „спокойствие“. Тези „кротки хора“ се страхуват облаче на тревога да не мине над тях, да не би вятър да развее перчема им; да издуе случайно разкопчаната им риза, да смути покоя им. И затова те

Гнева превръщат в получувство.
Страстта заменят с полустраст.
Изкуството — с полуизкуство.
Вика — с благоприличен глас.

(„Кротки хора“)

„Далечините обещават“ остави най-трайни следи в творчеството на П. Стефанов. В нея намериха отражение не само гражданските вълнения на поета, но и много лични преживявания, които той успя да поднесе на читателя като интимна изповед, като откровение. Много от стихотворенията в книгата се отличаваха с богатство на чувствата и с една мисловност, която все по-често заемаше място в лириката на П. Стефанов. Затова някои с право го нарекоха „поет на лирическия размисъл“. И в това има доста голяма истина. Той бе наситил своите стихове с една афористична мисъл, която не изсушаваше поезията му, а я правеше по-вглъбена, по-богата на вътрешен драматизъм: „Оптимизъм на пътищата“, „Пътуване на мечтите“, „Нежност“ и др.

Промяната в естетическите и художнически търсения принуди поета да подири и нови изразни средства за своята поезия. В първите две книги стихът на П. Стефанов имаше повече песенен характер. Сега той бе загубил доста от тази своя особеност, за да отстъпи място на психологическата дълбочина на строфата. Поетът беше успял в много отношения да изгони витийството от своята поезия, да му „извие врата“, според известния израз на Пол Верлен.

Улицата беше страшно къса,
като нож, изпуснат между зданията...

Това своеобразно словесно акцентуване, където отделната дума или стих изпъкват като носители на една вътрешна експресия, разкриваше от повече страни основната идея на автора. Стихът вече е слязъл от скелето на статичността и е станал по-раздвижен, с обогатени изразни и изобразителни възможности. Първан Стефанов бе овладял неговата стихия и можеше да я насочва натам, където го води творческото му въображение, постоянното му вълнение на поет и гражданин.

„Пътуване към усмивката“ (1964) в много отношения бе щастливо потвърждение на постигнатото вече в „Далечините обещават“. Поетът бе намерил верни пътища, за да даде израз на чувствата, бликнали под напора от съприкосновението с действителността. В нея дори бе постигнато по-подчертано вътрешно единство и като че ли всички стихотворения бяха част от един по-голям цикъл. И това свидетелствуваше за определени идейно-художествени и граждански позиции на поета.

Както вече видяхме, особено вълнение у него поражда отчуждаването на хората един от друг, откъсването на човека от неговата естествена среда. Първан Стефанов знае, че това са явления, чужди на нашата социалистическа съвременност, че те я загрозяват, и затова той страстно воюва срещу тях. Тук не може да има средно положение, никакво компромисно решение, защото в опасност е човечността. Тя е болката и мечтата на поета. Тя трябва да свързва хората, да преодолява отблъскването им един от друг (при наличието на общи идейни и граждански убеждения). Този мотив обединява цяла група стихотворения от книгата „Пътуване към усмивката": „Разговор на гражданина Н. с кучето Рудолф", „Пътуване към усмивката", „Най-трудното" и др. Първан Стефанов мъчително страда, когато се срещне лице с лице с фалша и грозотата, защото е борец за нравствена чистота, за красотата на нашето време, за ясни идейни и граждански позиции, за победата на комунистическия идеал.

В отношението му към този важен за неговата поезия проблем бе настъпила известна промяна. Сега той не се гневи, не пише „песни за гнева . . .", не мръщи артистично своето чело и не тръска недоволен глава. Само тъжно се усмихва и тънка ирония заиграва по устните му, която извира от едно преболяло сърце, почувствувало и изстрадало всичко. Това не е ирония на отчаянието, а израз на идейното и нравственото превъзходство на автора, надмогнал житейската философия на съвременния „културен" еснаф.

Но П. Стефанов не всякога успяваше да анализира докрай и художествено да защити тези свои душевни преображения, да ги изведе на един по-широк хоризонт. Неуспял да реализира напълно поетическата идея, вложена в дадена творба, той бърза понякога да ни подскаже нейното разрешаване директно-информативно или разчита на една по-ударна поанта. От това понякога губят такива интересни по своя художествен замисъл стихотворения като „Северна приказка", „Пътуване към усмивката" и др. В тях на дълбочината на преживяванията, на верността на обобщенията не всякога достига художествено-поетическа убедителност. Това не е още доказателство за неумение или творческа безпомощност, а по-скоро израз на известна незавършеност при реализирането на поетическата идея. Чувствата и вълненията на поета не всякога са кристализирали в ония образи и форми, способни да предадат силата, с която те са бушували в неговата душа.

Очевидно бе, че оная първа вълна, под чийто напор на времето се родиха неговите песни, изпълнени с гняв и радост, бе отшумяла. Трябваше някаква нова вълна да тласне чувствата, да развълнува кръвта, за да оживеят отново в паметта имената на много скъпи неща. Сега бялата птица от детството на поета идваше само в неговите сънища и страшно бе, че той не можеше да познае гласа ѝ, така близък през ония далечни детски години:

Слезнали сякаш от глинена стомна,
ме посрещат познати цветя и птички.
Но как да им кажа, че вече не помня
имената на всички?
Но как да укрия, че съм забравил
езика им даже?

(„Бялата птица")

Тъга вее от тези стихове, но не само по детството — тук то е повече една условност. Поетът всеки път мъчително страда, когато вижда как се късат нишките, които го свързват с живия живот, с природата, без условности, по-непосредствено и просто. Защото пресъхват най-чистите извори на неговото вдъхновение.

За много от по-късните стихотворения на П. Стефанов (най-вече след третата му книга) стана характерен вторият план при пресъздаването на поети-

ческата идея: „Въпроси“, „Дете“, „Пресекналата песен“ . . . Тук главното, основното бе в подтекста, в художествената тъкан на образите. Например стихотворението „Дете“ е очистено от метафори, образната система е опростена. На първо място в него излиза поетическият размисъл. Той буди онези трепети и вълнения, които изпитваме, общувайки с поезията. Детето заселва своя малък свят с всичко онова, което го заобикаля, с което е в непосредствен допир. Неговата представа за всички тези неща постоянно се изменя и обогатява. Затова то непрекъснато трябва да разрушава самичко този мъничък свят, за да си построи друг, по-добър. Хората са ония големи деца, които постоянно строят свои светове и ги разрушават в името на нещо по-красиво, по-възвишено. Но колкото и познато да е всичко това като идея, в „Дете“ е намерена синтетична художествена форма за неговото изразяване, без размисълът да приминава в сух рационализъм. Същата пестеливост на изразните средства има и в стихотворението „Признателност“, което ни навежда на размисъл и самопреценка.

Интересно е развитието, изграждането и оформянето на П. Стефанов като поет. Той не може да ни изненада така, че да не сме способни да възприемем и да разберем промените в неговата поетика. В творчеството му досега не е имало резки скокове и промени, а постоянен стремеж към простота и лаконизъм. След „Далечините обещават“, която пообърка нашите представи и очаквания, следващите книги на поета обогатяваха и разширяваха създадените вече впечатления, показваха образа му от непознати, но не и от неочаквани страни. И това бе естествено. Намерил верния тон, П. Стефанов продължаваше своето пътуване към усмивката на идния ден, изпълнен с надежда. Той си бе създал вече своя гражданска и естетическа позиция, своя платформа, която бе решил да защищава с присъщата си упоритост и последователност, без да спира „да дълбае на нещата смисъла“, за да изведе своята поезия на по-ясни брегове.

Но П. Стефанов не е автор, който обича да пише за всичко. Неговата поезия има определени координати, които включват социалните и нравствените проблеми на нашата съвременност. И в последните си книги (от „Насрещно време“, 1966 г., до „Арматура за барабани“, 1973 г.) той остава верен на себе си. В тях основни са темите за човечността на нашето строително време, за искрената и будна съвест на хората; поетът по своему разработва и темата за революцията, за комунистическия интернационализъм.

Интерес за литературната критика представляват и опитите на поета в областта на поемата. Някои от тях бяха издадени в отделна книжка под заглавие „Малки поеми“ (1974). Тук постиженията не са много големи въпреки похвалните усилия на автора. Досега се отделят повече „Градът с венчалния пръстен“, „Кошница с петле“, „Кота 207“ и „Събуждане“, докато в „Апостоли на красотата“, „Триптих“ и „Зимни виелици“ успехите са съвсем спорадични.

П. Стефанов похаби доста творческа енергия в разкриването на своята носталгия по изгубената първичност и простотата на човек, дошъл от село, по прекъснатите нишки на родословието.

През последните години в нашата поезия по-определено се заговори за откъсването от село и гравитирането към града, за една нашенска драма, чиито причини се коренят в промените на обществения живот. В представите на много поети селото остана като символ на тишина и спокойствие, на чистота и ведра духовност. И мнозина се впуснаха в търсене на изгубената простота, на похабената първичност. Интересна е психологията на тези „с градско жителство“ селски поети, родени и израснали на село, закърмени с много от атрибутите на неговата пасторалност. Те дойдоха в големия град искрени и горди, за да заемат своето място в лоното на поезията, в непримирима борба със себе си и с времето. В първите им стихосбирки селото и като тема, и като фон присъствуваше доста осезателно. Неслучайно някои от тях малко пресилено бяха наре-

чени „селски поети“, а и те не се отричаха от своето „селско начало“. Сл. Хр. Караславов в едно свое стихотворение бе заявил за себе си, че е „мечтател, селянин, поет“, като виждаше далечна връзка със С. Есенин. След време в творчеството на тези поети връх взеха други проблеми, с по-голям обхват и по-голямо значение. Но чувството, с което бяха израснали някога, се оказа трайно. Така се оформи един отряд от поети „с градско жителство“, който има доста богата литературна продукция. Бих споменал имената на Сл. Хр. Караславов, А. Германов, П. Караангов, Ат. Мочуров, Ив. Николов, Ст. Стойчев и, разбира се, П. Стефанов. Това разграничаване няма за цел да противопоставя поетите в нашата литература в зависимост от темата на творчеството им или от социалния им произход, а само да маркира един процес с последици за нашата съвременна поезия.

Ако потърсим подобни явления в белетристиката, ще видим, че интересът към селото през последните години също се е увеличил. Излязоха книги като „Диви разкази“ на Н. Хайтов, „Корени“ на В. Попов, „Преди да се родя“ на Ив. Петров, „Матриархат“ и „Отдалечаване“ на Г. Мишев, „Жега“ и „Брод“ на Д. Вълев, сборници с разкази на някои от по-младите, като Л. Петков, Д. Яръмов и др. Те свидетелствуват за търсенето на нови измерения на процесите в нашето село. По своята същност проявленията в белетристиката бяха противоположни на тези в поезията. Докато поетите „оплакваха“ своята погубена простота, белетристите потърсиха тази простота в селския бит, за да я въздигнат като художествен факт.

Последните книги на П. Стефанов заслужават внимание и в този аспект на търсения в съвременната ни поезия. Особено характерно е това за неговата книга „Циганско лято“ (1968). Тя е интересна не само като постижение, а и като документ за вълненията на поета, който може би най-болезнено от всички други изживява своето откъсване от селото. В „Циганско лято“ са експонирани онези духовни терзания и размисли, които са разпъвали съзнанието и въображението на поета, неговата съвест на творец и гражданин. В това отношение могат да се посочат достатъчно творби, които съдържат характерното отреагиране на познатата ни вече тема: „Архитектура“, „Израснали далече от тревите“, „Усещане“ и др. Те свидетелствуват за кървенето на рана, която има по-стара дата. Особено показателно е стихотворението „Трайност“, където нещата са назовани най-ясно, точно и лаконично. Едно сравнение е достатъчно само, за да разкрие основната идея, вложена в тази малка творба:

По нас динамиката на града
по-остро някак вряза свойте грижи.
А тук петелът, кацнал на зида,
с крила полека часовете движи.

Смятам, че това е една донякъде втвърдена и стилизирана представа за живота на село, плод не толкова на наблюдения, колкото на спомени и желания за тишина и покой. Въобще спомените за село са чести гости в творчеството на П. Стефанов. Той с упование ги е опоетизирал, стигал е до верни изводи, създавал е и по-значителни творби. За трайността на тази тема свидетелствуват и стихотворения от книгата „Ковано слънце“ (1971) като „Род“, „Момче“, „Селянки“, където е запазено същото благоговейно отношение към селото, към първородната сила на труда. А в едно характерно стихотворение от „Насрещно време“, озаглавено „Импресия“, П. Стефанов бе назовал точно причините за постоянното си връщане към темата за селото и неговия бит, традиции, морал. Говорейки за мелодията на гайдата, поетът заключаваше:

Тя не е шевица пъстроткана
върху дядовския ни елек.

Тя е вик на незарасла рана,
дето още търси своя лек.

С „Импресия“ се родее и една друга творба от същата книга, чието заглавие „Равновесие“ само по себе си подсказва съществуването на определен проблем. Той е разкрит категорично и ясно още в първата строфа на творбата:

Кой ни излъга, че имаме дом,
селяни с градски професии?
Имаме бункери от бетон,
дето трудно държим равновесие.

Споменът за селото отново се възправя пред поета като „неотдавна потънал свят“, като една Атлантида.

Струва ми се обаче, че това продължава вече доста дълго. След казаното в „Големият ден“, „Кошница с петле“ и други характерни в това отношение творби едва ли може да се прибави нещо ново. Там основните въпроси, които вълнуваха съзнанието на поета, бяха разрешени. Ето защо непрекъснатото връщане към „рустикалната тема“, както биха казали някои критици, създава опасност за поезията на П. Стефанов, опасност от атрофиране на неговите представи за обект, който постоянно се изменя и не е податлив на измерения с константни величини. Наистина поетът говори повече за собствените си спомени, за своите вълнения, но нали и това е отношение.

Разбира се, не можем да разберем добре тези творби на П. Стефанов, ако не виждаме как при него темата за селото постоянно се преплита с темата за града, ако не чувствуваме избухването на „спомени недоизстрадани“. Искам да направя уговорката, че това е само една от линиите в неговата поезия, която се откроi доста осезателно още преди няколко години. А един поет е значим, ако постоянно множи тези линии, ако търси неоткрити области за проявленията на своя талант.

В поезията на П. Стефанов срещаме стихотворения, в които се съдържа стремеж към теми и проблеми, не стояли досега така ясно и определено пред него. В тях той се разкрива като лирик, който умее да долови и да предаде едно настроение, едно усещане в неговите тънки и неповторими нюанси и багри. Наистина това не е лирика на първичните страсти и езически вакханалии, както у ранния К. Христов например. П. Стефанов е достатъчно усложнен като поет, обременен с културни асоциации, рожба на тоя „неевклидов век“, за да бъде така първичен. В нашата съвременна поезия не са ни нужни „никополски славеи“, които да чуруликат безгрижно, а поети, способни да разкрият сложните извивки и плетеници от мисли и чувства на съвременника. Затова смятам, че стихотворения като „Циганско лято“, „Настроение“, „Скулптор“, „Отдавна свърши причастяващото вино“ и др. подсказват една нова линия в творчеството на поета, която по-рано беше само загатната — мъдро вглеждане в живота и разкриване на неговата противоречива и сложна диалектическа същност. Особено цялостно е в това отношение стихотворението „Циганско лято“ със своя спокоен тон, с вярно намерените образи, с дълбочината на мисълта:

Отмина веселия карнавал
на шумата —
стоим пред голотата
на жълъда, закръглено узрял...
Остана истината за нещата.
Земята тъкмо в тези часове
замисля чудото на плодовете.

Откритият граждански патос никога не е бил чужд на П. Стефанов, въпреки че той няма предпочитания към афектации, към поетически декламации и ораторствуване. Като поет той винаги се е вълнувал и рязко е изказвал своето

отношение към важни проблеми не само от нашето всекидневие, но и от международния политически живот. Сред най-сполучливото от неговото творчество са и такива „политизирани“ стихотворения като „Средноевропейски жест“, „Кафе“ (от „Арматура за барабани“, 1973), посветени на борбата на героичния виетнамски народ, „Телеграмите на Ленин“ и др. Темата за борбата за свобода на поробените народи се преплита неуловимо и с темата за революцията в поезията на П. Стефанов. При него тя не е ярко декларирана, пъстро афиширана, нейното присъствие повече се чувствува органически, отколкото да ни се натрапва. В редица стихотворения, като „Личен разговор със свободата“, „Сферични огледала“, „Призвание“ и др., поетът художествено-убедително защищава своята вярност към революцията и нейното свято дело:

Революцията е работа
много честна
и много искрена —
като краткия път на храбрите
под параболата на изстрела.
(„Личен разговор със свободата“)

Силата на революционните традиции на Октомври е намерила поетичен израз и в кратката поема „Телеграмите на Ленин“. Поетът е намерил ключ към разкриването на техния път и до нас, до нашата съвременност:

Зашифрована вяра.
Зашифрован Ленинов глас.
До наркоми,
до секретари,
до бъдещето,
до нас . . .

Чисто догматичното тълкуване на определени истини от живота е в противоречие с диалектическата същност на революцията, на нейните традиции. Няма да бъде пресилено, ако свържем с въпроса за диалектическия подход към проблемите на действителността яркото стихотворение „Из беседите на Константин-Кирил“. В него е намерена сполучлива форма на беседа с читателите, за да може чрез нея по художествен път да се внуши една голяма истина. Наивно е да се мисли, че тези стихове не са адресирани до нас:

Не зная нашите първоучители
между пред мисълта да са поставяли.
Но не един след тях, като разбра,
че няма да постигне мъдростта им —
усърдно се зае да очертае
онези десет разкрача, достъпни
за скудната му мисъл и за сана му.
И в тези Стадиони на духа . . .

Нерядко сме били свидетели, когато някои са се опитвали да си построят такива „Стадиони на духа“, които и те биха могли да „изтопуркат“. „Из беседите на Константин-Кирил“ е смела гражданска творба с богат подтекст. Някому тя може да се види суха и разсъдъчна, но такова е само първото впечатление. Истинското „прочитане“ на текста разкрива голямото богатство на мисли, споени от оригинална поетическа идея. Тази идея осмисля и възвисява езиковия материал, чието леко анахронизиране засилва впечатлението за достоверност.

Чрез най-сполучливите си творби П. Стефанов още веднъж доказва, че е поет-лирик, склонен към философски обобщения, към търсене на по-значими художествени еквиваленти за духовните проявления в нашия живот. И там, където е успял да попадне на щастлива и благодатна тема, където мисъл и чувство са вървели ръка за ръка, са се родили вълнуващи и вдъхновени творби.

Без да правя обобщения за цялата му поезия, искам да се спра на някои случаи, когато са се получили нерадостни резултати от поетическите бдения на автора. У П. Стефанов има стихотворения, които са верни като наблюдение, подкупват читателя с гражданската си смелост, но са художествено неуплътнени. В тях доминират повече елементите на информацията и констативността, отколкото възвисяването чрез поетическия синтез. Такива слабости личат в „Светлина“, „Притеснение“, „Грешки“, „XX век“, „Обзавеждане“. Други, като „Тръгваш си. . .“, „Пантеон на срещите ни“, „Вода“, „Памет“, „Контрасти“, „Битие“, ни оставят безразлични със своята умозрителност. Студенината на голата мисъл, нестоплена от едно естествено човешко чувство, ни кара да зъзнем сред кристалната симетричност на стиховете.

Лирик по природа, П. Стефанов понякога нагазва в сухите лехи на безплодната мисъл, която го мами като забранен плод; лута се из лабиринта на декларативността и умуването. Примерите за преодоляването на тази слабост се намират в неговата собствена поезия и някои от тях вече бяха посочени.

Последните изяви на П. Стефанов като поет (имам пред вид най-вече книгите „Циганско лято“, „Ковано слънце“ и „Арматура за барабани“) поставят пред него нови проблеми. Ясно коловозът на носталгичните настроения и спомени по изгубената простота е вече утъпкан и по него едва ли ще покълнат свежи стръкове. (Поети като Сл. Хр. Караславов, А. Германов и др. с последните си книги доказват, че за тях този етап е отминал.) Това и сам П. Стефанов е почувствувал добре, защото настойчиво търси други хоризонти за своята поезия, където неговата дарба на поет на „лирическия размисъл“ ще даде по-щедри плодове. Досегашните му безспорни постижения в тази насока, особено при творби с ясно изразен граждански патос, подсказват, че у поета съществуват по-големи потенциални сили. Това подхранва увереността ни, че той ще може да ги въплъти още по-вдъхновено в стих и ритъм. Такива са и тенденциите у повечето от съвременните наши „селски поети с градско жителство“, такива са и тенденциите в цялата наша съвременна поезия.

ПОЕЗИЯ НА ВРЕМЕТО И ОСЪЗНАТИЯ РИСК

Мариана Тодорова

В последните стихосбирки на Михаил Берберов е забележимо целенасочено разширяване на диапазона в лирическото превъплъщение. Но дори в артистичността на превъплъщенията се откроява определен акцент — стремеж към разкриване основата, първообликa на нещата. Богатството, неспокойството и дълбочината на човешката мисъл ги превръщат в един непрекъснато „менящ се образ“ (търсенията на поета в тази насока напълно се покриват с мнението на Айнщайн, поставено като мото на стихосбирката „Морето се завръща“). Това творческо ориентиране към „началото“, към „същността“, характерно още за неговите първи книги, за Михаил Берберов не е връщане назад. Мисълта му не познава влеченията по обратни пътища, поетът създава нови координати, в които автор и читател се устремяват към търсените истини: „посоката в дълбочина./През всичко, което ме отделя от същината ми — ще мина. Ставам точен, защото се докосвам до началото.“

„Началото“ — това е смисълът на творческите му усилия. Стремежът на поета към н а ч а л о т о, към п ъ р в о о б л и к а на нещата не е стремеж към установяване на застинала, непроменима константа. Те се оказват опорните точки към същността на измерението, което включва раждането и смъртта. И ако между тях е „заключено“ протичането на човешкото битие, М. Берберов ще се докосне не до неговите видими прояви, а ще загребе в други пластове, в „подмолите“ (често срещан израз в поезията му) на душата, където бушуват първични, изначални страсти и непримирени стихии на характера. В същото това битие светлите стремежи могат да изведат духа над делничното и грубото, могат да се открояят истинските стойности или разумът, отчаяно мятайки се, още по-трайно ще бъде обсебен от „карнавала“ на мъчителните спомени. Защото във всяка своя книга поетът ще ни показва, без да спестява истините, неизбежните бездни и висини пред човешкото познание.

И все пак М. Берберов не е поет на стихиите, на необузданите колизии в живота. Рационалната нагласа на автора го насочва към същността на явленията. Но от стиховете му не е изтръгнато жилото на оная светла и неумолима тъга, която винаги съпътствува умните очи и щедрите сърца . . .

Сега, след като познавам цялостното развитие на този поет, ми е още по-трудно да определя импулсите на непрекъснато нарастващия интерес към своеобразните му поетически търсения.

В първата книга на М. Берберов „Внук на кавалджии“ (1958) ни покорява едно особено чувство — респект пред оная младост, която може да превърне болката или огорчението си в дълбоко осъзнато и функционално отрицание на несъвършенството. Защото няма по-висша цел в младостта от щастието, от красотата — от „радостта“, както най-често тук ги нарича поетът:

С признателност калпаци тежки сваляха
пред Фичето деди и прадеди,
че той строял мостове над реките . . .
Зидарю, стар зидарю,
а защо
до радостта
ти мост не построи?
Не ти ли стигна камъкът,
или
ръката ти се беше уморила?

Образът на стария зидар, дълго живял и градил, ала не реализирал според младия поет най-важното в света, дали не е загатване за невъзможността да се постигне пълно човешко съвършенство? Струва ми се, че авторът още е далеч от тази истина. В първата стихосбирка отсъствува тъгата, тая светла, но могъща и неизлечима тъга, която по-късно ще се засели във всичките му творби и която ще бъде плод именно на това прозрение. В същата стихосбирка все още много витален е духът му. В „Песен за мечтата на гърбавото“ и „Песен за празника на възмъжаването“ резецът на мисълта извая дълбоки прозрения за разноликостта на човешките съдби, за различната стойност на нещата в зависимост от възрастта. В „Песен за баща ми“ се изявява предимно емоцията — с неспестените възклицания и поривистите въпроси, с нетуширания изказ на недоверието, със загадките, които сключват кръстопът пред всяка обич. Монологът добива реторичен аспект, защото отговорът се постига по посока на едно взаимно търсене на истината:

Тате,
остави копача, не разбуждай
с тоя страшен звън в нощта
мъката на близки и на чужди,
не разбуждай с тоя звън скръбта . . .
От години все звъни и вика.
Тръпнем ний, щом слезе вечерта.
А от вас не се завърна никой —
вест не прати син,
нито баща . . .
Тръгнахте . . .
По чуки и поляни
зиме,
лете
ровехте пръстта —
търсехте заровено имане.
Кой ще си зарови радостта?
. . . . . .
Тате, тате, по-добро имане
срещна ли, кажи, от обичта?
С ласки ли не те насити мама,
с обич ли — добрите ти деца . . .

След отпечатване на стихосбирката „Луната в една от своите четвърти“ ще забележим, че характерът на изказа в стиха ще се промени много.

Това стихотворение, включено в първата стихосбирка, е показателно и с друго. Времето — отчетено като творческо развитие за поета — ни убеждава, че тази творба не е плод на случайно наблюдение или на инцидентна драма. Лирическият герой в поезията на М. Берберов (особено проличава това в „Отдалечен ще бъдеш близо“ и в „Морето се завръща“) носи един тежък и неотменен кръст, който отдавна, навярно още от младостта, разпъва душата му — между онаследената „иманярска“ кръв на волния дух и дълбоко приковаващия резец на познанието, който обезсмисля много „случайни“, внезапно възникнали пориви, присъщи на темпераментните натури. Забележете голямата синовна обич и привързаност към майката („Среща в болницата с мама“) — българката

с почти патриархални добродетели. Но истинското преклонение е пред бащата, в чиито жили бушува скитническа, иманярска кръв, породила немалко сътресения в неговия дом: „Татко мой/и мой бог, / ти не си в пространството. /Аз съм кръвната твоя проекция/ в тоя свят/ стар като тебе/ и като мене млад./ И съм много богат, / че си в мен, посребрени бедняко.“ Неспокойната природа, от една страна, и все по-устойчиво изявяващият се интелект, от друга, пораждат вечния конфликт в душата на поета, неговата тръпна болка — мъдра, проницателна, понякога страшно горчива . . . И си мисля: дали не е най-скъпо заплатеното познание, онова, което се ражда и подхранва по дългите пътища, превърнали се в безкрайност, защото са преоткривани от жизнената природа на неутолимия човешки дух:

Мечтал е някога майсторът Манол
крила да има, птиците да стигне . . .
Мечтата твоя, майсторе, какво е?
Отдавна аз съм птиците надминал.
Но радват ли железните крила,
когато пак е слънцето далече,
когато пак небето е безкрайно.

Бих искала да съпоставя този цитат с друг от поемата „Нефт“, отпечатана в една от по-късните му книги — „Отдалечен ще бъдеш близо“:

До там ще стигнеш,
но пробий скалата.
С дъха на нефт ще те пресрещнат после
лукави пясъци —
недей им вярва.
И глина с цвят на нефт ще легне меко
в ръката ти —
но ти недей ѝ вярва.
Ако се поддадеш,
могъл би дълго
различни свои страсти да изваяш.
Но после
те ще ти напомнят често
за времето, което е умряло.
След туй
дали ще можеш пак да търсиш?

Налице е вече не толкова необузданият стремеж, присъщ на темпераментните натури, тук присъствува лирически характер — трезв романтик, който живее не само със сърцето, но и с ума си. И все пак колко различен е стилът на М. Берберов от тънкия скепсис на В. Петров или от жестоките откровения на Ал. Геров. Той е по-близък до остроумната фраза на Далчев, но се различава от него по „непредпазливостта, с която изследва „пластовете“ на живота. Той целият е бунт и движение; в поезията му има светли приливи и смазващи с откровеността си думи. Той е огънят — единственото негово равновесие!, — на чиято клада се раждат истините:

О, пламъкът,
най-гъвкавият,
най-подвижният.
Той може
да грее и
да стопля,
да изгаря —
опустошителен и съзидателен:
първотворец,
Единственото мое равновесие.

Този пасаж е от поемата „Морето се завръща“, от едноименната стихосбирка на М. Берберов, към която ще се върна по-късно. Той потвърждава колко верен остава поетът на своята творческа позиция.

Отбелязах вече, че всяко познание го удовлетворява, но не и насища. Отново се раждат искрите на друго желание, искри, припламващи в дългите нощи:

И аз събирах сили:
в късни нощи
мечтах над много скършени мечти,
от мъртвите се учех на търпение,
от слепите се учех да вървя
спокоен и уверен в тъмнината,
от живите — на храбростта,която
тежи на остриетата на ножа;
за любовта научих, че остава
дори и под ръждясалите ризници.
И радостта, и мъката заключих
във клетката на моето сърце.

Цитатът показва, че ще изпуснем най-същественото от поезията му, ако сведем анализа на тематично-образния свят до камерна себепоказност, толкова чужда на натюрел като тоя на М. Берберов. Затова появата на втората му книга „И се сляха с изгрева“ (1964) не е изненада. Тематичното ѝ богатство е заложено в творбата „Песен за лозницата“ от „Внук на кавалджии“. Деветте епитафии за подвига не са инцидентно явление за поезията ни. Появиха се „Пирински балади“ на Ев. Евтимов, „Епопея на незабравимите“ на Иван Динков. Съвременният нерв на творбите, посветени на революционно-героичния момент от формирането на националното съзнание и самочувствие, се постига не чрез ореолна показност на личността — откроила подвига чрез собствената си жертва, — а чрез разкриване действителната стойност на извършеното и най-вече: разкриване стойността на идеята, тласнала към саможертва човека. От тази позиция М. Берберов определя творбите от „И се сляха с изгрева“ (едно чудесно заглавие, символ на неумиращото дело на борците-антифашисти) като епитафии, макар одичното начало да е доминиращо в тях. Защото съвременният им нерв ги е доближил „пространствено“ до читателя, превръщайки величието на героите в е д н а д у х о в н а н е о б х о д и м о с т за съвременника днес. Ето защо поетът не баладизира подвига, а му търси реални, близки за съвременния читател измерения:

Спри моя песен!
Не разкрасявай
с хубави думи
тежкия спомен.
Нека в сърцата
Той да се върне
остро изрязан
като присъда.
. . . . . .
Нека да бъде
ударът — удар,
писъкът — писък;
камъкът — камък.

Колкото е жесток в реакциите си към догмите поетът, толкова е безпощаден и към най-невинното отстъпление от идеала на комунизма. Защото е убеден, че всеки идеал е действен само тогава, когато е неопетнен, само такъв той може да бъде могъщ стимул за духовно изменение и обогатяване на съвременника. Затова сатиричният елемент се явява функционална съставка в композицията на творбите с одическо звучене:

Само кръвта му
ясночервена,
южночервена,
страшно червена
в е ч н о о с т а н а
ч е с т н о ч е р в е н а.
Стара Загора.
Стара Загора.

На юг от тебе —
жълта пшеница
От теб — на север —
почва Балканът.
Ти си в средата,
Стара Загора.
Жив град
с темели,
в кости забити.
. . . с усет за пролетен ритъм
в душата си,
с нови съзвездия-мисли
в ума си,
пътниче,
свойта умора свалил
в апартамент
с квадратура достатъчна,
с баня,
в която се къпеш след работа;
пътниче,
ти, който имаш съдба —
мост между вчера
и утре . . .

Вярата в необходимостта от присъствие на идеал в дните ни не предполага безволие или лековерност и затова до нейното могъщо одическо звучене бди сатиричният живец, който в същност е нейна защита от пипалата на антихуманизма.

„Не просто позиция. Не въобще позиция. Не само позиция с абстрактно хуманни измерения. В нашия категоричен век — пише в едно свое изказване поетът — няма омраза въобще и обич въобще. Поляризацията на убежденията, зад привидната им зряла уравновесеност, е поляризация категорична. Тогава никак не бива да ни бъде чудно, ако се окаже в един момент, че можем да се срещнем с антихуманна обич и хуманна омраза. Може би звучи парадоксално едно такова твърдение, но ако се вгледаме в събитията, станали само петдесет години назад, ще се убедим в истинността на едно такова твърдение. Какво имам пред вид ли? Съдбите на милионите хора, издигнали знамето на пролетарската революция в името не на еснафски стремления, а в правото си на господари на своя труд, в правото си на защитници именно на един хуманизъм, чието конкретно съдържание се определя от героичната саможертва за идеалите на комунизма. И става вече ясно, че при едни такива обстоятелства не е все едно какво и кого ще обича или мрази един писател, един художник. Ако по начало талантът съдържа в себе си човеколюбието, т. е. позицията на градивното начало, то сега, в нашето политизирано съвремие, не е вече все едно в името на какво ще изграждаш, в името на какво ще сътворяваш една красота. Както не е все едно за кого ще сътворяваш тази красота. А оттук и смисълът или безсмислието на едно творение. В този случай не може да има оневиняване в името на артистичността. Капризите на дарованието се изпразват от съдържание, ако не са подчинени на поведението на твореца."

Обогатяването на поетико-образните похвати, разнообразяването на композиционните връзки, търсенето на нови отсенки на метафората — това са естествени авторови стремежи: за да се открои двуплановата (защото е обективно съобразена) измеримост на явленията, без обаче да се елиминира категоричността — която е категоричност тъкмо на позицията в осветление на диалектически сложните причинни връзки между нещата в и с т о р и ч е с к и а с п е к т. А позицията е една — позицията на х у м а н н о с т т а, която не се реализира в абстрактно човеколюбие, а в конкретно политическо съдържание.

* * *

Бих казала, че с излизането на „Луната в една от своите четвърти" започва вторият етап в развитието на поета. Какво имам предвид? Преди всичко ярката интелектуализация в тематичното осмисляне, един по-широк диапазон в лирическите превъплъщения. Стихосбирките „Хляб, замесен с любов" (1968) и „Луната в една от своите четвърти" (1968) излизат едновременно. Струва ми се, че ако някои от стихотворенията (като „Дървото, слънцето, човекът, само-

тата“, „Пази си вярата“, „Огледало“), поместени в „Хляб, замесен с любов“, бяха влезли в стихосбирката „Луната в една от своите четвърти“, това мое твърдение за нов етап в развитието на поета щеше да бъде още по-основателно. Едно от най-оригиналните,типично негови стихотворения е „Пази си вярата“. То убеждава още веднъж колко верен на своята природа е поетът, но и колко сила се крие в гордата самота на ония, които и в най-тъмните угрози запазват своите небеса:

Не позволявай да ти вземат вярата!
Ако те спрат, върни се и тръгни
към себе си. Към свойте небеса тръгни,
в които пеят птици. Чуй,
спокоен чуй отекващата покрай теб мълва . . .
И се отдалечи от нея с още
една спокойна крачка — по-навътре.
Когато спреш, назад не се обръщай.
Не любопитствай. Намери един
от стихналите скални манастири,
които си дълбал в минути
на горда самота.
Клепалото му удари. И влез
в олтаря му, изсечен сред скалите,
Така . . . И все така . . . И винаги така.
Отивай по-навътре, по-навътре.
Там, гдето даже ти самият никога не си се отзовавал.
Безкраен си, повярвай ми. Безкраен си.
Върви към себе си. Навлизай смело в себе си.

„Тракийска гробница“, „Океан“, „Монолог на чудака“, „Стихотворение, писано с поглед,обърнат назад“,„Мъртво вълнение“, „Клоунът“, „Лирично адажио“ „Анхиало“ от стихосбирката „Луната в една от своите четвърти“ са подчертано философски творби, в които иносказателното има превес над пластичното:

Само на безбожното налягане
моето сърце да издържи,
моето сърце, единствено останало човешко.
Но ако от радост полетя нагоре,
към повърхността,
за да разглася на всички живи,
че и твойто дъно има край!?
Ти спокойно можеш да премажеш
с тонове налягане сърцето ми.
Но и себе си ще окървавиш, океане.
О, едно сърце човешка кръв
стига, за да промени поне
цвета ти.

Наистина това е една от най-оригиналните творби на М. Берберов. Следващите стъпки в развитието на поета показват как мисловното начало ще взема все по-голям превес над емоцията (най-осезаемо това се забелязва в стихосбирката „Отдалечен ще бъдеш близо“), за да намерят своето равновесие в стихосбирката „Морето се завръща“ — най-силната книга на М. Берберов.

* * *

В стихосбирката си „Морето се завръща“ М.Берберов се насочва към една твърде позната за съвременния читател тема — изграждането на големия национален обект Девня. Внесе ли той нещо ново? „Обстоятелствеността“, външните атрибути на техническия ръст са отстъпили пред задълбочения психоанализ на човешкия път към прогреса — понякога толкова неравен и труден. Реалността на конкретния факт обема и други истини, истини — обобщения за явле-

нията от сегашното време. Единичното е видяно и показано в неразривната му връзка с динамизма на другите процеси.

Времето — като дистанция за преосмисляне и като критерий за истинност в поезията на М. Берберов — ярко налага своето присъствие. Непрекъснато менящият се образ на света е осъзнат от разума, но е подвластен на времето: „единно е само единствено времето: както тъгата". И тук са допирните точки между активността на промяната (във времето) и нейното осъзнаване (от личността, която осмисля тази промяна, направлявайки я като съдбоносно откривателство). Но в тази промяна има и неумолима, мъдра тъга, дошла от глъбините на познанието, които крият и горчиви истини. Така в поезията му органически се съединяват разумните човешки пориви с естествените изменения във времето. В поезията на М. Берберов човешкият дух не е угнетен от времето, той само е проникнал в него, вселил е делата си, моделирайки света в измеренията на това вече о п о з н а т о и о в л а д я н о време. Затова поетът изрича благослов пред „простора на умните сърца и мъдрите очи". Това всъщност е ключът към своеобразната поетика на този автор: равновесие между емоция и рационална нагласа или, което е още по-точно и съществено за поезията на М. Берберов и особено за тази книга, това е преди всичко дълбокото им родство. Затова те не се чуждеят, те се допълват естествено, пресъздавайки богатството на живота в богатството на художествени форми:

. . . Дълбоко в мен се вглеждат, там, където
в пейзажа вътрешен потъва видимото. /И се багри
от цветовете на сърцето. И пак е истински светът,
но в други краски битието му открива свойте измерения/

Изграден е „вътрешният" свят, който намира художествен израз чрез пластични изобразителни фрагменти. В него е трансформирано „видимото" дотолкова, доколкото е опорна точка към втурване в дълбочините на истините за света и индивидуалното битие. Примамливи са селенията на хармонията, обагрена от цветовете на сърцето, но постигната (преди всичко!) чрез критериите на разума. „Разум", съпътствуван от „осъзнатия" риск! Съзнателен риск, който определя жизнеността на извоюваното възмездие. Така тази поезия, разглеждана като цялостен художествен феномен, създава трипосочие: р а з у м, р и с к, в ъ з м е з д и е:

Но във скали подводни се разбили умовете,
които з н а е л и д а м и с л я т;
и водорасли се уплели във сърцата,
които истински разбирали езика на водата и на вятъра,
и във водовъртежите потънали зениците,
които искали да виждат;
и оглушал слухът, когато
поискал
да чуе истината на водата.
И долетяла в това гнездо за кораби
столетна самота.
. . . . . .
От отравяне
трябва да спасим голямата вода.
Тя сънува своето начало —
значи, бъдещето си сънува
Тя сънува р и с к а на живота си!
Вие можете да ѝ помогнете.
. . . . . .
Но трябва
дъното да се разчисти.
Вий сте о т м ъ щ е н и е т о на водата, водолази!
Вий ще върнете достойнството
на водата.
Трябва дъното да се разчисти . . .

Обстойно цитираният откъс е от поемата „Понтос Евксинос“. В нея се откроява рефренът „Трябва дъното да се разчисти“ (повторен седем пъти). Авторът ни напомня, че не е важен само резултатът от осъществяване на един замисъл, в основата на всяко дело трябва да бъде чистотата на идеала, непритворство в деянията (всичкото това преминало през горнилото на разума) като изключително необходима предпоставка за реализация на хармонията в личното и в общественото битие. Бледо би ми се струвало, ако окачествим повтарящия се рефрен само като предупреждение към разума. То се отнася и до риска, защото е „трудно да носиш своята съдба, без риска сам да я създаваш“. „А кой ти е откраднал радостта на риска?“ — болезнено остро пита поетът, разбирайки, че рискът може да присъствува категорично или да липсва в характера на човека. Благородството е у тоя, който съумее да палне искрата на риска. Другите поетът оприличава на „медузи със страхлива предпазливост на сетивата“.

М. Берберов художествено изследва „риска на революцията“. Поетът ни внушава, че всяко историческо движение е породено не от стремеж към материални ценности само, а представлява дълбоко мисловно движение за преоценка на човешките съдби и на промените, които води след себе си всяка революция. През раните и кръвта тя е жизнена необходимост, защото е свързана с човешкия разум, който ѝ е дал социално направление. Берберов акцентува върху предпоставките, върху първопричините, които тласкат към промяна (в най-широк смисъл) и които се осмислят от човешкия разум, а не върху обективния краен момент на осъществената цел. Като творец го привлича тласъкът към тази цел, а не реализираният резултат. Септемврийското въстание 1923 г., макар и разгромено, за българския народ се оказа повече „необходимост“, израз на една политическа воля, отколкото „резултат“. В поезията на Берберов рискът притежава точно тази жизнена необходимост, която го превръща в историческа повеля:

Обожавам риска!
Свободата — значи риск.
Рискът да се изтръгнеш
от клетката на далекопроводните жици,
оставил гнездото си долу,
сред пшеничните стебла на дните,
сред паяжината на думите,
шума и звуковете,
и — полетял към синята смърт на небето —
да помамиш многоокия живот
след себе си.
. . . . . .
Обожавам риска!
Истината — значи риск.
Рискът да създадеш
нова плът за нещата.
. . . . . .
Обожавам риска!
Революцията — значи риск.
Рискът да бъдеш
Стрелка на компас,
която посочва
не оста на земята,
а оста на сърцата . . .
И така да променяш пространството —
както орачът променя
прастарите гробища в ниви за посев. . .

* * *

Проследявайки творчеството на М. Берберов, ще се види как познанието на поета за живота се мени, задълбочава се, без да се променя коренно отношението му към света. В творческата позиция на автора съществува една трайна,

устойчива жизнена философия, чужда на консерватизма тъкмо защото е подхранвана от силно търсещ интелект. М. Берберов е поет, който се стреми към мащабни обобщения. Затова ярката интелектуална метафоричност е неизбежна; тя съставя и отликата на поетиката му.

В първата част на статията си засегнах подчертаното отношение на поета към разумната човешка сила, която направлява делата, към необходимостта от риск, към резултата от възмездието. Това са степени на непрекъсващия във времето живот. Но неговото възходящо развитие поетът ще потърси в три измерения, взаимно вплетени, изкристализирали като осъзнати акценти на битието ни: интелект, свобода, самота (условно наречена), видяна не като отчуждение, а като опазена индивидуалност. В нея трайно е вграден обогатеният интелект. „Щастливите самотници с очи на Айнщайн" — показва поетът и за нас не е трудно да открием проницателните умни очи на познатите висини и рисковани посоки:

И в кръговрата на времето зрее нашата възраст.
По пътя към своята вечност вървим. Сами — от самото начало.
После — с другите. По средата — със всички. А в края —
отново сами: като семе, облак и атом . . .
Капе росата на годините в колбата на живота.
От нашата кръв съкращаваме. Но ние се раждаме.
Все още . . . Още! През атомния облак, в който сме обвити.
Стене страстта като зелено гущерче с откъсната опашка.
И в сумрака на плазмата е спотаена
мистерията на смъртта и любовта.
Ала ракетите са бъдеще — помнете! —
най-малко с две значения.
Все още в орбитата на слънцето пътува земята.

(стихосб. „Морето се завръща")

Доверието ми към поети от творческия тип на М. Берберов е по-пристрастно: този автор не е лирик, в чиито творби емоцията има отговорността да разкрие истината чрез преживяванията — всяка емоция е повече или по-малко реакция, може би дълбока, но в известен смисъл едностранчива, — а е лироепик, защото същността на поезията му е в диалектическото виждане и пресътворяване, което се стреми не само към по-обемни форми, но и към по-разностранно внушение на идеята. (Тук трябва да бъде и гледната точка при оценка на поетиката на М. Берберов, която най-ярко откроява спецификата си чрез поемата — последната му книга е изградена изцяло от поеми.). Защото: ако очите ти, които виждат облака, „дотука спрат", как ще узнаеш, че „кръвта на облака сънува мълния"; ако мълчанието на утрото за теб е само оттегляне на нощта, как ще почувствуваш, че мълчанието в същност е присъдата над дългите нощни мисли в себе си; ако лекомислено си вдигнал острие над своята обич или над дъхавата дъга, как ще усетиш, че кръвта на окосените треви мъчително се стича в невидими потоци и „ухае прозрачната им сянка"; ако краят на забързаните пътища и тежките релси за теб е само един възможен край, как ще прозреш, че релсите — това са черни вени, „прерязани и стегнати на края с железен бинт", за да не изтече бързината им и . . . непожалващото никого време . . .

Нравствените норми, които човек създава в процеса на познание и преди всичко при самопознание, преоткриване на първоизворите, приобщаване към несигурността на риска, изучаване логиката на догмите, вникване в същността на моралните ограничения, късане примките на школуваните отношения между хората, отричане себе си в пътя към себе си — това са само нюанси в богатата, сложна диалектическа картина на поетическия всемир, създаден от поета.

За Силвестър от „Легенда за Сибин" например истината е изстрадано самопознание. Това е самопознание, към което е устремен винаги човекът, с модулации и степени, очертани от релефа на съответната епоха: „Защото открай

време аз търсех истината за човека и я търсех страстно. С трън бодях сърцето си, потисках поривите на плътта и воплите на душата, с пост оковавах тялото, с яростни молитви молех Бога да ми я открие. Но той мълчеше, а беше в мене, в съвест, в дух и в мисъл . . няма дело на света без личното каквото и да е то, лъжа или истина,и всичко, що човек създава, създава го чрез своите мечти."

Поемите „Нефт" и „Тракийска гробница" на М. Берберов, разбира се, с всички специфики на поетическото изображение, показват близост с творческата позиция на Ем. Станев: човекът — устремен към първообликa на нещата, към тайните на човешката душа и превратностите на битието — е показан като сложно социално явление. В неговия път към истината съществува крайна цел, но не съществува крайност на познанието.

Устойчиви връзки, битие и смисъл, бъдеще — това са компонентите на човешката „памет" във времето. Времето притежава измеримост и тя е в стойността на съзиданието — или на разрушението, т. е. стойността на духовните изменения у човека. Защото времето — това сме ние, хората — казва Евтушенко. В този смисъл времето като категория в поезията има конкретно-историческа проекция.

В поезията на М. Берберов човешкият разум овладява стихийното начало— в битието или в природата. Дори в неспокойствието и вакханалията на стихиите поетът „присажда" определени черти от човешкия характер, които единствено могат да родят тържество:

Скалите продълбах.
И дълго страдах
за светлина — но почнах да блестя.
Огрявах пътя си.
Сред пропасти пропадах.
Но си създадох
криле —
за да излитна нависоко.
Родиха се и идоли от камъка.
От свод на пещера не по-високи,
Те бяха и прозрачни като мен.
Възпявах ги.
И раждах свое ехо,
сгъстило въздуха в пещерите.
Опиянено в свойта радост,
то
рушеше сталагмити,
сталактити . . .
Така сама достигнах в своя път до
тържествената смърт на всички идоли!"

(стихосб. „Морето се завръща")

Това е поезия на движението, на причинно-следствените изменения в галактическата мащабност на явленията, на човешките дела и чувства — на живота. Така се откроява пресечната точка между съвременното съзидание и глъбините на човешката душа, която го реализира. Функцията на парадокса в поезията му се свежда до провокация на остарели принципи и лъжливи добродетели.

В поезията на М. Берберов светлината на поривите, на свободния избор, непомръква от строгостта и трезвостта на разума. Те могат да бъдат в конфликт— повече или по-малко дълбок и драматичен,— но като всяко диалектическо единство постигат равновесие в едно по-високо, по-хармонично стъпало:

Ти, който имаш вече своя път,
освобождавай го от прах и от завои непрестанно.
Ти, който имаш вече своя дом,
освобождавай го от ключове и от ключалки непрестанно.
Ти, който имаш вече своята усмивка,
освобождавай я от примиреността ѝ непрестанно.

Ти, който имаш вече своето сърце,
освобождавай го от дребните му страсти непрестанно.
Ти, който имаш вече свойта свобода,
бъди . . .
бъди самият свобода.

(стихосб. „Отдалечен ще бъдеш близо")

* * *

„Законът на Нютон" (от новата му стихосбирка) е интимно-философска творба. Верен на себе си, авторът не е елиминирал гласа на времето. То е тук — бързащо и безпощадно, а редом с него Обичта — светла и обгаряща; Обичта е и във Времето чрез своята крайна обреченост. Препрочитах тази поема и тайничко завиждах на поета за смелостта, с която може за себе си да развенчае всички илюзии, уверявайки ни, че удовлетворението на духа е в пълното осъществяване, изграждане или дори изпепеляване на любовната мечта — желание, а не в илюзорното креене на спестени откровения. Оттук и неосъзнатият, но жесток акцент в думите, отразяващи конкретното „сега": „Ти си цялата обич с е г а"; Той е твой, той с е г а е превърнат на пламък"; „А въздухът, единственият, който дишаме с е г а, какъв ще бъде? Нали не съм листо, което се разделя със дървото си?" . . . „Сега" обема не толкова краткостта на човешкия жиот сред безкрайната вселена, колкото краткостта на чувството — една смела и тъжна откровеност . . . Защото това е любовта-стихия, изпепеляваща дългите мигове на очакване в ликуващи езически мигновения; увличащата и безпощадна обич, превръщаща близките хора в спомени.

Тя е толкова неизбежна, колкото и тъгата на поета — една болка, неотстъпно приждаща с „карнавала" на мъчителните спомени за хората, останали назад, в другото време, отречени и обречени от новопородената, обемаща в себе си всичко любов. Такава, каквато е всяка истина. Любовта, внушава ни поетът, е като слънцето. Сближава ги примамната за човека топлина. Но ако и слънцето е твърде „жестоко в светлата си прямота", тогава трябва ли и може ли да се избягнат нейните рани?

Любовта на поета към обичаното същество е витална стихия, изпепеляваща страст. Тя е тържество на плътта, но е изпитание и за духа, защото той винаги е буден през разпънатите на кръст от болка и равносметка сетива. Един жест и той се издава („кафяви и гладки от взиране пропасти"). Горчивините, спестени в тази творба, избликват в други: „Сърцето е кървав часовник—обречено време./ Паякът на гравитацията все плете./ Ала умът взривява своите ядра"; „И вярът дори спестява своите надежди . . ."

Странно, но е така — в поезията на М. Берберов присъствува ярко любовта, но на обичаната жена липсва конкретност, осезаемост, плътни черти. Дори и страстта е показана като степен на преживяване, а не като стремеж към любимо същество. Обяснимо е тогава защо в стихотворението „Океан" М. Берберов изобразява „сенки на обичали мъже, сенки на о б и ч а н и жени". Любовта е по-скоро измерението на голямото вътрешно чувство у поета, въздухът, който „дишат гърдите му", топлата земя, към която той се стреми като корен:

Ти, усещана само,
раздвижена в лъх на коса или в шепот на устни,
ти, обгърнала всичко; предмети и спомени,
страсти, молби и желания,
ти, спокойно присъствие, пълно с лъчите на утрото,
с маранята на пладнето,
с кроткия гълъбов здрач
или с плътния мрак на нощта,
ти докосваща всичко,

във всичко намерила себе си като ласка прозрачна,
ти си тук — едновременно ти си край него и в него.
Той минава през теб, ала ти си до него невидима.

(стихосб. „Морето се завръща“)

Само тя:
от кост по-бяла,
малка.
Като чувство нежна.
Само моя.
И нетленна . . .
Ала не и жива.

(стихосб. „Отдалечен ще бъдеш близо“)

Винаги ми се е струвало, че интимната лирика разкрива, ако не най-пълно, то най-точно същността на лирическия характер. Ако притворство е движило перото на твореца, скрито зад гръмогласния патос в подчертано граждански творби, в откровението за обичта непременно ще рухне. Тук всеки щрих на отразеното преживяване е деликатна страна на характера; съдържателна багра, стаила в себе си настроения и желания, в основата на които лежи конкретно разбиране за стойността на битието, за силата и противоречивостта на човешката същност. Но в поезията на М. Берберов, изградена върху символно-алегорични представи — една тъжна и откровена равносметка, — диша непобедимо животът: сложен и многолик, превратен и единен в началната си същност. Обичта в поезията му няма себична показност. Като част от света и от неговото непрекъснато движение — само така тя може да живее в стиховете му. Затова любовта не е „застинала вечност“, изградена чрез щедри уверения на лирическия герой. Преклонението е не пред нейното дълголетие (което може да означава и сиво примирение заради дълга), а пред раните, които оставя тая обич чрез острието на щастието и страданието, от които е изградена. Рани, които са живи дълго или които бързо заздравяват и се превръщат в белези. Или спомени . . . Затова неумиращото начало на любовта не е в заключената неповторимост или единственост, а е преди всичко в сложната, в многоликата изява на чувствата в продължение на не един човешки живот. В това е нейната вечност: живо вкоренена в краткостта на многостранни превъплъщения. Тя е част от диалектиката на живота — начало на неумиращите и нестареещи духовни ценности. С такъв — и кратък, и вечен — образ живее любовта в поезията на М. Берберов.

Интимните стихове на поета не са любовна лирика, самостоятелно обособена от цялостното му творчество. Изявата на чувството е по-скоро реализация на човека, на неговото и устойчиво, и богатеещо отношение към света. Може би тъкмо чрез съкровените преживявания поетът решава, че най-убедително може да докаже личната си увереност в повторяемостта на изконни белези на човешкото съществование, да докаже съхранимостта на „началото“ у нас, хората, откроени не само като единици, индивидуалности, но и като непрекъсващ във времето живот — на човешки разум и емоционална памет. Измяната (към другите или към себе си — което е още по-точно за творческото му разбиране, защото непременно означава измяна и към другите във втория си план) или пък омразата не създават вечното. Те могат да насекат профила на времето, но неговият съхранен във вековете облик е извайван от дланите, направлявани от обичта (в най-широк смисъл). Най-ярко това отношение на твореца към света е показано в стихотворението „Тракийска гробница“.

Ето: речните камъни, вградени в стените на гробницата, изсъхват „без милувката на пъстървите“, там сърцата мълчаливо са се стапяли като тъжни преспи . . . Но ако се „отдалечиш от себе си“ и проникнеш назад, в пластовете на неподвижното време“, ще видиш, че мълчанието на тази погребана всеотдай-

ност „прилича изумително на д в а м л е ч н и п ъ т я, срещнали се в мрака на пръстта“. Ветрилото оживява като „лапичка на молещо се за живот котенце“; от сребърния наколенник на мъжа-воин мълчаливо засиява скритата преданост на сребърна жена, някога прегръщала нозете му . . . и там, в помръкналите светкавици на аристократичната застиналост — колко много „древен гняв“ в упор срещу времето и съхранена доблест . . . Личният живот е потърсен във връзка с галактическата мащабност, частица от която е и човекът:

Само две луни от злато
греят върху люлката на обиците й.
Жълтият им сок са пили живите треви,
пробили
с коренчетата си камъка на бялото небе.
Ала ний не чуваме зеления им шепот,
уловени като весели пъстърви
в мрежата на свойте страсти.
И така завършваме спокойни
вечното си земно повторение.

Проявата на обичта (на верността към себе си, на доблестта, на гнева дори) в поезията на М. Берберов е видяна в най-широк аспект: и като горда, самоизбрана привързаност към скъпо нещо — една от с ъ щ н о с т н и т е ч е р т и н а с в о б о д а т а; и като рушене, дърпащото назад съвестта, псевдоблагородство и утвърждаване на честното безразсъдство — с т е п е н в б о г а т е е щ и я и н т е л е к т; и като трезва преценка и лично участие в трудни, рискувани посоки — с ъ х р а н е н а и н д и в и д у а л н о с т.

Чрез тези изяви на съвременната личност поетът утвърждава най-човешкото у човека.

* * *

В хода на времето нещата, явленията имат различно проявление. Но те съдържат и обща задължителна величина-измеримост: съдбата на човека, поставен на кръстопътя на събитията — потърпевш, но оцветяващ с кръвта и духа си техния смисъл и крайна цел. В закономерността на протичащото човешко битие се вплитат нишките и на волята, и полюсните прояви на разума и интелекта, и носталгичната болка по отминаващото, и вярната или невярна мисъл-предусещане за бъдещ успех или томителна обич, и горчивите, но съкровени прозрения за личната участ с водопадни отскоци и шеметен бяг . . . Мисълта на човека от нашия век е в състояние да улови сложните проблеми на съвременността. След като тази мисъл, дълбока и противоречива, но трайна в дълбаенето на крайната цел в човешкия живот, има присъствие в нашето време, то художникът-творец поема огромната отговорност за дълбоки, проницателни естетически обобщения.

ПРОГРЕСЪТ В ИЗКУСТВОТО

Проблеми, критерии, фази

Валентин Ангелов

1. МАРКСИСТКО-ЛЕНИНСКАТА ЕСТЕТИКА ЗА КРИТЕРИЯ НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ПРОГРЕС

Най-интензивната разработка на въпроса за художествения прогрес от страна на теоретиците-марксисти бе осъществена през 60-те и началото на 70-те години. Но тоя въпрос има много по-дълга история. Още през 30-те години естетическата мисъл в СССР се натъкна на него в процеса на изграждането на нова, социалистическа култура. Превъзмогването на някои нихилистични и отрицателни оценки към голямото културно наследство наложи проблема за традицията и приемствеността, съответно за усвояването на положителния художествен опит на предишните генерации творци при отхвърляне на назадничавите или реакционни черти в светогледа и творчеството им.

И днес темата за прогреса в изкуството се ползува с голяма актуалност. Върху него продължават да работят редица представители на марксистко-ленинската естетика. Те разискват върху различни страни от тая тема с цел да осветлят сложността, многостранността и вътрешната мобилност на прогреса. Освен общите теоретически постановки някои автори прибягват и към конкретен анализ на различни етапи от историята на литературата (Храпченко, Ванслов), по-рядко от историята на живописта и скулптурата. Това дава възможност да се обхванат най-сложни страни в художествения прогрес — неговите противоречия, които през 60-те години (за разлика от 30-те години) „се оказаха частично изпуснати“[1].

Възловият въпрос, пред който се изправя всеки автор, докоснал се до тази тема, гласи: „Кой е критерият за прогреса в изкуството?“ На него са давани и продължават да се дават различни отговори — изключителната усложненост на явлението подвежда да бъдат изтъкнати на първи план ту едни, ту други признаци. Според едни теоретици основен критерий е „обогатяването на изкуството с истински човешко съдържание“ (А. Гулига[2]), с хуманистичен патос (Н. Дмитриева[3]). Според други главен признак е художествената правда и степента, в която изкуството на различни исторически периоди я е постигало, респ. познавателният потенциал на художественото творчество. Прогресът в

---

[1] В. В. Ванслов. Прогресс в искусстве. М., 1973. с. 5.

[2] А. Гулыга. Существует ли прогресс в искусстве. — Вопросы философии, 1964, кн. 6, с. 89.

[3] Вж. Современные проблемы реализма и модернизма. М., 1965.

изкуството се разглежда като „непрестанно углъбяване на художественото познание“ (М. Каган[1]); „същността на художествения прогрес е заключена в развитието и вглъбяването на реализма като познавателно („отражателно“) богатство на изкуството . . .“[2] Въпреки че гносеологическият признак се изтъква като основен, много автори посочват и други, съпровождащи го — разгръщане на „техническите възможности на изкуството“ (М. Каган), създаването на нови духовни ценности (В. Ванслов) и др. Кр. Горанов например счита, че „социалната съдържателност и правдивост на творбата са водоразделът на художествения прогрес“[3]. Една трета група автори обръщат внимание на въздействието на изкуството върху обществената практика и жизнедеятелност (Ц. Игнев,[4] А. Еремеев,[5] отчасти В. Ванслов).

Не подлежи на спор, че всеки от посочваните признаци има някакво отношение към постъпателното развитие на изкуството, но сам по себе си той едва ли е достатъчен, за да бъде утвърден в универсален критерий. Ето защо прибягването към два или три е по-убедително, по-обещаващо. Някои теоретици (Н. Гончаренко и Н. Парсаданов) дойдоха до идеята за комплексния критерий, „необходим преди всичко за това, че всеки частен аспект на разглеждане на изкуството е недостатъчен, не обхваща разнообразието и сложността на прогреса в изкуството, както и на самото изкуство“[6]. Поне на пръв поглед един такъв критерий би обяснил най-пълно художествения прогрес в неговата динамика, многостранност и дори противоречивост. Налице е обаче значителна трудност: от кои признаци да бъде комплектуван той и в каква йерархия да бъдат подредени те помежду си, понеже самото изкуство е променлива, намираща се в движение система, чиито съставки нямат непроменима значимост, място и роля при различни култури и през различни епохи! Впрочем срещу комплексните критерии са отправяни сериозни възражения; те изпъквали „като съвкупност от нормативни изисквания към изкуството, в това число и на миналите епохи“[7]; „при всичките предимства откъм многостранност и всеобхватност те не позволяват да се отделят главните, ведущите прояви на художествения прогрес, нивелират основно и производно, причина и следствие“[8]. Наистина Парсаданов и Гончаренко включват в тях твърде различни признаци, а последният дори не диференцира това разнообразие от признаци по значимост: „Прогресът на изкуството, неговото усъвършенстване обхваща най-разнообразни процеси на вътрешното му развитие — вглъбяване на идейното съдържание, обогатяване на стиловете и формите, възникване на нови видове и жанрове, ръст на майсторството, изработка на нови прийоми на творчество и т. н.“[9] След такова изброяване идва многозначителното „и т. н.“! А ако някой от тия признаци не се развива напред, следва ли да се говори за прогрес? Или пък решаваща е средната аритметична цифра от всички приведени показатели“? На тоя въпрос отговор не е даден, но може ли да му се отговори задоволително!

Независимо от някои спорни положения разработките на посочените вече автори притежават добри и силни страни, които ще послужат като основа за всяко следващо проучване в тая област от марксистко-ленинската естетика.

---

[1] М. С. Каган. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Ч. III. Л., 1966. с. 134.
[2] В. В. Ванслов. Цит. кн., с. 44.
[3] Кр. Горанов. Изкуството като процес. С., 1972. с. 533.
[4] Вж. Преблеми на художественото творчество. С., 1968.
[5] А. Ф. Еремеев. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Ч. II и III. Свердловск, 1971.
[6] Н. В. Гончаренко. О прогрессе искусства. Киев, 1968. с. 218.
[7] М. Храпченко. О прогрессе в литературе и искусстве. — Вопросы литературы, 1970, кн. 6, с. 73.
[8] А. Ф. Еремеев. Цит. кн., с. 282.
[9] Н. В. Гончаренко. Цит. кн., с. 219.

Въпреки че неравномерността в развитието на изкуството се отчита, художественият прогрес се поставя съвсем правилно във връзка с прогреса в обществото; той „не трябва да се откъсва от обществения прогрес в цялост“[1]. И това е логично, щом като изкуството по същината и функциите си е социална проява.

Върху избора на критерия влияят съществуващите различия относно съдържанието, влагано в понятието художествен прогрес, но при всички автори-марксисти последният се разбира като сложна форма на развитие с нееднаква мобилност на различните „пластове“ на изкуството. Би било незадоволително, ако той се разглежда само като „движение от низшето към висшето“ (Храпченко) или само като обогатяване на художествената сфера с нещо „ново“ (Гончаренко). Ванслов, Каган, Парсаданов и др. посочват, че всяка следваща степен от художествения прогрес е придобивка на нови качествени състояния, но и евентуална „загуба“ на други. „Историята на изкуството е не само история на завоевания, но и история на загуби (утрат).“[2] Отчитайки сложността на постъпателното развитие, А. Еремеев например писа: „Може да се говори не за погрес на изкуството в цялост, а само за определена негова част.“[3] Необходимата широта в разработката на проблема обаче предлага Ванслов, който отчита противоречията, връщанията и въобще „парадоксалността“ на прогреса. Оттук и неговите критични бележки спрямо някои естетици от 60-те години, които „предлагаха като „модел“ на прогреса вместо равната права линия — права линия с нащърбвания . . . с удебелявания и изтънявания. Понятието за регреса при това схващане се превръщаше в някаква уговорка . . . или придобиваше чисто негативен смисъл . . . При това прогресът не е права, но спирала . . . В много случаи прогресът може да се извърши във форма на реакция, обратното движение да отведе нагоре, а прякото възлизане да се окаже крачка назад. С такива парадокси е пълна историята на изкуството.“[4]

Марксистко-ленинската естетика търси такива фактори на художествения прогрес, които са пряко свързани с обществената роля и предназначение на художествените творби. Независимо от различията в представите и „моделите“ за прогреса предлаганите критерии разкриват същностни страни от изкуството— неговата „социална съдържателност“, „углъбяването на художественото познание“, характера на художественото обобщение, ролята му за „обществено необходимата жизнедеятелност“ (Еремеев) и т. н.

Чисто формалните признаци се изключват или се допускат само като съпровождащи. Това е правилно и напълно в духа на марксистко-ленинската естетика. Изкуството е не лукс,не средство за лека забава или развлечение, а органична съставка от обществения организъм, следователно критериите за неговия прогрес никога не могат да бъдат отъждествени с отделни стилови, „технически“ и други особености.

2. ПОСТАНОВКИ КЪМ ПРОБЛЕМАТИКАТА НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ПРОГРЕС

Преди да пристъпя към целта — същината на художествения прогрес, — ще разгледам няколко въпроса от общотеоретически интерес. Това ще бъде ядрото, около което ще се оформят съответни изводи и заключения.

Говорейки за прогреса в изкуството, би трябвало да не се изпуска из очи, че то самото е една динамична система, чиито „пластове“са в постоянен

---

[1] Н. Я. Парсаданов. О поступательном характере развития искусства. М., 1964, с. 62.
[2] М. Каган. Цит. кн., с. 139.
[3] А. Ф. Еремеев. Цит. кн., с. 280.
[4] В. В. Ванслов. Цит. кн., с. 129.

процес на разместване, а периферната ѝ зона — в непрекъсната дифузия с явления, намиращи се отвъд ръба на художественото. Изкуството се развива спрямо обществото неравномерно , но такава н е р а в н о м е р н о с т се наблюдава и вътре в него — при развитието на различните видове и жанрове. Възможно е в границите на една и съща епоха един вид изкуство да се намира в неоспорим възход и процъфтяване, докато друг — да крее в еклектизъм и творческа немощ. Нали приблизително такава е ситуацията през XIX в., когато литературата в лицето на критическия реализъм даде плеяда крупни художници, получили световна известност, докато архитектурата бе изпаднала в безкрило подражателство и безкръвно копиране на отминали стилови форми. Първата направи огромна крачка напред в обобщеното и углъбено познание на социалната действителност; втората беше в застой и упадък — архитектът плахо прикриваше новите строителни конструкции от чугун, а по-късно и от железобетон в рухото на каменната архитектура на стилове като барок, класицизъм, дори готика и т. н. Очевидно е, че прогресът в изкуството не се поема равномерно от всички видове и жанрове, а само от най-пригодните да отговорят на назрелите обществени потребности.

От друга страна, нека припомня за ведущата роля на живописта през ранния и високия Ренесанс, която се оказа изключително удобна да превъплъти хуманистичните идеали и представите за прекрасното на епохата. Леонардо да Винчи — с категоричност, която днес удивлява!—ѝ отдава приоритет спрямо скулптурата, музиката и поезията. Нали живописецът „спори и се съревновава с природата"![1] Нали той е превърнал живописното изображение във фин инструмент, чрез който възпроизвежда сетивната красота на битието! Но още през късния Ренесанс, когато съмнението и неверието помътиха първоначалната чистота на естетическите идеали и внесоха миньорни акорди в светогледа на художниците (Сервантес, Т. Тасо, Шекспир), този приоритет беше оспорен от изкуството на словото.

Вътре в изкуството се извършват и други процеси, благодарение на които се разширява художествената сфера чрез усвояването на различни явления, които сами по себе си са несъпричастни към художествената специфика. Понастоящем например наблюдаваме как в белетристиката, театъра, киното, дори в живописта навлезе д о к у м е н т а л н о с т т а, органично споена със своеобразието и структурата на съответните за вида изкуство художествени образи. Ото Дикс, считан от критиката на ГДР за критически реалист, използва и колажа, за да документира уродливия лик на следвоенна Германия (1918—1920 г.): изрезки от вестници с текстове на антисемитски и инфлационни лозунги допълват социално-разобличителните изображения, придавайки им достоверността на исторически факт.

Добре известно е, че техниката сама по себе си е средство, а не атрибут за художественост. Днес обаче се натъкваме на особено явление в декоративното изкуство, включително и българското. Някои похвати на старото, патриархалното занаятчийство, например изчукването на бакърения лист, пирографирането и др. под., се естетизират. Художникът създава декоративното произведение, като нарочно изтъква ръкотворното, „технологичното" начало. От с р е д с т в о „техниката" се превръща в цел и съдържание на декоративната творба. Тъкмо такива произведения днес ефикасно противодействуват на анонимната, твърде техноидна модерна архитектура, излъчвайки около себе си „топлина", пораждайки асоциации за нашето родно минало, облъхвайки ни с едно възторжено, приповдигнато отношение към творческия труд на старите майстори. Така те активно съдействуват за х у м а н и з и р а-

---

[1] Л е о н а р д о д а В и н ч и. Избранное. М., 1952. с. 67.

н е т о на околната материална среда, в която живеем. Какво е тогава това явление? — позитивно или негативно. Но аз вече подсказах вероятния отговор, щом като то излъчва човешка, националнообагрена „атмосфера“ около себе си.

Нека се ограничa с тия примери! Те са достатъчни, за да укажат колко сложна е картината на художествения прогрес и колко лесно тя би могла да бъде опростена и дори вулгаризирана.

Както всяко друго обществено явление, и изкуството притежава историческа конкурентност и обусловеност. То е най-непосредствено свързано с духовната и материалната култура на дадено общество и е неделима съставка от нея. Културната ситуация, в която то се формира, дава облика и характера на художественото развитие; тя „провокира“ задачите, които генерацията творци трябва да разреши. В края на краищата тя благоприятствува за процъфтяването или упадъка на различните художествени форми, за постъпателното развитие на едни видове и второстепенното внимание към други. Тя е, която е налагала художествени образци, канони или норми, в които е трябвало да се реализира изкуството на определена епоха, или пък е разтваряла широко вратите за смели творчески търсения.

Проблематиката за художествения прогрес едва ли може да бъде успешно анализирана в някаква изолираност от културните задачи на обществото, епохата. Иначе бихме ли могли да обясним ролята на направлението „родно изкуство“ у нас от първата половина на века! Защото това направление включва в образната си структура реминисценции от старата българска фреска и икона, както и декоративни стилизации, подсказани от фолклора; то обаче решително се отказа при някои художници от ренесансовите традиции. То пожертвува завоеванията на Ренесанса (но нима това е осъдително!) заради създаването на образност, отговаряща на едно произтичащо и съвпадащо с българската душевност изкуство.

Културната ситуация дава сигурен компас, за да се ориентираме в позитивната или негативната стойност на изследваните явления. Тя е жизнената плазма, в която последните виреят или вегетират, в нея те придобиват определен, конкретен смисъл и значение. Щом е така, едва ли е потребно да се търси някакъв вездесъщ художествен признак като еталон на художествения прогрес — признак, присъствуващ буквално във всички прояви на изкуството: в глинения идол на неолитния човек и в скулптурата на Роден, в ловния танц на дивака и в съвременния театър.

Като част от културата на своето време изкуството би трябвало да бъде разгледано и в съдържателен план[1], *но* и като пластична форма—два аспекта, в чието единство може да бъде „уловена“ спецификата на художествения прогрес. Пластичната форма не е калъф, в който безпрепятствено се въвлича идейно-духовното съдържание на изкуството; тя притежава относителна ценност, собствени закономерности и изисквания. Нередно е да се свежда до съвкупност от формални или технически похвати, понеже в нея се оглеждат психологията, народностните признаци, типът възприятие, отношението на твореца към света. Тя е „продукт“ на наличната за дадено общество култура; затова показва к а к в о може да бъде преработено от жизнен в художествен факт и к а к. Нейната съпричастност към стила (като съдържателна и формална категория) за мен е безспорно; ето защо тя изпълнява ролята на филтър, през който се пресява жизненото съдържание в процеса на художественото му овладяване. Обръщам внимание на това, понеже при някои изкуства (живопис, архитектура)

---

[1] Повечето автори наблягат само на съдържателни, респ. гносеологични, социални признаци на изкуството като критерий на художествения прогрес.

пластичната форма за даден етап на развитие може да стане еталон за прогрес, например импресионизмът и постимпресионизмът във Франция (поне в лицето на Сезан и късния Ван Гог), които, противодействувайки на академизма, обогатиха живописта като колорит, форма, тип виждане на света.

Обществото създава материалната и духовната среда за своето съществуване — в това число и културата. Наред с другите ѝ задачи последната трябва да бъде определена, обусловена от идеологията и психологията на социалния колектив форма на духовните процеси, но и да ги стимулира и дори „провокира" към по-съвършена и завършена изява. Тук проличава функцията на изкуството, което активно участвува в моделирането на тия духовни съдържания, идеи, възгледи, идеали. То не само отразява социалния живот, но и способствува за неговото формиране и изграждане — един сложен културно-исторически процес с различна насоченост, тенденции и особености.

В границите на дадена култура определен признак на изкуството би могъл да съпровожда основните тенденции на развитие. Разпростирането на този признак върху цялата художествена история създава някои безспорни предимства: сравняване на различни, включително и много отдалечени периоди. Това обаче крие и някои неудобства: като динамична система изкуството може да бъде в постъпателно развитие, а избраният за критерий признак да е изтикан на заден план през определена епоха. С оглед на това нека да видим пригодността на най-често утвърждаваните за критерий на художествения прогрес признаци.

1. Ще започна с художествената правда — признак, считан от много автори за основен, определящ. Не подлежи на спор, че художественото познание за света се е разширявало и углъбявало; същевременно от него са били отстранявани митологичните и религиозните, въобще изопачаващите картини на света елементи, та при реализма на XIX и XX в. животът да бъде изобразен в присъщите му социални измерения, противоречия и тенденции. Някои видове изкуства — на първо място литературата — са блестящо доказателство за тоя сложен, изпълнен с кривулици и връщания, но непрекъснат процес на „разширяване на познавателните възможности на изкуството (в художественото усвояване на все нови страни и предели на обективния свят, в появата на нови теми, идеи, образи, във възникването и развитието на нови видове и жанрове, обогатяването на езика). . ."[1] Такъв подход е приложим (на места с уговорки) и към театъра, живописта, скулптурата и др. Опитаме ли се да подходим така към архитектурата и декоративно-приложните изкуства, ще се натъкнем на сериозни трудности.

Наистина терминът „правдива архитектура" е в обръщение, но той едва може да ни ориентира в постъпателното развитие на тоя вид изкуство. Тук ата правдивост отнасяме предимно към функционалната целесъобност на сградата, но в нея не влагаме гносеологическо-познавателен смисъл. логичен е случаят с приложните творби. Да изключим тази група изкуства проблематиката на художествения прогрес е нередно. Сторим ли това, на какво основание ще говорим за изкуството в цялост!

От друга страна, художествената правда невинаги е била цел и съсредоточие на художествените инвенции. Това доказва изкуството на стария Египет. Т. нар. „реалистичен портрет" се появява още в древното царство (3200—2400 г. до н. е.), първоначално като скулптурен, сетне и като живописен, и бива съхранен векове по-късно, чак до II—III в. от н. е. — времето на такива шедьоври, каквито са фаюмските портрети, учудващи с правдивото изображение на човешкия образ, физически и духовен. Въпреки това монументално-пред-

[1] В. В. Ванслов. Цит. кн., с. 91.

ставителното изкуство остава почти чуждо на тия „реалистични“ прояви. В дългото съществуване на стария Египет то продължава плътно да се придържа към канони, образци и норми, придаващи му подчертано идеографски характер. И както всяко идеографско творчество, така и староегипетското има своя „естетика“, коренно различна от тая на реалистичното претворяване на света. Чрез изображението художникът не цели да внуши представата за действителност — реална или въображаема, но да изрази идеята за предмета или събитието, което рисува. И тъй оказва се, че съществуват две линии в художественото развитие на стария Египет, протичащи ту ускорено, ту преливащи една в друга: „реалистична“ и идеографска. Тая дихотомност има своето добро обяснение: генезисът на „реалистичния портрет“ е свързан с погребалния култ, съгласно който умрелият може да се всели само в изображения си „двойник“. Оттук потребността от портрети, следващи прототипа откъм физическите му, но и психически качества. Портретът се поставя в гробницата върху лицата на мумиите или пък се представя от статуи на близки до фараона хора, които след смъртта си ще му служат, както и приживе, вселили се в скулптурните си „двойници“. „Реализмът“ тук има смисъл на магичен знак и е продукт на художествения занаят. Напротив, идеографското изкуство пресъздава най-крупните промени в социалния живот, преработва в художествен план идеологията на господствуващите класи, функционира като постоянно действуващ фактор при оформянето на околната пространствена среда на обществото. То пряко е свързано с жизнедеятелността на робовладелческото общество, докато „реалистическият портрет“, въпреки че не остава чисто културова работа, а прониква дълбоко в художествената система на Египет, не притежава тоя широк диапазон от теми, идеи, социални измерения.

Въпреки че канонизираното идеографско изкуство[1] свежда образите до символи и знаци, то работи с идеи и значения, чрез които е осъществявало определени идеологически връзки с обществото.

Независимо от всички тия обстоятелства утвърждаването на художествената правда като универсален критерий за художествения прогрес крие потенциална възможност от гносеологизаторство, от повторно разполовяване на историята на изкуството на две неравноценни помежду си половини: реализъм и антиреализъм.

2. Между признаците, които се сочат като критерии за прогреса, е социалната съдържателност на изкуството. Това понятие има много аспекти и без някои от тях едва ли би могло да се мине при разработката на стоящия тук проблем. Но да се използува то сумарно, в цялата му почти необозрима широта, едва ли е редно, тъй като това се съпровожда от неясноти. Социално съдържателно е било изкуството на много епохи — в различни „планове“ и форми. Ако примерно се вземе пред вид начинът на битуване на изкуството в социалния колектив, ще се констатира нетрудно, че изкуството в първобитното общество е било по-плътно свързано с жизнедеятелността на рода (племето), отколкото когато и да било по-късно, включително и днес. Тъкмо защото е било дифузно слято с основните прояви на социалната общност, то е част от живота на дивака. Днес обаче аз мога да включа копчето на телевизора, за да бъда „съучастник“ — само психически, зрително — в предавания телевизионен филм. Това обаче е въпрос на индивидуални предпочитания и удоволствие. Първобитният човек обаче е трябвало да се включи в ловно-магичния танц — пряко, не само психически, но и физически, — защото това не е само естетическа проява, но и дейност, свързана с успешния

[1] През всяка епоха обаче са съществували и фолклорни прояви, където каноните и естетическите норми са влияели най-слабо — и при старите цивилизации, и при изкуството до наши дни.

лов. Той не е бил зрител (в съвременното значение на думата), а участник в едно социално действие.

Един натюрморт или един пейзаж са напълно немислими за творчеството на дивака, който нерядко и с удивително майсторство е изобразил привичките на животните — обект на неговия лов. Едно социално съдържателно изкуство, каквото той е създавал, не е могло да „разточителствува" със сюжети, лишени от пряко значение за живота на рода (племето). Наистина, каква социална наситеност на всяка художествена проява! И заедно с това как ограничено и едностранчиво се е осъществявала социалната съдържателност на първобитното изкуство!

3. А какво би могло да се каже за художественото съвършенство, майсторство или пък за обогатяването на „техническите възможности на изкуството" (М. Каган) — признаци, изброявани като съучаствуващи в търсения критерий? Овладяването на новата техника е било предпоставка за възникването на нови видове изкуства (например киното) и за развитието в дадено направление на почти всички останали (архитектура, приложно, декоративно изкуство). Но дали техническото съвършенство е цел на всяко художествено течение и всеки творец? Напразно съжалява Гончаренко, че „ние днес още не сме достигнали във всички жанрове на скулптурата това, което беше при старите гърци, поне в областта на майсторството"[1]. Въпросът е друг: дали съвременният художник желае това? Показателни са например мислите на нашия голям скулптор Иван Лазаров:

> „Понякога съм слушал да казват, че моето изкуство е грубо, че няма в него финес, който у нас сме свикнали да смятат като качество в пластичните изкуства. Право е, че моята форма е груба и тежка. Но тя е такава, защото се е родила върху нашия чернозем, а не върху чуждите, далечни вече книжни канони на класическото изкуство, които нямат нищо общо със съвременния живот, а още по-малко с нашия. Върху тия канони би се изградило наистина чудно, хармонично съчетание на форми, което би дало наслада на окото, но не би засегнало по-издълбоко душата на съвременника."[2]

Ив. Лазаров не търсеше финеса, съвършената отшлифованост на формата, но нима това трябва да се оценява отрицателно?

Елинското изкуство с неговия хуманизъм и хармонично, доведено до съвършени художествени форми творчество беше идеал за XVIII в. и извор на вдъхновения (от Винкелман до младия Хегел). Но за много съвременни художници вдъхновенията идват от друг източник: за някои наши живописци — от средновековната фреска и икона, за Пикасо — от негърската пластика с нейните експресивни, даже деформирани изображения, и т. н. В литературата пък един от последните неуспели опити да се съживи духът на античността бе френската „Хенриада", замислена като епично „издание" на „Илиада" през XVIII в. Майсторството на старите гърци не е, пък и не трябва да бъде образец за съвременния художник, защото други са целите и задачите на новото изкуство, друго е и мястото му в живота на обществото.

Доколкото два или три признака се вземат като критерий за художествения прогрес, това налага да се проследи присъствието им във всеки период от историята на изкуството. Признаците могат да бъдат същностни, но те налагат на теоретика да препарира развитието на изкуството в техните рамки, да го изолира от всякакви други фактори. По тоя начин изкуството — тая сложна,

---

[1] Н. Гончаренко. Цит. кн., с. 104.
[2] Иван Лазаров за изкуството. С., 1967. с. 180.

многопластова и динамична система! — ще бъде вмъкнато в „регламента“ на избрания признак-критерий като в прокрустово ложе. Но нека да приемем тоя подход към проблематиката на художествения прогрес! Тогава се изправяме пред следните неуяснени положения:

1. Дали сравняваните периоди от художествената история са р а в н о ц е н н и или н е р а в н о ц е н н и помежду си в художествено и в културноценностно отношение? Ако признакът-критерий се проявява по-слабо в ранните периоди на изкуството и по-„уплътнено“ в по-късните, следва ли, че се касае за неравноценни периоди? Отговорът е труден. Но има ли днес нещо по-несъстоятелно от идеята или най-малко намека за неравноценния характер на изкуството от различни културни периоди? Защото то е органична част от културата на дадено общество, което то обслужва и в което битува.

2. Прибавя се и друг, сроден проблем: в какво отношение се намира художествената ценност спрямо прогреса в изкуството? Ако се има пред вид научният прогрес, зависимостта е явна: една научна истина от миналото, ако тя е непълна, се обезценява поради по-съвършеното знание днес за изследвания обект. При художествения прогрес такава една зависимост е повече от проблематична. Една картина или скулптура, въпреки че художествената правда в тях може да се окаже ограничена или пък обременена с религиозни елементи, не губи ценността си за следващите поколения. Какво по-красноречиво от творбите на Леонардо, Рафаел или Микеланджело с евангелски сюжети! Тяхната ценност се съхранява — ако щете дори расте, — макар че обществото, за което са били сътворени, не съществува, а религиозния мотив е чужд на нашето съвремие. Известно е какви специални условия се създават за опазването произведенията на старите майстори. Освен това те и днес продължават да въздействуват, понякога дори по-силно и по-неотразимо, отколкото добри съвременни творби. Кой ще оспори художественото въздействие на „Ифигения“ или „Едип“ в сценични постановки, придържащи се към духа на античността, въпреки че митологията е чужда на съвременното мислене! Тия и други такива произведения не само са преживели времето си, но са съхранили и силата на своето естетическо въздействие, макар и не в ония форми, в които то се е проявявало спрямо обществото, за което са били създадени. И понастоящем има хора, които категорично предпочитат ренесансовата живопис пред съвременната; тяхното съзнание е „отворено“ за едната и „затворено“ за другата! Тогава к а к участвуват тия творби в художествения прогрес — спрямо епохата, в която са сътворени, или и спрямо епохите, върху които се разстила тяхното естетическо въздействие?

3. Има творци, които приживе не са упражнили почти никакво въздействие върху съвременното за тях изкуство; затова пък въздействието им върху последвалото художествено развитие може да се окаже изключително голямо (например Ван Гог). Късният Греко пък остава неразбран чак до началото на XX в.: изкуствоведите съзират в живописта му следите на астигматизма, старческата маниакалност, дори на шизофренията. За експресионистите обаче той става откровение, а творчеството му — обект на възторг и преклонение.

Ние знаем вече, че художественият прогрес снема в себе си положителното, „огъня“ на предшествуващите епохи, но ето че той може да абсорбира и това, което някога е било оспорвано, отричано, считано за неестетичен феномен, за проява на лудост (късния Греко, късния Ван Гог) — да го абсорбира така, че то да стане отправна точка за следващото постъпателно развитие. Деформациите, мощните ракурси, „присвиването“ на перспективните планове, трансформирането на изобразената реалност в имагинерен символ и др.под. — тая художествена субстанция у късния Греко се е третирала векове наред като неестетична: при модерната живопис обаче тя именно послужи като ядро при

оформянето на една нова „естетика“, където изразът може да вземе превес и да наруши натуронаподобителния характер на художествената форма.[1] Нали естетическата ценност на изкуството не съществува изолирано от обществото и създадената от него културноценностна система, а като органична част от същата. Тогава ценността ще се представя от оная художествена субстанция (произведения, творчески опит, признаци), която би могла да удовлетвори културно-естетическите потребности на епохата.

Не ще ли бъде по-правилно, ако се подходи така: изкуството като сложно и многолико единство, изпъстрено с различни по характер и поетика процеси и прояви, да бъде съпоставено най-напред с обществата, в които то битува и които то обслужва (независимо от датата на сътворяването на различните произведения), за да се установи как то ф у н к ц и о н и р а в съответната културна ситуация! Чрез такава съпоставка би могло да се установи; к а к и в к а к в и форми то е давало „отговор“ на наличните или назряващи културно-естетически потребности. Това означава да се проследи общественото му въздействие, връзката му с обществената практика (в различните й прояви, включително и културата като част от нея), инфилтрирането му в организма на социалния колектив.[2] Едва чрез тия съпоставки би могло да се констатира как са се разгръщали и обогатявали художествените форми като функциониращa компонента от създаваната вътре в социалния колектив културноценностна и комуникативна система, как те са „реагирали“ на културното „строителство“, цели и проблеми на дадено общество. Тези форми, макар и приблизително, ще очертаят сложната и негладка спирала на художествения прогрес.

3. ПОНЯТИЕ ЗА ПРОГРЕСА В ИЗКУСТВОТО

Трудностите са в това, че изкуството включва множество процеси, противящи в различни нива и с различни „вектори“. Някои от тях имат п р я к о отношение към художествения прогрес, други само к о с в е н о; трети са съпътствуващи или негово далечно ехо, четвърта група са неутрални към него и т. н.

Съучастието на художествените процеси и явления към прогреса не е обусловено само от тяхната същност и специфика, но и от ролята, която те имат в утвърдената вътре в дадена социална общност система от естетически и културни ценности. Ето защо има прояви, които в една епоха са играли позитивна роля, а в друга — негативна. Например натурализмът на Ед. Мане от втората половина на XIX в. е положителна проява (тъкмо в пределите на живописта от онзи период), доколкото противодействува на мъртвия академизъм и епигонското придържане към библейски, исторически и митологически сюжети; така навлезе животът — в един вид изкуство, умъртвено от литературни теми и образи. Като явление в литературата на XIX в. обаче натурализмът справедливо се оценява отрицателно, особено в съпоставка с крупните завоевания на критическия реализъм. Подобен пример сочи и М. Храпченко: „Някои изследователи са склонни да считат всеки вид реализъм за революционно направление в изкуството. С това мнение не можем да се съгласим. Историята на литературата показва, че реализмът може да бъде революционен, прогресивен, но той може да носи и печата на реакционност. Всичко зависи от историческите обстоятелства . . .“[3] И той изрежда имената на американски писа-

---

[1] Срв. тоя проблем у Ла Дриер (IV конгрес по естетика).
[2] Срв. Ц. Игнев и А. Ф. Еремеев. Цит. съч.
[3] М. Х р а п ч е н к о. Цит. съч., кн. 6, с. 59.

тели, които, „ползувайки се от средствата на реалистичното изображение, старателно защищават буржоазния начин на живот“[1].

Не само през различни периоди, но и в различни сфери на изкуството един и същ признак (явление) придобива р а з л и ч е н характер. Оттук произтича несигурността в това да се очертае художественият прогрес по един, два или три признака, дори те да са от изключителна меродавност днес при определянето прогресивността на съвременната творба.

Затрудненията се дължат донякъде и на у н и в е р с а л и з м а на естетическото чувство, характеризиращ позицията на съвременния зрител (читател). Разбира се, този универсализъм не е безграничен, но все пак изключва тесногръдото оспорване на произведения, родени в недрата на други култури. Поради него ние включваме в кръга на признаваните от нас художествени ценности твърде разноезични по стил, образна структура, естетическо кредо явления. Всеки стил в миналото е поставял някакви художествени „норми“, регулиращи общото движение в изкуството на епохата. Да припомня с каква непримиримост Волтер критикуваше Шекспир, а романтиците-живописци презрително отхвърляха класицизма и др. под. Универсализмът на естетическото чувство изключва подобен род нихилизъм. Наред с това той е предпоставка за една неприключила преоценка на различни художествени явления относно тяхното място в историята на изкуствата и относно художествения прогрес.

Бихме допуснали сериозна грешка, ако всеки процес, респ. движение, развитие вътре в изкуството съотнесем към проблемите за прогреса. Бих изброил няколко вида такива процеси, които са неутрални към него или поне имат твърде далечно отношение.

1. Циклични процеси. Идеята за цикличността на всяка култура при наличие или отсъствие на заемки от предишни културни кръгове представлява ядката на някои теории на буржоазни културфилософи и културсоциолози (Шпенглер, Тойнби). Макар и спорна, тя беше пренесена от М. Я. Гинзбург относно развитието на архитектурните стилове[2]: всеки стил имал младост, зрелост и старост; младостта била конструктивна, зрелостта — трезва, старостта — декоративна. Ехото от Спенсер и Шпенглер е доловимо. Идеята за цикличността в развитието на изкуството отрича по принцип прогреса. И все пак цикличните процеси се извършват в някои зони на изкуството, от което обстоятелство не следва, че те именно очертават контурите на прогреса или че изобщо са съотносими към него.

Буржоазните изкуствоведи неведнъж са свеждали историята на изкуствата до история на стиловете. Особено при някои видове изкуства, като архитектура и приложно-декоративно, стилът е превърнат във възлово понятие на художественото развитие. Впрочем стилът охарактеризира трайни, надиндивидуални признаци в група художествени явления, съотносими към дадена епоха, социален колектив, народностна, племенна или регионална общност. Но той е само наличната художествена закономерност, отличаваща тая група явления от всяка друга. Поради това съвсем правилно А. Н. Соколов изтъква неговата ограниченост: „стилът като естетическо явление е преди всичко подчиненост на всички негови елементи на някакъв художествен закон“[3], докато направлението примерно включва в себе си „и идейното съдържание, и образната система, и художествения метод, и определени жанрове, и външната форма . . .“[4]. Стилът охарактеризира изкуството от една страна, не изцяло;

---

[1] М. Храпченко. Цит,съч., кн. 6, с. 59.
[2] М. Я. Гинзбург. Стиль и эпоха. М., 1924.
[3] А. Н. Соколов. Теория стиля. М., 1968. с. 34.
[4] Пак там, с. 41.

затова той не може да бъде „ключовият камък“ в художественото развитие (освен това не всяко развитие е еднозначно с прогреса). Свеждането историята на изкуствата (на всички или само на някои) до смяна на стилове е едностранчиво, възможно върху една плоскост, където заради формално-структурната закономерност, характеризираща даден стил, могат да бъдат недооценени идейно-съдържателни, социални, познавателни и други проблеми за съответния художествен период. Тъй че стилът не дава понятието за прогреса. Затова пък той е еднозначен с известна цикличност в протичането на характерната художествена закономерност, която има свое зараждане, кулминация и край (в границите на даден период).

2. Процеси с противодействуващи „вектори“. Не твърдя, че законът на механиката „на всяко действие — равно противодействие“ е в сила и тук. Но през всяка епоха се срещат противоборстващи си художествени явления, които чрез създаденото от тях „разноезичие“ дават облика на художествената култура на времето. Те могат да действуват едновременно или в непосредна последователност. Днес например почти при всеки вид изкуство се натъкваме на такива с различно действуващи „вектори“ тенденции: от една страна, интелектуализъм, от друга — емоционална спонтанност; рационализъм и функционален подход, но и примитивни, фолклорно-занаятчийски тенденции (в приложно-декоративните изкуства); обстойна разказвателност, но и пиетет към лаконичните изразни средства (при декоративно-монументалната украса); социално-углъбени обобщения, но и наивизъм (в живописта); търсене на нови художествени структури, но и ретроспекции в миналото и т. н. Дори през епохи, когато официалното изкуство се е развивало под неумолимия диктат на канонични системи, носещи идеологически смисъл, не са престават да действуват тенденции с друга, противоположна „естетика“, вдъхновена от народното творчество, по-стари художествени традиции или от самия живот.

3. „Експанзия“ на изкуството. Налице са процеси на непрекъснато изкачване извън установените вече художествени сфери по посока на реалната действителност. Това е постоянна дифузия с вектор: изкуство—живот. Затова явления, които преди години се сочеха като нехудожествени, днес с пълно право участвуват като част от изкуството. Един пример е плакатът, който в началото на века се приема за „проституиране на живописта“, а днес е жанр със свои собствени изразни средства.

Изкуството поема неестетически явления, за да ги преобрази в художествен факт: стандартът, алгоритъмът, математическата структура, после утилитарната функция, техниката, материалът и пр. са не само средство за художествено творчество, но в някои случаи могат да бъдат естетизирани, предопределяйки художествената специфика на съответната творба. Естетиците от началото на века в Западна Европа решително оспорваха съпричастието на такива прояви към изкуството. Дори такъв автор като Ян Мукаржовски, отчитащ динамиката на изкуството спрямо живота, не можа да допусне, че и такива явления се поддават на художествено претрансформиране.[1]

Всички тия процеси — поотделно или вкупом — не дават понятието за постъпателното развитие на изкуството. За художествен прогрес би трябвало да се говори в един по-общ, „сумарен“ план — с оглед функцията на изкуството в живота на обществото, която се проявява в известна отдалеченост спрямо множеството разнородни процеси, изпълващи различните „зони“ на изкуството. Всеки един от посочените процеси или отделен признак може да бъде съотносим към художествения прогрес, но не може да го изчерпа или да бъде

---

[1] Вж. Jan Mukař ovsky. Kapitel aus der Ästhetik. FaM, 197

негов критерий за всички времена. Тук се откроява и водоразделната линия между прогрес и регрес или пък застой в изкуството, и то тъкмо в това: дали последното е органично свързано с обществото и го обслужва пълноценно или пък е превърнато в музейна ценност, стояща „зад витрината“, или пък в обект, представляващ естетски вкусове, снобизъм, материална състоятелност и др. под. Разбира се, не всеки вид изкуство участвува в еднаква степен в това постъпателно развитие (някои видове могат въобще да не участвуват). Прогресът се трасира от талвега на огромната, намираща се в постоянно движение маса от художествени явления.

3. ФАЗИ НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ПРОГРЕС

Всяка фаза се характеризира с о п р е д е л е н и ф о р м и, посредством които изкуството ф у н к ц и о н и р а в социалния колектив. Придобитото в по-ранните фази обикновено се съхранява в по-късните, макар в силно преобразен вид и чрез включването му в нови форми. В границите на всяка фаза могат да съществуват периоди, през които изкуството — изцяло или само с отделни негови прояви — разтрогва връзката си с обществото. Тогава художественият прогрес дава превес на рецесивни или възвратни движения, на застоя или „изчерпването“ на творческите сили.

1. Още в зората на своето съществуване, бих казал, със своето възникване изкуството „моделира“ най-важните процеси на обществена жизнедеятелност“ (М. Каган[1]) — в това е заложена потребността му за даден колектив. Примитивните танци и песни, татуировката и др. не са били израз на чисто естетическо отношение към света (дори и неосъзнато), понеже и самото изкуство съществува в дифузна неразчленимост от останалите прояви на обществено битие. Но като „продукт“ на груповата общност (род, племе) те са своего рода „съсъд“ на колективна психология, обичаи и формиращи се представи за действителността. Татуировката например на членовете от едно племе (род) е била еднаква за всички тях и поради това е служела като признак за тяхната принадлежност към една и съща обществена група. Да припомня за един факт, съобщен от видния етнограф Л. Фробениус: когато англичанинът Джон Силвестър попада в Нова Зеландия между маорите, той нарисувал напълно реалистичен портрет на вожда им. Какво било неговото учудване, когато последният оспорил, че портретът изобразява него лично, и нарисувал себе си плоскостно като „орнамент“. Маорският вожд изобразил само татуировката върху лицето си — обща за всички мъже от племето, за да заяви гордо: „Това съм аз.“ С оглед на това Ив. Маца заключава: „В тая рисунка, в която освен схематично набелязаните линии на очите и устата няма нищо реално . . ., дивакът е предал цялата „история“ на тоя род, към който той принадлежи, всички родови знаци и свързаните с тях богати представи, подчинявайки се не на законите и правилата на рисунката, а на родовите правила, повеляващи именно така да бъде украсено лицето.“[2] Спирайки се на тези общи за рода представи и изработени в течение на години знаци, изкуството е утвърждавало социалните връзки между членовете от един етнически колектив. То се е обособило като средство за „социализиране“, респ. укрепване на обществената цялост. Социално-организиращата функция е тази, която е очертавала формата на художествен прогрес в тези най-ранни прояви на изкуството. „В каменния век тая роля е била една от най-главните и даже танцът, песента, декоративно-приложното изкуство

---

[1] М. К а г а н. Лекции по марксистко-ленинской эстетике. Ч. II. Ленинград, 1964. с. 42.

[2] И. М а ц а. Творческий метод и художественное наследство. М., 1933. с. 217—218.

(татуирането, украсяването на оръдията на труда, на предметите на бита и т. н.) са способствували за социалното единение на колективите."[1]

Анализираната функция се е съхранила през различни периоди от съществуването на изкуството — в средните векове, в епохата на образуването на нациите, когато то „е способствувало за национално самоопределение, за формиране на психологията, духовния облик на нациите"[2], и до днес.

Още немската идеологическа естетика виждаше в изкуството оня фактор, който дава на обществото определена индивидуалност. Такава е една от основните теми в „Писма за естетическото възпитание" на Фр. Шилер: „Künstlicher Mensch" — това е човекът, чийто опит, съзнание и битие са определени чрез културата и изкуството, но не чрез природата. Изкуството е създател на красота, която според Шилер има огромен дял във формирането на човека. „Не само поетически е позволено, но и философски правилно, ако красотата се нарече наша втора създателка" (XXI писмо). Но както Шилер, така и Фридрих Шлегел разглеждат тази функция на изкуството извън всяка връзка с конкретно социално съдържание — един неизбежен недъг на идеалистическата философия. Но предугаждането, макар и в преиначен вид, на обществено-организиращата функция на изкуството е значима идея, още повече през XVIII в., когато материалът върху ранните периоди от художествената история беше съвсем оскъден.

2. Старите робовладелчески държави от Близкия и Далечния Изток, Египет, Картаген и др. създадоха самобитни култури въпреки допустимите влияния между тях. Обществото вече се е отделило от природата; то сътворява не само духовни ценности, но и материалната среда за своето съществуване. Изкуството има огромен дял в тоя процес, то дава „плът и кръв" на оформящите се представи и идеи. В първобитното общество то все още страда от особен „утилитаризъм" — дивакът усвоява художествено света с оглед на преките си потребности. Създаването на цялостна култура обаче предполага „филтрирането" на света и с оглед на наличните политически, религиозни, нравствени, естетически и други възгледи. В хода на нейното изграждане се оформят присъщите ѝ „кодове" — различни за различните култури. „Кодът" е израз на преработването на природата в културноценностен материал.

В по-голямата си част изкуството на старите робовладелчески държави не е натуронаподобително (макар че не отсъствуват и такива произведения), а е и д е о г р а ф с к о. То трансформира митове, религиозни представи, космогонични догадки и впечатления от действителността в система от символи и знаци, чието пълно и точно дешифриране днес е трудно, най-често непълно, но които са били комуникативни за социалните групи, към които са били адресирани. Изкуството има пряко участие в изработването на „кодовете", в които е закрепен социалният опит на дадена класа и съобразно които се регламентират културно-художествените ценности. Касае се до сложна йерархична поредица от символи, норми, канони, образци, типове-образи, в съответствие с които е изобразявана действителността (реална или въображаема). Веднъж утвърдена, тя се превръща в „законодател", който изисква: всичко, което ще бъде художествено претворено, да бъде заедно с това вместено в установената знаково-комуникативна система. Това обаче е и акт на включване на съответната художествена творба в сферата на съответната култура.

Идеографското изкуство работи с идейно-организирани знаци. Изображенията уведомяват за някакво събитие, но не така, че да породят впечатление за действителност, но преди всичко да съобщят за идеологическия му

---

[1] А. Ф. Е р е м е е в. Цит. кн., с. 78.
[2] Пак там.

смисъл. Що се касае до реалистичните творби, те не издават някакъв абстрактен стремеж към реализъм; затова в тях се вплитат стилови и идеографски признаци на съответната култура. Въпреки присъщата им „естетика", обърната към живота, те са включени органично в културноценностната система на епохата.

И тук изкуството продължава да бъде средство за „социализация", но в различни форми — чрез изработването на „кодово"-комуникативната система, съответно на културните ценности, на нормите, каноните и образците, съставящи самобитността на съответната художествена култура.

3. Културите на робовладелческите държави имат един общ признак — „приложност". Всяко художествено явление е имало определено място и роля в жизнедеятелността на социалната група. Противопоставянето на култура и живот е непознато. Дори мисълта да бъдат отделени културните ценности от жизнените процеси и „консервирани" настрани от тях е напълно чужда. Творбите на живописта, скулптурата и архитектурата са били третирани като функционални обекти, а не като естетически ценности. Показателни са съчиненията на историците (Полибий, Плиний Млади, Херодот и др.), където безстрастно се говори за разрушаването на статуи и храмове в завоюваните държави. Изглежда, че всичко, което е отпадало от живота на обществото, е загубвало безвъзвратно и ценностния си характер. Не е могло да има „свръхценностно отношение към това, което ние наричаме паметници на изкуството: за тях се грижили, но щом тяхната функционалност изчезнала, пропадала и грижата за съхранението на храма или двореца"[1]. Художественото произведение е било отговор на налични обществени потребности, но да се съхрани то извън тях — такава практика античността не познава. Все пак в антична Гърция и Рим се заражда свръхценностно отношение към творбите на изкуството и то е най-добре изразено при поезията, епоса, театъра, музиката, но прониква и при живописта и скулптурата. Не са малко данните, които насочват към такова допускане: „колекционирането" на елински статуи от страна на знатни римляни, заплащането им (от Цезар примерно) с огромни суми и т. н.

Предчувствието за свръхценностния характер на изкуството — поне относно някои негови прояви! — е изключително важен факт за художествения прогрес. Свръхценностното отношение към изкуството ще се прояви през Ренесанса, но „коперниканският" преврат в художествената история, причинен от него, се долавя още през времето на Елада и Рим. Живописецът, ваятелят, „архитектът", които през тая епоха си остават все още занаятчии, сигурно интуитивно са предусетили непригодността на идеографското изображение — знак за създаването на х у д о ж е с т в е н и ценности; защото идеографският знак е „схема" на една идея, поради което той никога не би могъл да се преобрази в пълнокръвен художествен образ. Натуронаподобителните тенденции, които при старите цивилизации (Египет, Индия) съществуват като една съпровождаща художественото развитие линия, вземат първостепенно място в гръцката култура, понеже те се оказват удобни да поемат зараждащото се свръхценностно отношение към изкуството. Нали те именно благоприятствуват за превъзмогването на идеографската еднозначност на художествения образ при старите източни култури и за замяната му с многоплановия, мисловно и емоционално богат образ. Идеята за изкуството като подражание приема гражданственост както в материалистическата, така и в идеалистическата философия — теоретично осмисляне на неограничените възможности на изкуството да претворява действителността (реална или „идеална", духовна). Но това е предусе-

---

[1] Д. С е г а л. Уникальность и универсальность культуры. — ДИ СССР, 1972, IV, с. 17. Свръхценностното отношение дава понятие за изкуството като ценност не само в обществото, за което е сътворено и в което битува, но и извън него, тъй да се каже, „консервирано" и за следните поколения и епохи в музеи, колекции и др.

щане и на друга негова възможност — да функционира в обществото като относително самостойна ценност, а не като образно средство за предаване на религиозна или политическа идеология.

През античността обаче този процес е все още в своя неоформен зародиш.

4. До Ренесанса ни отделя огромен период от време — средните векове, когато изкуството съвсем не е в „упадък" (какво по-неточно от това твърдение!), но натрупва значителен опит, без който едва ли може да се обясни следващото постъпателно развитие в архитектурата, скулптурата, живописта. Богатството от прояви, дори в границите на един стил, удивляват: от иконографските типове на византийския стил, задържали се векове наред, „изтърпели в процеса на развитието само незначителни изменения"[1], до пристрастения към страданието натурализъм на готиката; от изисканото, повлияно от елинизма официално цариградско изкуство до провинциалните, закърмени от фолклора школи с живо чувство за реалността; и т. н.

Ще се ограничa с византийския стил, където канонът е многократно по-консервативен и статичен, отколкото при романския и готическия. Канонът има литургичен смисъл, затова всяко отклонение от него се осъжда като ерес. Художникът — а той няма съзнание за себе си като личност! — не твори индивидуални ценности, но произведения, които са средство за религиозно-идеологично въздействие и постигане на определени дидактични цели; той следва установения „регламент" до най-малки подробности.[2] Въпреки това канонът не превръща образа в идеографска „схема"; поради присъщия на християнството антропоморфизъм човешката фигура остава център на изображенията и носител на духовните ценности, към които са насочени търсенията на твореца. Иконографските типове на Богородица например — Одигитрия, Елеуса, Оранта, Никопоя, Гликофилуза и др., — чиято каноничност почти не еволюира, имат смисъл на религиозни символи, но заедно с това са и въплъщение на ч о в е ш к и преживявания, добродетели и ценности. Дематериализирането на образа, съпроводено от търсене на неговата духовна дълбочина, роди „византийския експресионизъм" (понятие, което се употребява от някои византолози). Експресията тук се съпровожда от отклоняващи се от сходството си с реалността форми, чиято художествена роля е в това, че те поемат и з р а з а. Така класическото равновесие между форма и съдържание — ядрото на античната художествена практика — бива загубено, за да бъде придобита нова възможност: пластичната форма не изобразява материалния свят, тя служи на израза, за да претвори духовни стойности и състояния. Тя използува сугестията, за да въведе зрителя в незримия свят на духовното. С това тя се обособява като относително самостойна художествена ценност — едно завоевание в постъпателното развитие на изкуството.

Не твърдя, че това е нова форма на прогрес, но като едно завоевание то ще бъде оползотворено по-късно и, разбира се, в съвсем други форми.

5. Ренесансът утвърди личността като носител на творчески сили и възможности. Все тогава възникна и идеята за униката — прогресивна за времето си идея, понеже сочи на мястото, което художникът заема в обществото като създател на неповторими и поради това високопочитани ценности. Стойността на униката се измерва с оригиналността на творческата изява; тя е утвърждаване на личността на художника с неговите „богоравни" възможности. Така художественото произведение започва да се разглежда като ценност, дори и при условие, че то не обслужва пряко обществото (както това е било досега), но чрез въплътеното в него и н д и в и д у а л н о - т в о р ч е с к о отноше-

---

[1] В. Н. Л а з а р е в. История византийской живописи. М., 1947. с. 30.
[2] Пак там, гл. Византийская эстетика.

ние към живота с неговите проблеми. Това благоприятствува за обособяването на свръхценностната позиция спрямо изкуството — един действително положителен процес, който изпълва ренесансовата фаза от художествения прогрес.

Изкуството започва да разкрива своя социален характер и обществено-преобразуващи възможности в нова форма — като е с т е т и ч е с к о явление, обособено като самостойно спрямо другите обществени явления, които досега то е съпровождало или оформяло. Това е огромна крачка напред, трайно завоевание в художествения прогрес.

Аз не бих могъл да приема т. нар. „приложническа концепция" за изкуството до Ренесанса, отстоявана от автори като Л. Пажитнов, Б. Шрагин, Ю. Бородай, К. Кантор и др., и справедливо разкритикувана от Ванслов[1]: изкуството до Ренесанса не се е проявило като самостоятелен художествен феномен, но това не означава, че то е имало тясно утилитарен характер. Разгръщането на художественото начало обаче като самостоятелно функциониращ в обществото фактор се съпровожда от характерни явления — утвърждаване на личността като създател на художествени ценности, поява на кавалетната творба, свръхценностно отношение към изкуството.

Сега вече художествените произведения се признават за ценност не само в рамките на обществената система, която те обслужват, но и н е з а в и с и м о от нея. Това обаче има своя сенчеста страна, проявила се още през късния Ренесанс — опасност от разтрогване на изкуството от обществото, от живота на социалната група. Опасността става реалност по-късно и е напълно очевидна през XIX в., когато изкуство и общество се оказаха антиподи. Практиката намери и теоретически израз: за неокантианската и феноменологическа естетика същината на художественото произведение е тъкмо в неговата изолация спрямо реалността, в неговата автономност като затворен в себе си свят. На изкуството започва да се гледа като украшение или добавка, която трябвало „да разкраси нещо практически полезно" (Дж. Ръскин). Бе прокарана рязка граница между „висшите" и „низшите" изкуства; вторите поради това, че са свързани с утилитарни цели, бяха поставени на границата, извън която започна нехудожественото. Неслучайно в центъра на художествения живот застана кавалетната живопис, където добре е манифестирано свръхценностното отношение към изкуството. Уникалността на творбата загубва първоначалния си позитивен смисъл и става поле за субективистични прояви и безкрайни експерименти с „чисти" форми. Поляризирането на духовната спрямо материалната култура започва да приема уродливи форми.

Буржоазното общество се оказва все по-враждебно спрямо художественото творчество, вследствие на което се наблюдават следните явления: много художници, които не желаят да служат на буржоазията, се опитват да избягат в сферата на „чистото изкуство", което в средата на XIX в. (у Ш. Бодлер, Т. Готие и др.) е своеобразен бунт срещу филистерските вкусове. Усещайки враждебността между общество и красота, романтиците отправиха поглед към средните векове или света на приказката (немските романтици), към далечни страни (Байрон, Дьолакруа) и т. н. — бягство, което има характер на неприемане на буржоазната действителност. Повсеместната реакция на художническата интелигенция — от романтиците до критическите реалисти включително — се оказа важен импулс за разцвета на духовните форми на културата, докато материалните форми, респ. свързаните с тях монументално, приложно, декоративно изкуство, архитектура, изпадат в жалък еклектизъм. Контрастът между първите (съответно проявите на литературата, театъра, кавалетната живопис, музика) и вторите се задълбочава — нагледен израз на противоречието между

---

[1] В. В а н с л о в. О станковом искусстве и его судьбах. М., 1972. с. 65 и сл.

интелигенция, която твори духовните ценности, и буржоазията, която финансира материалните основи на културата. Художественият прогрес през това време не е компактен: едни изкуства изостават, други — процъфтяват. Постъпателното развитие на изкуството — и то само за някои негови видове — се реализира „във формата на реакция“ спрямо буржоазното общество. Във всеки случай органичната връзка между изкуство и общество е нарушена.

6. Едни от първите мероприятия при изграждането на социалистическата култура бяха насочени против разкъсването на изкуството от живота. Въпросът за функциите на художествените произведения в условия на съветското общество се поставя в цялата му острота недълго след Октомврийската революция. Крайните „леви“ художници (пролеткултовци, конструктивисти) дори призоваваха на борба срещу „индивидуалистичните култури“ като буржоазни, сочеха необходимостта от т. нар. „производствено изкуство“, благодарение на което художествено творчество и материално производство ще се влеят отново, и т. н. Това, разбира се, са крайности, но дори и в тях прозира една от основните линии в развитието на изкуството: към интегрирането му в новите социални форми на човешко битие. В същност художествената култура на социализма обхваща два потока. От една страна, тя съхранява свръхценностното отношение към паметниците на културата и художествените творби на миналото; освен това тя благоприятствува за по-нататъшното развитие на това отношение спрямо някои сфери на съвременното изкуство, например при някои жанрове, където индивидуалното виждане и преживяване е решаващо за създаването на художествената ценност, при експерименти с нови средства, форми, техники, материали и др. под. Културната политика в условията на социалистическото общество съдействува за това, че изкуството да продължи да функционира в социалния колектив като естетическо явление, без това обаче да доведе до разкъсване на връзките му с живота.

Вторият поток обаче се отнася до изкуствата, които пряко са свързани с материалните форми на социално битие: монументално-декоративни, приложни и др. Монументалното изкуство, което на Запад все още вегетира, намери широк простор; приложното, което до 9.IX. 1944 г. беше в упадък, отново се възражда. Това са художествени прояви, непосредно включени в жизнедеятелността на обществото, и тяхното развитие е отговор на процесите, отличителни за социалистическата култура.

Ако трябва да бъде охарактеризиран художественият прогрес в социалистическото общество, трябва да се каже: изкуството обогатява и разгръща естетическата си природа, но в органична връзка със социалната практика; неговата обществено-преобразуваща функция произтича и се определя от естетическото му своеобразие. Това е нова форма на постъпателно развитие, която превъзмогва недостатъците на предшествуващата (когато изкуството бе дистанцирано от живота тъкмо заради естетическата си специфика), но същевременно е чужда на теснотата и „приложната“ограниченост на доренесансовите форми на прогрес. Социалистическото общество се нуждае от изкуството не като илюстрация на готови идеи, но като художествен фактор в културното строителство и средство за естетизиране на живота; изкуството обаче може да осъществи тази си функция най-пълно тъкмо чрез обществената си ангажираност и съпричастност към социалните процеси.

КЪМ ВЪПРОСА ЗА АВТОРСТВОТО НА ХРАБРОВАТА АПОЛОГИЯ

Стефан Гечев

За да докаже по-голямото съвършенство и светостта на славянската азбука в сравнение с гръцката, Черноризец Храбър разказва сбито за начина, по който е било създадено гръцкото писмо, и именува хората, които са го създали в течение на вековете. След това съобщава кой е и кога е създал славянската азбука.За да покаже колко малко се знае за историята на гръцкото писмо, в каква историческо-митологическа мъгла тънат корените му, той пише: „Защото ако запиташ гръцките книжовници и кажеш: кой ви е създал писмената и кой ви е превел книгите, и в коя епоха, малцина от тях знаят. Но ако запиташ който и да било грамотен славянин и му кажеш: кой ви е създал буквите и превел (свещените) книгите, то всички знаят и в отговор ще кажат“ и пр.

Твърдението на Храбър не е нито пропаганда, нито клевета, а обективна истина. Като чете човек този пасаж от Апологията, има чувството, че самият автор е питал неведнъж гръцки книжовници и учени и или не е получавал отговор, или отговорите са били неясни, противоречиви, значи неубедителни. Това се дължи на факта, че още древните автори на са били наясно по този въпрос. За да се убедим в това, нека разгледаме накратко съобщенията им за епохата и хората, които са създали гръцката азбука.

За пръв път, доколкото е известно, в древността Есхил в трагедията си „Прикованият Прометей“ казва (ст. 460 и сл.), че между другите благодеяния Прометей дал на хората (разбирай — на гърците) и писмото.

Еврипид е автор на една трагедия под наслов „Паламидис“, чийто главен герой е същият полумитичен Паламид, за когото споменава и ЧерноризецХрабър. Трагедията е загубена,но от по-късни източници се знае, че в нея се е говорило за създаването на азбуката от Паламид. Този мъдрец и герой, участвувал в Троянската война и убит от ахейците по интриги на Одисей, се е славил в древността като откривател едва ли не на цялото тогавашно знание: бил изнамерил мерките, разделил времето на години, месеци, дни и часове, измислил смятането и пр.

В същия V в. до н. е. Херодот, бащата на историята, съобщава следното във връзка със създаването на гръцката азбука: „Гефирейците, които дошли в Гърция с водача си Кадмос и се установили в Беотия, били финикийци и заедно с други неща донесли на гърците множество знания, между другото и една писменост, а според моето мнение гърците не са имали такава преди това“, и пр. (V, 58).

Този Кадмос няма нищо общо с Кадмос Милетски, когото цитира Храбър. Първият е митическа личност, син на финикийския цар Атинор и брат на Европа, която Зевс отвлякъл, преобразен на бик. След дълги скитания Кадмос

основал Тива.[1] Вторият е историческо лице, роден на о. Милет, живял през VI в. до н. е., историограф, чието главно произведение „Основаването на Милет и на цяла Йония“ е изгубено. Недоразумението със смесването на двете имена се дължи не на Храбър, а на александрийски коментатор, както ще видим по-долу.

Съществуват сведения, че Демокрит е писал обширно за произхода на гръцкото писмо, но от това съчинение не е запазено нищо.

Платон (в диалога Федър) изказва мнението, че първата азбука на света е създадена в Египет от бога Тут, който открил и геометрията, и астрономията. От тази азбука са произлезли другите, включително и гръцката.

Аристотел е поддържал мнението на Херодот за финикийския произход на гръцкото писмо, както съобщава александрийският граматик Дионисий Тракиец. За последния трябва да се кажат няколко думи, защото той е свързан с един от изворите на Храбър, който го и цитира.

Дионисий Тракиец е роден в Александрия към средата на II в. до н. е. Преподавал в Родос „граматика“, термин, който е отговарял на нашата „филология“. Автор е на различни съчинения, най-важно от които е „Граматическо изкуство“ („*Γραμματικὴ τέχνη*“) — първият известен учебник по гръцки език. Въпреки недостатъците си това произведение е служило цели дванадесет века. Допълнения и коментари към него са прибавяли различни граматици, между които и Теодосий Александрийски (живял в първата половина на V в. сл. н. е.). На него се приписва и едно допълнение към граматиката на Дионисий Тракиец относно изнамирането на гръцката азбука, което е послужило за основа на съответния пасаж у Черноризец Храбър. Но нека продължим с мненията на древните по този въпрос.

Плутарх твърди, че поне първите четири букви на гръцката азбука са от финикийски произход.

Александрийските граматици и коментатори са се занимавали често и по разни поводи с този въпрос. Така например Флавий Йосиф[2] съобщава следното във връзка със създаването на гръцката азбука. След като установява, че по времето на Омир гърците не са имали писмо, добавя: „Историците на Гърция, които са се занимавали с този въпрос, казват, че (азбуката) е била създадена от Кадмос Милетски и от Артиос Акусилаос, а след тях и от неколцина други, което ще рече, че това е станало малко преди нападението на персите срещу Гърция.“ Трябва да се отбележи, че Флавий Йосиф за разлика от Херодот споменава вече не стария Кадмос, а другия — Кадмос Милетски, когото споменава и Храбър. От това може да се съди, че замяната на древния Кадмос с по-късния от Милет е станала в александрийско време. Не е изключено авторът на тази фалшификация на Херодот да е самият Флавий Йосиф, който се старае по всякакъв начин да омаловажи елинската древност, за да изтъкне предимството на древната еврейска култура, и който, като е разчитал на недоглеждането на другите коментатори и на невежеството на читателите, е извършил промяната. Фактът, че доколкото ми е известно, досега никой не е обърнал внимание на тази размяна, показва, че сметката на еврейския писател се оказала права.

Нека добавим, че съчиненията на Флавий Йосиф са се ползували с уважение във Византия. Патриарх Фотий например ги е познавал добре и дори приписвал на автора им и други произведения.

Споменахме по-горе за Теодосий Александрийски. Той е направил кратка сводка на съществуващите до него мнения относно произхода на гръцката буква.

---

[1] Последните разкопки опровергават тази легенда.

[2] В съчинението си „Срещу Апий“. Това е едно от четирите произведения, дошли до нас, от този апологет на еврейската древност, живял през I в. на н. е. Особено известно е съчинението му „*Ἑβραϊκὴ Ἀρχαιολογία*“ в двадесет книги. Апий е бил александрийски историк, съвременник на Йосиф, който писал срещу евреите.

Собствено авторството му се поставя под съмнение и затова този текст се приписва на т. нар. Лъже-Теодосий. Текстът е особено интересен за нас, защото, както се спомена по-горе, той се схожда, общо взето, много добре със съответния пасаж у Черноризец Храбър.

Пръв Ягич[1] забеляза сходството между двата текста, а това даде правото на проф. Куев[2] да говори дори „за превод". Наистина при по-внимателно вникване в успоредните текстове могат да се забележат и по-съществени, и по-дребни разлики, нещо, което показва, че Храбър е имал под ръка друг вариант от текста на Лъже-Теодосий. Би могло да се допусне също така едно по-свободно отношение на българския автор към гръцкия оригинал.

Не ми е известно колко и какви преписи съществуват от текста на Лъже-Теодосий, но съществува един вариант, който отговаря почти дословно на текста, включен в Апологията на Храбър. Историята на този текст е интересна и може да ни даде известни координати относно един от преките извори на нашия автор. А оттам и да ни наведе на известни заключения.

През 1788 г. излезе във Венеция първото издание на Венецианския кодекс А. на Омировата Илиада. Изданието е дело на френския елинист Жан Батист Гаспар д'Анс дьо Вилуасон[3], който открил в библиотеката на Сан-Марко във Венеция един ръкопис на Илиадата, неизвестен дотогава на учените. Това е прочутият сега Кодекс А., основен текст за изучаване на Омировия епос. Заедно с текста в него се съдържа цяло съкровище от коментари и схолии от най-прочутите коментатори на Илиадата в древността и главно през александрийско време. Тук именно се намира и един вариант на Лъжетеодосиевия текст относно създателите на гръцката азбука, който отговяра много по-добре на съответния пасаж у Храбър. За да се докаже това твърдение, ето трите текста, съпоставени в оригинал:

Лъже-Теодосий	Черноризец Храбър	Вен. кодекс А.
Οὐκ εἶχον δὲ γράμματα οἱ Ἕλληνες ἐξ ἀρχῆς, ἀλλὰ διὰ Φοινίκων γραμμάτων ἔγραφον τὰ ἑαυτῶν. Πρῶτος τοίνυν ἦν ὁ Παλαμήδης ὁ ἀρξάμενος εὑρίσκειν ὑστεροντὰ ἑλληνικὰ γράμματα. Εὗρε δὲ ἑνκαιδέκα μόνον, στοιχεῖα, τουτέστιν Α Β Γ Δ Ε Ι Κ Λ Μ Ν Ο Π Ρ Σ Τ Υ. Κάδμος δὲ μιλήσιος μετὰ ταῦτα προσέθηκεν αὐτοῖς καὶ ἄλλα τρία γράμματα, τὸ Θ καὶ τὸ Φ καὶ το Χ. Διὸ πολλῷ τῷ χρόνῳ τοῖς ἐννεακαιδέκα στοιχείοις ἐχρῶντο (Ὅθεν οἱ ἀρχαῖοι μὴ ἔχοντες το	Нѫ прѣжде сего елинн не имѣхѫ своимъ ѫзыкомь писмень, нѫ финичьскыми писмены писахѫ свожь сн рѣчь и тако бѣшѫ многа лѣта. Паламд же послѣдн пришедъ, начьнъ отъ алфы и винты, si писменъ тъкмо елликомъ отъврѣте. прѣложи же им Кадьмъ Милисїи писмена г. тем же многа лѣта фі писмены писаахѫ. И потомъ	...Οὔτε γὰρ γράμματα εἶχον οἱ Ἕλληνες, ἀλλὰ διὰ φοινικείων γραμμάτων ἔγραφον τὰ αὐτῶν ἑλληνικὰ γράμματα [Καὶ γοῦν αὐτὰ τὰ φοινίκεια τοῖς ὀνόμασιν, ὡς καὶ τὰ ἑβραϊκά, τοῖς φοίνιξιν εὑρεθη...] Παλαμήδης δ' ὕστερον ἐλθών, ἀρξάμενος ἀπὸ τοῦ ἄλφα, δέκα ἓξ μόνα τοῖς ἕλληοι εὗρε στοιχεῖα: α β γ δ ε ι κ λ μ ν ο π ρ σ τ υ. Προσεθηκε δὲ αὐτοῖς Κάδμος ὁ Μιλήσιος γράμματα τρία: ϑ, φ, χ, διὸ καὶ πολλῷ τῷ χρόνῳ τοῖς δέκα ἐννέα ἐχρῶντο· [ὅθεν δὲ οἱ ἀρχαῖοι

[1] Рассуждения южнославянской и русской старины о церковнославянском языке. Исследования по русскому языку. Т. I. СПб., 1895. с. 312—315.

[2] К. Куев, Черноризец Храбър. С., 1967. с. 58.

[3] Jean-Baptist-Gaspard d'Ansse de Viloisson. *Ὁμήρου Ἰλιὰς σὺν τοῖς σχόλιοις.* Homeri Ilias ad veteris codicis Veneti fidem recensita etc. Anno MDCCLXXXVIII. Venetiis.

Ψ, τὴν ψαλίδα πσαλίδα ἔγραφον καὶ ἔλεγον, ἄλλως τὲ καὶ πολλὰ ἄλλα). Ἔπειτα Σιμονίδης ὁ Κεῖος εὑρῶν τὸ Η καὶ το Ω μέγα προσέθηκε αὐτοῖς, μετέπειτα τὸ Ζ, τὸ Ξ, τὸ Ψ. καὶ αὐτοῖς ἐπληρώθησαν τα εικοσιτέσσαρα γράμματα τῶν ἑλλήνων [ἅ καὶ στοιχεῖα λέγονται.][1]

СНМОНИДЪ WБРѢТЪ ПРИЛОЖИ ДВѢ ПИСМЕНИ. ЄПИХАРЇН ЖЄ СКАЗАТЕЛЬ Г ПИСМЕНА WБРѢТЄ. И СЪБРАСА ИХЪ КД ПО МНОЗѢХ ЖЄ ЛѢТѢХЪ ДИОННСЪ ГРАМАТИК S ДВОГЛАСНЫХЪ WБРѢТЄ. ПОТОМ ЖЄ ДРОУГЫИ Є И ДРОУГЫИ Г ЧИСМЕННТАА. И ТАКО МНОЗИ МНОГЫМИ ЛѢТЫ ЄДВА СЪБРАШЖ ЛИ ПИСМЕНЪ...[2]

μὴ ἔχοντες τὸ ψ, τὴν ψαλίδα ἔλεγον] ... καὶ μετὰ ταῦτα Σιμονίδης ὁ Χῖος ἐλθὼν προσέθηκε δύο, η καὶ ω. Ἐπίχαρμος δὲ ὁ Συρακούσιος τρία, ζ, ξ καὶ ψ, καὶ οὕτως ἐπληρώθησαν τὰ εικοσιτεσσαρα.[3]

Дори повърхностното сравнение на текстовете ще ни даде правото да направим някои констатации:

1. Връзката между двата гръцки текста е несъмнена. И все пак те не са копия един от друг. По правило този на Лъже-Теодосий е по-словоохотлив, разказва с повече думи, докато кодекс А. е много сбит и точен. Вероятно това се дължи на факта, че той е трябвало да бъде вместен като коментар на полето на ръкописа на Илиадата и всяка излишна дума е трябвало да бъде пропусната. Наистина в текста на кодекс А. има един пасаж, който съм заградил в скоби и който не се намира в текста на Лъже-Теодосий. Но той е от съществено значение и отсъствието му в другия гръцки текст е пропуск. Затова пък последният пасаж у Лъже-Теодосий (също заграден в скоби) е излишно обяснение и текстът на кодекс А. го изпуща. За забелязване е, че и двата тези отсека не се намират у Черноризец Храбър, както и пасажът за неудобството да се пише без *ψ*.

Освен този общ характер на двата текста между тях съществуват малки, но съществени различия. Ето най-важните от тях.

В кодекс А. четем: Παλαμήδης δ' ὕστερον ἐλθών, докато у Лъже-Теодосий е казано: „Πρῶτος τοίνυν ἦν ὁ Παλαμήδης ἀρξάμενος..."

---

[1] Ето двата гръцки текста в превод:

Лъже-Теодосий: „Но отначало гърците нямаха букви, ала с финикийски букви пишеха своите (думи). Пръв значи беше Паламид, който започна да открива по-късно гръцките букви. Но измисли само шестнадесет букви, т. е. Α Β Γ Δ Ε Ι Κ Λ Μ Ν Ο Π Ρ Σ Τ ϒ. А Кадмос Милетски след това им прибави още три букви — Θ, Φ и Χ. Затова дълго време употребяваха деветнадесет букви. Но понеже древните нямаха Ψ, *φαλίδα* („но жиза", б. м.), пишеха и казваха *πσαλίδα*, както и много други. След това Симонидис Киоски, като откри Η и Ω, ги прибави, а след това Ζ, Ξ и Ψ. И така се попълниха двадесет и четири букви на гърците, които още се наричат елементи.

Кодекс А.:

Но и букви нямаха гърците, а с финикийски букви пишеха своите думи. И така тези финикийските по имена, както и еврейските се създадоха от финикийските... После, като дойде Паламид, започвайки от алфа, откри на гърците само шестнадесет букви: α β γ δ ε ι κ λ μ ν ο π ρ σ τ υ. Към тях Кадмос Милетски прибави три букви — ϑ, φ и χ. И така древните, като нямаха ψ, *φαλίδα*, пишеха *πσαλίδα*. И след това Симонидис Хиоски се яви и прибави две: η и ω, а Епихармос Сиракузецът — три ζ, ξ, φ. И така се попълниха двадесет и четири.

[2] Цит. по Куйо М. Куев, Черноризец Храбър. С., 1967. с. 58.

[3] Пак там, с. 190.

[4] Цит. по Γιάννη Κ. Κορδάτου. Νέα προλεγόμενα εἰς τὸν Ὅμηρον. Ἀθῆναι, 1940. σ. 288.

В кодекс А. стои: „Προσέθηκε δε αὐτοῖς Κάδμος ὁ Μιλήσιος γράμματα τρία“ а у Лъже-Теодосий — „Κάδμος δὲ ὁ Μιλήσιος μετὰ ταῦτα προσέθηκεν αὐτοῖς καὶ ἄλλα τρία γράμματα“.

По-нататък, в кодекс А.: „Καὶ (μετα) ταῦτα Σιμονίδης ὁ Χιος ἐλθὼν προσέθηκε δύο“, а съответният пасаж у Лъже-Теодосий гласи: Ἔπειτα Σιμονίδης ὁ Κεῖος εὗρον το Η καὶ τὸ Ω μέγα.“ В последния текст е пропуснато името на следващия откривател на букви Ἐπίχαρμος ὁ Σιρακούσιος, който стои в кодекс А.

2. При всички тези (и други, по-незначителни) разлики Черноризец Храбър следва дословно кодекс А. Така срещу „Παλαμήδης δ' ὕστερον ἐλθών“ стои „Паламидъ же послѣди пришедъ“. „Προσέθηκε δε αὐτοῖς Κάδμος ὁ Μιλήσιος γράμματα τρία“ — „приложи же имъ Кадъмъ Милисіи писмена три“. „Καὶ μετὰ ταῦτα Σιμονίδης ὁ Χιος ἐλθὼν προσέθηκε δύο“ „и потомь Симонидъ обрѣтъ приложи двѣ писмени“. Очевидно е, че нашият автор е имал под ръка тъкмо такъв текст, а не този на Лъже-Теодосий. Вярно е, че в Храбровата статия съществуват малки отклонения от Вен. кодекс А., но при по-внимателно разглеждане ще се установи, че те се дължат в болшинството си на съзнателни отклонения на самия автор-преводач. Така той пропуща заградения в ъглести скоби пасаж от гръцкия текст, защото му се е сторил повторение на предидущия. Пропуща и изброяването на гръцките букви, открити от различните изобретатели, защото това не е съществено за българския читател. Изоставя второто име на Симонидис. Собствено отношението на нашия автор към вторите имена на цитираните гръцки автори е интересно и заслужава да се спрем на него.

За Кадмос Милетски говорихме по-горе. Очевидно Черноризец Храбър е оставил второто име, за да го различи от стария Кадмос — така, както е и в гръцкия оригинал. Като трети „изобретател“ на гръцки букви се споменава *Σιμονίδης ὁ Χιος* собствено *ὁ Κεῖος*, както е у Лъже-Теодосий). Правилно е последното наименование, защото Симонид, прочутият древногръцки лиричен поет (V—VI в. до н. е.) е роден именно на о-в Кеос. Нашият текст не отбелязва това, най-вероятно защото 1) той пропуща всичко несъществено за българския читател, и 2) защото Симонид е бил широко известен не само в древността, но и във Византия — разбира се, сред културните хора. Черноризец Храбър, който несъмнено е бил между тях, е сметнал вероятно и за излишно да добавя месторождението му. При това Симонид е един за разлика от Кадмовците, които са двама. По-интересен е случаят с четвъртия цитиран автор — Епихармос, в текста на ВКА *Ἐπίχαρμος ὁ Συρακούσιος* (у Лъже-Теодосий името му е пропуснато). Нашият автор замества презимето Сиракузец с обяснението „сказатель“. Да предположим, че това е грешка на Храбър, е невъзможно: той дава достатъчно доказателства за познанията си по гръцки език и култура. Да се допусне, че е недоглеждане на преписвач, е също невероятно — във всички текстове на апологията, които не пропущат този пасаж, стои неизменно „сказатель“.

За разлика от Симонид, който, както се каза, е бил всеобщо познат, името на Епихармос е било известно по онова време, пък и сега, само на по-тесни познавачи на старогръцката литература. И то не защото не е бил известен в древността. Напротив. Роден на о-в Кеос към края на VI в. до н. е., Епихармос се заселил от малък с родителите си в Сиракуза. Проявил силна лирична дарба и подкрепен от тогавашните управници на града, той добил висока култура и развил способностите си от млад. Автор е на голям брой поеми и на 36 (според някои — на 52) комедии на митологически теми. За забелязване е, че някои от поемите му звучали така неясно и загадъчно, че делфийските жреци разпространявали по-късно легендата, че Епихармос бил ученик на делфийския ора-

кул. Но от многобройните му произведения до нас са дошли само някои заглавия на комедии и малки откъслеци от поемите му. Тъкмо затова навярно Черноризец Храбър е сметнал за по-уместно да замени прозвището Сиракузец, което не е означавало нищо на българския читател, с обяснението „сказатель", което означава „обяснител", „тълкувател", разказвач" (оттам — сказание). Всички тези значения отговарят твърде точно на характера на творчеството на Епихармос и това ни навежда още веднъж на мисълта, че нашият автор е притежавал твърде обширна информация за древната гръцка литература. Показва също така, че той не се е отнасял сляпо към гръцкия откъс, който превежда и вмества в апологията си, а като човек, който познава отлично материята, с която борави.

Друго доказателство за творческото отношение към превеждания текст и за познанията на Черноризец Храбър е вмъкването на Дионисий Граматик в числото на създателите на гръцката азбука. Такова нещо няма нито във ВКА, нито у Лъже-Теодосий. Очевидно това е направил нашият автор.

По-горе се каза, че ученият граматик Дионисий по прозвище Тракиец (според Суидас баща му бил от Тракия) е един от най-прочутите филолози на своето време. Неговата грамитика, разделена на три части, във втората от които се разглеждат буквите и двугласките, е била главно пособие за изучаване на гръцки език в течение на векове. Най-вероятно е нашият Храбър да е познавал този учебник и да е вмъкнал автора му като един от онези, които са доформили гръцката азбука, за да допълни броя на буквите до 38 (колкото са славянските), пък и да увеличи още повече числото на създателите ѝ, та съпоставката с е д и н с т в е н и я боговдъхновен създател на славянската азбука да бъде още по-убедителна.

По същия начин той вмъква и неизвестни допълнителни на гръцката азбука, за да завърши накрая на този преведен пасаж с думи, които придават на откъса онова звучене, което представлява оргелпунктът на цялата апология: „И т а к а, м н о г о х о р а, в т е ч е н и е н а м н о г о г о д и н и е д в а с ъ б р а х а тридесет и осем букви." Полемичният, би рекъл човек — войнствен темперамент на автора, едва сдържан при спокойното изложение, преведено от гръцки, тук избухна изведнъж. Този факт ще си припомним отново малко по-късно.

И така изводът дотук е, че Черноризец Храбър е имал под ръка и е превел не пасажа на Лъже-Теодосий, а негов вариант, който се съдържа във Венецианския кодекс А. на Омировата Илиада.

Тук е може би мястото да отворим скоба и се спрем на един друг текст, който също така се схожда с текста у Черноризец Храбър и следователно със съответния пасаж във ВКА. Този текст се намира в един ръкопис на съчинението на Дионисий Тракиец „Граматическо изкуство" от XIV в., издадено от А. Хилгард.[1] Пръв обърна внимание на този текст чешкият славист А. Достал.[2] Той помества гръцкия текст и го съпоставя с този у Храбър. Действително този откъс съвпада почти точно със съответния пасаж във ВКА и следователно с откъса на нашия автор. За съжаление нямах възможност да проуча изданието на Хилгард. Но като се знае колко поправки, допълнения и интерполации са правени към ръкописа на Дионисий Тракиец в течение на вековете, и като се има пред вид, че въпросният текст е едва от XIV в., не е изключено казаният пасаж да е прибавен въз основа на ВКА, чийто оригинал, както ще ви-

---

[1] A. H i l g a r d. Scholia in Dyonisii Thracis Artem Grammaticam. Leipzig, 1901.

[2] A. D o s t à l. Les origines de l'Apologie slave de Chrabar. — Byzantinoslavica, ro. XXIV. 2. Prague, 1963.

дим след малко, възлиза към втората половина на IX в. На това предположение навежда и краят на пасажа, който се отнася пряко до Омировия епос. Ето го (в превод): „Следователно Омир, като подражавал на броя на двадесетте и две еврейски книги, отбелязани с броя на двадесетте и две букви, и той отбелязал двадесетте и четири песни на собствената си поема с двадесетте и четири букви. Същото сторил и с Одисеята.“ Нека повторим още веднъж, че „Граматическото изкуство“ на Дионисий Тракиец е било често попълвано с коментари, допълнения и пр. Едно такова допълнение към друг ръкопис е това на Лъже-Теодосий, което представлява вариант на текста във ВКА и на този у ръкописа на Дионисий Тракиец от XIV в. Но докато не се докаже противното, ние сме принудени да предполагаме, че по-късният ръкопис е заемал от по-ранния, а не обратното. Или в случая, че преписвачът на „Граматическото изкуство“ е заел от ВКА (или негов друг препис), а не обратното. Следователно за нас остава главен текст именно по-старият.[1]

Щом е така, нека се върнем отново към него. За да уясним произхода и възможността на такава тясна връзка между него и съответния пасаж у Черноризец Храбър, би трябвало да си отговорим на някои въпроси: 1. Какво представлява този ръкопис. 2. Как и откъде може да е попаднал във Венеция: 3. Кой може да е неговият съставител.

Споменахме по-горе, че издателят на ВКА Вилуасон (1788) го датира от X в. Освен това той е заявил на времето пред цяла Европа, че е намерен най-старият, най-верният, най-богатият на коментари и схолии от всички известни пълни Омирови ръкописи. Този ентусиазъм на младия откривател не бил много преувеличен. И досега ВКА си остава най-вериият, точен, снабден със знаци и с безценни коментари, варианти и схолии цялостен ръкопис на Илиадата. Един от най-известните френски елинисти — издател и познавач на Омировия епос, Алексис Пиерон — пише в увода на изданието си на Илиадата: „Съществуват стотина пълни текста на Илиадата, но може с право да се каже, че за филолога съществува само един единствен ръкопис на Илиадата — Венецианският А.“[2] И наистина текстовете от по-ранна епоха са не само фрагментарни, но често неправилни, погрешни, неснабдени с пунктуация и знаци, понякога трудно четливи поради невежеството на преписвачите. Сред тях ВКА представлява сякаш обновен, разчетен правилно и коментиран компетентно за времето си ръкопис.

Издателят му Вилуасон извършил подробна анкета, за да открие произхода на ръкописа, но напразно. Единственото, което узнал, било, че пергаментният ръкопис се намирал в библиотеката на Сан-Марко от дълги и дълги години.

С риск да стана отегчителен, ще повторя пак качествата, необикновени според специалистите, на ВКА: яснота и пълнота на текста, правилно разделяне на стиховете, богато цитирани варианти, възстановяване на отделни пасажи въз основа на най-известни древни коментатори, снабдяване на текста със знаци, пунктуация, ударения. С една реч, „издателят“ на този текст, съставителят му, е извършил огромна научна работа, толкова по-трудна в условията на Средновековието, при липсата на добри пособия и при ненавистта на господствуващата християнска черква към древната литература и култура. Кой може да е бил този смел учен, предвестник на Ренесанса?

---

[1] Не е изключено също двата текста да са използували някой по-стар общ вариант.

[2] *Ὁμήρου Ἰλίας*. L'Iliade d'Homère. Texte grec. Revue et corrigée par Alexis Pierron. Deuxième édition corrigée. Paris, 1883.

В „Antologia Graeca“ съществуват две епиграми от някой си Комитас. И двете са включени в XV кн. на Антологията под номера 37 и 38. Ето ги в оригинал и в превод:[1]

37. Κωμητᾶ

Εἰς τὴν ὑπ' αὐτοῦ διορθωμένην Ὁμήρου ποίησιν

Σεῖο βίβλους, μεγάθυμε, Κομητᾶς, Ὄμηρε, δύ' ἄρδην
εὑρὼν γηραλέας τεύξατο ὁπλοτέρας.
γῆρας ἀποζύσας γὰρ ἀριπρεπέας γε βρότοισι
πάνπαν ἔδειξα σοφοῖς, οἷσιν ἐνέστι νόος

38. Τοῦ αὐτοῦ

Εἰς τὸ αὐτό

Εὑρών, Κομητᾶς, τὰς Ὁμηρείους βίβλους
ἐφθαρμένας τε κοὐδαμῶς ἐστιγμένας.
στίξας διεμίλευσα ταύτας ἐντέχνως,
τὴν σαπρίαν ῥίψας μὲν ὡς ἀχρηστίαν,
γράψας δ' εκαινούργησα τὴν εὐχρηστίαν.
Ἐντεῦθεν οἱ γράψοντες οὐκ ἐσφαλμένως
μαθητίσωσιν, ὡς ἔοικε μανθάνειν.

37. Комитас

За поправената от него поезия на Омир

И двете ти поеми, о, Омире велик,
намерих аз, Комитас, остарели и ги подмладих.
Изстъргах старостта и в пълния им блясък ги показах
на мъдрите; защото умът в движение се проявява.

38.

Отсъщия. За същото

Аз, Комитас, намерих книгите на Омир
написани погрешно и без знаци
и ги прибавих; излъсках ги изкусно,
изхвърлих мухъла им мръсен и излишен;
допълних ги и ги направих пак полезни.
От днеска пишещите няма да грешат,
а правилно ще ги разчитат, както подобава.

Двете епиграми се отнасят наистина за едно и също събитие: авторът им Комитас съобщава за завършването на едно голямо свое дело. Омировите поеми, които намерил в окаяно състояние, той поправил и „показал в пълния им блясък“. Но докато първата епиграма, написана на Омиров диалект, е по-скоро абстрактно-философска („защото умът в движение се проявява“), втората, на-

[1] Цитирам по Anthologia Graeca ad Palatini Codicis fidem edita. Tom. III. Lipisiae, 1829. В превода съм си позволил известна свобода, без да накърнявам смисъла и главните изрази на автора.

писана на атически, е много по-конкретна. В нея Комитас изброява какво поточно е направил с Омировите поеми: снабдил ги със знаци, изхвърлил „мухъла излишен“, сиреч по-късни прибавки, каквито наистина са били правени към Омировия епос, допълнил ги, т. е. прибавил изпуснати стихове, както и различни варианти, схолии и коментари. Така обновените текстове според Комитас ще бъдат здрава основа за преписвачите и за учащите се, които „от днес“ имат сигурен и верен Омиров текст , достоен за великия поет. Няма съмнение, че авторът на епиграмите не е празен самохвалко, а изразява една истина: той действително е обновил, поправил, допълнил и изяснил повредения и погрешен текст на Омир, като го е показал в „пълния му блясък“.

Но кой е бил този учен омировед Комитас?

Според И. Фукс[1] и други извори в цариградската Магнаурска школа са преподавали освен патриарх Фотий още Леон Солунски — философия (той бил и ректор на школата); Теодорос — геометрия; Теодигиос — астрономия[2], Комитас — гръцка граматика и литература. Няма никакво съмнение, че професорът в Магнаурската школа Комитас и авторът на двете цитирани погоре епиграми са едно и също лице. Комитас е бил известен учен от IX в. Имал е званието „хартуларий“ — граматик, завеждащ архив, и научната титла „схоласт“, която означава като титла „учен“, „коментатор“. Както казахме, той е бил преподавател по старогръцки език и литература, а известно е, че се е занимавал с поправяне на Омировите поеми. Автор е и на няколко епиграми, три от които са запазени.[3]

И така Комитас, професор по старогръцка литература, се е занимавал специално с поправка, прочистване, коментиране и пр. на Омировата поезия. Един такъв труд, извършен и довършен в един от най-големите културни центрове на тогавашния свят — Цариград, — не може да е изчезнал безследно. А като се има пред вид, че не е известно някой друг да се е занимавал по онова време с такова трудно и голямо дело, ние сме в правото си да смятаме, че Венецианският кодекс A. е тъкмо онзи поправен, допълнен, изчистен и аноtиран ръкопис, който е приготвил с дългогодишен труд схоластът Комитас.

Наистина делото е било трудно. Без да се впущаме да разказваме перипетиите на Омировите текстове през вековете — история сама по себе си крайно интересна, — ще напомним само, че след като християнството възтържествувало, то гонило и унищожавало, доколкото е могло, Омировия епос, който представлява цяла енциклопедия — и колко съблазнителна с красотата си!, — на омразната за християните древногръцка езическа религия. Оцелелите по някаква случайност ръкописи са гниели в разни скривалища, а когато са били преписвани, това е било извършвано от смели, но невежествени преписвачи, които са трупали грешка върху грешка, така че често тези текстове са били направо нечетливи. Няма съмнение, че Комитас, който е познавал александрийските коментатори на Омир, воден от любов към чудната елинска древност, е решил да предприеме този огромен труд. И естествено, след като най-после го завършил, пожелал да изрази радостта си от благополучния край на дългогодишния си труд и, разбира се, да остави името си на потомството с цитираните две епиграми, в които се усеща нещо от емоционалната жилка на Паисиевия увод към историята му.

Нека отбележа между другото, че доколкото на мене е известно, никой досега не е обръщал сериозно внимание на тези две епиграми и на свързания с тях огромен труд, положен от учения омировед от IX в. Така например грък-

---

[1] Byzant. Archiv, 8, 1926.

[2] За последните двама се знае малко. Теодорос е бил ученик на Леон Солунски, а Теодигиос — известен астроном. Не са оставили произведения.

[3] Вж. Anthologia Graeca, XV. кн. № 36.

кият изследвач на Омировия епос Янис К. Кордатос в изследването си „Ново въведение в Омир“, който познава основно въпросите и библиографията, свързани с историята на Омировите поеми, пише: „След възтържествуването на християнството подобни проучвания и търсения били прекъснати. Мракът, който потискал и Изтока, и Запада, пречел на всякакъв род подобни занимания. Трябвало да минат много години, за да се създаде в определени средища известно духовно раздвиждаване и да започне отново да се говори за древногръцките поети и философи. И едва в XII в. древногръцката литература започва да става във Византия обект на сериозно проучване и да предизвиква интереса на византийските учени“ (пос. кн., с. 193 — разр. м.). Дванадесети век! За предходника на Ренесанса Комитас, който работи в IX в., нито дума.

Наистина ВКА е от десети век. Но, както твърди Алексис Пиерон[1], забелязаните в кодекса грешки и недоглеждания се дължат на това, че според мнението на специалистите Кодекс А. е препис от копие на оригиналния ръкопис, нещо, което би ни довело до третата третина на IX в. — времето, когато е работил Комитас. Сега вече не е трудно да си представим как е попаднал ръкописът във Венеция: или е бил донесен от венециански търговци, или някои бежанец при падането на Цариград под турците го е взел със себе си. Добре известно, е, че много ценни ръкописи са били спасени тъкмо от такива емигранти.

И така ръкописът на Омир, в който се намира пасажът относно създаването на гръцката азбука, преведен от Черноризец Храбър, е бил съставен, коментиран и анотиран от професора при Магнаурската школа по гръцка граматика и литература Комитас през втората половина на IX в. Само в цариградския университет Черноризец Храбър е могъл да влезе в контакт с този ръкопис и да преведе от него пасажа, който му е бил нужен за неговата апология на славянската азбука. Казвам „само в цариградски университет“, защото въпросният ръкопис, който съставителят му току-що бил завършил, положително не е съществувал по онова време в повече от един или два екземпляра. Дори по-късно поради обема и сложността на ръкописа той надали е бил преписван в голям брой екземпляри. Иначи трудно бихме си обяснили уникалността на ВКА, която изтъкват всички специалисти.

Следователно стигаме до заключението, че авторът на апологията „За буквите“ трябва да е учил в Магнаурската школа, където е слушал лекциите на проф. Комитас. Последният очевидно е бил ентусиазиран от изследванията си и от завършеното голямо дело. Това личи ясно от епиграмите му. Такъв ентусиазиран човек влиза лесно в контакт с учениците си, готов е да разговаря с тях, да изслушва и отговаря на въпросите им, да ги упътва и съветва. Толкова повече, че учениците са представлявали цветът на византийската младеж по онова време.

И наистина влизането в Магнаурската школа е било извънредно трудно. Нужен е бил не само цензът на интелигентността, на таланта, но и привилегията на произхода. Знае се например, че за да постъпи в школата, Константин-Кирил е имал нужда от застъпничеството на патриарх Фотий, може би дори на логотета Теоткист, въпреки че баща му Лъв е заемал такъв виден пост в държавната и военната йерархия на империята и че самият ректор на школата — Леон Солунски — е бил близък на семейството, може би дори родственик. Можем да си представим колко по-трудно е било приемането в Магнаур на чужденци.

Не се знае колко и какви чужденци са следвали в Магнаурската школа. Не се знае какви и колко българи са били приети в нея. Сведенията, с които

---

[1] Пос. изд., с. LXXXI.

разполагаме, говорят само, че Симеон, Борисовият син, е учил в Цариград, и се предполага с доста голяма сигурност, по броя на изучаваните предмети, че е бил ученик именно в Магнаурската школа: никъде другаде в Цариград по онова време не е могъл да изучава старогръцките философи и оратори.[1] Той е имал всички необходими данни за това — интелигентност и висок произход — син на българския княз.

Изказвани са мнения, че освен Симеон в Магнаур е следвал още и Йоан Екзарх. Това беше дало повод между другото на Г. А. Илинский да твърди, че автор на апологията е именно този писател. Неговото твърдение беше оборено още на времето.[2]

Знае се също така от известното писмо на патриарх Фотий до княз Борис, че последният изпратил през седемдесетте години на IX в. група млади българи в Цариград с цел да станат монаси, да изучат монашеските правила, за да бъдат назначени по-късно на висши черковни длъжности. Но да се предполага, че между тях се е намирал и авторът на апологията, е неправилно. Найнапред за това, че в един византийски манастир във или близо до столицата е било изключено да се намират езически книги като Илиадата или каквото и да било друго съчинение от езическата епоха. Нека не забравяме, че Магнаурската школа е била своеобразен затворен университет, достъпен само за младежи от висшата аристокрация, която се е ползувала с по-голяма духовна свобода. Достъпът до древните науки и изкуства е бил забранен за обикновените хора. Те е трябвало да бъдат проникнати напълно от християнската религия — единствената официална идеология, чрез която църквата ги е държала в подчинение. Така че е много трудно да се допусне, че в манастира на игумен Арсений,[3] където били настанени младите българи, е могъл да съществува ръкопис на Омир или друг текст на езикчески автор. Следователно — и това е вторият аргумент срещу предположението, че Черноризец Храбър е бил в числото на изпратените от Борис младежи — невъзможно е Храбър да е получил в манастира онази широка за времето информация по древногръцка история, литература и език, каквито безспорно е притежавал. Единственото място в Цариград, където е могъл да придобие такива знания, е била Магнаурската школа.

Намираме се следователно пред дилемата: или авторът на апологията е бил също ученик в школата заедно със Симеон, или Симеон и Черноризец Храбър са едно и също лице.

Да се отхвърли първата част на дилемата априорно би било неправилно. Възможно е по принцип освен Симеон в Магнаурската школа по онова време да се е учил и този, когото познаваме под името Черноризец Храбър. Наистина ние бихме очаквали, след като е получил такова блестящо образование — и, разбира се, е бил от висок род, — той да заеме след това висш чин в българската църковна йерархия, а пред вид несъмнената му литературна дарба да е оставил и други произведения. Въпреки доста спорния съюз в началото на апологията „и така“ и въпреки недвусмисленото обещание накрая „има и други отговори, както ще кажем другаде“, до нас не е достигнало никакво друго произведение от този автор. Защо? Другите произведения са изгубени? Възможно, но съмнително: щом апологията е стигнала до нас, и то в такъв голям брой преписи, това показва, че Храбър е бил обичан автор и писанията му биха се запазили като апологията. Но може би е починал млад? Това не е изключено. Но така или иначе, за да бъде приет в Магнаурската школа, той е трябвало да принадлежи към княжеския род, а в такъв случай по някакъв начин името

---

[1] Срв. В. Н. Златарски. История на българската държава. Т. I. Ч. 2. с. 279.

[2] Пак там, с. 854.

[3] Арсений Керкирски, прочут с праведен живот, автор на похвални слова за светци и мъченици. Обявен за светец към XII в.

му би било отбелязано така, както са запазили имената на почти всички по-близки роднини на княз Борис.

Остава втората част на дилемата — че Симеон и Черноризец Храбър са едно и също лице.

Тази хипотеза, както се знае, не е нова. Още в 1927 г. В. Н. Златарски[1] формулира това предположение. Той се основаваше на косвени и, така да се каже, странични изводи. Те са накратко следните:

1. Авторът на апологията е работил в Североизточна България под непосредственото влияние на Кирило-Методиевите ученици.

2. Писал е съчинението си в навечерието на изхвърлянето на гръцкия език от българските черкви и училища.

3. Проявява голяма начетеност. Познавал е граматиката на Лъже-Теодосий (в същност допълнения към граматиката на Дионисий Тракиец, б. м.) и може би на Епифаний и Евсевий, познания, които е могъл да получи по време на седемгодишния си престой в Цариград, където е учил в Магнаурската школа.

4. Псевдонимът „Храбър" Симеон е взел, за да прикрие царския си произход. Този псевдоним отговаря сполучливо на Симеон, който се е отличавал винаги с храброст и смелост.

Към тези косвени доказателства проф. Куйо Куев[2] прибавя твърде сполучливо още едно: „По тон и смелост — пише К. Куев — Храбровото съчинение напомня преписката на Симеон с византийския император (sic!) Лъв Магистър (в същност само дипломат, пратеник на император Леон VI) и цариградския патриарх Николай Мистик." Към тази забележка на Куев ще се върнем след малко.

Като се съгласявам, общо взето, с всички тези догадки, макар че те биха могли да бъдат спорни в известни отношения, целта ми беше да прибавя още едно доказателство, наистина пак косвено, но вече доста осезаемо. Нека го формулираме накратко:

Единственият българин, за който се знае с положителност, че е учил в Магнаурската школа, е Симеон.

Един от учителите му е бил Комитас, преподавател по старогръцки език и литература, който е направил ново, поправено и допълнено „издание" на Омировите поеми.

Един от преписите на неговия текст е Венецианският кодекс А., в който се съдържа пасажът, преведен почти дословно в апологията на Черноризец Храбър.

В края на IX в. единственият начин да има достъп до този текст е бил личният контакт между ученика Храбър и учителя Комитас.

Оттук изводът, че Черноризец Храбър и Симеон са едно и също лице.

Нека се опитаме да си представим как са се развили събитията.

Симеон пристига в Цариград, изпратен от баща си, на 13- или 14-годишна възраст. Той е християнин още от рождение. Дали е имал вече известни познания по гръцки език? По всяка вероятност, тъй като по време на детството му официалният църковен език в България е бил гръцкият. В Магнаурската школа младият княз, очевидно природно интелигентен и жаден за познания, започва да изучава древногръцки език и литература. Учител му е Комитас, който е довършвал или току-що е довършил дългогодишния си труд по оправянето и коментирането на Омировите поеми — голямото дело на живота му. Можем да си представим с какъв жар е говорил по всичко това ученият-ентусиаст на учениците си, особено на онези, които са проявявали жив ум и любознателност. Такъв е бил безспорно Симеон, който, както е известно, бил наричан „ἡμίαργος"—

[1] Пос. съч., с. 853 и сл.

[2] К. Куев. Цит. съч., с. 43, бел. 47.

полугрък — заради дълбоките му познания по гръцки език, литература и култура. Не е изключено този ласкателен епитет да е излязъл най-напред от устата на учителя му Комитас, който най-добре е могъл да оцени познанията на ученика си.

Преподавателите в това висше училище са били заплащани щедро от императорската каса съгласно нареждането на кесаря Варда, който е бил инициаторът за създаването на школата. Както изглежда, целта на този културен за времето си човек е била да възкреси интереса към древните науки и да създаде високообразовани кадри, които да заемат ръководни длъжности в духовната и светската администрация и дипломация на империята. Преподавателите са имали всички необходими условия да се занимават с науките си, на тяхно разположение са били библиотеките на Цариград, а навярно са имали възможност да си набавят нужните за заниманията им ръкописи. Няма съмнение, че Комитас е притежавал в своята библиотека ръкописи с произведения на древните писатели, учени, философи, граматици, коментатори на старите текстове. Това му е било необходимо за преподавателската дейност и за труда му по възстановяване и коментиране на Омировите поеми.

По време на престоя си в Цариград Симеон несъмнено е бил държан в течение на събитията в България и на плановете на баща си. Той е знаел за създаването на славянската азбука и за пристигането на учениците на Кирил и Методий след смъртта на последния в родината му. Несъмнено е също така, че създаването на една нова азбука — фактически третата азбука в Европа — и превеждането на славянски на свещените християнски текстове са били злобата на деня сред научните и клерикалните кръгове в имперската столица. Въпросът е имал и догматичен, и политически аспект. Може ли да се допусне превеждането на свещените книги на един варварски език, с една току-що стъкмена азбука — този проблем е разглеждан сигурно от различни гледни точки. Знае се, че т. нар. триезична ерес не е имала много поддръжници във Византия. Напротив. Както е добре известно, византийската администрация е поощрявала делото на братята Кирил и Методий. Но тогава е ставало въпрос за Моравия — една далечна страна, която е имало възможност по този начин да бъде откъсната от Рим. Когато обаче са достигнали сведения за идването в България на учениците на Кирил и Методий и за сърдечното им посрещане от княз Борис, когато се е появила опасност гръцкият език и книги, гръцките учители и свещеници в България да бъдат изгонени и заменени със славянски, византийската църква и държава ще да са били сериозно разтревожени: отнемала им се една възможност за бавното, мирно и сигурно погърчване на неудобните славянобългарски съседи. Нека си припомним как чрез християнството, чрез гръцките църковни книги, език и култура са били погърчени в течение на няколко века огромни славянски маси в Континентална Гърция и Пелопонес. Затова навярно са започнали и в Цариград да се чуват сега все по-силни и компетентни гласове против славянската азбука, против преводите на свещените книги на славянски език. Младият Симеон, разбира се, е чувал тези гласове. Въпросите за произхода на гръцката и другите азбуки, за историята на преводите на свещените книги и всички проблеми, свързани с това, са го интересували живо. Няма да сгрешим, ако предположим, че той навярно неведнъж е влизал в пререкания с гръцките си състуденти, пък и не само с тях. Защото Симеон, когото баща му е готвел за глава на българската автономна църква, е подкрепял напълно неговата политика за славянизиране на българската държава, култура и църква. Навярно под влиянието на такива спорове още тук, в Цариград, той е замислил да напише апология на славянската азбука, на славянския превод на християнските книги. Немалка роля за това ще е изиграла и срещата му в Цариград с по-младите ученици на Кирил и Методий —

ńосители на ентусиазма и апостолската вяра на двамата братя, — с които вероятно ще да се е сближил и които са отишли в България или с него, или малко по-рано.

Но ученикът, или завършилият вече Магнаурската школа, не е искал да се задоволи с общи фрази, за да докаже тезата си за равенството и дори предимството на славянската азбука и преводи пред гръцките. Приучен в Магнаур на известен научно-исторически метод, той е трябвало да подкрепи идеята си с исторически факти. Желанието му е било чрез съпоставката на двете азбуки и преводи на свещените книги, чрез историята на тяхното възникване да докаже превъзходството на славянската азбука и преводи не само пред славянския, но и пред гръцкия читател и опонент. От тук стремежът му към точност на историческите данни: той е искал апологията да бъде убедителна не само за обикновения читател — славянин или грък, — но главно за учения грък, който познава историческите факти и не може да не признае правотата им. Човек има чувството, че когато е писал, Симеон сякаш е виждал пред себе си своя опонент или опоненти—преподаватели или ученици в Магнаурската школа, които той кара да заглъхнат с цитати от техни исторически факти, почерпани от техни учени книги. Полемичният тон на апологията е сякаш пренесен там от живите спорове, които навярно неведнъж е водил със своите опоненти.

Когато е събирал материал за апологията си, той си е спомнил лекциите на учителя си Комитас, който е засягал несъмнено в уроците и въпроса за произхода на гръцката азбука. Но той не е искал да преразказва, а да цитира дословно така, както правят учените и днес. Затова той навярно се е обърнал към преподавателя си Комитас с молба да му предостави текстовете, свързани с този въпрос. Комитас му ги е дал: пасажа, който е включил в своя Омиров ръкопис, може би и този, който се е съдържал в схолиите на „Граматическото изкуство" на Дионисий Тракиец. Насочил го е навярно и на други автори, като кипърския епископ Теодорит, Епифаний, Евсевий и други. Симеон си е направил писмени извадки на откъсите, които е смятал, че ще му бъдат нужни за замислената, а може би и вече скицирана апология на славянската писменост, и ги е вмъкнал било като точен превод (цитат), било като по-свободен преразказ. Лично аз съм убеден, че апологията е била скицирана още в Цариград. На това предположение ме навеждат някои пасажи в съчинението, които най-добре се обясняват, ако приемем това предположение. Така например изречението „защото още са живи тези, които са ги видели" е написано навярно под прякото влияние на по-младите ученици на двамата братя, с които се е запознал в Цариград. Те навярно са му разказвали спомените си за славянските първоучители — свежи в младата им памет, изпълнени с почитание и пиетет към дълбоко уважаваните учители-светци. Все с предположението, че апологията е писана в Цариград, пак под влиянието на разговорите с Кирило-Методиевите ученици, може да се обясни, че Симеон говори в апологията си общо за славянски народ, славянско писмо, славянски книги: учениците на двамата братя, идващи от Моравия, са имали безспорно широко виждане за значението на създадената от учителите им азбука и на преведените книги за цялото славянство и те са предали възгледа си на младия княз. И най-сетне само с предположението, че Симеон е писал апологията преди заминаването си от Цариград, може да се обясни последната забележка: „Има и други отговори, за които ще кажем друг път, а сега няма време." Да беше писал Симеон в България, в манастира при Преслав, такава забележка би била странна и неуместна. Но ако апологията е скицирана в Цариград, малко време преди отпътуването му за България, фразата става разбираема и естествена: той е имал намерение да продължи полемиката по-късно, като се завърне в България. В момента, готвейки се за дългото пътуване, не е имал време да стори това. Осредяването му

в новата обстановка след завръщането в родината, важните събития, които стават след това в държавата, не са му позволили да стори друго, освен да дообработи в завършен вид вече написаното в Цариград. Всичко това представлява още едно косвено доказателство за личността на истинския автор на апологията.

Нека се върнем накрая към идеята на К. Куев, за която споменахме по-горе. Истина е, че тонът на цялата апология издава човек с буен, смел, полемичен темперамент. Логично и емоционално убеден в тезата, която защищава, авторът се опитва да се владее, да излага фактите със спокоен, научен тон. Но отделни думички, вмъкнати дори, както видяхме, в преведения текст, сочат ясно емоционалната подземна река, която клокочи в душата на учения полемист, на младия ентусиаст на идеята за славянската национална черква и култура, на страстния защитник на своя народ от духовното нападение, на което го подлага гърцизмът. По линията на емоционалното развитие апологията прилича поразително на увода на Паисий към неговата Славянобългарска история.

Същата полемичност, спокойна и уверена, звучи в писмата на Симеон до Лъв Магистър, оцветена с тънка ирония. По-късно, в кореспонденцията си с патриарх Николай Мистик, възрастта и неосъществените амбиции прибавят към полемичната дързост капка жлъч. Но развитието на полемичния темперамент такъв, какъвто се проявява в апологията и минава през кореспонденцията му с двамата византийски сановници, може да се проследи като единна проява на един и същи характер. А това е също едно, макар и косвено доказателство в подкрепа на тезата за идентичността на Храбър с цар Симеон.

Далеч съм от мисълта да смятам тази теза за неопровержимо доказана. Неопровержимо е само исторически вярното писмено показание. Просто към изказаните от В. Н. Златарски косвени и странични доводи за такава възможност сега се прибавя едно ново доказателство, струва ми се, малко по-осезаемо, по-конкретно и следователно по-обективно, което подкрепя още по-твърдо предположението за истинската личност на автора на първата, чудесната апология на славянската и българска култура.

КРАТКОТО ЖИТИЕ НА КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ В НОВО ОСВЕТЛЕНИЕ

Емил Георгиев

Краткото житие на Климент Охридски, известно и като Охридска легенда, е един важен и интересен литературно-исторически паметник на нашето Средновековие. Наред с Пространното житие на Климент, написано от Теофилакт Охридски, наричан и Български, то рисува образа на великия деец, един от създателите на българската и славянска писменост и на Златния век на българската култура и литература от IX—X в.

Написано е през първите десетилетия на XIII в. от охридския архиепископ Димитър Хоматиан (роден около 1165 г., починал след 1234 г.). По произход той е грък, но се изявява като български църковен деец и литературното му дело се включва, ако не изцяло, то в голямата си част в българската литературна история. Дълго време той е хартофилакс на Българската архиепископия в Охрид. В 1216 г. е избран за неин архиепископ.

Димитър Хоматиан е бил образован духовник, авторитетен канонист и сръчен писател. Чрез своето книжовно дело той се стреми да се доближи до своето паство и до местната традиция, както и да защити Българската архиепископия в Охрид от посегателства и разпокъсване.

Краткото житие на Климент Охридски, което той написва, е познато в две версии: гръцка и старобългарска. И двете ще са от времето на автора. Навярно той е написал най-напред Житието на гръцки, а после се е погрижил то да бъде преведено на старобългарски. Гръцкият наслов гласи: „Τῇ αὐτῇ ἡμέρᾳ (κξ' Ἰουλίου) μνήμη τοῦ ἐν ἁγίοις πατρὸς ἡμῶν ἀρχιεράρχου καὶ θαυματουργοῦ Κλήμεντος, ἐπισκόπου Βουλγαρίας, τοῦ ἐν τῇ Ἀχρίδι.“ Старобългарският текст е онасловен: „Мѣсьць юлїе, КЗ′ днь. Паметь прѣподобнаго wтца нашего, архїерея Христова и чюдотворца Климента епископа бльгарска, иже вь Охридѣ.“ Най-старият препис на гръцкия текст, Григоровичев, е от XIII—XIV в. (в Библ. „Ленин“, бивш Румянцев музей в Москва). Издаден е от Григорович.[1] Друг препис издава Шафарик (с латински превод).[2] Житието е обнародвано още от Билбасов и Баласчев.[3] Йорд. Иванов намира старобългарски текст в пролог на Зографския манастир. Публикува го ус-

---

[1] В. И. Григорович. Изыскания о славянских апостолах, произведенные в странах Европейской Турции, Журнал Министерства народного просвещения. 1847. Ч. LIII.

[2] P. J. Šafařík. Památky hlaholského písemnictví, v Praze, 1853. c. LVII—LIX.

[3] В. А. Бильбасов. Кирилл и Мефодий. Ч. II. С.-Петербург, 1871, с. 301—306 (руски превод на с. 372—375); Г. Баласчев. Климент, епископ словенски, и Службата му по стар словенски превод. С., 1898, с. КГ′—Л′.

поредно с гръцкия текст, издаден от Шафарик.[4] Дуйчев, Милев и др. публикуваха новобългарски превод на Житието.[5]

Авторът на Житието бе дълго време неизвестен. Г. Баласчев изказва предположение, че негов автор ще да е някой от охридските архиепископи — Димитър Хоматиан или Григорий. Изхождайки от намерения от него старобългарски текст, Йорд. Иванов установи, че автор на Житието е Димитър Хоматиан. Старобългарският текст въвежда след заглавието поднаслов или увод, който гласи: (стих) „Климента чьтѳ пастирь бльгарскiн, иже добрѣ оупась Христово стадо, прѣнде къ желаемому, въ КЗ' Клименть wт житенскых прѣнде." Началото на това подзаглавие или увод представя акростих на Димитър Хоматиан: „Κλήμεντα τιμῶ, ποιμενάρχης Βουλγάρων, Δημήτριος"; „Климента чтоу пастирь бльгарьскы Димитрие".

След като дълго време авторството на Димитър Хоматиан се смяташе за установено, в ново време акад. Ив. Снегаров се усъмни в него и го отрече. Според Снегаров стихът-поднаслов в старобългарския текст е въведен от славянския преписвач (той не се намира в гръцкия текст); думите „пастирь бльгарьскы" в акростиха „Климента чьтѳ пастирь бльгарскiн" се отнасяли за Климент, а не за автора на Житието.[6]

Тезата на Снегаров не е достатъчно обоснована. Ако думите „пастирь бльгарьскiн" се отнасяха за Климент, трябваше да гласят „пастиря бльгарскаго", т. е. трябваше да се съгласуват с „Климента"; тъй, както гласят като номинативна форма-подлог, те се отнасят за автора на Житието и трябва да смятаме, че възхождат към автора на приведения акростих. Друг аргумент, който говори срещу мнението на Ив. Снегаров, виждаме в това, че Димитър Хоматиан се изявява като автор с титула си „пастир бълГарски" или „пастир на българите" („Климента чтоу пастирь бльгарьскы Димитрiе"; „Κλήμεντα τιμῶ, ποιμενάρχης Βουλγάρων, Δημήτριος"). Същия титул срещаме в едно четиристишие на Хоматиан, изписано върху сребърна рамка на Христова малка икона. Четиристишието гласи:

Κόσμος κοσμήτορ τοῦ κόσμου σῆς εἰκόνος
Ἐκ Δημητρίου ποιμενάρχου Βουλγάρων
Σὺ δὲ βράβευσον τῶ κατ' εἰκόνα κόσμον
Δύσμορφον αἶσχος τῶν παθῶν μου καθάρας.

(„Украсата на иконата ти, о украсителю на света, е от Димитрия, архипастир на българите. Ти пък ме възнагради според украсата, като очистиш грозния позор на страстите ми."[7])

Хоматиан написва за Климент канон и житие, след като проучва живота и дейността му по книжовни трудове и неписани легенди. Негов основен извор е било Пространното житие на светеца, написано от Теофилакт Охридски или Български (архиепископствувал в Охрид след 1084 до 1108 г.). Връзката между двете жития е очевидна. Хоматиан дори поменава Житието на своя предшественик като извор за живота и дейността на своя герой: „... ὡς ἡ κατ' αὐτοῦ διεξοδικῶς ἱστορία διέξεισιν" („ꙗкоже w нихъ пи-

---

[4] Йорд. Иванов. Български старини из Македония. С., 1931. с. 316—321.

[5] Ив. Дуйчев. Стара българска литература. Ч. II. С., 1944. с. 260—265; Ал. Милев. Жития на св. Климент Охридски. С., 1961. с. 127—131.

[6] Iv. Snegarov. Les sources sur la vie et l'activité de Clément d'Ochrida, Byzantinobulgarica, I, Sofia, 1962. с. 93 и сл.

[7] Вж. четиристишието у Йорд. Иванов. Български старини из Македония. с. 35.

саніе происхожденно кажеть."[8]) Използувайки Пространното житие, Хоматиан си е поставил за цел да напише кратко житие и се е отказал от богатия исторически материал за изграждането както на славянската църква и славянската книжовна школа в Моравия и за преминаването на Кирило-Методиевите ученици в България, така и от богатата орнаментика в Теофилактовия разказ. Вместо интересните исторически подробности в Житието са влезли някои агиографски шаблони. Агиографският шаблон умъртвява образа на бележития исторически деец, но го врежда по-здраво в редицата на църковните светци. А тъкмо това е било нужно на Хоматиан за онази тенденция, която е искал да вложи в Житието.

Пишейки своето Житие, Димитър Хоматиан най-напред, подобно на своя предшественик Теофилакт Охридски или Български, се е стремил да се доближи до своето паство и до местната традиция. Култът към Климент, популярен в Охридската област, му е давал възможност да продължи българската традиция, възприета от Теофилакт, към която местното население несъмнено е било чувствително и която е характерна изобщо за Охрид. Изгражда образа на Климент като образ на български светител. Още първото изречение на Житието изтъква светеца като „светилник на България" и като българин: „Този велик наш отец и светилник на България бил по род от европейските мизи, които народът обикновено знае и като българи" („Οὗτος ὁ μέγας πατὴρ ἡμῶν καὶ τῆς Βουλγαρίας φωστὴρ τὸ μὲν γένος εἶλκεν ἐκ τῶν Εὐρωπαίων Μυσῶν, οὓς καὶ Βουλγάρους ὁ πολὺς οἶδεν ἄνθρωπος"). Обръщайки се към местното население, охридският книжовник не е можел да не зачете неговите народностни въжделения и неговия народностен духовен мир.

Но не само желанието да се доближи до своето паство и до местната традиция е било причина Димитър Хоматиан да се обърне към образа и подвизите на Климент. Зад възсъздадените образ и подвизи прозира и една много по-голяма амбиция на писателя. Житието, както и другите писания на Хоматиан възникват в периода преди обновяването на Българската патриаршия от Иван Асен II, която била обновена по времето, когато Хоматиан умира. И охридският архиепископ е провеждал със своите писания тенденцията за възвеличаване на Охридската архиепископия с оглед тя да се наложи като всебългарски ръководен орган на църковния и духовен живот.

Тая тенденция е изисквала от автора на Краткото житие на Климент още по-голяма прослава на безсмъртния охридски деец, основоположник на Охридската архиепископия, от прославата му, дадена в неговото Пространно житие от Теофилакт Охридски или Български. И тъй като възсъздадените от Теофилакт исторически събития и подвизи на Климент в негово време са били твърде отдалечени за читателите, той е можел да отпусне юздите на фантазията си и да увеличи славата на Климент особено като светец, тъй както някога житийните автори са увеличили славата на древните календарни светци. Така според него великият славянски просветител Методий бил назначен от папа Адриан за архиепископ не само на Моравия, но и на България, а самият Климент бил поставен от Методий за епископ на целия Илирик и на българския народ, който владеел страната: „След като . . . Методий бил поставен за архиепископ на Моравия и България от същия този папа, тогава и Климент

---

[8] Цитирам Житието по изданието на Йорд. Иванов. Български старини из Македония, с. 316—321, вж. там, с. 318.

бил издигнат на епископски престол, като бил поставен от Методий за епископ на целия Илирик и на българския народ, който владеел страната."[9]

Дори покръстването на Борис и неговия син Михаил, т. е. Симеон, се отдава на Климент. В Житието четем: „Той обновил с банята на кръщението техния (т. е. на българите) княз Борис и след него сина му Михаил, който и пръв се нарекъл цар на българите, и ги убедил да управляват според християнския обичай."[10]

Житиеписецът отдава на Климент познатите му каменни стълбове в Кефалония, на които се е четял надпис „за преминаването и приобщаването на рода към Христа"[11]. В същност тия стълбове са по-ранни от времето на покръстването, което е станало около 20 години преди идването на Климент в Охрид-Девол, и са били поставени от Борис.

Увлечен в апологията си на Климент, Хоматиан го прави създател на едно славянско писмо, „по-ясно от онова, което знаел премъдрият Кирил":

Ἐσοφίσατο δὲ καὶ χαρακτήρας ἑτέρους γραμμάτων πρὸς τὸ σαφέστερον ἢ οὓς ἐξεῦρεν ὁ σοφὸς Κύριλλος.

Моудрьствова же и wбразы нніе словесніе іавленнѣншее паче нх'же знааше прѣмоудрн Кирнль.

Това съобщение на Климентовото житие особено привлече вниманието на славяноведите. Въз основа на него П. Йос. Шафарик създаде теорията, че Константин-Кирил създал глаголицата, а Климент — кирилицата. Тая теория получи доста голямо разпространение, особено у нас. Мнозинството учени обаче не я приеха.[12] Известието на Житието не се подкрепя от никаква друга историческа вест. Нещо повече. Срещу него говорят убедително доста и значителни факти. Например, ако приемем, че Климент е създал една нова азбука, именно кирилицата, как е можел да не знае това Черноризец Храбър, който е роботил или поне се е учил по това време и който, ако се съди по някои данни, е пишел не с глаголица, а с кирилица? Както е известно, Черноризец Храбър не знае за никаква друга азбука освен за Кириловата.

Но нещо още по-важно: ако Климент е изнамерил нова азбука, за която, както се мисли, се загатва в Краткото му житие, то Пространното му житие, което дава толкова подробности от неговата културна дейност, не би отминало такъв един крупен факт с мълчание.[13]

Възможно ли е още Климент, ученик на Кирил и Методий, съпътствуващ братята от младини, свикналият с азбуката на славянските първоучители, хранещият висока почит към славянските равноапостоли Климент да е извършил замяната на глаголицата с нова азбука, с кирилицата? Несъмнено както

---

[9] Цитирам по превода на Ал. Милев, пос. изд. Срв. гръцкия текст: „Ἐπεὶ ... Μεθόδιος δὲ Μοράβου καὶ Βουλγαρίας ἀρχιεπίσκοπος παρ' αὐτοῦ δὴ τοῦ πάπα προβάλλεται, τηνικαῦτα καὶ Κλήμης εἰς τὸν ἐπισκοπὸν θρόνον ἀνάγεται, παντὸς τοῦ Ἰλλυρικοῦ καὶ τοῦ κρατοῦντος τῆς χώρας Βουλγαρικοῦ ἔθνους ὑπὸ Μεθοδίου ἐπίσκοπος καταστάς."

[10] „Τὸν ἄρχοντα δὲ τούτων Βορίσην τῷ τῆς παλιγγενεσίας ἀνακαινίσας λουτρῷ καὶ μετ' ἐκεῖνον τὸν ἐκείνου υἱὸν Μιχαήλ, ὃς καὶ πρῶτος βασιλεὺς ἀνηγορεύθη Βουλγάρων καὶ πολιτεύεσθαι τούτους πείσας κατὰ τὸ εἰθισμένον Χριστιανοῖς ..."

[11] „Στήλας δὲ λιθίνας ἐν τῇ Κεφαληνίᾳ ἐστιν ἰδεῖν ἄχρι καὶ εἰς τόδε χρόνου σωζομένας, ἐν αἷς γράμματα ἐγκεκόλαπται, τὴν εἰς Χριστὸν παρὰ τοῦ ἔθνους προσέλευσιν καὶ οἰκείωσιν σημειούμενα".

[12] Между тях личат имената на Гилфердинг, Викторов, Ягич (вж. у него — Entstehungsgeschichte der kirchenslavischen Sprache, 2 Aufl. Berlin, 1913. с. 120 и сл.), Лескин и др.

[13] Срещу известието на Краткото житие Пространното житие, гл. XVIII, говори, че Климент само „τὰς βαθυτέρας τῶν γραφῶν ἀνεκάλυπτεν" и занимавайки се с учителска дейност, едни учел да чете, „τοῖς δὲ τὸν τῶν γεγραμμένων νοῦν σαφηίζων". — Вж. Пространното житие на Климент в изданието на Ал. Милев. С., 1955.

Климент, така и неговият сподвижник Наум са учели българите, българските славяни на Кириловата азбука, т. е. на глаголицата.

Но ако приемем, че Кириловият ученик Климент е попълнил гръцката азбука, употребявана в България, с букви от Кириловата глаголица, как тогава да обясним факта, че той е измислил нови Ѫ, Ѧ и пр., когато е можел да вземе наготово Кириловите? Защо е запазил само Кириловото Ш, докато всички други глаголически букви е преправял?

Най-сетне един важен довод в полза на мнението, че Климент не е създател на кирилицата, изтъква Ягич: ако Климент е заменил в Македония глаголицата с кирилицата, то как ще обясним факта, че тъкмо в тая област, която е била център на Климентовата дейност, са били писани през X и XI в. (а може би и през XII) толкова глаголически паметника, някои от които — и то най-важните от ония, които имаме — са стигнали и до нас?[14]

На същата тенденция служат и агиографските шаблони, за които стана дума. Като такива можем да определим съобщенията на житиеписеца, че неговият герой „дарявал на слепите зрение и на немите ясен говор", „лекувал беснуващи", „изцерявал чрез допиране и молитва болни от треска", „бил гонител на всяка друга болест", дори „възкресил чрез молитвата си нечие дете".[15]

Претенцията за ръководен орган на Охридската архиепископия в българския църковен и духовен живот изобщо е изразена и недвусмислено в текста на Житието. Един пасаж от него говори, че Климент станал „водач на целия мизийски народ"[16]. Не значи ли това, че и „наследниците" му на охридския епископски, респ. архиепископски престол, са „водачи на целия мизийски народ"?

В съгласие с изтъкнатата тенденция Хоматиан величае българите, на които иска да стане духовен водач, за да ги спечели на своя страна. След като в старо време те били изселени от Александър Македонски към Северния океан и Мъртво море, в по-ново време преминали „със страшна войска" Дунава и завзели широка територия: Панония и Далмация, Тракия и Илирик и голяма част от Македония и Тесалия.

Целият живот на Климент е свързан с българския народ.

Той развива своята дейност сред него. В Житието се съобщава: „Понеже целият български народ още не бил посветен в кръщение и имал варварска дивост, той довел всички до богопознание със своите боговдъхновени поучения и превърнал грубостта на мисълта им в благородство на нравите, внушавайки им справедлив и разумен живот."[17] Отбелязахме, че той се изтъква като покръстител на Борис и неговия син. От особено значение за нашата теза е определението му като ръководител на целия български народ. Житиеписецът говори: „След това той ръководил целия народ като един човек, водейки го не с насилие, а доброволно по тесния и стръмен път към Христа."[18] Целият народ е бил увлечен както от магическата сила „на неговите мъдри слова", така и от неговата чудотворна сила: „Те били привличани не само от

---

[14] Вж. V. Jagić. Entstehungsgeschichte der kirchenslavischen Sprache, c. 124.

[15] „Τυφλοῖς γάρ καὶ ἀλάλοις τὸ βλέπειν καὶ τρανῶς φθέγγεσθαι ἐχαρίζετο, δαιμονῶντας ἰάσατο, πυρετοὺς δι' ἐπαφῆς καὶ εὐχῆς ἐθεράπευε καὶ παντὸς ἄλλου νοσήματος φυγαδευτὴς ὢν ἑτοιμότατος, ὅτεν καὶ παιδά τινος διὰ προσευχῆς ἀνέστησεν."

[16] „Ὁδηγὸς παντὶ τῷ Μυσῶν ἔθνει."

[17] „Ἐπεὶ δὲ τὸ Βουλγάρων ἔθνος οὔπω πᾶν ἐπεφώτιστο τῷ βαπτίσματι καὶ θηριωδίαν εἶχε βαρβαρικήν, τοῖς θεοπνεύστοις αὐτοῦ διδαχαῖς πάντας εἰς θεογνωσίαν ἐφωταγώγησε καὶ τὸ τῆς γνώμης ἀτίθασσον εἰς χρηστότητα μετερρύθμισε τρόπον, τὸν εὐνομώτατον καὶ σώφρονα τούτοις εἰσηγούμενος βίον."

[18] „... Λοιπὸν τοῦ παντὸς ἔθνους ὡς ἑνὸς ἀνδρὸς κατεκράτισεν, οὐκ ἀναγκαστῶς ἀλλ' ἐκουσίως ἄγων αὐτοὺς εἰς τὴν στενὴν καὶ ἀνάντη τὸν κατὰ Χριστοῦ ὁδόν."

магическата сила на неговите мъдри слова и съвети, но и от многото чудеса, които Христос извършвал чрез своя верен служител."[19]

За същата тенденция като център на българската духовна дейност се изтъква Македония, в която се е намирала диецезата на Хоматиан. Според автора великият славянски просветител Кирил превел Свещеното писание „на тукашния български диалект"[20].

По-рано за неотговарящите на действителността вести в Житието се говореше като за „грешки" на неговия автор, поради които то се определяше за паметник без стойност като исторически извор.[21] Сега става явно, че не трябва да се говори за грешки, а за т е н д е н ц и я, на която са подчинени съобщенията на житиеписеца и която има своята немаловажна историческа стойност. Това не значи, че грешки в паметника няма. Така наследника на Борис на българския престол авторът нарича Михаил, като очевидно разбира под това име Симеон.

Колкото и да е бил образован, Хоматиан едва ли е знаел така добре българската история, че да говори за миналото на българския народ безпогрешно. Но от историческите грешки в Житието не могат да се правят някакви особени заключения, като това например, че образованият Хоматиан не можел да бъде негов автор. Трябва да отбележим, че и населението, което е слушало и чело написаното от него Климентово житие, вече не е знаело онези подробности, които са знаели Теофилактовите съвременници, и Хоматиан е могъл да си позволи и някои волности.

Съществуват ли други паметници, които потвърждават нашия анализ на Житието?

В началото на работата ни бе приведено едно четиристишие от Димитър Хоматиан върху рамка на Христова икона. Проф. Йорд. Иванов, който публикува четиристишието, предполага, че рамката е била подарена от Хоматиан за съборната църква „Св. София" в Охрид. Подобни рамки се поставяли обикновено на темплото над царските врати. Когато „Св. София" била обърната на джамия, иконата с рамката била поставена над царските врати на охридската църква „Св. Богородица — Св. Климент", където се пази и откъдето нашият учен преписал надписа.

Стихотворният текст е тясно свързан с „подаръка", който прави неговият автор. Подарената рамка ще бъде украса за иконата на Исус Христос, който от своя страна е украсител на света. Като такъв Исус Христос е обект на молитвата на поета: той иска от него възнаграждение според дадената украса. Средновековният човек дава дар на своето божество и очаква от него съответно възнаграждение. Възнаграждението за духовното лице няма материален характер. То е обърнато към аскетическия идеал на епохата: авторът иска като възмездие за своя дар да бъде очистен от страстите си. Те са за човека „грозен позор". „Украсителят на света" Исус Христос ще украси молителя, като го освободи от тоя позор. Очевидно стихотворението, което е определено за високо място в църквата, е могло да има назидателно въздействие за паството, разбира се, в средновековен смисъл.

Но не само това.

В стихотворния текст се откроява назоваването на автора — Хоматиан — „архипастир на българите" („*ποιμενάρχος Βουλγάρων*"). Наистина Димитър

---

[19] „Ἦγοντο γὰρ οὐ μόνον ταῖς τῶν αὐτοῦ σοφῶν λόγων καὶ παραινέσεων ἴυγξιν, ἀλλὰ καὶ τοῖς πολλοῖς θαύμασιν, ἃ Χριστὸς ἐπετέλει διὰ τοῦ αὐτοῦ γνησίου θεράποντος."

[20] „Πρὸς τὴν ἐνθάδε Βουλγάροις διάλεκτον."

[21] А. Л е с к и н пише за разглежданата „легенда": „Sie ist historisch wertlos". — Altbulgarische Grammatik, Heidelberg, 1919; срв. от същия Zur Kritik der kürzeren Legende vom hl. Clemens. — Archiv für slavische Phlologie, III, 1878, c. 79—83.

Хоматиан е имал задължението да „пасе“ своето българско стадо. Охридските архиепископи обичат да изтъкват, че са „архиепископи на българите“. Това им е давало по-голям блясък, било е опора и за претенциите им да ръководят българския духовен и църковен живот. А ако си припомним, че Димитър Хоматиан пише четиристишието си, когато Българската патриаршия още не е обновена от Иван Асен II, „дарът“ му ще е имал и по-друг смисъл. Поставен на най-видно място в Охридската катедрала, той е трябвало да изпълни не само обикновена назидателна роля, но и да се включи в обществено-политическия живот, като популяризира домогването на охридските архиепископи да установят властта си над цяла България.

Домогването на Димитър Хоматиан да постави цяла България и съседните земи, над които някога се е простирала властта на българските царе и българската патриаршия, под егидата на Охридската архиепископия, която той оглавява, явствува напълно от кореспонденцията му. На първо място тук излиза неговото писмо-протест до сръбския църковен деец и книжовник св. Сава, който основава в 1219 г. сръбската автокефална църква, като я отделя от българската. Тук Хоматиан напада остро и дори невъздържано Сава за неговото „разколническо дело“. Писмото, изпратено през май на 1220 г., е известно с наслова[22] „За епархиите и онези, които извън своите граници ръкополагат или биват ръкополагани“[23]. Димитър Хоматиан го надписва със следния адрес: „Димитър, по божия милост архиепископ на Първа Юстиниана и на цяла България . . ., до пречестния между монасите и сина на великия жупан на Сърбия господин Сава благодат от бога и мир и поздрав в св. дух.“[24] В адреса Хоматиан нарича себе си архиепископ на цяла България. Адресатът обаче не е назован архиепископ на Сърбия, за какъвто той вече се е обявил; за „архиепископа на цяла България“, т. е. за Хоматиан, Сава е само монах — „пречестен между монасите“.

Димитър Хоматиан, обладател на голям писателски дар, не започва изложението си с обвинение, с атака. В началото на писмото си той извежда образа на монаха Сава, който е оставил богатство и родина, за да заживее възвишен духовен живот на Атон заедно с тамошните изпостници, които водят борба със сатаната. В това е било неговата слава — Сава се прочул надалеч със своя монашески живот.

Това е било по-рано. Честният монах по-късно се изменя. И Хоматиан използува цялото си красноречие, за да очертае живо промяната. „А какво се случи по-късно — говори той — не знаем какво да кажем. Отречена е славата и отхвърлено величието на гласовете, които се бяха понесли за тебе.“[25] Изпостникът Сава е оставил Атон и монашеските подвизи и се е върнал назад като онези, които променят пътя си и се обръщат към злото . . .

Хоматиан е обхванат от стихията на гнева и ненавистта, когато рисува образа на „разколника“. Той сипе обвинение след обвинение срещу него.

Любовта към отечеството го е заробила и грабнала от твърдините на Света гора; той е отново в Сърбия; изпостникът се е превърнал в извършител и управител на земни работи; отхвърлил е всичко, което е зидал като монах; отдал се е на светската суета.

---

[22] Срв. Г. Острогорски. Писмо Димитрија Хоматијана св. Сави и одломак Хоматијановог писма патријарху Герману о Савином посвећењу. — Светосавски зборник, књ. 2, Извори, Београд, 1939, с. 91—113.

[23] „Περὶ ἐπαρχιῶν καὶ τῶν ὑπερορίως, καὶ χειροτονούντων, καὶ χειροτονουμένων.“

[24] „Δημήτριος ἐλέῳ θεοῦ ἀρχιεπίσκοπος τῆς Πρώτης Ἰουστινιανῆς καὶ πάσης Βουλγαρίας . . . τῷ τιμιωτάτῳ ἐν μοναχοῖς καὶ υἱῷ τοῦ μεγάλου ζουπάνου Σερβίας, κυρῷ Σάββα, χάριν ἀπὸ θεοῦ καὶ εἰρήνην καὶ τὸν ἐν Ἁγίῳ Πνεύματι ἀσπασμόν.“

[25] „Καὶ ὡς ὕστερον πῶς εἰπεῖν οὐκ ἔχομεν· παλινῳδίαν ἦσεν ἡ φήμη, καὶ τὸ περὶ τοῦ σοῦ μεγαλείου τοῦ κηρύγματος ἀνεσκέβασεν.“

„Светската суета“, в която е заживял бившият монах, е нарисувана с цялата ѝ пищност; Сава се е впуснал в светските грижи и в светското славолюбие, започнал е да участвува в пиршества, да яха коне „най-благородна порода“, да води със себе си много слуги, да се смесва в тълпата с разкошна и пъстра свита.

В тая суета се ражда желанието у Сава да заеме висш архиерейски пост: върнал се в отечеството си, прогласява се „величествено“ за архиерей на Сърбия.[26] Хоматиан съчетава по-нататък гнева си с аргументи, че прогласяването на Сава за архиепископ е незаконен акт. Главният му аргумент е положението, че Сърбия се намира в епархията на българския архиепископски престол; тя има епископ в Рас, когото ръкополага българският архиепископ.[27]

Засилвайки своята атака, Хоматиан иска от Сава да отстъпи от заетия пост. Накрай стига и до заплаха — заплаха с отлъчване от църквата: „Ако останеш неотстъпно при своето дръзко дело и ако проявиш упоритост, презри това наше писмо, сам ще се изложиш на наказанието на канона . . . Ние ще те отлъчим от своята и живоначална Троица и ще те изключим от общността на верните като престъпник на заповедите на светите и божествени канони и като нарушител и смутител на църковния устав, който светите отци от начало са установили . . .“[28]

Мисля, че усилията на Димитър Хоматиан да утвърди Охридската архиепископия като духовен център на цяла България и на принадлежащите към нея съседни земи са очевидни. Тези усилия намират въплъщение и в Краткото житие на Климент Охридски. Вести и тълкувания тук са насочени да възвеличат Охрид като център на българския духовен и църковен живот и да го издигнат като ръководен орган на всички българи. Тези усилия получават особена актуалност в навечерието на възстановяването на Българската патриаршия в Търново от Иван Асен II.

По писмото на Димитър Хоматиан до Сава, което е датирано, можем доста точно да установим времето, когато усилията на Хоматиан достигат своя апогей. Писмото е от май 1220 г. Около това време ще е писано и Краткото житие на Климент.

---

[26] „Ἐπανῆλθεν εἰς τὴν πατρίδα, Σερβίας ἀρχιερεὺς μεγαλωστὶ κηρυττόμενος.“

[27] „Εἰ ὡς ἄνεις τὸ ἀνεπισκόπητον τὴν Σερβίαν ἐκκενουργήθης ἀρχιερεύς, ἀλλ' εὑρίσκεις οὐδ' ὅλως ἀγνοῶν καθὰ δὴ καὶ τῶν ἁπάντων οὐδείς, ὡς ἡ Σερβία ὑπὸ τὴν ἐπαρχίαν τοῦ θρόνου τῆς Βουλγαρίας τελεῖ ἥτις δὴ Σερβία ἐπίσκοπον ἔλαχε τὸν Ῥάσου ἀρχιερέα παρὰ τοῦ ἀρχιεπισκόπου Βουλγαρίας χειροτονούμενον.“

[28] „Εἰ δὲ τολμήτατι σοέρξεις ἀμεταθέτως, καὶ τῆς ἰδίας μονοτονίας ἀνθέξῃ τῆς ἡμετέρας ταύτης καταφρονήσας γραφῆς, ὑπόδικον αὐτὸς σεαυτὸν ποιήσεις ἐπεξελεύσει κανονικῇ... ἀφορισμῷ ἀπὸ τῆς ἁγίας καὶ ζωαρχικῆς Τριάδος καθυποβάλλομέν σε, καὶ τῆς τῶν πιστῶν κοινωνίας ἐκκόπτομεν, ὡς παραβάτην τῆς .τῶν ἱερῶν καὶ θείων κανόνων διαταγῆς καὶ ὡς τὴν ἐκκλησιαστικὴν κατάστασιν, ἣν ἀρχῆθεν οἱ ἅγιοι πατέρες ὡρίσαντο, συνταράξαντα καὶ συνχέαντα...“

ПИСМА НА ГЕОРГИ БАКАЛОВ ДО ИВАН РАДОСЛАВОВ

Лилия Радославова-Попова

Като младеж, още ученик, и след това студент в Швейцария и Белгия, Иван Радославов печата стихове — свои и преводни с гражданска тематика — в списанията „Ново време“ на Д. Благоев, „Работнишко дело“ на Г. Бакалов и в други социалистически издания. По-късно Ив. Радославов скъсва окончателно със стихотворството, считайки, от една страна, че няма призванието на поет, а, от друга — поради настъпилите у него вече нови идейно-естетически увлечения към поезията на символизма. Но ето как сам Ив. Радославов говори за този период от своята духовна биография: . . . „Аз и сега не си давам точна сметка, какво е влияло толкова на самочувствието ми, за да скъсам с поезия. Но това аз направих без каквото и да било съжаление и огорчение, като че не се касаеше до мене, а до други — въпреки подканванията и насърченията на приятели и познати. Защото една популярност евтина в работнически и социалистически среди, чрез печатане в списания и вестници, и главно чрез току-що публикуваната поетическа антология на Бакалов „Лъчите на поезията“, беше създадена. Мисля, че на това ми решение влияеше главно започващият се процес на раздвоение в психиката, което ме караше да не понасям тази нехармоничност — желанието да бъда революционен и пролетарски поет, а да пиша и изповядвам несретата и мъката на един откъснал се фактически от социализма, от неговите борби и неговата бодра вяра в общочовешко щастие. Аз бях обезверен. За мене това беше ясно. Това стана толкова по-ясно, когато не след дълго, минавайки на позициите на индивидуализма, аз почувствувах безсмислицата на едно продължение на едно такова душевно състояние. Но вън от това, аз се бях убедил окончателно, че поет няма да бъда. Но де мога да бъда в литературата, към която привързаността ми оставаше неизменна, аз още не знаех . . .“*

Тук публикуваната кореспонденция се отнася предимно до сътрудничеството на Ив. Радославов в издания на Г. Бакалов.

Три от писмата (от 1900, 1903, 1905 г.) са върху пощенски карти. На писмото от 1904 г. — затворено, не е запазен пликът с адреса, но от текста на писмото: „Изкуство и раб.“ сте ми обещали още от Женева. . .“, както и последната фраза: . . . „С искрени поздрави и на брата Ви“, имаме основание да предполагаме, че по това време Ив. Р. е в Търново, където живее семейството му. (Пребиваването на Ив. Р. зад граница в периода от 1902 до 1907 г. е прекъсвано от кратки завръщания в България.)

Оригинална е пощенската картичка от 1905 г. — илюстрована, с евангелския сюжет „Възкресяването на Лазаря“ и с надпис: „Маркс към работника: Стани и върви!“.

---

* Из неиздадени спомени на Ив. Радославов.

ЦДИА, ф. 741, а. е. 3

Адресирано до Търново, не е датирано, отбелязано от адресата: получено на 25/XII 900 г.

Уважаемий г. Радославов, .

Тъкмя да издам наскоро един сборник[1] от стихотворения с *граждански мотиви*. Благосклонното съгласие и насърчение съм добил от най-добрите наши поети, чиито стихотв. ще влязат в сборника. Между тях Вазов, Михайловски, П. Славейков, К. Христов, Яворов, Церковски, Мих. Георгиев и др. Надявам се, че и Вий няма да имате нещо против, ако в този сборник попаднат и някои Ваши работи. — Много бихте ме задължили, ако ми съобщехте адресите на г-да Г. П. Стаматов, Хр. Венковски[2] и Ив. Кирилов, които бихте научили от редакцията на сп. „Звезда".[3]

С приятел. поздрав
Г. Бакалов

ЦДИА, ф. 741, а. е. 3

Адресирано до Женева, недатирано, отбел. от адресата: получено на 30/IV 903 г.

Друг. Радославов,

благодаря Ви за стихотворенията. Ще бъдат поместени скоро. — Наверно се срещате с Р. Аврамов.[4] Помолете го от моя страна, ако разполага с нужното време и желание, да праща по нещо за „Раб. дело", каквото намери за добре. — Нали следите партийните работи? Разцепването, или по-добре, разчистването е свършен факт. Оживлението е голямо, и малката партийка, к-то ще остане след ампутацията, ще бъде сигурно посилна от досегашната „огромна", прилична на либералната партия.

Бъдете здрав
Г. Бакалов
Поздравете Плеханова

ЦДИА, ф. 741, а. е. 3
София
21. V. 904

* * *

Драгий Радославов, приех ви писъмцето със стихотв. По повод на последните рекох да ви драсна два реда. Забелязали сте, че почти не помествам оригинални стихотв. освен вашите. В тях блика задушевност и аз не мога да устоя на изкушението да ги поместя, даже и когато по отчаянието си те не подхождат на бодростта, която трябва да лъха

---

[1] Вероятно сборникът „Лъчите на поезията", издаден под редакцията на Г. Бакалов в 1901 г.

[2] Участвувал като автор в сборника „Лъчите на поезията" и в сборника „Към свобода", който собствено е продължение на първия, също под редакцията на Г. Бакалов, издаден през 1902 г.

[3] Отнася се до литературно-научно списание „Звезда", издавано във В. Търново през 1900 г. под редакцията на Ив. Кирилов, Ст. Коледаров и др., а в някои от книжките в редакционната колегия участвуват А. Страшимиров и Ю. Маринополски. Списанието е било предназначено за студенти и ученици. (Вж.: Бълг. пер. печ., т. I, с. 306, 2222).

[4] За Ром. Аврамов и за другите свои другари социалисти-българи в Женева, както и за руската соц.-дем. емиграция, с която поддържа връзки, Ив. Р. разказва в „Женевски спомени", сп. Септември, 1968, кн. 11.

от всяка буква на едно пролетарско списание. А „Сбогом“ ме просто възхищава. Но всичките ви стих. имат един немаловажен кусур, който, изглежда, много лесно ще избегнете, ако от малко обърнете внимание върху него: необработеността. Сякаш размер и рима нищо не значат за вас; ако е тъй, няма защо да се нижат стихове, а целият сюжет би трябвало да се изложи в проза. .Бих ви обидил, ако допуснех у вас суетност, която би ви накарала да ми се разсърдите за това указание. Вий ще го вземете таквоз, каквото си е: желание да бъдете майстор на стиха. И затова сега ще ви накажа малко нещо: („не се чете) не ще поместя главно за „Страдалице *моя*“ (руска форма), на която уйдисва“ *земя*. Другите, ако не се сместят в кн. VI, печатаща се вече, ще влязат в кн. VII.

„Изкуство и раб.“ сте ми обещали още от Женева. Темата е интересна и ще зависи само от нейното развиване, за да бъде поместена статията.

Мюрже,[1] представете си, не съм чел, само съм го слушал. Но за издаването му това, в случая, е безразлично, тъй като сега нямам възможност за каквото и да било издание.

С искрени поздрави и на брата ви

Ваш Г. Бакалов

Адрес: ул. „Цар Шишман“ 5 или просто: Ред. „Р. Д“.

ЦДИА, ф. 741, а. е. 3

Адресирано до Брюксел, не е датирано, щем ел на софийската поща 5. I. 1905

Ч. И. Д.

Драгий Радославов, действително слаби стих. се помистат, но те са най-хубавото, к-то постъпва. На нашата соц., па и въобще на бълг. муза не ѝ върви. Остава на вас, поети, да се отнесете най-сериозно към своето призвание. — В Женева бях ти пратил поканата на разградското читалище, с к-то ти искаха портрета за своя сборник. Сборникът вече излезе и поканата остава безпредметна. — Залегни се да изкалъпиш „Интернационалът“. Това ще бъде една във виша степен важна работа. Ще чакам да го поместя в кн. V.

Приеми сърдечните ми поздрави

твой Георги

[1] Преводът на Ив. Р. „Сцени от живота на бохемата“ от Анри Мюрже излиза през 1921 г.

БОРИС ШИВАЧЕВ — КОМЕДИОГРАФ

Дженю Василев

В една своя статия за литературното наследство на Борис Шивачев непосредствено след неговата смърт Д. Б. Митов беше споменал между известните му произведения и една пиеса: „Един том разкази „Сребърната река“, една студия „Стара и нова Турция“, романът „Изобретателят“, „Писма от Южна Америка“, недовършена комедия, скици за други романи — това е всичко, което той ни остави.“

Оттогава, от 1932 г., когато в „Литературен глас“ бе направено това съобщение, та до ден днешен, не са изнасяни каквито и да било подробности за тази „недовършена комедия“, нито пък е публикувана каквато и да е част от нея. В многобройните публикации след смъртта на писателя никой от неговите приятели и познавачи на творческото му дело не е споменавал нищо повече за тази неизвестна творба. Едва през лятото на 1974 г. при едно мое посещение у сестрата на писателя Вера Шивачева успяхме да открием в семейните архиви една тъничка ученическа тетрадка с бежови корици, на първата страница на която с ръката на Борис е написано заглавието „Дружество с ограничена отговорност. Комедия в четири действия“.

И тъй неизвестната комедия е вече известна.

За съжаление замислената като четириактова пиеса е написана наполовина — само първите две действия. Това налага твърде голяма условност при идейната и особено при литературно-естетическата оценка и характеристика на произведението, при анализа на неговите достойнства и слаби страни. Без съмнение обаче тази находка има качеството на откритие, което достоверно допълва представата за разностранните творчески амбиции на писателя и за неуморния му стремеж да пробва различни литературни жанрове за художествен изказ.

Комедията „Дружество с ограничена отговорност“ е с български сюжет, предмет на сценично изображение са нравите в буржоазното общество в столицата през тридесетте години на века. Нейни герои са един милионер на преклонна възраст и неговите близки, вплетени в безпощаден конфликт помежду си за спечелване сърцето на вуйчото-милионер, а оттук и на парите му. На тази конфликтна основа авторът е заплел остри драматични ситуации, направил е ефектна обрисовка на герои и взаимоотношения в едно общество, построено върху законите на егоизма и користта.

Произведението е изградено върху жизнено достоверен материал, комедийния персонаж е взет от натура, по всяка вероятност от семействата на близки хора. Макар и в комедиен план, и тук, както във всички произведения на Шивачев, се третира сериозна нравствена проблематика. Показан е образът на една действителност, в който достоверното се определя не толкова от битовото правдоподобие, колкото от вътрешната същност на изобразяваните герои и явления. Авторът извежда героите вън от техните битови предели, осветлява ги отвътре с парещия пламък на критичната си мисъл, разкрива тяхната пошлост и нищожество.

Самата естетическа природа на автора, тъй добре позната от известните му произведения, подсказва гражданската развълнуваност и острие на комедията. И тук Шивачев излъчва същата ненавист към пошлото и грозното, стои на позицията на войнствуващ рицар на прогреса и красотата. В пиесата са поставени на показ и осъждане хора, които живеят само с личните си страсти и корист, неспособни да почувствуват у себе си обществената правда и социалните тревоги. Това е галерия от комедийни образи, които авторът извежда от техните битови предели, разкрива човешката им мизерия в аспекта на социалната действителност и на своите хуманистични идеи.

Наистина това говори повече за чисто обществено-възпитателната, за идейната страна на произведението. Но към тях могат да се добавят и редица характеристики, които показват и наличието на известно драматургично майсторство, за присъствието на един начеващ, но нелишен от драматургичен талант автор. В двете действия на недовършената комедия има сцени, които показват усет към драматургичното действие и театралната изразност, които говорят за единство между жизнения материал и мотивите, които го тълкуват. Шивачев драматургът умее да заплита ефектни драматични ситуации, да внася в сценичното действие интензивност и театрална зрелищност. Редица от героите му носят конкретността на живия характер и известна плътност на психологическата обрисовка.

Разбира се, съизмерена с равнището на съвременната ни драматургия, комедията „Д-во с ограничена отговорност" едва ли може да се нарече значително явление. В нея има слабости, най-вече от композиционен характер, които издават една още неопитна ръка Голямата част от образите са еднолинейни, липсва им психологическа нюансировка. лишени са от индивидуално своеобразие и сложност. На места силата на социалната трактовка и изобличителният патос се заменят с подчертана тенденциозност, образите добиват декларативен, а някои от тях и чисто илюстративен характер. Липсата на дълбоко психологическо действие, на дълбочина и точност на вътрешната страна на образа, увлечението по социологизиране на героите и техните взаимоотношения, неумението да се степенува драматичното напрежение — всичко това са очевидни слабости на комедията. Те правят впечатление още при първото ѝ прочитане и надали биха били преодолени от автора и при едно евентуално завършване на произведението.

Предлагаме първото действие от намерения текст. И все пак не са само библиографският интерес и любовта към автора на знаменитите „Писма от Южна Америка" единствени, които предизвикват внимание към тази „недовършена комедия". В нея има доказателства за многопосочното развитие на таланта на Борис Шивачев, тя е едно потвърждение на високия и здрав идейно-художествен критерий, на висшите граждански мотиви, които са движили — от първия до последния написан ред — неговото вдъхновено и страстно перо.

ДРУЖЕСТВО С ОГРАНИЧЕНА ОТГОВОРНОСТ

Комедия в 4 действия от Борис Шивачев

Действуващи лица:

Вуйчото милионер — Димо Хаджи Димов
Тримата братовчеди младежи: Мишо Иванов — недовършил инженер-механик;
Шишо Дафинов — бивш банков чиновник;
Боби Виолетов — поет
Иван Иванов — банкер
Ана — негова дъщеря, 18-годишна
Роза — момиче от балета на операта
Дора — братовчедка на вуйчото милионер
Слугиня

Кредитори, балерини, публика.
Действието се развива в София и Варна.

Действие първо

Сцената представлява салон в дома на банкера Иванов.

Явление първо

Слугинята (пее един модерен шлагер и нарежда нещо в ъгъла).

Явление второ

Влиза Мишо по пижама.

Мишо: Чудно хубаво пееш (започва същия шлагер).

Слугинята (превзето): Ах, господин Мишо, защо се подигравате? . . . (престава да пее).

Мишо: Слушай, Стоянке, в Париж сигурно биха ти казвали Нанет . . .

Слугинята: Как?

Мишо: Нанет. Искаш ли да ти казвам отсега нататък Нанет . . .

Слугинята: Защо пък не!? Мене ми харесват всички парижки моди . . .

Мишо: Ах! Нанет, колко си хубавичка и сладичка! (приближава се към нея).

Слугинята: На мене ми харесват и фльор де Пари, и Коти, и . . . всичките парфюми.

Мишо: Ти си най-добрият парфюм! . . . (хваща я за ръката).

Слугинята: Какво правите господин Мишо?

Мишо: Обичам те, Нанет!

Слугинята: Ще ни видят . . .

Мишо: Ах! Нанет . . . (прегръща я). Хубавичка и сладичка! (Иска да я целуне. В този момент се звъни.)

Слугинята: Ох! пуснете ме . . . Звъни се (избягва).

Явление трето

Мишо (с висок глас на себе си): Дявол да го вземе, такива сладички и във Франция мъчно попадат. Но аз съм стар майстор . . . Птичето само ще падне . . .(отива до една масичка и започва да навива грамофона).

Явление четвърто

Влиза слугинята.

Слугинята: Господин Дафинов ви търси.

Мишо: Нанет, обичам те! . . .

Слугинята: Какво да му кажа?

Мишо: Нека да влезе. (Слугинята почти избягва, а Мишо ѝ предава една въздушна целувка.)

Мишо: Ти си новачка и бягаш . . . Ха, ха! Бягай! . . . Но скоро ще ми паднеш (потрива си ръцете).

Явление пето

Влиза Шишо Дафинов.

Мишо: Охо! Шишо, как си? Тъкмо що скучаех. Чудех се какво да правя . . .

Шишо (малко иронично): И аз се чудя какво да правя . . .

Мишо: Ти поне си имаш работа. Защо ще се чудиш!

Шишо: Хъм! Имам си работа! . . .

Мишо: Ами банката?

Шишо: Банката фалира . . .

Мишо: Как е възможно? Едно такова солидно предприятие . . .

Шишо: В същност банката не е фалирала. Но мене ме изгонват . . .

Мишо: Ти се шегуваш! . . .

Шишо: Съвсем не се шегувам . . .

Мишо: Това е позор! Да изгонват най-способния си чиновник! Да изгонват човека, който е достоен да стане и финансов министър . . .

Шишо: Мишо, не се подигравай! . . .

Мишо: Шишо, аз наистина вярвам, че си способен финансист.

Шишо: Способен финансист без пари!

Мишо: Да, лошото е, че нямаме пари . . .

Шишо: Ти поне защо се оплакваш? Твоят баща е банкер . . .

Мишо: Банкер, ама пет пари ми не дава.

Шишо: А защо ти не дава? Ти си му син . . .

Мишо: Не дава, защото е скъперник. Не виждаш ли? Не ме остави да довърша инженерството си. Тъкмо щях да си взема дипломата . . .

Шишо: Мишо, ти си прав . . .

Мишо: Шишо, и ти си прав . . .

Шишо: Да, прави сме, въпреки че сме седнали . . .

Мишо: И въпреки че . . .

Шишо: Мишо, остави философиите и софизмите! На мене ми трябват пари.

Мишо: И на мене ми трябват.

Шишо: Тогава? . . .

Мишо: Тогава, Шишо, трябва да измислим нещо . . .

Шишо: Прав си, Мишо, трябва да измислим нещо. Аз отдавна мисля . . .

Мишо: И какво си намислил?

Шишо: Всичко и нищо! . . .

Мишо: Как така?

Шишо: Ей така! . . . Имам много проекти, а ми липсват пари . . .

Мишо: Какви например?

Шишо (става сериозен): Слушай, Мишо . . .

Мишо: Слушам, Шишо . . .

Шишо: Преди всичко аз съм финансист и държа на парите. Пари, пари и пак пари е рекъл Наполеон. Рано или късно аз ще си спечеля и ще организирам вертикални и хоризонтални тръстове . . .

Мишо: Трусове ли? Не плаши хората със землетресение! Братовчед, ти започваш да ставаш страшен. Не се горещи толкова . . .

Шишо: Мишо, ти ме познаваш . . .

Мишо: Шишо, и ти ме познаваш.

Шишо (удря Мишо по коляното): Дявол да го вземе, аз знам, че и двамата струваме...

Мишо: А нашите хора са балами . . .

Шишо: И скъперници . . .

Мишо: И пияници . . .

Шишо: И рушветчии . . .

Мишо: И развратници . . .

Шишо: И разбойници . . .

Мишо: И все пак, минават за почтени господа.

Шишо: И управляват другите . . .

Мишо: И се наслаждават от живота . . .

Шишо: И имат метреси и любовници . . .

Мишо: А ние подсмърчаме . . .

Шишо: Защо?

Мишо: Защото нямаме пари . . .

Шишо (става изведнъж): Чакайте господа! Аз ще ви смажа всичките. Аз ще ви докажа кой е Шишо Дафинов! . . .

Мишо (хваща го за ръкава): Седни бе, Шишо . . .

Шишо: Остави бе, Мишо . . . Страшно ме е яд . . .

Мишо: Не се ядосвай. Аз съм намислил нещо по-реално.

Шишо: Какво?

Мишо: Седни първо!

Шишо: Добре. Сядам . . .

Мишо: Ти сигурно си чувал за богатствата на Димо Хаджи Димов.

Шишо: Да, той има около двадесет милиона . . .

Мишо: Ти, Шишо, нищо не знаеш. Този човек има повече от 100 милиона . . .

Шишо: Добре! И тъй да бъде. Сто милиона! Нали са чужди? Какво от това?

Мишо: Той е вуйчо на покойната ми майка . . .

Шишо: Вуйчо на покойната ти майка!

Мишо: И при това стар ерген . . .

Шишо: И при това стар ерген! . . .

Мишо: И което е още по-важно, обича да прави подаръци.

Шишо: И обича да прави подаръци!

Мишо: Да, на една своя племенница и моя братовчедка даде сто хиляди лева, за да се разходи до Париж и Ривиерата. А на един мой братовчед . . .

Шишо: Сто хиляди лева! И ти да ми не кажеш нищо! . . .

Мишо: А на един мой братовчед купи автомобил . . .

Шишо: Тогава какво чакаме? Защо се не увъртим около вуйчото? . . .

Мишо: И аз това мисля. Най-доходното предприятие е да имаш един такъв вуйчо, който да ти дава от време на време. А когато умре, да ти завещае милионите си . . .

Шишо: Ах! един такъв вуйчо — истинско рентабилно предприятие!

Мишо: Да, рентабилно предприятие! Но ще трябва да знаеш да го почешеш.

Шишо: Прав си, Мишо. Хората са като прасетата. Почешеш ги по корема или зад ушите и лягат.

Мишо: Важното е где именно да го почешеш. Това лято аз бях в неговата вила във Варна. Изучавах го, доколкото можах. Но работата не е тъй проста. Старецът е доста капризен . . .

Шишо: Разбира се, че ще бъде капризен, щом има сто милиона . . .

Мишо: Но човек заслужава да се потруди . . .

Шишо: Как не!

Мишо: Само че в тия работи жените по̀ ги бива. Те по-добре знаят да гъделичкат . . .

Шишо: На един стар ерген винаги ще му е приятно, когато го погали някое хубаво момиче . . . Особено ако умее . . .

Мишо: В това отношение моите лели и моите братовчедки страшно много умеят. И най-вече онази проклета Дора. Същински дявол . . .

Шишо: А ти защо не пуснеш Ана? Защо не я накараш да се увърта около вуйчото . . .

Мишо: Моята сестра Ана е глупачка . . .

Шишо: Но ти т, ябва да ѝ обясниш добре работата. Иначе милионите може да хвръкнат . . .

Мишо: Шишо, ти си прав. Но аз мисля, че Ана и да разбере какво трябва да прави, пак ще бъде слаба да се бори против влиянието на толкова лели и братовчедки . . .

Шишо: Тогава?

Мишо: Работата е сериозна. Миналата година, когато си дойдох от Франция, видях колко голяма е опасността. Онези почти са го уплели в мрежите си . . .

Шишо: И все пак . . .

Мишо: И все пак, той не е приписвал още никому наследството си . . .

Шишо: Ще трябва в такъв случай да се действува решително . . .

Мишо: Да, и аз мисля същото. Ана е глупачка. А баща ми е скъперник. Те и двамата като че са слепци. Като че ли не предчувствуват опасността . . .

Шишо: Много вярно.

Мишо: И затова аз искам да организирам работата на широки начала. Да образувам нещо като акционерно дружество . . .

Шишо: За експлоатиране на милионите на вуйчото. Идеята е отлична. И аз бих влязъл в подобно дружество. Предлагам да бъде с ограничена отговорност.

Мишо: Ти си финансист. Няма да ти оспорвам формата на дружеството. Но в него трябва да влязат непременно една или две хубави жени.

Шишо: Разбира се, една или две хубави жени. Те ще бъдат оборотният капитал на дружеството . . .

Мишо: Или по-скоро въдичките! Ха! ха! ха! . . .

Шишо: Тропа се.

Явление шесто

Мишо: Влез!

Слугинята: Господин Виолетов пита за Вас.

Шишо (към слугинята): Кой пита?

Слугинята: Господин Виолетов.

Шишо (към Мишо): Това да не е пък Боби! Откога се е прекръстил на господин Виолетов?

Мишо (към Шишо): Нали е поет! Поетите обичат шарките и цветята (към слугинята). Кажи му да заповяда.

Слугинята излиза.

Шишо: Дявол да го вземе! Сега ли намери да дойде Боби! . . .

Мишо: Защо?

Шишо: Попречи ни за образуването на дружеството с ограничена отговорност (като става). Довиждане, Мишо. Аз си отивам . . .

Мишо: Чакай, Шишо, къде? Боби също може да ни бъде полезен . . .

Шишо: Полезен?!

Мишо: Ей сега ще видиш . . .

Явление седмо

Тропа се на вратата.

Мишо: Влез!

Боби (като влиза и се покланя малко театрално): Здравейте, господа братовчеди!

Мишо: Здравей, Боби!

Шишо: Здравей, Боби, и какво правиш?

Боби: Нищо не правя . . .

Мишо: Как така? Нима и ти си без работа?

Боби: Уволниха ме още преди два месеца, защото съм бил много разсеян . . .

Шишо: А мене ме уволниха, защото пък си отварям много очите. И защото разкрих „нечистите работи“ на един от главните . . .

Боби: Но нима са възможни такива подлости!

Мишо: Боби, Боби, ти си същинско дете . . .

Шишо: Не, той е поет. А всички поети са малко занесени . . .

Боби: Аз не се сърдя загдето ми казва, че съм занесен. В същност аз мечтая и съм вечно влюбен . . . Аз даже имах едно стихотворение, което почваше:

И аз съм вечно влюбен
В всяка хубава мечта

И скитам като загубен
Подир всяка хубава жена . . .

Мишо: Ха! ха! Браво, Боби!

Шишо: Хоо! Хоо! Браво, Боби!

(Ръкопляскат и двамата.)

Мишо: Как беше, Боби? „И аз съм като загубен".

Боби: „И скитам като загубен" . . .

Шишо: „Подир всяка хубава жена"!

Мишо: Хаа! хаа! Браво, Боби!

Явление осмо

Влиза Иван Иванов.

Иван Иванов: Какъв е този шум?

Мишо: Нищо, татко. Боби ни декламира стиховете си . . .

Боби: А те ми се смеят.

Иванов: Не им се сърди, Боби. Те са съвременни младежи. Те не разбират от поезия. На тях им дай кабарета и мачове.

Мишо: Не е вярно, татко. Аз също се интересувам от поезия.

Шишо: Много ни обиждате, господин Иванов.

Иванов: Не ви обиждам. Но ви познавам добре. Кажи, Боби, не е ли така?

Боби: Не знам какво да кажа, господин Иванов . . . Струва ми се . . . (колебае се).

Иванов: Кажи, Боби, какво мислиш за днешната младеж! Не се страхувай. Кажи го открито. Ти си по-идеален. Ти си поет . . .

Боби: Аз мисля, че днес не отиваме на добре.

Шишо: Та кой казва, че отиваме на добре, когато са се навъдили толкова паразити!

Мишо: И кой е виновен за това?

Боби: Аз не обвинявам никого . . .

Иванов: Виновни са младите. Едно време не беше така. Тогава имаше идеализъм. Имаше стремеж към красотата и доброто. Аз си спомням преди много години, когато бях в Париж, с какъв чист възторг гледах в Лувъра разните мадони . . .

Мишо: Татко, нима аз не съм ходил в Лувъра! И аз също обичам класиците, въпреки че . . .

Иванов: Знам ви аз младите. Няма да ме излъжете къде ходите . . .

Шишо: Много сте несправедлив, господин Иванов. Аз не съм ходил в Париж, но обичам изобщо „Мадоните". Даже неотдавна гледах „Мадоната на спалните вагони" и останах във възторг от нея . . .

Боби: Да оставим „Мадоната на спалните вагони" . . .

Шишо: Аз исках да кажа . . . Да дам един пример само . . .

Боби: Но когато става въпрос за онези „Мадони", за онези средновековни девственици, кой може да остане равнодушен пред техния безкрайно чист поглед! Има нещо божествено в тези картини. Трябва да бъдеш велик майстор, за да създадеш такива безсмъртни творения. Аз се възхищавам от четката на един Рафаел Санчио . . .

Иванов: Виждате ли, Боби говори като поет . . .

Мишо: Татко, та Боби наистина е поет! Какво искаш от мене? Аз съм инженер-механик . . .

Шишо: Боби обича да се занася. А днес времената са други. Днес човек трябва да си прави сметката. И да си отваря добре очите! Днес поезията е в парите. В милионите! . . .

Иванов: Ето кое не харесвам у младите. Те са станали прекалено груби материалисти. А ние на нашето време четяхме „Фауст" и разсъждавахме върху вечните идеали. Парите съвсем не ни интересуваха . . .

Боби: Господин Иванов, аз съм във възторг от вас. Аз не разчитах, че сте такъв жарък поклонник на идеала и красотата . . .

Иванов (като скромничи): Аз никога не съм отдавал голямо значение на парите. Винаги съм предпочитал духовното . . .

Мишо (настрана): Виж го ти! . . .

Шишо: Знаете ли, господин Иванов, че за пръв път ви чувам да говорите за духовни интереси . . .

Иванов: Не сте имали случай. Аз винаги говоря за красотата и за идеалите, които трябва да вълнуват истинския човек . . .

Мишо: Да, татко винаги говори за красотата и за идеалите, но . . .

Иванов: Особено когато има кой да ме разбира.

Шишо: Прав сте. Аз не разбирам от красота и от идеали. Аз разбирам от пари . . .

Иванов: Вижте колко низко е паднала съвременната младеж! Шишо, ти би трябвало да се срамуваш от подобна душевна бедност . . .

Боби: Знаете ли какво, господин Иванов?

Иванов: Какво?

Боби: От вас би станал един прекрасен меценат . . .

Шишо: После?

Боби: Ако в София имахме повече такива банкери, сигурно нашето изкуство би отишло твърде напред.

Мишо: Да, без съмнение . . .

Шишо: Но . . .

Иванов: Но, Боби, аз съм твърде беден, за да бъда меценат. И после в тази криза моите работи съвсем не вървят . . .

Боби: Все пак вие сте банкер.

Шишо (с ирония): Да, господин Иванов е банкер. Но той е твърде много занят и няма време да се занимава с изкуството . . .

Иванов: Да, Шишо е съвсем прав. Аз съм много занят и не се занимавам с изкуство и литература . . .

Боби: Но аз мисля . . .

Шишо: Аз мисля, че само празните хора се занимават с изкуство.

Иванов: Съвършено права мисъл.

Мишо: Виждаш ли, Боби?!

Боби: Но аз мисля, господин Иванов, че . . .

Иванов: Какво мислиш?

Боби: Вие, който говорихте така възторжено за душата, ще можете да ми помогнете да издам моята нова стихосбирка . . .

Иванов: Нищо не мога да ви помогна. И после, аз ще ви посъветвам, господин Виолетов, да не издавате книгата си, защото ще изгубите. Човек трябва да си прави добре сметката . . .

Шишо: Да, човек трябва винаги да си прави сметката. Едно търговско предприятие само така може да прогресира.

Иванов: Да, много вярно.

Боби: Но тук съвсем не е въпрос за търговско предприятие! Тук се отнася за изкуство, за поезия . . .

Иванов: Но, господин Виолетов, аз съвсем не се интересувам от поезия. Аз съм банкер. И после, аз съм твърде много занят (гледа си часовника). Но да вървя (излиза си).

Явление девето

(Боби, Шишо и Мишо)

Мишо: Татко обича да приказва. Но да го не закача човек за пари . . .

Шишо: Хо, хоо! Старият обича да морализира.

Мишо: И да приказва за идеали и красота . . .

Шишо: Стига да не му бъркаш в кесията . . .

Боби (някак слисано): Аз съвсем не очаквах . . .

Шишо: Ех, Боби, ти като че ли не познаваш старите вълци. По този въпрос питай Мишо. Хо, хо, хоо!

Мишо: Старите вълци обичат да си надяват агнешки кожи. В това число и моят баща.

Шишо (удря Мишо по коляното): Хо, хоо! Старите искат да минат за хитри, но ние ще ги изиграем . . . Хоо, хоо!

Боби (все тъй слисан): Но аз съвсем не очаквах . . .

Шишо: Боби, ти не се тревожи толкова. Ние повече ценим от старите твоята поезия.

Мишо: И ще ти помогнем да си издадеш сбирката.

Шишо: Важното е да намерим от някъде пари.

Мишо: Да, преди всичко пари, пари и пак пари! Така ли бе, Шишо?

Шишо: Съвсем вярно.

Боби: Знаете ли, че и Роза все така ми казва.

Шишо: Какво ти казва?

Боби: Казва ми: „Ти, Боби, си добро момче и при това поет. Но нали виждаш, без пари не може."

Мишо: Много вярно разсъждава момичето.

Шишо: Слушай, Боби, ако не е строга тайна, можем ли да знаем, коя е тази Роза?

Боби: Защо не? Роза е момиче от балета при операта.

Мишо: Ами красива ли е?

Шишо: Хубава ли е?

Боби: Как да ви кажа. И аз сам не знам . . .

Мишо: Как не знаеш?

Шишо: Нали имаш очи! Кажи хубава ли е или грозна?

Боби: О! тя има великолепното тяло на някоя Афродита . . .

Мишо: Тогава?

Шишо: А ти какво търсиш повече?

Боби: Знаете ли? Очите ѝ са мъртви . . . Не, собствено те са съвсем живи и подвижни. И постоянно се въртят навсякъде и намигват . . . Но аз надничах през тях. През тези хубави наглед очи! И не намерих душата ѝ . . .

Шишо: Не очаквах да бъдеш толкова глупав!

Мишо: Какво искаш от един поет.

Боби: Да, аз съм поет. Но може би не съм достатъчно проницателен, за да открия душата в Роза.

Мишо: Напразно ще търсиш душа в Роза. Напразно ще я търсиш и в Кети, и в Мими, и във Фифи. Жената няма душа.

Шишо: Боби, недей да търсиш под вола теле . . .

Боби: Още нищо не търся. Роза ми е само приятелка. И аз съвсем случайно заговорих за нея . . . Моля да ме извините, ако съм казал повече от това, което е трябвало да кажа (става). И тъй, довиждане, господа (протяга си ръката за сбогом).

Мишо (като я хваща): Слушай, Боби, аз отдавна имах желание да се запозная с някое момиче от балета на операта. Изглежда, че ти като поет имаш доста познанства с артистичния свят . . .

Боби: О! Не. Аз изобщо не обичам да дружа с артистите. Те са някак си много надменни. Но ако искаш, ще те запозная с Роза.

Мишо: На драго сърце.

Боби: Щом не търсиш душа, Роза ще ти хареса. Тя е хубаво момиче . . .

Мишо: Толкова по-добре. И тъй, уговорено. Ще ме запознаеш още тези дни.

Боби: Добре.

Мишо: Ама да не забравиш!

Шишо: Той е поет и обича да се занася, та кой знае каква ще я свърши!

Боби: Не. Щом обещавам, ще я свърша.

Мишо: Тогава, непременно! Ако може още тази седмица. Предупреди ме по телефона. Нашият номер е 12—15.

Боби: Добре. Непременно. Хайде довиждане (сбогува се с Мишо).

Шишо: Довиждане, Боби. Па гледай да намериш и за мене някое момиче от балета.

Боби: Аз не, ама Роза ще ти намери.

Шишо: Добре, добре! Радвам се.

Боби: Довиждане, Шишо (сбогуват се).

Шишо: Довиждане, Боби.

(Боби си отива. А Мишо го придружава до вратата.)

Мишо (като тупа Боби по рамото): Слушай, Боби, разчитам напълно.

Боби: Разбира се. Довиждане (излиза си).

Явление десето

(Мишо и Шишо)

Мишо (като сочи към вратата, из която току-що е излязъл Боби): Този е будала, ама ще я свърши.

Шишо: Кой знае . . .

Мишо: Ще видиш. Нека ми докара той Роза . . .

Шишо: Изглежда, че ще го бива момичето . . .

Мишо (става, иска да подражава на хода на балерина): Как няма да го бива. Едно такова тъничко, стройничко! . . . Бедрата му се олюляват. А гърдите му, разбираш ли, гърдите му твърди и заоблени . . .

Шишо: Истинска въдичка!

Мишо: Да, истинска въдичка! . . .

Шишо: Вуйчото непременно ще глътне . . .

Мишо: Нали е стар ерген. Едно такова момиче ще му запали кръвта . . .

Шишо: Ами ако не глътне.

Мишо: Ще му намерим други въдички.

Шишо: Но най-напред ще трябва на всяка цена да се отстрани влиянието на твоите лели и братовчедки . . .

Мишо: Разбира се.

Шишо: После работата сама ще тръгне . . .

Мишо: После, като няма кой да го дои — ще го доим ние.

Шишо: Сто милиона! Добра дойна крава! Хо! Хоо! Хооо!

Мишо: Ха, ха, ха. Кравата е породиста.

Шишо (като си гледа часовника): Брей! закъснял съм (скача от мястото си).

Мишо: Къде така забърза?

Шишо: Имам среща.

Мишо: От кога пък толкова точен взе да ставаш с любовниците си?

Шишо: Срещата е от финансов характер. Ще се опитам да сключа един малък заем.

Мишо: Тогава имаш право да бързаш.

Шишо: Видя ли?

Мишо: Все пак дружеството с ограничена отговорност е образувано вече. Аз ще разчитам на тебе.

Шишо: На мене винаги можеш да разчиташ. Особено когато става въпрос за предприятия, за експлоатация и за печалби . . .

Мишо: Радвам се, че така добре се разбираме. Ние наистина сме гениални братовчеди . . .

Шишо: Но аз трябва да бързам (като разтърсва здраво ръката на Мишо). Довиждане, Мишо!

Мишо: Довиждане, Шишо. Ще се надявам тези дни да наминеш. Или пък най-малкото да ми се обадиш по телефона.

Шишо: Непременно! (излиза бързешката).

Явление единадесето

(Мишо се разхожда бавно и говори сам на себе си. Обаче доста високо.)

Мишо: Дявол да го вземе! Изглежда, че работата ще тръгне. Стига човек да пожелае . . . Дора трябва да се отстрани на всяка цена. Пък нека вървят по дяволите всичките лели и братовчедки. Не са ми дотрябвали . . . (пауза). Аз приличам на влюбен. А може би и да съм истински влюбен. И ще трябва да спечеля, въпреки всичко, сърцето му. Не, не, не ми трябва сърцето му. Трябват ми милионите му. Да, трябват ми милионите . . . Ехе! кому не трябват милиони?! (Тропа се на вратата.)

Мишо: Влез!

Явление дванадесето

Ана и Мишо.

Ана (като влиза приготвена за разходка): Сам ли си, бате?

Мишо: Защо?

Ана: Стори ми се, че приказваше с някого . . .

Мишо: Съвсем не съм приказвал.

Ана: Тогава тъй ми се е сторило. Искаш ли да излезем на разходка? Ще отидем до Борисовата. А после по „Царя“ . . .

Мишо: Не съм стегнат. И освен това . . . (колебае се).

Ана: Какво друго има?

Мишо: Слушай, Ана, седни за един момент. Аз искам да ти говоря по един сериозен въпрос . . .

Ана: Добре, ще седна (сяда). Но ако вземеш да ми четеш морал като татко, отивам си . . .

Мишо: Тъкмо напротив . . .

Ана: Не те разбирам.

Мишо: Искам да кажа, че ще те посъветвам да нямаш толкова скрупули . . .

Ана: По отношение на какво?

Мишо: Отнася се до вуйча . . .

Ана: Кой вуйчо?

Мишо: Нима не се сещаш! Отнася се за вуйчо Димо . . .

Ана: Хе, хе! Винаги вуйчото милионер! Омръзна ми . . .

Мишо: Нима е лошо да бъдеш малко по-внимателна?

Ана: Не мога да търпя този стар ерген . . .

Мишо: Слушай, Ана, ти трябва да смириш своята гордост . . .

Ана: Аз не съм горделива.

Мишо: Все пак, ти трябва да жертвуваш нещо. Поне малко от твоето спокойствие . . . Аз бях готов да ми извадят едното око . . .

Ана: Аз съвсем нищо не разбирам! Защо е трябвало да ти вадят окото? . . .

Мишо: Ей сега ще видиш. Нали вуйчо Димо обича да минава за доктор? . . .

Ана: Та какво от това? Аз даже не знаех, че той имал манията да минава за доктор. . .

Мишо: Виждаш ли? Вуйчото има много мании. И човек трябва да ги изучава внимателно.

Ана: Но защо да ги изучава?

Мишо: Когато познаваш слабостите му, лесно можеш да го използуваш . . .

Ана: Но аз пак не разбирам защо трябвало да ти вадят окото?

Мишо: Защо ли!?

Ана: Да, именно . . .

Мишо: Случаят е съвсем прост. Нали през лятото бях на курорт във вилата на вуйча Дима. Е добре. Излезе ми една пъпчица на окото. На лявото око и страшно ме боли. А

той каза: „Мишо, аз съм малко лекар, ще трябва да се оперира. Дай да я срежа.“ Добре, вуйчо Димо, казвам аз. Знам, че си голям майстор . . .

Ана: Уу! Как си се съгласил да ти пипа окото такъв невежа! Та той никога не е следвал медицина . . .

Ми шо: И аз знам много добре това.

Ана: Тогава защо си се съгласил? Ами ако ти инфектираше окото? . . .

Мишо: Именно, там е жертвата.

Ана: Глупава жертва!

Ми шо: Съвсем не е глупава. Аз си мислех: „Ти, вуйченце, имай късмет да ми инфектираш окото, че да видиш какво обезщетение ще ти тръсна! “Един милион! Десет милиона! Не, двадесет бих му искал . . . Да види тогава как се става лекар! . . .

Ана: Но това е чудовищно!

Ми шо: Съвсем не. Той би могъл да плати двадесет милиона. И бълха няма да го ухапе . . .

Ана: Аз не искам да кажа за парите. А за мисълта да ти извадят окото. Това е наистина чудовищно! . . .

Мишо: Ана, ти съвсем не разбираш тези работи. Преди войната на толкова хора им извадиха и двете очи за нищо.

Ана: Та какво от това!? Войната е едно варварство!

Мишо: Да, войната е едно варварство. А тук няма варварство. Тук има чисто и просто една сделка. Аз рискувам срещу 20 милиона едното си око.

Ана: Не, това е чудовищно!

Мишо: И все пак, другото ми око остава, за да намигвам на хубавите жени.

Ана: А това, което казваш сега, е една простащина (става възмутена).

Мишо: Ана, помисли, двадесет милиона! Ти като че не разбираш силата на парите!

Ана: Не желая да те слушам повече (излиза си).

Ми шо: Ана, Анита, не се сърди, аз се шегувам. Искаш ли да излезем на разходка (тичва към вратата). Анита, чакай ме да излезем на разходка.

Явление тринадесето

Мишо сам.

Мишо: Глупачка! Ще трябва да кажа на стария. Той обича парите и ще те накара да уважаваш вуйчото . . .

(Пада завесата.)

ПОЛША

TWÓRCZOŚĆ, 1975, № 1—3

Първите две книжки на сп. „Твурчошч“ от тази година ни поднасят новия разказ на изтъкнатия полски писател Юлиян Стрийковски „Сънят на Азрил“. Тази творба е ново завоевание на автора, дълбоко проникване в своеобразния свят на предвоенните еврейски среди от малките полски градове.

Томаш Бурек в обширна студия-рецензия разглежда три забележителни книги на полската литературоведка Мария Янион — „Романтизмът. Студии за идеите и стила“ (1969), „Романтизмът, революцията, марксизмът“ (1972) и „Хуманизмът: познанието и терапията“ (1974). Бурек представя и трите труда като важни моменти от дискусията, която Янион води с „теоретическия антихуманизъм“ на Клод Леви-Щрос и Мишел Фуко, със структурализма, лишен от перспективата на „антропологичния историзъм“, с догматизма и позитивизма. Полската изследователка застава в тази дискусия на позицията, която защищава правото на хуманитарните науки да се стремят да интерпретират и да разбират света.

Хелена Заворска в студията си „Земя“ анализира поезията на известната у нас и представена с томче избрани стихотворения полска поетеса Ана Каменска. Заворска изтъква, че цялото поетическо дело на Каменска е едно преклонение пред времята, природата и човека.

От по-интересните материали в кн. 2 можем да посочим стихотворенията на Франтишек Халас, студията на Мария Янион „Готическата форма на Гомбрович“ и откъс от книгата на Александър Рогалски „Томас Ман. История на развитието на творческата му личност“.

В кн. 2 е поместена и рецензия на излязлата наскоро в полски превод книга на Umberto Eco „Отворена творба. Форма и неопределеност в съвременните поетики“. Рецензентът Збигнев Менцел подчертава, че концепцията на Еко се опира върху твърдението, прието от редица естетически теории начело с тази на Ингарден, че едно творение на изкуството е по принцип неоднозначно, т. е. подлежи на различни интерпретации. В този смисъл то си остава „отворено“. За да долови значението на понятието „отворена творба“, Еко създава миниатюрен очерк по история на поетиките. Преломни моменти са тук промените във възприемането на изкуството. Тези промени се изразяват в постепенното засилване на „субективния елемент в естетическото преживяване“. Консуматорът се превръща от пасивен интерпретатор в активен съавтор. От поетиките на необходимостта минаваме към поетиките на възможността. През Средновековието възприемането на творбата на изкуството е още контролирано от художника. Поетиките на алегоризма, които боравят с „обективизираната и институционизираната символика“, определят избора на определена интерпретация. Към творческо възприятие стимулира едва изкуството на барока. Но най-типичните барокови творби из областта на изящните изкуства скъсват с неподвижността на класическите форми на Ренесанса, принуждават зрителя към активност, към търсене на различни точки на наблюдение. Но тук все още отсъствува съзнателната конструкция на теорията на „отворената творба“. Според Еко тя се появява едва в символизма от втората половина на XIX в. Творбите на Верлен и Маларме, а по-късно на Кафка и Джойс — ето все по-съвършени примери на творби, програмирани като „отворени“. Такива „отворени“ творби се отказват от традиционния ред и хронология, за да станат „складове от неизчерпаеми значения“. Според италианския теоретик на изкуството съвременното творчество навлиза в нов етап на своето развитие — по-нататъшно активизиране на консуматора. Сега артистът предава на публиката само отчасти обработения материал и приемателят трябва да попълни „неопределените места“, както ги нарича Ингарден. Консуматорът влиза в истински контакт с творбата: започва самостоятелно да манипулира с даденото от твореца.

Тук естествено се появява въпросът, подчертава рецензентът, къде е границата на фабрикуването на творби, които ще бъдат само модели за подреждане и допълване от страна на консуматора. До каква степен творецът може да прехвърли своята отговорност върху партньора? Спо-

ред Еко художникът е осигурен от преминаването на тази граница от т. нар. „диалектика на махалото“, която го заставя да дава на консуматора план и указания, как да се движи в лабиринта на неговата творба.

В традиционния си „Поетически фейлетон“ Йежи Квятковски разглежда неотдавна публикуваната статия на изтъкнатия полски теоретик на литературата Януш Славински „И какво по-нататък, сиви човеко?“. Статията е посветена на въпроса за литературоведската специализация от езиково гледище. Славински полемизира с всички тези, които атакуват езика на някои полонисти поради неговата неразбираемост за по-широк кръг читатели. Славински обяснява, че причината за „херметизма“ на този литературоведски език не е нито капризността, нито снобизмът на авторите. Известни методи на изследване, щом ги приемем, изискват тъкмо такъв език и само така могат да бъдат публикувани. За да се даде отпор на подобни атаки срещу известни течения в полското съвременно литературознание, трябва според Славински да се популяризират новите методи, да се обяснят както нуждата от тяхното съществуване, така и принципите, върху които те се опират. С тези изисквания на Славински Квятковски е съгласен. Но според критика Славински не е прав, когато твърди, че не съществува „сивият човек“, който иска да се пишат за него книги за литературата, които той може да разбере. Според Славински такъв „сив човек“ е фикция, измислена от озлобените литературоведи-традиционалисти, които нападат „научния авангард“, защото те самите не го разбират. Квятковски признава, че и така се случва, но това съвсем не значи, че не съществува „сивият човек“ — образован интелигент, който обича да чете и иска да получава книги за прочетените автори, написани по достъпен за него начин. Въпросът не е толкова прост, както го представя Славински, който вижда бъдещето на литературознанието единствено в развитието на специализираната херметичност. Защото, от една страна, не можем да забраним на тази наука да си служи с все по-точни научни методи. Но, от друга страна, не можем да лишим обществото, за което се създава литературата, от правото да познава тази област от знанието. Към нея „сивият човек“ не може да има същото отношение, както към трудните със своя също така специализиран език точни науки. Твърде опасно е според Квятковски да се отхвърли всичко това, което отличава хуманитарните науки от точните, а което се съдържа вече в самото им наименование. Хуманитарните науки могат по този начин да бъдат дехуманизирани. Но опасността не е толкова голяма, както би могло да се съди по статията на Славински, който иска да ни внуши, че цялото литературознание, което днес тежи, си служи с „нечовешкия език“. „Сивият човек“ може да чете и да разбира книгите на такива изтъкнати литературоведи като Казимеж Вика, Ян Блонски, Артур Сандауер, Хенрик Маркевич, Мария Янион, Алина Витковска и т. н. А всички споменати тук не са някакви старомодни традиционалисти. Съществуват цели широки области от литературознанието, които ще се развиват и занапред и които не си служат с „херметичен език“ и не се нуждаят от него.

Все пак, заключава Квятковски, трябва литературоведите да си зададат въпроса, дали в „героичния им херметизъм“ не се крие и малко от снобизма и от стилистическата немарливост. Но, от друга страна, читателят трябва да се постарае да разшири собствените си познания.

Най-интересното четиво в кн. 3 на списанието е несъмнено „Дневникът“ на Anaïs Nin или, по-точно казано, фрагменти от нейния дневник, които се отнасят до нейното запознаване с дългогодишния сътрудник на Фройд и по-късно създател на собствен аналитичен метод на лекуването на подсъзнанието — доктор Ранк. Ранк смята, че човек, страдащ от невроза, е несполучил артист, и третира нервните заболявания като смущения във въображението. Той, както изтъква Нин, я лекува, като освобождава в нея твореца.

Между литературните студии особено внимание заслужава „Анатол Франс“ от Войчех Натансон. Авторът набляга на интересния факт, че Джоузеф Конрад много обичал и ценял Анатол Франс. Според Натансон Франс привличал английския писател въз основа на закона на контраста. Въображението на Конрад е изисквало „планетни размери“. Романът му се роди благодарение на далечните пътувания, пълни с екзотични впечатления и бурен ритъм. Франс най-често се ограничава в тесните рамки на размишления и парадокси, изникващи от разговори, пълни с прецизна ерудиция. Конрад напусна страната си — Полша, за да събира в далечните морета, в борбата със стихиите писателския си опит. Франс е черпел сили от традицията, изработена в продължение на столетия и пуснала дълбоки корени в латинската цивилизация. Достатъчно е да прочетем неговия предговор към „Антология на френската поезия от Средновековието до Просвещението“, за да разберем колко дълбоко е бил привързан към старите, особено предромантичните постижения на френската култура.

Новият забележителен труд на Хенрик Маркевич, изтъкнат полски литературен теоретик, „Нови разрези и приближения“ (1974) е рецензиран в раздела „Сред книгите“. Рецензентът Збигнев Мен.

цел отбелязва, че през последните години се засилва тенденцията към интерпретирането на литературната наука. Предметът на нейните изследвания се оказва все по-сложно явление и изисква сътрудничество на литературоведи, социолози, теоретици на литературата и семиотици. Към миналото принадлежат безвъзвратно отлетели времена, когато историкът на литературата е работил само в собствената си област, без да се интересува от съседните. Редица възгледи на Маркевич са плод от работата му върху ценния му пораншен труд — броящата няколко тома „Съвременна теория на литературните изследвания в чужбина“, както и на такива негови трудове като „Семиотичното схващане за литературата“ и др. Маркевич се отнася много критично към литературоведския авангард, например към френската версия на структурализма. Разглеждайки това течение, той определя като „нечетливи“ и спекулативни трудовете на групата „Тел Кел“, но и посериозните изследователи обвинява в „Парадоксално и провокационно изостряне на противоречията“. Маркевич изобличава „нелоялното отношение“, „тясното доктринерство“, „панегиричното преувеличение“, „юбилейната конюнктура“, „липсата на научна тактичност“. Основна грешка е създаването на теория, при която се премълчават неудобните за нея факти.

Редовният фейлетон на Дедал (псевдоним на автора) е посветен този път на извънредно интересното „представление“, което се състояло наскоро в Краков и което доказва, че днешното театрално изкуство действително проявява тенденция да активизира зрителите, нещо повече — да ги направи актьори в представлението. Краковското кабаре „Пивницата при овните“ възкреси въз основа на точни описания и документи едно тържество — честването на изтъкнатия полски писател от миналия век Юзеф Игнаци Крашевски, състояло се в Краков през 1879 г. Ако възпроизвеждането на тържеството от края на XIX столетие е било направено във формата на кабаретен спектакъл, то в това не би имало нищо чудно. Но организаторите на представлението решили да повторят юбилейните тържества в същата зала, където те са се състояли през 1879 г. и където днес се намира Градският народен съвет. Кметът на града др. Пенкала дал съгласието си. В залата окачили портретите на австрийските коронован глави, които са висели там през миналия век, за тържеството поканили представители на дипломатическото тяло и редица заслужили граждани. Изисквало се от тях дамите да бъдат с дълги вечерни рокли, а мъжете с редингот или смокинг и с . . . цилиндри. На тържеството полски писатели и артисти играли отделните роли — на юбиляря и на поздравяващите го „бащи на града“ и представители на тогавашната полска култура, прочитайки автентичните речи, които са били произнесени през юбилейната 1879 г. в чест на Крашевски. Забавен момент се получил, когато водачите на церемонията констатирали, че в залата се намират двама кметове на гр. Краков — този от миналия век и сегашния — Пенкала. Водачът на церемонията решил, че първата му задача е да ги запознае . . . За какво се касаело в този „суперспектакъл“, който въвлякъл в играта и публиката, и държавните институции, и милицията, която пазела реда при пристигането на колите на поканените гости? Трябваше да се повтори това, което е станало преди сто години, за да се провери способен ли е съвременният човек на такъв възторг и в такава форма, в каквато са го изразявали нашите деди. И този „суперспектакъл“ минал с необикновен успех и всичките му автори се почувствували, както твърди Дедал, необикновено щастливи. Това е било едно напълно безкористно представление. То не е било нито пародия на някогашния стил, нито косвена критика на днешния стил. Събралите се играели на тържеството (може би по същия безкористно-забавен начин, както у нас играха футболен мач театралните и филмовите артисти) и се радвали на „чистите му форми“, защото дори и Крашевски, представляван от Матей Прус, е бил само една абстракция, а не многоуважаем старец, какъвто тогава е бил големият писател и до днес най-четеният автор в Полша. „Любимият, единствен в света налудничав град — завършва Дедал — какво ли ще ни сервира пак.“

„MIESIĘCZNIK LITERACKI“. 1975, кн. 1—4

Кн. 1 от списание „Месечник литерацки“ започва с великолепните стихотворения на известния полски поет Йежи Хасимович — „Буря над Вавел“, „Катедралата на Вавел“ и др. Тук са поместени и нови разкази на певеца на Варшавското гето и неговата трагедия — Богдан Войдовски. Интересна е и студията на съветския учен Владимир Дяков, в която въз основа на убедителни данни и документи се доказва по несъмнен начин съществуващата вече отдавна теза, че големият френски поет Аполинер е от полски произход. Дядото на Аполинер се казвал Аполинари Костровицки. В този брой е поместена и студията на полския специалист по този въпрос Здзислав Рилко „Полският произход на Аполинер“, в която авторът прави обширен преглед на досегашните търсения и проучвания и изказва радостта си от постижението на съветския си колега.

Кн. 2 помества в дяла „Литература, изкуство, култура“ интересно есе от Зигмунт Грен за големия полски предвоенен критик и преводач Тадеуш Бой Желенски.

Бр. 3 помества нови „Псалми“ от големия полски поет и прозаик Тадеуш Новак. Рубриката, посветена на дискусии, ни запознава с разговора на тема „Актуални тенденции в световната литература“, състоял се в края на миналата година в редакцията на списанието. Пръв взел думата В. Садковски, добър познавач на западните литератури. Той изказва мнението, че в развитието на световната литература и особено в западните, създавани в страни с високо развита индустриализация, напоследък настъпва някаква основна промяна. Като че ли свършва периодът на известно безгрижие и изолираност от живота на тясно формалните художествени търсения. Все по-ясно се очертава процесът на „ангажираността“ на творците, което, от една страна, води до кризата и изчезването на чисто „експерименталния авангард“, а, от друга страна, се засилва все повече стремежът към използуване на новите техники и на всичко това, което е постигнал авангардът, за съвсем определени идеологически цели, а дори и политически. Наред с това започват отново да ценят и по-традиционните и по-класическите техники, също ясно поставяни в услуга на обществените задачи. Това явление е съвсем ясно в американската литература. Philip Roth, писател, зает доскоро предимно с психологически анализи, в новите си творби се опитва да разкрие механизма на американския политически живот, като между другото използува примера на това, което става в американския спорт. Неговата книга „Our Gang“ — бестселер за 1974 г. е много остра и изобличителна атака срещу Никсън и неговата група, срещу техния манталитет и нрави. Тази книга е безпощаден политически памфлет. Друг американски писател Ъпдайк, известен досега като тънък и субтилен лирик и психолог, в последната си драма слага начало на дискусия за политическия смисъл на американската история. Тук трябва да бъде спомената и великолепната книга на David Helberstam за Виетнам.

Успехът на писателите от Латинска Америка се дължи според Садовски на това, че те са отишли най-напред в процеса на намирането на собствен израз, в който се преплитат испански, европейски и местни елементи. Маркес и Кортасар представляват различни народи и различни творчески индивидуалности, но много характерно е това, че и двамата подхващат през 1974 същия проблем — проблема за Чили. Великолепното есе на Маркес „Тук е било Сантяго“ и последните прсучвания на Кортасар са може би признак за прелома в творчеството на тези писатели. Тяхното присъствие в актуалния живот, в драматическите политически събития започва да се чувствува.

Необикновено интересни художествени процеси се извършват в съветската литература. Обогатява се литературният руски език, неговата изразителност; до известна степен благодарение на факта, че в тази литература навлизат цяла плеяда писатели от съветските азиатски републики, такива като Чингис Айтматов и др. Те внасят по-други културни традиции в съветската литература.

Ц. Мародан, добър познавач на чуждестранната литература, подчертава, че в Испания и страните на Латинска Америка, въпреки че те не са високоиндустриализирани страни, от няколко години също се забелязва засилване на интереса към актуалните политически въпроси. Този интерес се увеличи през тази година поради промените, настъпили в Португалия, и процесите, които се извършват в Латинска Америка. Достатъчно е да се каже, че в Испания станали бестселери преводът на книгата на генерал Спинола и спомените на Пабло Неруда. Интересно явление в испанския литературен живот е признаването на испанската емиграционна литература. Наградата за критика получил писателят-емигрант Corpus Barga. Започнали да излизат и творбите на известния писател-емигрант Ramon Jose Sendera. Но, от друга страна, забранено било издаването и разпространяването на великолепната последна книга на Juan Marse, наградена през 1973 г. в Мексико. Но това не променя факта, че в Испания испанската белетристика е изтласкана на заден план от публицистиката, есеистиката, социологични, икономически и антропологични трудове. На голям успех се радват съчиненията на Маркс, Енгелс, Ленин, Гранди и Бенямин. Относно броя на преводите Испания е заела през тази година 4-то място в света. Преводът на творбата на големия полски писател Станислав Витковски „Ненаситената“ получил в Испания титлата „Книга на 1973 г.“.

Две извънредно интересни студии — на Матей Шибист и на Якуб Здзислав Лиханski — са посветени на творчеството на големия полски писател, представител на научнофантастичния роман — Станислав Лем. В първата, озаглавена „Измислена величина“, Шибист, като изхожда от заглавието на последната творба на Лем (именно „Измислена величина“), запитва каква е в същност величината на явлението „Лем“ в полската и не само в полската литература. Лем е бил лекар. Започнал творчеството си с психологически романи, за да мине към научнофантастични, и то с такава научна стойност, че днес Лем е канен за почетен член на разни на-

учни комитети, чете доклади на научни конгреси и лекции в разни университети, публикува статии в разни издания из областта на хуманитарните науки, философията и техниката. Лем е голям, но според Шибист той сигурно неведнъж се усмихва иронично, когато специалистите от точните науки го третират толкова сериозно. Този „дилетант", изпълняващ функции, които в научната йерархия би трябвало да бъдат поверени на цял един институт, и сигурно има чувството, че в йерархическите системи на разните точни дисциплини се вмъква „по дяволски начин — през комина". Ето защо последната творба на Лем е един вид хумористична подигравка със собствената си мъдрост, която е същевременно и истинска, и необикновена, сякаш „измислена", защото не е добита по пътя на основните проучвания и бавното възкачване по стълба на научните йерархии.

Лихански от своя страна в студията „Advocatus Laboratoris" изтъква, че днес — 20 години след дебюта на Лем в романа му „Астронавти", когато той е вече автор на 30 тома научнофантастични романи и теоретически творби — за всички е ясно какво голямо и необикновено явление е той. Все по-трудна става обаче оценката на научния пласт в неговите романи. За да анализираш този пласт в творбата му „Гласът господен", трябва да си ориентиран доста добре в съвременната висша математика, физика на елементарните частички, космология, биология, астрофизика и т. н. Но Лем никога не си поставя за задача да популяризира най-новите постижения на науката и техниката и не фантазира на тема: какво ще бъде бъдещето. Него го интересува държането, поведението на човека, снабден с най-съвременната техника. Защото науката и всичките открития, към които тя ни довежда, са извън етиката и само от човека зависи дали с всичките технически постижения ще превърне земята в място за по-щастлив живот или в ад. Ето защо според Лем не само светът трябва да бъде преустроен с помощта на новите машини, но преди всичко човекът, и то отвътре. Днес хората според Лем сами са се затворили в един „технологически капан" и ако не насочим голяма част от нашата енергия към вътрешния ни живот, има опасност вратичката на този капан да се затвори.

Кн. 3 и 4 ни поднасят нови откъси от есетата-писма до читатели на един от най-оригиналните полски писатели — Едвард Стахура, печатани в „Месечник литерацки" под заглавие „Всичко е поезия". Откъсът „Океан" (кн. 3) съдържа проникновени размишления на автора за вечността, а откъсът „Река" (кн. 4) — размишления на автора край реката Мисисипи; те дават формулирани в точки принципи на поведение, което е доказателство, че даденият човек е наистина поет. Те са следните: да не се отказваме да вземем участие в щафетата, т. е. да продължаваме усилията на поколенията, които може би нямат край, но постигнатите ценности някъде се събират; да не се боиш, че можеш да станеш смешен и да говориш за неща, които не разбираш напълно и само за тях, за да не се губи време за повтарянето на общоизвестните неща; да живееш в пълно напрежение, винаги и във всеки миг. Всичко да дадеш на живота; да не лъжеш. Да умееш да надвиеш демона на парите, на властта, на славата и „лепкавия демон на мързела", „сладкия измамлив демон на мечтата", „евтиния демон на омразата", самомнителния демон на науката и т. н. Естествено за Стахура да бъдеш поет означава да бъдеш истински човек, щом като „всичко е поезия".

В.См.-П.

Г Д Р

„SINN UND FORM", 1975, кн. 2

Наред със статията на Георг Кнеплер „Карл Краус и буржоазния свят", на Франц Фюман — „Мисли при четенето", и други материали списанието публикува в тази книжка и разговора, проведен с Алфред Курела от двама членове на Академията на изкуствата в Берлин — Хелмут Байерл и Улрих Дитцел. Запитан за мястото, което отделя на литературната си дейност, след като освен това е още политик, философ, революционер, Алфред Курела, който на 2 май т. г. е чествувал своята 80-а годишнина, отговаря: „Винаги съм смятал, че всеки човек е повече или по-малко талантлив — мисля, че аз също притежавам известна артистична дарба — и че всеки носи в себе си неизмерими възможности за възприемане красотата на околния свят и способност да я обработи." На въпроса за влиянието, което е оказало детството му и възпитанието, което е получил, върху зрелия период от живота му, по-специално по проблема на изкуството и политиката, Курела отговаря: „Произхождам от стара фамилия на учени. В дома ни беше се запазил един буржоазно-класически дух, който води началото си още от Просвещението и чиито художествени форми съществуваха в ежедневието ни в твърде широк диапазон. Беше нещо естествено още в люлката да сме заобиколени от изкуство. Изкуството въздейства чрез произведенията си, не чрез речи върху изкуството."

Предлагаме откъси от разговора.

Улрих Дитцел: Бих поставил въпроса кои личности са играли важна роля в живота ти и са упражнили върху теб влияние? Говорили сме за трайните впечатления, които имаш от Ленин, за съвместната ти работа с Димитров, Барбюс, Ролан. Нека чуем сега за онези хора или етапи, на които си се натъквал и преодолявал по пътя си към марксизма-ленинизма. Как би преценил днес например Густав Винекен или Курт Хилер, Франц Верфел, евентуално Стефан Георге?

Алфред Курела: Имам много спомени от т. нар. Берлински кръг, който се състоеше от бивши участници във войната; повечето от нас бяха останали с по някоя рана; привлече ме там Хилер, който ми разкри и философията на Хегел; по онова време той беше организирал кръжок на активистите — революционна група, едновременно анти- и промонархично настроена. Но ти спомена името на Георге. Още тогава ми бе чуждо това елегично, по бьоклиновски приповдигнато настроение на Георге. Целият символизъм ни беше чужд. Но Георге е голям майстор на стиха; негови мисли са останали за мен като незаличими максими за живота. Думите на Ленин, че „който е истински комунист, трябва да познава всичко, което човешката култура е сътворила", не са казани току-така. Разбира се, това е невъзможно. Но произведенията на изкуството запазват своята стойност дори и когато са от реакционни по своята същност епохи; те са били прогресивни по отношение на предходни обществени етапи и са развили своя реакционен характер едва когато са били изтласкани от идващата след тях обществена класа. Затова контактите и срещите с произведенията на изкуството на прелома на двете столетия са били за мен много ценни. След войната например попаднах в кръга на една зараждаща се литература — запознах се с поета Маяковски и неговите другари.

У. Д.: Какви асоциации изникват в паметта ти, ако спомена и други имена, например Томас Ман или Брехт?

А. К.: И двамата са играли важна роля в развитието ми, но смятам, че е била диаметрално противоположна — в диалектически смисъл. Възприемам Томас Ман като връхна точка на голямата реалистична вълна на немската проза от XIX в., която в сравнение с голямата епична литература на Русия, Франция, Англия, дори и Италия е относително малка. Според мен несполуката в революцията от 1848 г. преряза развитието на реализма в Германия.

У. Д.: Навярно казваш това, за да го противопоставиш на Брехт?

А. К.: За мен Брехт беше начало на една нова литература, като, разбира се, и той се позоваваше на традицията. Няма писател, който да почва съвсем отново. С Брехт почна нова глава в немската литература. Но аз не можех да го приема така спонтанно, както например големия реализъм на Томас Ман в „Д-р Фаустус".

Хелмут Байерле: Дискусията с Брехт върху „Мярката" е известна. Казвал си, че Брехт е постигнал много, създал е театър, множество пиеси и т. н. Това ми звучи като завършек на този спор, който естествено не трябва заради това да бъде преустановен.

А. К.: С Брехт и Брентано се срещахме често. Беше по времето, когато той създаде „Мярката". Даже искахме да основем ново списание „Криза и критика". С визитна картичка на редактор на това списание направих пътуване до Италия. Тогава сложихме и началото на разговора ни; срещахме се често в дома му, но той много наскоро установи по-тесен контакт с Корш и Щернберг и възприе от тях много неща, които аз категорично отричам. В нашите разговори се получи известна натегнатост, която премина покъсно и на естетическа плоскост. Например аз считам тезата, според която отчуждението е категория закономерно свързана с изкуството, за погрешна; достатъчно много отчуждение се чувствува навсякъде.

Х. Б.: Може би ще се съгласиш тогава с понятието историзъм?

А. К.: Какво означава понятието историзъм в тесен смисъл? Да се схване обектът като продукт и съставна част от времето си, да се види на определено място в скàлата на историческото развитие? Или да го пренесем в друг исторически етап и по този начин му предадем белег на историзъм?

Х. Б.: Естествено, че аз съм за първото становище.

А. К.: За първото, но тъкмо то не се осъществява, а се отмества встрани.

Х. Б.: Сигурно имаш пред вид параболата или . . .?

А. К.: Параболата отпада, тя няма временни граници.

Х. Б.: Тя конструира определено време и среда; но да не почваме сега нова дискусия върху Брехт.

У. Д.: На всички ни е известно, че голям дял от твоята дейност е посветена на преводите. Един от световноизвестните автори, които си превеждал, е Арагон. Познаваш ли го лично. Как преценяваш неговата роля в живота си и по-специално във връзка със становището ти за литературата?

А. К.: Започнахме с един спор. Когато се запознах с него, той беше сюрреалист. Но възмутен от френската външна политика, в него настъпи обрат — и в живота, и в изкуството му. Приятелите му сюррea-

листи го напуснаха, след което аз му уредих пътуване до СССР, а след това се появи първият му реалистичен роман „Базелските камбани".

У. Д.: При теб е почти невъзможно да се отделят литература, литературна критика, културна политика и философия. Може би културполитиката ще е темата, по която би трябвало да ни кажеш нещо?

А. К.: Винаги съм се борил, съпротивявал, опитвал да дам друга насока на този проблем, който естествено играе решаваща роля в живота ми особено през последните десетилетия. Какво разбираме днес под култура Общоприето е културата да се схваща като сбор от изкуствата, а културполитиката като изкуство, което с оглед на дадена политика ръководи, насочва изкуствата. Запознати ли сме обаче с историята на изкуството, не можем да не знаем, че едно възникващо изкуство — а възникването му винаги е свързано с големи обществени трусове — никога не се е осъществявало посредством поръчения, възложени на художниците от група хора или от едного. По този начин не е било създадено изкуство. Промените са ставали с помощта на редица междинни връзки в един много комплициран процес на въздействие от страна на издигащата се класа. Наистина културата се развива зигзагообразно, нейната крива спада и се качва, но все пак тя образува един постоянен, следващ цялостното човешко развитие поток, който се влива в социалистическата култура.

Х. Б.: Вашето поколение писатели се върна след 1945 г. в страната ни, като донесе един огромен запас от познания и опит — от цял свят. Според теб какви са шансовете за следващата генерация, която ще се опита да опише съвремието на хората през идния период?

А. К.: Естествено аз виждам едно непрестанно нарастване на възможности, на наблюдения, на явления и човешки отношения, на развитие на индивида — в мислите, чувствата; животът ще бъде кратък, за да се осъществи поне една част от това.

У. Д.: За разлика от другите емигранти ти си се върнал от втората си родина много късно, едва през 1954 г.?

А. К.: През 1948 и 1949 г. имах разговори с другарите Ото Гротевол и Валтер Улбрихт. Тогава живеех със специално разрешение в Кавказ. Вайнерт, Фрида Рубинер и аз от свръхнапрегнатата работа през войната бяхме заприличали на призраци. Имах възможността да живея в едно малко планинско село. При едно пътуване до Москва срещнах първо др. Гротевол, една година по-късно — др. Улбрихт, който ми каза: „Човек, какво търсиш още в Кавказ, крайно време е да слезеш при нас."

У. Д.: Би ли ни разказал още нещо за твои срещи и контакти с писатели?

А. К.: Имах разностранни, продължаващи и до днес приятелски връзки с почти всички по-стари съветски писатели. С Маяковски никога не съм се разбирал много добре, за разлика от други — Тихонов, Федин, Твардовски, когото ценя и обичам много. Той е написал великолепни, незабравими неща, някои от които съм превел.

У. Д.: Кой немски автор преценяваш като най-голям?

А. К.: Веднага си помислям за Бехер. Неговият голям мащаб се дължи и на това, че той преодоля откъсването от немската култура по време на емиграцията и можа да асимилира изпълнения с противоречия, чужд на немеца руски характер и бит. И въпреки че никога не се е примирявал с изгнанието, той доказа с делото си, че СССР може да му стане втора родина. След това ще спомена Ана Зегерс, която знаех отдавна. Нейните романи имаха за мен по-особено значение, отколкото за другите; аз познавах Германия, както и тя я познаваше. Но младото поколение след войната не познава Германия, нито дълбочините на немската история.

У. Д.: Смяташ ли, че Лукач има известна заслуга в постиженията и оценките на тази литература?

А. К.: Да. Той е открил исторически закономерности на този етап на развитие на романа, който от своя страна е имал дълга предистория. Лукач ни помогна да разберем неговото развитие и развитието на модерния реализъм и с това да поставим изкуството на нова плоскост. Такава постановка на изкуството не е съществувала досега и тя успя да се утвърди именно в онзи плурализъм, който през деветнадесетото столетие се разгръщаше все повече като критически реализъм. Успоредно с развитието на антимонархическите, антибуржоазни сили се променяше и романът. В това отношение ние научихме от Лукач много. Първите публикации на Лукач ни помогнаха да разберем становищата на Маркс, Енгелс и Ленин по тези въпроси; помогнаха ни и дългите разговори, които сме водили в редакцията на списание „Интернационална литература"

У. Д.: Другарю Курела, секцията по литература и опазване на езика при нашата академия се занима през първите месеци на тази година с темата „Поезия на труда".

А. К.: Аз преди всичко се дистанцирам от понятието „поезия на труда". Това според мен е едно обобщение, което заблуждава, защото буди представата, че трудът се нуждае от поетическо обяснение; не съм литературен критик, нито теоретик, изрично подчертавам това. Смя-

там, че работническата класа става водеща сила в изкуството със своите отличителни белези, а това са определен вид и степен на ново съзнание, което може да се прояви само в тази форма на труда, която е присъща на социализма.

У. Д.: Но може би под „поезия на труда“ ние разбираме още чувството да си необходим за нещо, да си полезен за себе си и за другите. Може ли това чувство да бъде пресъздадено в литературата?

А. К.: Както у нас, така и в СССР това е една нова форма на съзнание, която показва известни трудности при изграждането на нови морални отношения между хората. Това не се осъществява така бързо, както сме мислили.

Д. И.

Г Ф Р

„ARKADIA,“ Берлин — Ню Йорк, 1975, кн. 1

От особен интерес в кн. 1 на сп. „Аркадия“ е студията на известния американски литературовед Рене Уелек, озаглавена „Настъплението срещу литературата“.

Авторът посочва, че през последните години твърде много се говори за „смъртта на литературата“, за „края на изкуството“, за „отмирането на културата“ и пр. Бяха създадени и пуснати в обращение понятия като „антиизкуство“ и „посткултура“; а френският критик Жак Ерман направо заявява, че „литературата като сметище на нежни чувства, като музей на „belles-lettres“ е намерила своя край. От своя страна известният Нормън Мейлър смята, че вече „сме прекрачили онова стъпало на цивилизацията, на което някога все още сме можели да гледаме на едно нещо като на художествена творба“.

В своята студия Рене Уелек си поставя за задача да провери основанията на всички тези мнения, да разкрие техните мотиви и да ги разгледа в историческо осветление, като проследи пътя на термина и понятието „литература“ през историята.

Авторът посочва, че могат да се различат няколко основни направления, от които през последните десетилетия се „атакува литературата“. Една от тези атаки е политически мотивираната. Тук спада твърдението, че литературата (а заедно с нея и всяко друго изкуство) е консервативно явление или най-малкото представлява консервираща сила, която служи единствено на интересите на господствуващата класа. Като пример за подобна атака Рене Уелек посочва, че във Франция според Ролан Барт литературата била „constitutivement réactionnaire“, в ГФР Освалд Винер роптае, че „азбуката идва от властта“, а в САЩ Луис Кемп, президент на „Асоциацията за модерни езици“, издига упрека, че „територията на изкуството е още едно средство за създаване на класови различия“. Кемп твърди, че именно понятието „култура“ е вкоренено в „общественото елитарно мислене“ и поради това „не може да бъде нищо друго освен инструмент за класово потисничество“. Съвременната левица на Запад си служи с аргумента, че „високата култура проявява тенденцията да стабилизира съществуващите отношения на силите в едно общество“. Рене Уелек полемизира с това гледище и посочва, че например Френската революция е била подготвена от философите, Октомврийската революция в Русия е била подхранена от една дълга традиция на литературната критика срещу царския режим, а националното възраждане на гърците, унгарците, чехите и поляците през XIX в. е било подготвено от писателите и поетите. Така според Уелек политическата атака срещу литературата се свежда до атака срещу консервативната идеология, която по необходимост, също както и революционната идеология, намира свой израз в литературата.

Много по-сериозна и по-интересна според автора е атаката срещу литературата, мотивирана чрез принципно недоверие по отношение на езика. Още в наченките на човешката културна история много хора са чувствували, че словото не е в състояние да изрази най-съкровените им възприятия и прозрения, че тайната на вселената или дори само на едно цвете се изплъзва на словесния изказ. Дори и мистиците говорят за недостатъчността на езика, когато споделят своя опит с надсетивното. А езиковеди като Бениамин Уорф се опитват да покажат до каква степен граматическите и синтактическите категории съопределят светогледа на различните народи и различните култури. Доразвивайки някои възгледи на Кант, философи като Ернст Касирер показват, че езикът определял дори структурата на нашето съзнание.

Този продължителен опит със словот, изтъква Рене Уелек, доведе през последното столетие до решително отхвърляне на нормалния език от страна на поетите, които се опитваха да изобразят трудно доловими съкровени състояния на съзнанието. Маларме бе един от първите, който изрази отчаянието си от невъзможността да се изрази тайната на този свят, който той възприемаше не само като безкрайно мрачен, но и като празен, лишен от смисъл и безмълвен, Днес мотивът за недостатъчността на езика, посочва авторът, се е разраснал до степен на общоизвестна банална истина. Дж. Х. Милър заявява в книгата си „Поети на реалността“, че „цялата литература по принцип е една

измама, дори и в своите най-нюансирани творби тя не обхваща пълната действителност на мрака, а само неговото отражение в словото. Ала думите са продукт на човешкия интелект, те са част от човешката лъжа.“ Във Франция Ролан Барт роптае, че „литературата е една система от лъжливи знаци“. Още в терминологията на Сосюр се долавя една категорична мисъл: словото никога не може да се превърне в предмет. А в книгата си „Думите и нещата“ Мишел Фуко извежда цяла една история на човешкия дух от неговото отношение към езика, което се разгръща в три етапа: Преди настъпването на рационализма хората са смятали, че думите са предмети и са вярвали в магията на словото. По време на Просвещението хората са искали да открият реда на нещата с помощта на словото. А нашата епоха, по думите на Фуко, е достигнала до заключението, че за свое злочестие човекът е въвлечен в една игра със словото, от която той вече не разбира нищо, не открива никаква връзка между езика и реалността, езикът и литературата загубват своята познавателна стойност.

Един от резултатите на тази атака срещу езика, смята Рене Уелек, е модният култ на мълчанието. И все пак, посочва авторът, такива апологети на мълчанието като Джордж Стайнър, Сюзън Зонтаг, Ихаб Хасан и други продължават да пишат. Но мълчанието, както твърди Сюзън Зонтаг, се е превърнало в метафора за някаква tabula rasa на възприятията и на културата, за края на изкуството и за „последния ужас“. Така и в известната си пиеса „Краят на играта“ Самуел Бекет „очаква гласа на мълчанието“.

На тези възгледи Рене Уелек се противопоставя с твърдението, че недоволството на твореца от езика може да се изрази пак само чрез езика. Паузата може да бъде художествено средство, с което да се изрази неизразимото, но тя не трябва да се проточва до безкрайност, тя не може да стане мълчание само по себе си.

От друга позиция атакува литературата критикът Морис Бланшо във Франция; той пророкува пълното „изчезване на литературата“ и „смъртта на последния писател“. Бланшо припомня, че е имало епохи и народи без писатели и мечтае за такава ера. Той пророкува, че „всички ще бъдат обхванати от огромно отвращение към книгите“. Дори и библиотеките — тези оазиси на самотните размишления — ще бъдат разрушени и книгите унищожени. Така френският автор повтаря с късна дата някогашните изисквания на футуристите, преди всичко на един Маринети. Във виденията на Бланшо мястото на писателя, художника и мислителя ще се заеме от диктатора. Рене Уелек подчертава, че от пророчествата на един Бланшо, както и на редица други, се долавя едно дълбоко отчаяние по отношение на бъдещето на човечеството и цивилизацията. Но ако се замислим върху тези атаки срещу литературата, продължава Уелек, скоро ще установим, че тук се осъждат човешките деяния, човешките инструменти и изобретения, човешкото общество като цяло; тази критика е само един жест на отчаяние, но и в бъдеще хората ще говорят и ще пишат, ще изразяват на хартия своите мисли, чувства, възприятия, идеи. Рене Уелек смята, че подобни атаки срещу литературата са плод на една емоционална нагласа, а не на зрели размишления и анализи.

С по-малко апокалиптичен тон литературата се схваща от други критици като една преходна, временна форма на човешката комуникация, която с време ще бъде заменена от медиите на електронната епоха. Тук спадат и всеизвестните пророчества на Маршъл Маклуън за края на Гутенберговата ера и надеждата му, че ограничената само до въздействието върху окото литература ще бъде заменена от двойния медий на телевизията. Рене Уелек посочва, че теорията на Маклуън изобилствува с крайно оборими и несъстоятелни моменти. Въпреки разрастването на телевизията, която безспорно е променила четивните привички на населението, особено на младежта, статистиката показва, че няма никакви признаци за отмиране на литературата, напротив, книжната продукция и продажбата на книги рязко се е повишила през последните десетилетия във всички страни на света. Така през 1966 г. са били публикувани общо 460 000 нови книги. Докато през 1913 г. белетристиката обхваща в Германия 16,4% от цялата книжна продукция, то през 1969 г. в ГФР тя е вече 19,5%. Уелек посочва също, че необикновеното нарастване на читателската публика в Източна Европа и т. нар. „трети свят“ е неоспорим факт, който с нищо не потвърждава очакванията за край на Гутенберговата ера.

Всички тези атаки срещу литературата — политически мотивираните, отчаянието от езика, бягството от словото, култът на мълчанието и съмненията на Маклуън в бъдещето на литературата — имат пред вид едно понятие за „литература“, което обхваща всички писателски актове: от най-тривиалния до най-възвишения. Те не правят качествена разлика, не правят естетическа преценка. А схващането на литературата като изкуство, като естетически феномен, търпи през последните десетилетия най-драстична критика и е изложено на много съмнения, изтъква авторът. И предпоставката за това трябва да се търси в неспособността на съвременната буржоазна естетика да обхване пълноценно художест-

вените явления, да разкрие тяхната специфика. Ала бунтът срещу естетиката, посочва Рене Уелек, е и бунт срещу класическото изкуство с неговите изисквания за красота,порядък, форма, хармония и яснота на израза. Уелек смята, че това желание да се пресъздава светът по нов начин съвсем не е отказ от идеала на изкуството и литературата, а много повече опит да се дефинира наново изкуството или да се разшири неговото значение, за да отговори на промените, настъпили през нашия век. Освен опитите да се разширят пределите на изкуството съществуват и такива да се заличат границите между изкуството и неизкуството, като се привлекат в художествената творба грозното, безформеното, безпорядъчното, отблъскващото и неприличното. Уелек споменава в тази връзка и „творчеството“ на известния особено в Щатите „скулптор“ Христо (българина Христо Явашев), който под формата на художествен акт покрива един милион квадратни фута от австралийското крайбрежие с пластмасово фолио. Подобно на дадаистите и днес някои „поети“ създават стихотворения, като се подреждат безразборно изрезки от вестници, рекламни материали и пр., създавайки т. нар. „монтажи“. Напоследък се произвеждат стихотворения и с помощта на компютори, а в един „мултипликационен роман“ на Марк Сапорта всяка една страница може да се замени с друга по желание. В тези нови техники напълно се изоставят старите критерии за творческо изобразяване, а това от своя страна е краен отказ от традиционната представа за поета като за пророк и „непризнат законодател“. Новото технологическо антиизкуство, подчертава Уелек, разделя поета от творбата, твореца от неговия предмет.

Друга една атака срещу литературата намираме в упрека срещу опита да се определи една творба според нейните качества. Изключително влиятелният на Запад литературен теоретик Нортроп Фрай в книгата си „Анатомия на критиката“ изисква премахването на всяка критична преценка в интерес на едно понятие за литературата, което я превръща в инструмент на митотворчество. Така Фрай е склонен да разглежда една приказка, една легенда или една криминална история така, като че са на едно художествено равнище с творбите на Данте, Шекспир или Толстой. Фрай се интересува само от това, доколко едно литературно произведение е в състояние да подхрани един мит, пък бил той и от най-тривиално естество. Така концепцията на Фрай представлява от само себе си една атака срещу традиционните ценности на литературата.

Това премахване на съществуващите бариери пред литературата от по-ниско качество в интерес на функционалността не бива да се смесва с някои други опити да се ликвидира традиционното понятие за литературата, посочва Рене Уелек. Така критици като Лесли Фидлър искат да разширят литературното понятие, за да могат да включат в него т. нар. сублитература: порнографията, научната фантастика и съвременния фолклор. Уелек смята, че това принизяване на вкуса, възвръщането към популярното, забавното, към непосредствения изказ на елементарни чувства и усещания е точна противоположност на онова,което се стреми да изрази компютърната, а също и конкретната поезия. И така: разпадането на понятието за литературата се извършва в две диаметрални направления — към безлична технология и към сублитература.

И все пак тези разширения на понятието за литературата са все още в областта на изкуството, посочва Уелек, дори и да достигат до изразяването на елементарни състояния. Ала в последно време се забелязва и един пълен отказ от изкуството въобще. Така Харолд Розенберг пише: „Аз предпочитам да не създавам предмети. Но аз съм се заел да си създам едно качество на възприемането, което само определя позицията си в света!“ Така художникът гледа на всичко, което върши или създава, като на изкуство. Елементите на художественото творчество се търсят в ежедневното поведение, в житейския опит. По този начин от изкуството не остава нищо, посочва Уелек, освен илюзията на художника.

Всички възражения срещу понятието за литературата имат един общ белег: те не признават качеството като ценностен критерий. А качеството на една литературна творба може да бъде или от естетически, или от интелектуален порядък, но и в двата случая то изтъква на преден план една съвсем специфична област на словесна употреба за разлика от езика на ежедневието. Отричането на критерия „качество“ противоречи според Уелек на дългата история на термина и понятието „литература“.

Уелек проследява в изследването си тази история, за да пренесе спора за литературата в една историческа перспектива и опровергае неоснователните твърдения на някои съвременни критици, като Морис Бланшо и Ролан Барт, които смятат, че терминът, а и понятието за литературата са създадени през XIX в.

Накрая американският автор изразява увереността си, че всички разгледани атаки срещу литературата, превърнали се в цяло настъпление, са необосновани и едностранчиви. Уелек посочва, че формите на литературата безсъмнено ще се изменят радикално, но докато човекът съществува, той ще говори, ще изразява своите наблюдения, чувства, желания, идеи, опи-

та си със собственото „аз“ и с окръжаващия го свят и ще ги съобщава с помощта на литературата.

ARCHIV FÜR DAS STUDIUM DER NEUREN SPRACHEN UND LITERATUREN, Брауншвайг, 1974, кн. 2

Втората полугодишна книжка на списанието привлича вниманието със студията на Жак Гранж „За разказното изкуство на Йоханес Бобровски в романа му „Мелницата на Левин“.

Йоханес Бобровски е едно от най-интересните и самобитни явления в литературата на ГДР, тепърва намиращо истинска оценка от литературната наука. Изследвания върху Бобровски се правят и в Европа, и отвъд океана и литературата върху него вече заплашва да надмине собственото му творчество, което се състои от три стихосбирки, два романа и два сборника с разкази. Ранната смърт на поета през 1965 г. не позволява на неговия изключителен талант да даде плодовете, на които е бил способен. Но и това, което е оставил след себе си, е напълно достатъчно, за да го нареди сред най-значимите поети на нашето време. В своето творчество Бобровски пресъздава душевния мир на един народ, населяващ онези области в Европа, където се сблъскват немската и славянската култура, а именно Източна Прусия.

Публикуваният през 1964 г. едновременно в ГДР и ГФР роман „Мелницата на Левин“ е според Жак Гранж най-значимата белетристична творба на Йоханес Бобровски. Авторът прави в студията си задълбочен анализ на творбата, като посочва, че в този роман Бобровски се опитва да изобрази и превъзмогне конфликтните отношения между немци и поляци в източните области на бившия райх, стреми се да покаже как „непреодоляното“ немско минало в тези погранични райони може да бъде преодоляно от съвременниците на Бобровски. От особено значение за романа като въздействие е крайно оригиналната разказна техника, пестеливият трезв и ясен стил на Бобровски. По своите особености тази добила постепенно световната известност творба съдържа в себе си елементи на автобиографичен, исторически, религиозен, социален и криминален роман. Тук по извънредно внушителен начин се разглежда една национална вина и същевременно се набелязват насоките за нейното превъзмогване. Далеч от намерението да шокира читателя си чрез множеството детайли и образи и да го предоставя на една безнадеждна съдба, както направиха някои творци в следвоенната немска литература, Бобровски е успял в този си роман да даде на своите сънародници утеха и заедно с това увереност. Подобно на немските класици и романтици Бобровски изгражда романа си „Мелницата на Левин“ с убеждението, че задача на поета е да посочва в своите творби нови пътища и незабелязано да довежда читателя до мястото, откъдето той сам вече би могъл да намери вярната посока. Жак Гранж изразява мнението, че романът „Мелницата на Левин“ е едно от най-интересните явления в съвременната белетристика и независимо от националния проблем, който разглежда, по своята дълбочина и проникновеност той се издига до национални и извънвременни изменения.

В книжката на списанието заслужават интерес и две кратки статии на проф. Дмитрий Чижевски. В първата: „Гръцката и римската митология в славянските литератури“ авторът прави преглед на някои митологически заемки в славянските литератури, разглежда и най-значимите преводи на някои антични трагедии предимно на руски език. Във втората си статия, озаглавена „Пародията като поетичен модел“, Дмитрий Чижевски разглежда някои от съществуващите пародии върху стихове на Маяковски, за които се предполага, че са излезли изпод перото на самия Маяковски. Авторът прави сравнителен анализ на отделните творби и заключава, че пародията като поетичен модел дава богат материал за изследователя при разкриването на спецификата на оригиналните произведения.

В. К

АНГЛИЯ

„THE MODERN LANGUAGE REVIEW“, Лондон, Лиидс 1975 кн. 2

В кн. 2 на списание „Модърн ленгуич ривю“ привлича вниманието ни статията на Ървин Броди, озаглавена „Кирилов на Достоевски и „Митът за Сизиф“ на Камю“. В нея авторът анализира някои идеи, които се съдържат в споменатото философско есе на Албер Камю, с оглед на връзката им с възгледите на един от главните герои в романа „Бесове“ на Ф. М. Достоевски.

В началото на статията се подчертава голямото значение, което има „Митът за Сизиф“ в ранния етап от творчеството на известния френски писател. Основният проблем, който третира това забележително есе, изтъква авторът, е търсенето на смисъла на живота, станал за мнозина непонятен в условията на кризата на човека в къснобуржоазното общество. Именно във връзка с тази криза Ъ. Броди поставя и изразената в „Митът за Сизиф“ мисъл на Камю, че „няма друг наистина сериозен философски проблем освен този

за самоубийството". Тази мисъл според автора на статията насочва вниманието към някои идеи, които изразява Кирилов от романа „Бесове" на Достоевски. Камю, пише Ъ. Броди, е бил възхитен от този образ и е гледал на него като на изразител на най-забележителните философски идеи на големия руски писател. За него героите на Достоевски не са били нито странни чужденци, нито абсурдни образи. За тях френският писател твърди, че „приличат на нас и имат нашите сърца". Логическите разсъждения на Кирилов, неговият бунт срещу бога, стремежът му да разбере на всяка цена истината за света, неговата вяра в светлото бъдеще на човечеството според автора са оказали силно влияние върху Камю и са му дали повод да напише своето прочуто есе „Митът за Сизиф". Ъ. Броди интерпретира някои идеи, които Достоевски изразява чрез своя герой Кирилов в романа „Бесове". Инженер Кирилов се завръща в Русия, след като е прекарал 4 години в чужбина, в почти пълна изолация от хората, която той счита за необходима пред вид основното си занимание през тези години — задълбочен размисъл върху причините, които пораждат страха от самоубийство. Кирилов смята, че този страх се дължи на религиозни предразсъдъци, на представата за физическа болка или пък на мисълта за очаквано негодуване от страна на обществото. Пряко свързани с тези размишления върху самоубийството са и редица важни идеи, до които достига този герой на Достоевски, пише Ъ. Броди. Кирилов съзнава, че бог може да съществува само в мисълта на някои хора и ще съществува там само дотогава, докато те налагат чрез волята си тази мисъл. Според него животът е пълен със страдание и болка и това е така, защото човешките представи за сътворението на света и за обществения ред се градят върху една лъжа. Лъжовната представа за света Кирилов вижда отразена и в преданието за Христос, който, ако е бог, не би трябвало да се подчинява на природните закони, а още по-малко на волята на неговите мъчители, нито пък да изпита ужасните мигове на кръста. Авторът на статията обръща внимание на т. нар. „фатален парадокс" в мислите на героя. Инженер Кирилов, пише той, от една страна, счита, че бог, „доброжелателният повелител на света", е факторът, без който човешкото щастие било немислимо и поради това той трябвало да съществува — тук приликата с известната мисъл на Волтер е очевидна, а, от друга — не се съмнява в доказателствената сила на атеистичните природонаучни аргументи, според които съществуването на бог е невъзможно. В резултат на този парадокс Кирилов се изправя пред една дилема. В неговото съзнание влизат в стълкновение абсолютно противоречиви идеи които застрашават душевното му равновесие. Достоевски, пише Ъ. Броди, доказва изключителна психологическа проницателност и художествено умение при разкриване на мъчителната душевна борба на героя и измамната надежда, която открива пред него мисълта за самоубийство. Доброволната смърт, която замисля Кирилов, пише авторът на статията, в никакъв случай не е някакво позорно бягство от трудностите в живота, тя е опит за преодоляване на страха от неизвестното и идеята за подчинение на бога. Чрез самоубийството си Кирилов цели да докаже, че тронът на божеството, който вярващите съзират в мигове на религиозно опиянение, е празен и че той е предназначен за новия човек-бог, победил страха от неизвестното и смъртта. Това не е самоубийство поради слабост и страх, подчертава Ъ. Броди; посягайки на живота си, героят на романа се стреми да покаже, че идеята за свободно, независимо от чужда воля съществование може да триумфира и в смъртта. А Камю взема отношение към тези възгледи на Кирилов в началото и в края на своето есе „Митът за Сизиф" и ги използува, за да аргументира тезата си за т. нар. „абсурден извод". Лесно е да бъдеш логичен, твърди Камю, но е почти невъзможно да бъдеш логичен до горчивия край. Хората, които се самоубиват, продължава той, обикновено следват чувствата си и много рядко логиката. Авторът на статията посочва съществуващия паралелизъм между възгледите на Кирилов и някои екзистенциалистични идеи, които се съдържат в есето „Митът за Сизиф". Камю обръща внимание на това, че повечето герои на Достоевски са изправени пред метафизичния проблем за смисъла на живота, който те почти винаги напразно се опитват да намерят чрез крайни решения, обричащи ги често на гибел. Френският писател изтъква като едно от най-големите творчески постижения на Достоевски умението му да разкрива дълбоки философски идеи чрез изключителни характери, които се проявяват в една типична за историческия момент социална среда.

Според Камю, разкривайки идеите на Кирилов, Достоевски въвежда темата за абсурдното в своя роман „Бесове". Френският писател е на мнение, че с тази тема са свързани два основни мотива в романа. Първият от тях е стълкновението между осъзнатата необходимост от проявление на висшата сила и неоспоримото доказателство, че тя не съществува, а вторият — неразрушимото противоречие между стремежа на човека към разкриване на тайните на битието и „вечното мълчание на космоса". След като очертава екзистенциалистичните позиции, от които А. Камю разглежда идейно-тематичната структура на романа и по-специално философските идеи на Ки-

рилов, авторът на статията изгражда основната си теза. Според нея интерпретацията на образа на Кирилов, която Камю прави в есето си „Митът за Сизиф“, не е вярна и съвсем не отговаря на представата, която обективният читател на романа на Достоевски би трябвало да добие за този герой. Начинът, по който Камю схваща образа на Кирилов, напълно съответствува на екзистенциалистичната идейна нагласа на френския писател, доловима на много места в неговото есе. Неоспоримо е, четем по-нататък в статията, че Достоевски изгражда със симпатия и дори с любов образа на Кирилов в романа си. Този герой е човек с нежна душа и детска усмивка, прям и последователен. Много черти го доближават до образа на княз Мишкин от романа „Идиот“, който с наивната си доброта, любов и състрадателност към хората напомня представата за християнския бог. И Кирилов, както и главният герой на романа „Идиот“, пък и самият Достоевски, мечтае за универсална хармония и щастие. За да подчертае близостта на своите възгледи до тези, които изразява Кирилов, големият руски писател, както посочва авторът на статията, е написал и специален предговор към „Бесове“, който обаче е останал непубликуван в първото издание на романа. В този предговор се споменава, че Кирилов е ревностен привърженик на добилата широко разпространение сред прогресивната руска интелигенция в средата на миналия век идея, че понякога е необходимо да отнемеш живота си, за да докажеш една велика истина. В романа „Бесове“ Кирилов е обрисуван като нормален човек до момента на сомоубийството, макар че почти винаги изповядва идеи, които изглеждат абсурдни и налудничави, изтъква Ъ. Броди. Кирилов едва ли прави впечатление на изпаднал в умопомрачение, той с нищо не надхвърля представите за чудатост, които предизвикват някои други герои на Достоевски, обладани от стремежа за индивидуалистично самоутвърждаване.

В края на романа „Бесове“ според Ъ. Броди може да се забележи съществена промяна в отношението на Достоевски към образа на Кирилов. Стр̀анно е, пише авторът на статията, че А. Камю в своята интерпретация на този образ не обръща внимание или пък нарочно отминава факта, че Достоевски явно се дистанцира от логическото заключение, което следва от идеите на Кирилов — самоубийството. В последните глави на романа Достоевски разграничава своите представи за начина на разрешаване на противоречието между идеята за абсолютна свобода и щастие на човека от абсурдното решение, до което достига неговият герой. Смразяващата атмосфера на финалните сцени в романа, ужасяващите подробности при описанието на самоубийството на Кирилов изненадват читателя. Те напомнят на мъчително събуждане след кошмарен сън и показват убедително фаталната заблуда, до която водят философските размисли на героя. Достоевски разрушава в края на романа чувството на симпатия, което е предизвикал преди това неговият герой, той показва пълния крах на неговите идеи и безсмислието на саможертвата му, отбелязва авторът на статията. Убеждението на Кирилов, че след мъченическата си смърт ще се превърне в човек-бог, победил страха от неизвестното, се оказва гибелна заблуда; неговата смърт не прилича на саможертва в името на една велика идея, тя е показана като жалък край на един нищожен човек, който в агонията си проявява животинско озлобление. Самоубийството е един вид самонаказание за Кирилов, то показва убедеността на Достоевски, че голямата истина за смисъла на човешкия живот не може да бъде открита само по пътя на самоизолацията и абстрактните мисловни занимания, изтъква Ъ. Броди. Според него пълният крах на Кирилов показвал убедително, че големият руски писател е бил на път да преодолее погрешната си представа за човешкото спасение, постижимо само чрез саможертвата.

Авторът на статията се спира и на някои фактори, които според него са насочили интереса на Достоевски към онова умонастроение, което е типично за разглеждания герой от романа „Бесове“. Самият факт, че Кирилов е инженер, живял години наред в чужбина, отбелязва Ъ. Броди, подсеща за връзката на неговите възгледи с някои популярни около средата на миналия век в Европа философски идеи. Това е времето на дълбока криза на християнския мироглед и свързаното с нея общо настъпление на атеизма, подпомогнато в значителна степен от бурното развитие на природните науки. Според едно мнение на видния изследовател на творчеството на Достоевски Р. Пиис, цитирано от автора на статията, някои идеи на Кирилов поразително напомнят основните концепции на антропологическия материализъм на Лудвиг Фойербах. Особено характерен в това отношение е стремежът на героя на романа да „обожестви“ хората, да им даде нова религия, в която ще възтържествува култът към човека, победил суеверието и страха. Във възгледите на Кирилов прозира и връзката с Дарвиновата хипотеза за непрестанната еволюция на човешката раса.

В своето есе „Митът за Сизиф“ се отбелязва по-нататък в статията, А. Камю интерпретира по странен начин важната финална сцена в романа на Достоевски. Камю се опитва да докаже идейната яснота и прозорливостта на Кирилов, пише Ъ. Броди, той подчертава колко логичен е изводът, до който достига героят в ре-

зултат на борбата на противоречивите идеи в неговото съзнание. Докато Достоевски внушава на читателя, че решението на Кирилов да сложи край на живота си е неразумно, френският писател търси доводи в полза на избора на „тази велика авантюра на абсурда". Според него героят на романа „Бесове" е „велик вожд на метафизичния бунт на човека срещу едно съществование, което преминава под знака на опасността от смъртно наказание". Камю игнорира напълно мрачната атмосфера, обгръщаща сцената на самоубийството в романа, и говори винаги за ведрост, която излъчвал Кирилов в своето обкръжение. Би било грешка обаче да приемем, че Камю счита именно физическото самоунищожение като правилен изход от затрудненото положение, в което се намира героят на Достоевски, отбелязва авторът на статията. Основната аргументация в „Митът за Сизиф" според него служи за опровергаване на мисълта, че самоубийството е правилна постъпка за човека, осъзнал абсурдността на своето съществование. Показателен е фактът, пише по-нататък авторът на статията, че Камю дава символична интерпретация на самоубийството в романа. За него смъртта на Кирилов е само „началото на едно символично пътешествие", само сигнал за започване на крайната фаза на една революция в името на нови представи за същността на живота и смъртта. Отричайки физическото самоубийство на героя, Камю простира върху реалистичния финал на романа символична наметка, забулва важни моменти от идейния замисъл на творбата и ги интерпретира съобразно свои субективистични виждания. Така той търси в тълкуваното като „пътешествие" или „сигнал за революция" самоубийство на Кирилов един спасителен за човечеството символичен акт. За него този герой на романа „Бесове" е само едно олицетворение на стремежа към истината, на желанието за основна промяна на идеологията, която щяла да направи възможно „спокойното приемане на абсурдното". Това, с което Кирилов привлича най-много Камю, пише авторът на статията, са неговата силна воля, безусловната му преданост на една идея и нежната му душевност. Начинът, по който Камю тълкува философските идеи на Достоевски, изтъква Ъ. Броди, води до неоснователно стесняване на тяхната значимост, до опростяване на някои проблеми, които са залегнали в основната идейна концепция на големите романи на знаменития руски писател.

Едно от най-големите творчески постижения на Достоевски, отбелязва по-нататък авторът на статията, е умело използуваният диалектически метод при изграждане на художествените образи. Развитието на тези образи не е подчинено на някаква предварително изградена схема, то се осъществява импулсивно и все пак напълно закономерно във връзка с въздействието на различни външни и вътрешни фактори. За Достоевски всеки човек се намира в процес на развитие, той е обект на непрекъсната интервенция от окръжаващата го физическа и социална среда и никога не е това, което е бил вчера, нито пък утре ще бъде това, което е бил днес, четем по-нататък в статията. Именно този процес на изменение, в който се намират героите на Достоевски и който много често ги отдалечава значително от някои първоначално възникнали представи на читателя за тях, според Ъ. Броди е напълно игнориран от Камю при неговото тълкуване на образа на Кирилов. Камю, пише той, очевидно е бил стъписан пред противоречивостта на този герой и неочаквания обрат в отношението на Достоевски към него и се е опитал да „уравновеси" Кирилов, като превърне в символичен триумф на идеята за абсурдността на съществованието неговото жалко самоубийство и окастри онези негови черти, които са му се видели нехармонични за поборника на каузата за абсолютната свобода на човека. За Камю е била съвсем неприемлива идеята за самонаказание на Кирилов, която Достоевски прокарва в сцената на самоубийството, той не е счел за уместен този акт на възмездие над „един от най-обаятелните герои на Достоевски, над човека, носител на най-висши морални ценности". Френският писател е на мнение, че Кирилов в никакъв случай не е грешник, а герой — един Прометей на XIX в., противопоставил се на несправедливостта на боговете, освободил човечеството от страха пред неизвестното и смъртта. Близък до традициите на френските класицистични представи за хармония и яснота, Камю според автора на статията се опитва да рационализира „готическата диспропорционалност" в романа на Достоевски. Авторът на „Митът за Сизиф" твърде често е изтъквал, че ролята на писателя се състои в това „да поправя сътвореното". Поне в своята интерпретация на образа на Кирилов, пише Ъ. Броди, той доказва, че понякога се придържа към своето оригинално становище. Но по отношение на споменавания тук на често герой на романа „Бесове" „поправките" в предлагания от Камю модел за тълкуване са толкова съществени, че пред нас се очертава образ, който е напълно отчужден от творческия персонаж на Достоевски, отбелязва авторът на статията. За сметка на това пък този нов Кирилов, почти неразпознаваем под символичното наметало, ни напомня на не-

малко герои от творчеството на А. Камю.

В своята статия Ъ. Броди не следва познатата цел на много други изследвания, в които се сравняват творби на Достоевски с произведения, принадлежащи към литературно-естетически и философски школи и направления от XX в. Той не се опитва да докаже, че Достоевски и Камю имат еднакви или близки идейно-естетически възгледи, които биха могли да се изтъкнат като основание за приобщаването им към едно и също литературно течение. Както е известно, в немалко литературни трудове творбите на Достоевски се причисляват към натурализма или екзистенциализма, към декадентската литература или школата на символизма. Изтъквайки някои съществени различия в творческото пресъздаване на проблемите на човека, търсещ пътя за своето освобождаване от суеверието и страха, за постигане на известния идеал за щастие, Ъ. Броди умело подчертава хуманистичната традиция, която свързва някои елементи в творчеството на А. Камю с литературното наследство на великия руски писател Ф. М. Достоевски.

Б. М.

ИТАЛИЯ

UOMINI E LIBRI, МИЛАНО, бр. 52, 1975

Периодичното издание за литературна критика и информация „Уомини е либри", което във всеки брой поднася на читателите си изобилен материал върху съвременната италианска литература, заедно с една доста подробна информация за другите европейски литератури, е специализирано особено в литературните анкети от широк обхват. На тези страници сме отбелязвали някои от анкетите на „Уомини е либри": За италианския съвременен роман, за литературната критика в Италия. От бр. 52 на списанието почва нова интересна анкета на тема: „Младите писатели и италианският литературен свят". В кратката встъпителна бележка на редакцията се казва, че тази анкета се свързва с анкетата за литературната критика и в известен смисъл я доразвива. Поканени са да участвуват писатели от т. нар. „пето поколение", родени през годините на Втората световна война или непосредствено след нея. Това са представителите на поколението от млади хора, на които се смята, че трябва да се предостави най-голямо място в областта на италианската литература. Редакцията е резюмирала въпросите на анкетата в седем точки, между които: Смятате ли, че един млад човек от „петото поколение" има днес на литературното поле достатъчно място в Италия за свободна, автономна, необусловена от нищо изява? Какви са според вас най-сериозните и най-тежки спънки? Смятате ли, че поколението на „успелите" писатели е имунизирано срещу критики? Говори се много за безнравственост в света на нашата литература: кои са за един младеж най-очевидните и най-сериозни аспекти на тази безнравственост? Смятате ли, че има в Италия белетристи и поети, жертва на монополни учреждения (establishment)? Допускате ли, че културната индустрия действува негативно дори в смисъл, че пречи на свободния повествователен и поетически израз на представителите на петото поколение? През последните години големите издателства проявяват все по-слабо внимание към белетристи и поети, особено към начеващите. Как да се обясни това явление?

Паоло Руфили, един от младите, които списанието е поканило, казва: „Няма днес писатели, които да не се стремят да станат „големи" (сиреч да имат успех, пари, власт). И няма големи писатели днес, които са станали „големи" мимо волята им. За да успее дотам, едно „свободно, автономно, независимо действие" за един млад човек от „петото поколение" е утопия на утопиите. Един млад човек от „петото поколение" в същност не съществува като писател за издателствата, за културните дейци, за критиците преди тридесетата си година. Защо? По два мотива поне: 1. Младите, изглежда, тъкмо защото са млади, не представляват за издателствата достатъчно гаранция за стойност и приемственост; 2. Издателствата се ръководят от лица (директори, консултанти, критици и др.), които са или утвърдени писатели, ревниви към положението, което заемат, страхуващи се от всяко опасно съперничество, или пък са писатели на път или с надежда за утвърждаване, още по-враждебни към всяко желание за печатане от страна на младите, или са измамени и разочаровани в стремежите си към успех и затова естествено се стараят да повишат в тяхна изгода пределната възраст.

Не че не се предлагат — добавя Руфили — от време на време нови имена, но тези нови имена, които не идват никога от младите на петото поколение, се определят не вече от вътрешната и решителна стойност на произведението, а от тънка връзка с властта. Тези нови имена изобщо стигат до публикуване благодарение на прекия им контакт с властвуващите центрове: намерили са добра връзка в издателството; свързали са се приятелски с лица, които имат влияние в съставянето на издателските планове; откриват навреме къде да набиват гвоздея. Да изпратиш ръкопис на някое издателство — пояс-

нява Руфили — е наивна и безполезна работа. Някой в издателството ще прочете ръкописа с предварителното намерение да покаже, че не трябва да бъде публикуван (особено ако младият автор е под тридесет години). Ала в желанието си да бъдем оптимисти ще кажем, че ако на някой фантоматичен млад от петото поколение се случи да види произведението си, прозаично естествено (поезията в Италия е монопол на малцина възстари редки тълкуватели), взето под внимание, купчина неизвестни експерти ще поискат, мотивирайки необходимостта от продажба на книгата, да наложат промени, съкращения, прибавки дотолкова, че въпросният млад човек да забрави, че е нейн автор. Това, което е от значение за издателството, то е книгата да се продава; онова, което интересува неуспелите или дори завистливите (често) „експерти", е моралното отмъщение.

Минавайки на въпроса за критиката, Паоло Руфили заявява: „Самата критика е станала консумативна стока, в служба на издателската индустрия. Всяка разлика между стари и млади критици е чисто генерационна, младите се стремят да изгонят старите от местата им (както се знае, броят на постовете е ограничен). Трябва със съжаление да се признае, че изключенията от това правило са съвсем малко . . . „Макиавелистичната" функционалност на системата е, че иска да смачка всичко и всички, преодолявайки или бойкотирайки усилията на всекиго, който се противопостави; не липсват в системата ласкателства, с които се привличат след време и „отцепниците" . . . Критиците, следвайки указанията на издателствата, държат и сега, и винаги на утвърдените вече автори, готови да възхваляват техните произведения (често посредствени или изобщо незначителни) или склонни да поддържат неясна, нерешителна оценка, казвайки „изглежда — но — не", „е — но — не — изглежда" . . . Функцията на днешната критика е без съмнение пасивна; в обсега изобщо на издателската продукция и на рекламната кампания.

В Италия, разбира се, има талантливи белетристи и поети, които са „жертва"; и те са жертва на своите колеги, настанени в ръководните звена на издателствата: от завист, главно от некадърност, поради идеологическата опозиция понякога . . . Издателската индустрия като икономически факт би публикувала и разпространила за печалба дори собствената си смъртна присъда. В крупните издателски къщи функционерите на издателската власт мерят всичко с боязън пред успеха на другите, маневрират с програмацията. Не е достатъчно да се публикува един роман или една стихотворна сбирка, за да се направи възможна свободната им циркулация. Трябва да се види дали съществува разположение да се поддържа кампанията по лансирането на книгата. Да се напише една т. нар. успешна книга не е най-сетне толкова мъчно. Нужни са малко техника и прозорливост, добри познания по психология и социология (да се наблегне в изтъкване на човешките „слабости"), добра опора в издателския Олимп, възможности за една шумна реклама и голяма доза нахалство. Такива са книгите, предназначени да грабнат литературните премии и да се продадат в десетки хиляди екземпляри.

Мариела Бетарини вижда за младите от „петото поколение" най-сериозните и най-тегнещи зависимости преди всичко в културния монополизъм на все по-уедряващите се, все по-концентриращи се и следователно все по-могъщи издателства. Капиталистически монополизъм срещу демократичния плурализъм. „Гласът на патрона" (или този, който му харесва) срещу множеството свободно изказващи се и независими гласове. Към монополите на индустриализираното „знание" Бетарини прибавя университетските катедри, радиото и телевизията, големите вестници в ръцете на едри петролни магнати и на големите партии, зависимата критика и пр. Извънредно нарастващи трудности. Културата впрочем е — изразявайки се а ла Ролан Барт — един от най-трайните митове и следователно най-трудните за заклинание. У нас, заявява италианската писателка, романите и поезията не са стигнали никога тиражите на толкова други страни, при това по-слабо индустриализирани от нашата страна. Това ще рече, че се касае просто до „тематики" и „проблематики", които в действителност вълнуват твърде малко. Диалог между глухи. Съзнанието повечето пъти е съсредоточено другаде. Затова естествено е, дето тематиката и проблематиката на много романи, радващи се на успех, е още (в повечето случаи) от преди десетина години, защото тези романи се отнасят тъкмо не към петите поколения, но към масата от нови и „различни" читатели, към постоянния читател. С една дума, към традицията, към онова „нещо", което единствено може да осигури успех.

В изказването си относно положението на критиката днес в Италия Андрея Брилядори заявява: „От фашизма до културната индустрия литературната критика е винаги търсила да си осигури полезно място за своите функции на съдник, посредник, арбитър, дискриминатор; държала е винаги да поддържа в крак с времето скалата на текущите литературни стойности; почти никога не е оспорвала ролята, функцията и значението на тези стойности. Литературните премии, привилегиите на катедрите и на журналистичес-

ките трибуни, издателската диктатура, камарилите и недоверието, корпоративния език са специфичните форми на един начин на съществуване, който литературната критика е възприела завинаги като свой.

„Успелите" писатели, говори Андреа Брилядори, са извършили своето дело. Създали са литературни произведения, често превъзходни, и са прокарали дори посредствени. Заели са места, които нашата културна система запазва именно за успели писатели, с доброто и лошото, което може да им се случи. Онези, които са дошли насетне, са подирили да се настанят на същите места или са създали други, аналогични във функционирането, в приложението и в целите . . .

На тези въпроси отговаря Айелло в книгата си „Писателят и властта". Имам известно съмнение спрямо младите, казва Брилядори, що се отнася до отказа. Често отказват това, което все още не им принадлежи. Че литературата, всякога произволна, субективна, несигурна, доставя днес на младите по-малко меродавни средства за четиво и намеса в реалността, празни и уклончиви отражения на тази реалност, е известен факт. Но ако е все пак вярно, че мнозина млади продължават да пишат поезия и романи, техният отказ от белетристиката ни, когато има такава, отвежда към доста конвенционални и типични за последните поколения причини; причини на обикновена конкуренция: отричам те, защото твоето присъствие изключва моето. Но един сериозен отказ трябва винаги да изразява даден политически акт.

По точка четвърта от анкетата Брилядори се изказва по следния начин: „Безнравственост съществува, разбира се. Без никакво подозрение за грях сводници и прелъстители взаимно си разменят ролите." По-нататък Брилядори казва: „Новият автор е винаги един търговски риск. Разстройството, което може да докара неговата „новота" в нашата сегашна система, е въпрос на баланс. Но също така е вероятно, че издателствата си дават сметка, че съществуват два типа литературни новости: такива, които се продават, купуват и четат по плажовете от май до септември (от Карло Касола до Алберто Бевилакуа) и такива, чиято новост произтича от други елементи (идеи, техника, стил, поезия): тяхната мярка е по-дълбока, истината им — по-трудна. Тези нови писатели не бих съветвал да си пребиват краката от бързане, а да основат една своя издателска, инструментална, практическа, войнствуваща новота. И още политическа.

Във връзка с въпроса за литературните премии и главно с най-нашумелите от тях Андреа Брилядори казва: „Не вярвам в литературните премии и в отзивите, що се отнася до продажбата. Обикновено не чета „новостите", преди да са филтрирани от времето, освен тия, които не са вече новости. Случвало ми се е и се случва да чета писатели, когато още никой не ги познава или когато никой вече не ги чете. Следя обикновено някои малко на брой писатели, от които ме интересува всичко: Пазолини, Волпони, Паризе, Шаша, Фортини, непубликуваните работи на Фенолио, на Виторини, на Гадда. Мисля изобщо, че между една дълбоко обсъждана проблематика и отклика от премиите и от продажбите (едните функция на другите) има обикновено до известна степен несъответствие.

Публикуваните в този брой изказвания принадлежат на група млади автори, които са начело на списанията „Пето поколение" и „Без непредвидени" (Salvo imprevisti). Те са извън традиционните канали. С цел да се изясни собствената си позиция групата работи над съставянето на един манифест.

Н. Д.

„СТРАНИЦИ ЗА ПРОЗАТА“
от ИВАН ЦВЕТКОВ
Изд. „Бълг. писател“, 1974, 312 с.

В съвременната ни литературна критика, особено в рецензентската дейност, често се забелязва самоцелно анализаторство на авторовия текст, констатиране на авторовите идеи, образи, стилови особености, идейно-естетически позиции . . . и отсъствие или замъгляване на критическите позиции. В това отношение критици като Иван Цветков има за какво да бъдат давани за пример.

Иван Цветков от дълги години присъствува активно в съвременния ни литературно-критически живот, темпераментно защищава гражданските си и художествени позиции, литературните си вкусове и предпочитания. Той е един от най-добрите познавачи на руската и съветската литература у нас, а между критиците и литературоведите от т. нар. средно поколение е един от най-обществено изявените. Неговото полемично и убедително слово ни е добре познато от литературните сесии, обсъждания и дискусии. Той не стои настрана от кипежа на съвременния литературен процес, винаги има свое становище по актуалните проблеми на художествената и публицистичната дейност, по централните политически, културни и литературни въпроси, които в даден момент са най-вълнуващи и наболели. Искрено съпреживява всяко ново явление в съветската и в националната ни литература, стреми се да бъде в крак с последната дума на съветското литературознание.

Иван Цветков е критик-общественик, който изявява духовната си същност в статиите и изследванията си, както и в гражданското си поведение. Верен на призванието си, на убежденията си за важните обществени функции на литературата, той не търпи фалша, в художественото творчество търси не само естетически ценности, но и чертите на завършената, хармонична, излъчваща обаяние творческа личност, която „може да бъде с ренесансово бликащи чувства, открита за всички слънца и радости на битието като Пушкин; вътрешно съсредоточена, усамотено горда и гаснеща в бездействие лъвска натура като Лермонтов; вечно терзаема, раздвоявана и трагична като Гогол и с колосална духовна мощ на пророк като Лев Толстой.“ И в националната ни литература той търси големите личности като Смирненски и Вапцаров, ония творци, които улавят мащабите на историята и интензивно живеят в нея.

„Страници за прозата“ е една физиономична книга на Иван Цветков, в която се очертават главните му литературно-исторически и литературно-критически изяви. Тук са събрани статиите и рецензиите му от последните години върху руската, съветската и българската литература, върху най-важните прояви на съвременната художествена проза. Обединени от искрен антидогматичен патос, отделните студии на критика дават доста пълна представа за вълненията и тревогите му, за упоритите му търсения, за категоричните му съвременни концепции и позиции.

Най-плодотворен и резултатен у Иван Цветков е стремежът към задълбочено и разширено историко-литературно изследване („Максим Горки и формирането на социалистическия реализъм в българската поезия“, „В годините след разгрома“), към по-обхватен синтез и обобщение (статиите за Достоевски, Чехов, Леонид Леонов, Ал. Твардовски . . .), към самостоятелно съвременно мислене. Оригинални и обосновани са паралелите му между руските и съветските писатели и българските, както и между руската и националната ни история и култура. Повечето от статиите в книгата са посветени на руските и съветските белетристи, но и в тях косвено се търси винаги връзка с българския литературен процес.

Първата статия „Изненадите на литературния процес“ започва с един много характерен за Иван Цветков размисъл върху националната ни психология и характер, върху отразяването в литературата на националното в бита, фолклора и историята на българската художествена мисъл, върху това, как в съдбата на българските творци винаги се е оглеждала съдбата на цялата ни нация. Разсъждавайки за социалния, национален и общочовешки характер на Бай Ганьо, Иван Цветков много уместно припомня думите на Ленин за Обломов, който живее не само

в руските помешчици, но и в руските работници и селяни, за да подкрепи възгледа си, че байганьовщината е опасно национално явление и че срещу нея трябва и днес страстно да се воюва. Цветков изобщо се ръководи от Лениновите проникновени оценки за литературата и изкуството, от Лениновия дух на критицизъм и борба срещу самодоволния оптимизъм.

Той не се поддава на шаблона и схемата, на патетичното, неаргументирано възхваляване, на декларативността и морализаторството, стреми се към трезво и обективно оценъчно мислене. И когато апелира към написване в близките двадесет години на една философия на българската литературна история, авторът отново има пред вид обективното, критическото изследване на националната ни психология и характер, всестранното разкриване на българина в неговото идеално върхово реализиране (Ботев, Левски, Димитров . . .) и в унизителните му прояви на ориенталщина и байганьовщина. Във всички по-нататъшни анализи и обобщения на Иван Цветков за националното своеобразие на руската и българската литература е залегнал този дух на обективност и критицизъм. Чувствува се, че той е вече узрял за едно по-цялостно историко-философско изследване. Темпераментната полемичност превръща наблюденията му в живи, популярни, вълнуващи по-широк кръг читатели. Но когато пише за българската литература, Иван Цветков все още остава до рецензентското и портретното изследване, до общата констатация, а не навлиза в същността на литературното движение. Научноизследователското равнище на книгата му е до известна степен снижено от отсъствието на проблемни студии върху даден период от българската литература или върху някои тенденции в развитието ѝ, както и от отсъствието на по-задълбочен синтетичен поглед върху историческите предпоставки и закономерностите на съвременния литературен процес.

Като солиден познавач и прецизен ценител на руската и съветската художествена проза Иван Цветков се основава на своите детайлни и задълбочени познания и върху превратностите на руската история, върху развитието на руската критическа мисъл, върху успехите на съвременното съветско литературознание. Подобно на Б. Бурсов, на чиято книга „Националното своеобразие на руската литература“ прави задълбочен и точен анализ, Иван Цветков се стреми да обхване литературните процеси в руската литература в по-крупен план, да търси историческата мащабност и философския смисъл на явленията. Най-очевиден е този му стремеж в статиите за „Война и мир“ на Лев Толстой, за романа „Майка“ на Максим Горки, за творчеството на Достоевски и Чехов . . .

Навлизайки в космоса на Толстоевия епос, авторът успява в едър план да представи основните народностни и общочовешки проблеми чрез сгъстения анализ на художествените образи, на героите, които търсят път към народа, минавайки през мъчителни нравствени терзания, успява да обясни от съвременна гледна точка патоса на Лев Толстой, насочен срещу силите на разединението и отчуждението. Цветков очертава рамките на гениалната епическа творба, без да стеснява и опростява философските концепции на писателя, чийто всевиждащ поглед стига до най-дълбоките пластове на народния живот. „Мисълта за народа“ у Толстой разглежда като обединяващо начало в епоса, изтъква универсалното ѝ значение, търси я в тъканта на творбата, в съдбата на всички герои.

В статията за „Война и мир“, както и в статиите за „Майка“ на Максим Горки, за „Холера“ на Людмил Стоянов, за „Софийски разкази“ на Камен Калчев, за „Диви разкази“ на Николай Хайтов и за „Барутен буквар“ на Йордан Радичков Иван Цветков доказва умението си да прави конкретен литературен анализ, да обхваща в синтетичен вид цялостното идейно и художествено богатство на отделната творба, да очертава точно и недвусмислено специфичното за естетическия свят на писателя, да изследва основните му идеи и проблеми, художествените му похвати и стилистичните му особености.

Авторът се докосва и до някои същностни белези на поетиката у различните писатели, до многообразните художествени структури на белетристичните творби. Но това той прави мимоходом, без да изследва задълбочено специфичната развойна логика на литературно-историческите явления, на историческата поетика, на жанровите трансформационни процеси. Интересува го преди всичко идейно-тематичната страна на художествената творба, физиономичните, същностните черти и идеите на твореца.

Рецензентското интерпретиране на Иван Цветков се отличава с емоционалност, с нерв и полемична страст, с категорично изявени мнения, с ясни и акцентувани съвременни концепции. Твърдите критически позиции в книгата „Страници за прозата“ са декларирани многократно и органично присъствуват в конкретните анализи и оценки. Но авторът недостатъчно и непоследователно търси общите тенденции в съвременния духовен живот на нацията ни, онния главни закономерности, които представят и очертават националното своеобразие на днешната ни култура и литература. Той анализира

само върхови постижения на руската и нашата проза, към които има свое, оригинално становище, индивидуално съвременно виждане.

Портретните статии на Иван Цветков, както казахме, са също изградени върху определящите, най-съществените черти на творците; в тях се използува по-разнообразен документален и биографичен материал (около творческата история на произведенията и развитието на авторския художествен метод), правят се често интересни съпоставки, цитират се авторитетни критически мнения, поставят се дискусионни проблеми и винаги се взема пряко отношение, дава се категорична оценка на идейните и художествените стойности. Написани са популярно, колоритно, увлекателно. Синтетичните характеристики на критика са резултат от детайлно научно проучване на цялостното творчество и на писателите и на времето, което ги е създало, но цялата научноизследователска апаратура е умело претворена в живо, есеистично изложение, без следи от научна сухота и усложнена терминология.

С вдъхновение е създаден портретът на Достоевски, разкрито е психологическото му ясновидство. Един от най-големите, най-противоречивите и сложни титани на словото в световния литературен процес Иван Цветков разглежда в прякото му отношение към нашето време и именно в тази убедителна актуализация и съвременна интерпретация на творчеството на Достоевски прави своя принос сред огромната критическа литература за него. Особено убедително и темпераментно критикът доказва обезсилването на реакционните моменти във възгледите на Достоевски в нашата социалистическа ера.

Разкривайки хуманистичния патос на най-ярките герои на великия художник, на страстните и надарени натури като Митя Карамазов, Настася Филиповна, княз Мишкин, Радион Разколников. . ., Иван Цветков намира в тях големите идеи, които кореспондират със съвремието, и свързва техните човешки трагедии със странния и покъртителен вопъл на Пушкин: „И кой дявол ме е карал да се родя в Русия с ум и талант“

По-всестранен и детайлизиран, но не така монументален и внушителен е портретът на Иван Цветков за А. П. Чехов, където творческият свят на писателя се анализира успоредно с биографията му, с цитати на негови писма и признания, с оценки на руски и западни писатели и критици. Специално внимание е отделено на Чеховите шедьоври от 90-те години, на общественото и идейното развитие на твореца, на новите интонации в зрялото му творчество, в които уместно се търсят днешни звучения. И тук оценките на Иван Цветков са обосновани от нуждите на нашето време, от съсредоточения му нов прочит на пределно искрените чеховски изповеди. Критикът обяснява съвременния философски смисъл и в поезията на Александър Твардовски, в романите и драмите на Леонид Леонов, в отделни върхови прояви на младата съветска проза.

Сякаш най-близък му е приказният и героичен свят на Радичков в „Барутен буквар“ — земен, делничен и в същото време фантастичен и красивият мъжествен свят на Николай Хайтовите герои в „Диви разкази“. Тук Иван Цветков е най-вътрешно заангажиран, най-проницателен в проявите на съвременната народопсихология, на талантливото непреднамерено белетристично новаторство. Особено интересни и находчиви са паралелите между сходни ситуации у Радичков и Горки, между поетиката на Радичков в „Барутен буквар“ и поетиката на Вапцаров, между фантастичния романтизъм на фолклора и самобитната образност на Радичков в неговата „героична сюита“. В краткия анализ на „Барутен буквар“ Иван Цветков успява да улови най-характерните особености на сложния свят и своеобразната поетика на Радичков, успява ясно, синтетично, пределно лаконично да разкрие спецификата на Радичковия реализъм, различните пластове на повествованието му, органичната сплав между комично-битовото, героично-романтичното и саркастичното изображение.

Точна и изчерпателна е и характеристиката, която Иван Цветков прави на теоретично-критическата дейност на Стоян Каролев. Завладяващ и основателен е нравственият патос и уважението, което изпитва към стоицизма, всеотдайността и нравствената издръжливост на Стоян Каролев, към апостолската му безкористност и любов към българската литература.

Научноизследователски характер има студията на Иван Цветков „Максим Горки и формирането на социалистическия реализъм в българската поезия“, както и обширната му студия за Горки и българската литература „В годините след разгрома“; и двете са написани достъпно и увлекателно. Тук авторът воюва срещу анахронизмите в схващанията на някои наши литературоведи за началото на социалистическия реализъм в българската поезия, воюва срещу догматичното и вулгарно-социологичното мислене. Отхвърляйки и аргументирано оборвайки догматичните наслоения в литературно-критическото ни наследство от близкото минало, той доказва своята вярна теза за началото на социалистическия реализъм в поезията на Христо Смирненски чрез научен, конкретно-исторически и обективен метод на изследване, облягайки се на марксическата художествена мисъл и по-специално

на мисълта на Луначарски, че в лицето на Максим Горки пролетариатът осъзнава за пръв път себе си естетически, както бе осъзнал себе си в политическо и философско отношение в учението на Маркс, Енгелс, Ленин. Чрез богат доказателствен материал Иван Цветков стига до извода, че философско-политическото и естетическото осъзнаване на българската работническа класа са два различни процеса, които и по време не съвпадат. Обстойно обяснява появата на Христо Смирненски с назрелите условия в обществено-политическия живот на България след Първата световна война, но недостатъчно анализира естетическата зрелост на Смирненски, задоволява се с някои общи констатации от рода на: „. . . само художник от величината на Смирненски можеше да възприеме в пълен обем благотворното влияние на Горки, да го претопи органически в своя оригинален свят и да създаде образи, макар и с горкиевско звучение, но свои, национални, неповторими". Естетическата същностна разлика между Горки и Смирненски се губи в съпоставките и случайните съвпадения на образи в художествената система на двамата творци.

Иван Цветков е основно запознат с всички литературни факти около влиянието на Горки в България — от първите отзиви в списанията „Звезда" и „Българска сбирка" до последните изследвания на съвременните литературни историци; познава и конкретните случаи на това влияние в другите литератури, размаха и мащабите му в световен аспект. Но в областта на поетиката сравненията му между Горки и Смирненски не са достатъчно доказани и защитени, не е изтъкната наследената от българските символисти образност у „поета на огнените гриви". Наистина финалът на стихотворението „Карл Либкнехт" носи черти на реалистична стилистика с точността и простотата на горкиевския израз, но тъкмо този финал е най-малко характерен за романтично-метафоричния стих на Христо Смирненски.

Иван Цветков е значително по-убедителен и изчерпателен, когато изяснява душевното родство и творческата близост между Вапцаров и Горки, общото в отношението им към работниците, в революционната им романтика и в суровото им изображение на капитализма. Отделяйки специално внимание на сходната им „естетика на героичното, на хуманизма", литературоведът се съсредоточава върху централните проблеми на социалистическия реализъм. Безспорният му принос тук е в откриването на горкиевското начало, на горкиевската струя в поезията на Н. Й. Вапцаров. Изобщо неговите приноси са най-често в сравнителното литературознание, в откривателското виждане на влиянията, на обществено-историческите сходства и общите моменти в реалистичната естетическа мисъл в руската и в българската литература. Един от най-подготвените в тази област на сравнителното литературознание, Иван Цветков трябва да създаде цялостно изследване на руско-българските и съветско-българските литературни връзки, тъй като отдавна е доказал възможностите и способностите си, солидната си научна подготовка и зрелостта на съвременното си историко-литературно и критическо мислене.

Елка Константинова

ZARYS WERSYFIKACJI BUŁGARSKIEJ
от ATANAS SŁAWOW
Polska akademia nauk Instytut badan literack ich, 1974, 122 с.

Ново монографично изследване върху българския стих! . . . За последен път бяхме свидетели на подобно явление преди петнадесет години, за предпоследен преди тридесет,[1] така че, ако нищо не смути този астрономически ритъм на нашето стихознание, следващата му по-голяма изява рискува да остане в сянката на Халеевата комета или на някоя друга сензация в края на века.

Новият „Очерк върху българското стихосложение" е отпечатан като свезка пета в част втора, том осми, раздел трети в енциклопедичната поредица по поетика, издавана от Полската академия на науките — начинание със завидна широта, както подсказва и тая въздлъжка библиографска справка. Негов автор е българският литературовед и изкуствовед Атанас Славов, а ръкописът е преведен на полски (с няколко незначителни изопачавания на оригиналния смисъл) от Тереса Добжинска.

„Очеркът" на Ат. Славов е първият опит да се пронижат с единен стиховедски поглед единадесетте века на българското поетическо слово — от Константин-Кирил до наши дни. Единадесет века национална стихова традиция! Малко европейски литератури могат да се похвалят с подобно историческо богатство и малко национални

---

[1] Вж. М. Янакиев. Българско стихознание (1960); Ем. Попдимитров. Изследвания върху строежа на стиха с оглед към българската поезия (1942—1943). Стиховедската дисертация на Ат. Славов от 1964 г. остана в ръкопис, та трудно може да се отнесе в рубриката „вж.".

стиховедски школи могат да се оплачат от такива големи теоретически и практически трудности. Труден и неразработен е например дори въпросът, доколко в тези единадесет века под повърхността на названието „български стих“ се запазва вътрешно единна и приемствена стихова система — както се знае, за това време езиковата основа на нашия стих претърпява промени, не по-малки от промените в обществените, идейните и художествените измерения на някогашна и нова България. Ето защо изходна заслуга на Ат. Славов е не само широтата на историческия обхват, но и търсенето на вътрешно единство в него. С ясно съзнание за важността на въпроса авторът буквално от първата до последната страница дири и изтъква спойките между различните етапи в дългия, изпълнен с толкова превратности развой на българския език и стих.

Неговият начален и общ аргумент в тази насока е наистина твърде общ и твърде отрицателен: единното в българския стих е, че той никога не се е градял върху съизмерими отрязъци от време (като например старогръцкия), а винаги върху броя и (или) акцентното качество на гласните. По-нататък авторът внимателно проследява сходствата между силабизма на старобългарската поезия, на народната песен, на т. нар. първи стихотворци от XIX в. и на епохата на Петко Славейков, Ботев и младия Вазов. Цезуровото и междуизразово деление на стиховете е другият неразделен спътник на българския стих в единадесетвековния му развой.

Към тези всеобщи белези, присъщи впрочем и на много други европейски стихови системи, Ат. Славов прибавя и втора разновидност спойки — вътрешно национални, опрени върху повторителността в българския стихов процес. Измежду повторенията на по-частни конфигурации в различни стихови периоди особено любопитни, а от пръв поглед може би и стъписващи са приликите, които авторът посочва в стиха на „първите стихотворци“ и сто години по-късно в стиховите нововъведения, свързани най-характерно с творчеството на Багряна и Далчев. Наблюдения от подобен род имат не само конкретна стиховедска, но и историко-теоретична стойност, защото потвърждават, че и в областта на стиха действува развойната закономерност новият художествен етап открито да се противопоставя на непосредно предхождащия го и скрито да подхваща черти на някой по-далечен предходник. Разбира се, в сбитото изложение на Ат. Славов тези наблюдения не са диференцирани исторически и функционално, приликите между различните етапи не са оценени като носители на нещо ново и конкретно различно — и максимално пълното повторение в развоя на литературата не е вече повторение. Функционално недиференцирани, някои от тях са и обобщителни до неточност. Така например, ако се твърди, че римата от 20-те и 30-те години прави стогодишен скок назад, не бива да се изпуска от очи, че двата типа рими се отличават и в елементарния си звуков облик. В първата половина на XIX в. римови функции изпълняват и съчетания, в които присъствието на еднаква ударена гласна не е задължително (хомойотелевтонни съчетания от рода на „обиталище-прибежище“), но е задължително клаузулите да бъдат от един род (мъжка-мъжка, женска-женска и пр.). В „оварварената“ рима от Гео Милев докъм края на 50-те години еднаквата ударена гласна е строго задължителна, а „солта“ на новаторството произтича от незадължителната еднаквост на клаузулите и (или) завършека на римуваната дума („първите-кърви, клониконите, скучен-куче, бесилките-родилката, логично-обичахме“). Тези разлики имат не само фактическа стойност, защото в тях се изразява пренебрегнатото от автора обстоятелство, че сходствата между такива отдалечени художествени периоди действуват като целенасочено вторични и в своята привидна простота носят нова и по-голяма художествена сложност.

Каквито и теоретически или фактически прегрешения да му бъдат вменени, опитът на Ат. Славов да потърси вътрешното повторителното единство в развоя на българския стих заслужава да бъде подкрепен и изследователски продължен.

След като тези дълги единадесет века са били обединени, остава да се извърши и обратното — да бъдат разчленени в отрязъците на системна и убедителна периодизация. Въпреки че за Ат. Славов разрешаването на периодизационния проблем е не толкова цел, колкото средство, предложеният от него дележ внася известен ред в тази изследователски занемарена област и поощрява към нови търсения. Както обикновено става в подобни случаи, и тази периодизация съчетава традиционно утвърдени с авторско оригинални делитбени граници, външно наложени с вътрешно обусловени делитбени принципи, чувството, че би могло да се постигне нещо по-убедително, със съзнанието, че да се периодизира развоят на българския стих е задача от трудна по-трудна.

Най-общите линии на Славовата периодизация се очертават от седемте глави на неговия „Очерк“. Първа глава е посветена на стиха в старобългарската поезия, в отрязъка между девети и дванадесети век. Втора глава прави главоломен скок от тринадесети до осемнадесети (и в същност деветнадесети!) век — скок, който явно би бил абсурден и изследователски

непростителен, ако погромът върху българския народ и култура не беше се стоварил така жестоко и върху българската поезия, а мрачните противокултурни условия на робството бяха пощадили малко повече паметници на нашето поетическо творчество. В трета глава авторът се е натъкнал на нова периодизационна трудност: идва ред на стиха в народната песен. Трудно е да се съчетаят две значително различни явления като народно и лично творчество и техните различни по строеж и функции стихови системи, а още по-трудно е да се намери място за народната песен в хронологическата последователност, която авторът нескривано желае да спази. Поставяйки народната песен между XVIII в. и първите стихотворци на XIX в., Ат. Славов доброволно се подлага на възражението, че народната песен нито започва с XVIII, нито завършва с началото на XIX в. В своя защита обаче той може да изтъкне ред по-сериозни контравъзражения: народната песен такава, каквато той я описва, се утвърждава през XVIII и документира през XIX в. (макар и първите откъслечни записи да са от значително по-ранни времена), а развоят на стиха на личното творчество през XIX в. изживява най-драматичните сходно-противопоставни отношения спрямо народната песен през единадесетте века на българската художествена литература. Силните и слабите страни на тази позиция напомнят, че българското стихознание трябва да изучава народното и личното творчество в диахронния разрез на техния относително самостоятелен развой и в синхронното кръстосване на техните взаимни влияния и единство. Наред с периодизационната си проблемност третата глава носи на читателя и изненадата на своя обем — тя заема повече от една трета от обема на очерка! С тая странна за подобен род трудове „диспропорция" авторът вероятно е възнамерявал да запълни нещо от голямата празнина в изучаването на българския народнопесенен стих, а като принцип тя недвусмислено подсказва неговия възглед за мястото на народната песен в българската стихова система. И смея да се надявам, че този принцип ще бъде одобрен и възприет.

След като първите три глави довеждат читателя до XIX в., четвъртата изследва българския стих в решителните му промени от първата половина на този век. Номинално тя обхваща периода „от средата на XVIII в. до края на Кримската война 1858 г.", но това е наистина само номинално, защото авторът е наложил общи делитбени граници, които далеч не съвпадат със собствената природа на стиховия процес. Промеждутъкът от „средата на XVIII в." до второто десетилетие на XIX в. с неговите „първи стихотворци" остава празно поле, а годината 1858 е условна, защото една година, пък била тя и краят на Кримската война, не може да очертае преломната граница в развоя на националната стихова система, и неточна, защото, както това проличава от самото изложение на Ат. Славов, преломът протича още в 40-те години на века. Петата глава очертава следващия период в границите между Кримската война и края на XIX в. и този широк обхват може да породи несъгласия, но поне радва с отказа да се приеме годината 1878 като синор между два стихови периода — какъвто тя очевидно не е. Радостта обаче се оказва съвсем краткотрайна, защото в разрез с така обещаващото заглавие пета глава се затваря в две десетилетия между Кримската война и Освобождението, а шестата подхваща откровено годината 1878 и завършва с 1918. Тук вече става ясно, че авторът е започнал да се задоволява с общата, и то най-грубата възможна периодизация на българската литература, от която стихознанието може да очаква само мечешки услуги. Как се развива и как трябва да се периодизира българският стих от 40-те години до края на миналия век, засега е трудно да се каже, но напълно безспорно е, че от последните години на миналия век насам в българската поезия се утвърждава нов стихов период, изявен с богатство и виртуозност, които могат да придадат на българското стихознание не само научна, но и художествено пропагандна стойност. И, разбира се, тоя период не завършва с 1918 г., защото ако цялостната система на художествената литература реагира на големите исторически събития сложно опосредствувано и забавено, още повече се забавя частната система на стиха. Не простата дата 1918, а сложният процес между 1923—1927 г. бележи прехода към следващия период от развоя на българския стих.

Ат. Славов също споделя възгледа за поразителното стихово разнообразие на трите десетилетия между първите изяви на Яворов в сп. „Мисъл" и творческото смълчаване на Лилиев — но за жалост споделя го само декларативно, не и изследователски. На този богат и поучителен период той е посветил всичко на всичко четири страници по-малко, отколкото на осемсричника в народната песен! Защо е станало така, е трудно да се обясни, а още по-трудно да се оправдае. Описателният прескок, извършен от Ат. Славов, не може да се оправдае дори от факта, че в стихознанието (имам пред вид книгата на М. Янакиев) този период е бивал вече по-обстойно разработван. „Очеркът" на Ат. Славов е първото монографично изследване на българския стих, издадено на чужд език и адресирано към чуждестранния читател, и това е задължавало автора и като

учен, и като българин да бъде по-системен в изложението си.

Следващата, седмата глава обхваща времето от 1918 г. до наши дни. Основания за такъв широк преход наистина има, но повече са, мисля, основанията петте десетилетия от Гео Милев до днес да се разделят на два периода с делитбена линия между 1955—1959 г., когато белият и свободният нулево силаботоничен стих се разви в явен контраст с преобладаващата римуваност и строга или свободна силаботоничност на предходните десетилетия и сложи типизиращ отпечатък върху най-новата българска поезия.

И накрая, в осма глава, авторът прави кратък обективен преглед на имената и постиженията в изучаването на българския стих — кратък този път не по негова вина. Сред нашите и чуждестранните стиховеди (между последните и Р. Якобсон) авторът с право вади на челно място Мирослав Янакиев, но оставя другиму да напомни тъжния факт, че от тринадесет години насам Янакиев не е посветил на българския стих и ред.

Такава е външната периодизационна схема на Ат. Славов. В нея, вижда се, има и същностни, и формални решения. Интересно е, че главното внимание и главните постижения на автора са насочени не толкова към развоя между така очертаните периоди, колкото към движението вътре в тях. В тази насока той се домогва до полезни изводи и хипотези, на които обаче ще се върнем, след като се спрем накратко върху общата изследователска методика на „Очерка".

Тази методика е повече от откровено статистическа. Тридесет и три изчислителни таблици, някои от които не се побират и на двойни листове, още от пръв поглед пораждат подозрението, че авторът твърде много е броил и твърде малко е разсъждавал върху художествените функции на българския стих. И това е напълно вярно — особено първото. Как могат да бъдат оценени последиците му обаче, след като при днешното състояние на методите и страстите в литературознанието откровеното прилагане на количествения подход представлява по мнението на едни най-верният научен път, а според мнението на други — безполезно или дори художествено убийствено деяние? „Очеркът" на Ат. Славов също попада в този „водовъртеж от противоречия", но със своите силни и слаби страни още един път внушава на читателя два уталожени и в добрия смисъл компромисни извода. Първият: стихът произтича от езиковата материя в нейната количествена и вероятностна организираност и е най-податливата на количествени изследвания съставка на литературната творба. Вторият: стихът не може да бъде разбран като същност и функция единствено чрез организацията на звуковата и графическата езикова материя. У нас тези изводи бяха наложени, наистина по обратен път, още в забележителния по своята сила и крайност бунт на М. Янакиев срещу „неточното", „литературоведското" стихознание — защото опитът да се подведе едно художествено семантическо явление като стиха в обсега на езиковедското изследване се оказа изначално противоречив, а предложената от него езиковедска и вероятностна методика за единно, точно, научно изследване на стиха се натъкна на непреодолими за нея трудности в решаването на такива принципни задачи като границите на явлението стих. (Във всичко това впрочем живее атмосферата на онова блажено време, когато сериозно се вярваше, че езикознанието е точна, а литературознанието неточна наука.) Да се прави стихознание без оглед на литературната специфика и история е десет пъти по-рискувано, отколкото да се прави фонология без семантика, но това не означава, че стихознанието не може да развие по подобие на фонологията значителна материална и количествена изследователска основа, която ще подпомага изучаването на стиха като художествена знакова система. В крайна сметка всичко зависи от перспективността на тази основа, от потенциалната ѝ насоченост и реалните ѝ приноси към художествената проблематика. Ето защо фактът, че Ат. Славов е приложил количествен подход, сам по себе си не предрешава нито успеха, нито провала на изследването му; по-важно е какво е броил, как е броил и с какви изследователски цели е броил.

„Очеркът" на Ат. Славов е един от рядко срещаните случаи в нашето литературознание, за който названието „научен *труд*" е оправдано в най-точния смисъл на тази дума — само опитът да се сумира обработеният от него статистически материал би бил достатъчно трудоемка задача. Главен предмет на неговата статистическа дейност е дължината на стиховете и полустиховете, относителната застъпеност на тези дължини в личното и народното творчество, мястото на ударените гласни (т. нар. разпределение на акцентите). Последната задача е погълнала най-много от изследователското внимание на автора, около нея се завърта и основният принос на „Очерка". За жалост някои от предварителните уговорки на автора за определянето на звуковата ударност и безударност пораждат съмнения в стойността на получените резултати. За думи с ударение той е възприел всички двусрични думи, макар че в българската реч и в българската поезия често да се употребяват „непълнозначни" и съответно безударни двусрични думи. Още по-странно е, че той е прене-

брегнал ясно изявеното ударение на частиците за сравнителната и превъзходната степен „пò“ и „нàй“. Що се отнася до едносричните и „непълнозначни“ думи, т. нар. енклитики и проклитики, Ат. Славов декларира, че е определял тяхната ударност „според постановките на традиционната българска граматика“. Неприятното в случая е, че такива постановки в действителност няма, а дори и да ги имаше, те не биха били приложими в областта на стихознанието. По времето, когато е бил писан „Очеркът“, вече беше безспорно доказано, че стиховата реч постига своеобразието си и чрез особения начин, по който определя ударността или безударността на едносричните „непълнозначни“ думи — толкова особен, че в съветското стихознание например се стигна до оживени спорове и до предлагане на различни методи за нейното определяне. А противно на очакванията относителният дял на тези случаи в общата статистическа квота съвсем не е незначителен (според стиховедската група на проф. Колмогоров той варира до двойно увеличение!). Тези три неправилни решения отклоняват резултатите на Ат. Славов от същинското състояние на нещата в степен, която засега е трудно да се определи, но има основания да се опасяваме, че отклонението ще се окаже толкова голямо, че ще направи богатите му, акуратно изработени таблици ненадеждни за по-нататъшно научно полузуване.

Както се знае, количественото изучаване на стиха се раздвоява в две главни насоки: едната по-стара, прилагана още в миналия век, а другата значително по-нова и особено злободневна в наше време. Раздвояването се дължи на различието в съпоставителната основа, без каквато е немислимо количественото изследване. В първата насока количественото изследване на стиха търси основа вътре в стиховото творчество, едни стихови явления се изследват чрез други (съпоставя се например силабичният стих на Ботев със стиха на народната песен или пък, както прави Якобсон, руският петстъпен ямб с българския). Тоя вид изследване дава преди всичко важни исторически и типологически резултати. Стихът обаче е стих не вътре в себе си, а доколкото е част от една народностна речева действителност и доколкото се отклонява от някои тенденции на съответния език (или, казано с едностранчиво драстичното определение на Р. Якобсон, доколкото представлява „организирано насилие над езика“). Това сложно кръстосване на единство и оразличаване навежда на въпроса, до каква степен дадена стихова система е „естествена“ или „изкуствена“, тоест до каква степен е вероятна за заобикалящата я речева среда. Така се стига до втората количествено-изследователска насока, при която богати данни за строежа на дадена стихова система се съпоставят с все така богати (и трудно постижими!) данни за състоянието на речта в съответния отрязък от време и получената разлика става повече или по-малко надежден измерител на „трудността“, „изкуствеността“ и художествената обособеност на стиховата реч. За разлика от първата насока (оставяме настрана разликите в сложността на математическия и техническия апарат) втората насока се стреми да се домогне до синхронен разрез между художествена и извънхудожествена речева ситуация и до някои (нека наблегнем върху тази дума!) частно специфизиращи белези на литературната стихова художественост.

„Очерка“ си Ат. Славов е посветил преобладаващо на втората насока, значително по-малко на първата и нищожно малко, малко вече и в качествен смисъл, на останалите аспекти на стиха и подходи на стихознанието. Прибавим ли към това и обстоятелството, че в обсега на вероятностно-комбинаторното му изследване попада само сричковата дължина на стиха и разпределението на ударенията, откровено трябва да заключим, че имаме работа с частно изследване на българския стих, което едва ли е трябвало да се обвързва с такова задължаващо заглавие.

Прилагайки подхода си най-напред към народната песен, авторът дели нейните стихови типове на естествени, леко постижими, и стилизирани, трудно постижими. Типичен представител на естествените размери според него е юнашкият десетосричник 4+6, а на стилизираните — битовият и обреден осемстишник 4+4. Този дележ е хубава и обединяваща новост в нашето фолклорно стихознание, макар и някои неясноти в методиката и изводите да настройват читателя скептично към пионерското начинание на Ат. Славов. За да се докаже, че даден словесно-синтагматичен отрязък е високо вероятен за българската реч, а друг отрязък е малко вероятен, нужно е да се знаят измеренията на тези тенденции общо за речта, за отделните стилове и за стила, стоящ най-близо до стила на народната песен. С подобни данни относно народната песен авторът не разполага и трудно би могъл да разполага, поради което изчисленията му се затварят в порочния кръг на изследване на народната песен чрез самата нея или пък ѝ натрапват исторически и стилово чужди ней статистически данни. На второ място, опасно опростен е комбинаторният апарат на тези изводи — никаква обща или частно лингвистична комбинаторика не доказва, че при така определената средна дължина на думата съчетанието от четири и шест срички ще бъде по-вероятно от съчетанието от четири и

четири срички. (Недъзите на това опростителство стават още по-нетърпими в разсъжденията на автора за трисричните размери през 20-те години на нашия век.)

Задълбочен познавач на същността и развоя на народната песен, Ат. Славов предлага смелата и много интересна хипотеза, че от миналото към XIX в. народнопесенният стих се движи с постъпателно увеличаване дела на стилизираните размери. Докаже ли се тя, твърде много неща ще се променят в досегашните ни разбирания за българския фолклорен и общохудожествен процес. Засега обаче тя е недоказана — макар и авторът да я излага със завидна категоричност. Освен това, като преувеличава техническите функции на народнопесенния стих и като представя естествените размери за импровизационно по-леки, а стилизираните за запаметяващо по-леки, Ат. Славов неизбежно води читателя до извода, че народният певец от XVI или XVII в. е бил импровизационно по-активен, но по-слабо паметлив от събрата си през XIX в. . . .

Не е отминал авторът и крайно щекотливия въпрос за мястото на силаботонизма в народнопесенния стих. Тук статистическите наблюдения убедително подкрепят възгледа му, че в народната песен има тенденция към хореичност. (Не зная само доколко интересните инак съпоставки със сръбската народна песен имат обяснителната стойност, която той им придава.) Към тоя възглед би могло да се добави, че тенденциите към акцентна ритмичност в народната песен са субдоминантна противопоставка, върху която се налага и утвърждава силабичността на нейния стих. Наистина Ат. Славов определя като ритмоорганизираща доминанта не силабичността, а интонационността, но това, мисля, довежда до неприемлива крайност възгледите на М. Янакиев за ролята на полуизреченската, както той я нарича, интонация. Тенденцията към равносричковост в стиховете и полустишията е безспорна и основополагаща и отклоненията от нея дават толкова право да се отричаме от силабичността, колкото отклоненията от ямба в поезията на Яворов биха дали някому право да говори, че това вече не е ямбова силаботоничност.

Средната дължина на думата, естественият и стилизираният размер на стиха, разпределението на ударенията — през тези статистически филтри авторът превежда по-нататък и поезията от XIX в. За разлика от народната песен съпоставителната основа тук е по-убедителна: използувани са проби от белетристиката, публицистиката, научната книжнина. И обилността на пробите обаче не сваля практическия въпрос, кои именно стилове трябва да се подбират в съпоставителната основа, нито пък сериозния теоретически въпрос за художествено познавателната стойност на тези изчислителни операции. Разделението между естествени и стилизирани размери е, разбира се, само работа на степени, защото стихът е стих именно защото се отличава от останалите речеви стилове, защото е „неестествен", „стилизиран" спрямо тях, защото е сам по себе си стил. Дори и най-крайните възможни сближения на свободния стих с прозаичните стилове не го превръщат в „естествена" реч! . . Току-що приведеният пример със свободния стих напомня за друго важно ограничение на методиката, използувана от Ат. Славов: стихът се маркира като своеобразна реч не само в синхронната съпоставка с общата речева ситуация, но и в диахронните преходи вътре в литературния процес. Когато например след почти пълното господство на силаботониката в българската поезия настъпи преход към свободно несилаботоничен стих, съпоставката между поезия и реч маркира прехода като сближаване с естествеността, но съпоставката с досегашния художествен развой осветлява новата стихова система в противоположна посока, към необикновеността. Стих, който застава в такава „опасна" близост с прозаичната реч, но запазва ред стихови белези и продължава да действува като стих, носи изненадващата необикновеност на такова широко съчетание на сходствата и различията. Ето защо степента на отклонителност на дадена стихова система е слагаемо от тези две различни измерения, речево-синхронното и художественодиахронното (които от своя страна не са приумица на изследвачите, а са обективен фактор в социалното битие на поезията); ето защо и данните, получени само от първия тип измерение, не бива да се възприемат като окончателни квалификации за „естествеността" или „стилизираността" на отделните стихови типове. И най-сетне неразрешените от автора колебания, дали степента на отдалечаване от прозаическите стилове е устойчива мярка за художествена обособеност на стиха, напомнят, че „модерното" стихознание все още не може да борави достатъчно теоретически конструктивно с обилните количествени данни, които събира. За да се стигне до аргументирани теоретически обобщения обаче, нужна е добре подготвена емпирична основа и в това отношение „Очеркът" обещава да остави полезна диря в развоя на българското стихознание.

Един от основните изследователски и теоретически въпроси на нашето стихознание — как, защо и с какви последици българският стих през XIX в. преминава от силабизъм към силаботонизъм — е намерил полагащото му се място в изложението на Ат. Славов. Неговите статистически наблюдения очертават преломните

точки на процеса, а теоретическите му хипотези събират в едно две от широко приетите днес обяснения. Според автора българската поезия се насочва към силаботоничния стих (и на първо място към ямба и хорея), защото търси „по-престижни“ художествени форми и намира близък подтик за тяхното осъществяване в руската поезия. (Тенденциите към хореичност в народната песен с право не са включени в двигателите на прехода.) Обединяването на вътрешно националните с външно контактните фактори е полезна крачка, която в никакъв случай не бива да оставя впечатление за еклектизъм, нито пък прибързаното самоуспокоение, че вече всичко е ясно и безспорно. Какво например представлява тази противопоставка между фолклорно силабичния и силаботоничния стих, която Ат. Славов формулира с доволно смътния термин „престижност“? Социално измерим преход от по-просто и по-низше към по-културно и по-висше? Специфично художествен трансформационен процес, оттласкване на новия етап спрямо стария? Или пък един от многото пътища за скъсване с т. нар. фолклорно съзнание? И какво е точното съотношение между вътрешно българските и външно въздействувалите фактори? Редно ли е да се поставят на едно равнище, след като детерминиращите международни въздействия са толкова редки и нетипични (например влиянието на арабската стихова система върху турската), след като предпоставките на българския език и българския литературен процес закономерно подтикват към прехода и след като най-сетне е налице очевидна подборност в търсенето на въздействието? По всичко изглежда, че по-уместно е външните влияния върху появата на българската силаботоника да се разглеждат като спомагателен, катализиращ, но не и равностоен фактор.

Вниманието си Ат. Славов е спрял и върху един друг видимо озадачаващ феномен в българския стихов процес: след утвърждаването на силаботониката към средата на XIX в. в следващите две десетилетия фолклорният силабизъм изживява нов, последен, но и изключително плодотворен разцвет. Статистически фиксиран, описателно изложен, този преход е оставен без теоретическо тълкуване — каквото безспорно заслужава. Демократичната, революционната и национално-романтичната вълна в българската поезия в десетилетията на върховен възрожденски подем е може би първият идеен и социален фактор, насочил вниманието на Ботев, Петко Славейков, Л. Каравелов, Вазов към поетиката на народната песен. На второ място идва и един специфично художествен фактор. Новата българска поезия естествено, както това доказва световният литературен процес, започва с максимално отдалечаване, езотеризиране от извънхудожествената речева основа — тя не е дори и на новобългарски език! Понататък, обособена и утвърдена, тя вече може да се „спусне“ назад към почвата, от която първоначално се е оттласнала, и да потърси в прехода нови идейни и художествени сили. (Ето защо преходът от времето на Ботев е типологически сходен с прехода от времето на Фурнаджиев.) Третият важен фактор за „възраждането“ на народнопесенния стих се крие в обстоятелството, че неговото възраждане е същевременно трансформиране и художествено диалектическо снемане в нова художествена система. Двете линии в българската поезия се кръстосват с непозната по-късно равноправност и от тяхното конфликтно и творческо единство се раждат плодове, които вече цял век възхищават читателите и затрудняват литературоведите.

Къде убедително, къде спорно, „Очеркът“ на Ат. Славов на много места се отклонява от традиционните представи за методиката и проблематиката на стиховедското изследване. И следващата изненада за читателя идва със замисъла, проведен на думи и дело, силаботоничният стих да се изследва преди всичко и като най-важно от всичко в светлината на . . . броя на сричките. За стиха на народната песен с неговата силабичност такъв подход е напълно уместен, но за силаботоничния стих той трудно може да се представи като водещ — организиращите доминанти на силаботониката вопият срещу подобна неравновесност. Случаи от рода на Яворовата „Калиопа“, чието поразително ритмическо разнообразие от начало до край е построено върху еднакъв вид ритъм, хорея, нагледно доказват, че видът на ритъма не е единствен, не е и решаващ определител в ритмичния облик на стиха, а изследванията на К. Тарановски например показаха важния принос на стиховата дължина към тоя облик. Тъкмо тази комплексност на силаботониката обаче не допуска извеждането на един белег, и то недоминантен, на челно място в изследователската йерархия.

В българския стих от края на миналия век до 20-те години авторът открива голямо богатство и разнообразие на строфи — толкова голямо, че той дори изневерява на строгите си измерителни принципи и стига до твърдението, че това е време, когато всяка творба се стреми към своя оригинална строфика. Обстойно проучване на българската строфика обаче продължава да ни липсва.

Последната част от „Очерка“, посветена на стиха в XX в., оставя впечатление, че авторът се е изчерпал още преди написването ѝ — тя е най-бедна на данни

и проблеми и най-богата на грешки. В разрез с реалното състояние на нещата българските силаботонични размери са представени със задължителност на ударените гласни, което заедно с няколко прости грешки в акцентния анализ е довело до главозамайващото твърдение, че стихът на Смирненски е тоничен. Разтварянето на относителния дял на троичните размери (дактил, амфибрахий, анапест) през 20-те години е изтълкувано като част от общото движение на българската лирическа поетика по това време към битовото, просторечивото, грубоватото. След като средната дължина на думата в българския език е близо три срички, разсъждава авторът, троичните размери трябва да са най-естествените в българската поезия, а щом са най-естествените, логично е да бъдат пряк спътник на процеса на „оварваряване". Подобни изводи могат да се правят само ако през последните сто години не е имало стихознание! В средата на миналия век Чернишевски мимоходом споделя изненадата си, че въпреки очакванията руският език със своята средно трисрична дума не изгражда троичните стихови размери като най-често употребявани и най-близко звучащи до разговорната реч. По-късно вече опитно бе доказано, че троичните размери наистина са по-рядко употребявани и действуват като ритмично по-подчертани, по-обособени в сравнение с двоичните, а някои общи статистически проучвания разкриха тайната на това привидно противоречие — голямата и широко използувана възможност на българския ямб и хорей да употребяват по три последователни неударени гласни и малката възможност на троичните размери да употребяват по пет последователни неударени гласни обуславя по-силната ритмична маркираност на троичните размери. Ето защо тези размери нито са най-естествените за литературното ухо на българина, нито пък са приносен спътник в антисимволистическия обрат на българската лирика. Обратното — прочитът на поезията от 20-те години показва, че те са най-здраво свързани с баладичната и романтичната струя у Фурнаджиев, Разцветников, Багряна . . . Опростителските крайности, които помрачаваха авторовите постижения в областта на народната песен, тук направо злепоставят възможностите на автора и на подхода му.

Погледнато от България към чужбина, трудно е да се прецени доколко „Очеркът" ще задоволи назрялата нужда на своя главен получател, чуждестранния специалист, от системен обзор върху българския стих. В границите на българското литературознание обаче неговите заслуги в права и обратна посока са очевидни. „Очеркът" на Атанас Славов е първият наш по-обемен труд, който онагледява възможностите и рисковете на количествения подход към стиха, и първият по-богат свод на количествени данни върху развоя на българския стих. Наред с това „Очеркът" е ако не първото, то поне поредното убедително доказателство, че ако българската литературоведска общественост желае да бъде достоен научен отглас на националното ни поетическо богатство, длъжна е час по-скоро да се заеме с организационното изграждане и професионалното издигане на своя стиховедски сектор.

Никола Георгиев

„КРИТИЧЕСКИ ПРЕТВОРЕНИЯ"
от ЛЮБЕН ГЕОРГИЕВ
Изд. „Бълг. писател", 1974, 312 с.

Книгата на Любен Георгиев „Критически претворения" може да бъде преценявана различно — по-високо или по-ниско, някои работи могат да бъдат и сериозно оспорвани. Но едно е безспорно — книгата не оставя равнодушен читателя си независимо дали е съгласен или несъгласен с мненията и оценките на автора. Любен Георгиев е неспокоен критик, у него няма заседналост, изчакване да се утаи литературният процес и тогава да се събират скъпоценните камъни. Той е от тези, които рискуват да се хвърлят и в буйната вода, макар че шансовете за успех са много по-малки. Критик, който живее с радостите и болките на живия литературен процес, един от най-оперативните измежду нашите литературни критици. Притежава и силен полемичен нерв, който често го отвежда в най-горещите участъци на литературния фронт. Почти не е имало дискусия, в която Георгиев да не е вземал участие. В неговия критически обектив постоянно присъствува съвременната литература. Верността на тоя критик към съвременността е може би най-характерната му черта (въпреки че понякога се връща и към литературната история). Но ние говорим за основен творчески белег на тоя автор. И сборникът „Критически претворения" е посветен изцяло на съвременната българска литература, на нейния тридесетгодишен социалистически период след победата. Книгата има два раздела: „Проблеми" и „Портрети". В първия раздел са разгледани някои от най-важните проблеми, които стоят пред днешното литературно развитие. На челно място е въпросът за положителния герой в социалистическата ли-

тература на сегашния етап. Разглеждайки тоя въпрос, Любен Георгиев находчиво го свързва с борбата на нашата марксическа критика преди повече от тридесет години за литература, която да воюва за идеите на работническата класа. Неслучайно първата статия от сборника носи за заглавие апела на Георги Бакалов към пролетарските писатели „Изобразете героичното!“. Героичното трябва да бъде основен обект на изображение и на съвременните български творци. Разбира се, въпросът за героичното в етапа на социалистическото строителство има други измерения, по-различни от тези, които важеха по времето на Бакалов. Главното, определящото обаче остава валидно. Литературата с всички сили трябва да подпомага движението на живота към висотата на комунистическия идеал. Много вярно е наблюдението на Любен Георгиев, че въпросът за съвременния герой не е решен окончателно „нито теоретически, нито практически“ въпреки големите постижения. „Днес теоретиците — пише Георгиев — пристъпват към въпроса за съвременния герой прекалено абстрактно и някак между другото, а критиците го заобикалят с банални преповторения или с „извинения“, че липсват примери, на които да се позоват.“ Прав е Любен Георгиев и в това, че не може да се приеме за съвременно едно произведение само защото действието в него става в наши дни. Съвременна е оная творба, която проправя път на новото и воюва за него. Точни са неговите забележки, че социално-класовите конфликти до известна степен отстъпиха място на психологическите, че много творци се плъзгат по повърхността на живота, че не познават проблемите на нашето общество. Наблюдателността на критика го води и до един твърде интересен извод: „Изглежда, че съвременната литература наследява не само положителните страни на борческата революционна поезия на миналото, но и някои неизбежни слабости на самото ѝ развитие, празнини, увлечения и пр.“ Затова, изтъква той, трябва по-често да се връщаме не само към това, което е утвърждавала марксическата критика, но и към слабостите и опасностите, които е посочвала. Тая мисъл на Георгиев звучи твърде актуално. В статията има още места, които заслужават внимание — за хората на труда, които трябва да заемат главно място в литературата, за псевдосъвременността и т. н. И все пак имаме чувството, че и сам Любен Георгиев е заобиколил въпроса за съвременния герой, защото не е изложил свои мисли и разбирания за същината на този герой, не е дал своя трактовка за развитието на положителния герой на днешния етап на нашата литература. Статията е ценна преди всичко със своя повик за съвременност в литературата, с патоса, с който се защищава водещата тенденция в нея.

На същия въпрос е посветена и следващата работа в сборника, „Спор за съвременността в книгите“, която е написана под формата на разговор между двама приятели. Тук отново се констатира липсата на достатъчно силни и привлекателни съвременни герои, на добро познаване на нашия живот. Любен Георгиев е против празните разговори за съвременността, според него трябва съсредоточаване на силите, истинска преданост към социалистическото съвремие, а не показно афиширане. Според критика терминът „свързване с живота“ не е точен, защото творецът трябва да живее този живот, а не да се свързва с него и да го наблюдава. И Ботев, и Яворов, и Никола Вапцаров не тръгват със специална цел да изучават живота, той е тяхна съдба, творчеството им е кръвно дело. Литературата не се прави с туристически екскурзии, тя трябва да се живее. Любен Георгиев не признава изкуствените конфликти, шаблонните образи. За него са еднакво вредни както лакировката на действителността, така и дегероизацията, черногледството. Литературата е непрестанна борба, нейният главен герой трябва да бъде истински войн на новото: „Святото, истинното, безпрекословното за нас не е действителността, а идеалът“ — пише Л. Георгиев. Революцията е в постоянно настъпление, строителите на новото винаги ще се стремят към по-съвършеното утре. Наистина нашата страна се преобрази, построени са стотици заводи, промишлени предприятия, кооперативи, но литературата не можа да даде адекватни художествени резултати. От тая находчива мисъл на Георгиев разбираме колко е труден въпросът за съвременната тема, как не бива автоматично да го свързваме с икономическите и социалните резултати, които са много по-значителни.

Любен Георгиев е един от малцината наши автори, които се занимават с проблемите на критиката. И в тая си книга той се спира на днешното състояние на литературната критика. Статията „Отговорността на критиката“ е посветена на нейното тридесетгодишно развитие в епохата на социалистическа България. Познаващ добре историята на българската критическа мисъл, Любен Георгиев сочи солидните традиции, оставени от нашата марксическа критика и от критици като Нешо Бончев, Иван Шишманов, д-р Кръстев, Александър Балабанов, Симеон Радев, Михаил Арнаудов и др. Тая статия на Георгиев има преди всичко обзорен характер. Но тя дава представа за трудното израстване на днешната наша социалистическа критика, за нейното непре-

станно живеене с успехите и неуспехите на социалистическата литература. В процеса на овладяване на новата социалистическа литература особено полезни се оказват уроците на Д. Благоев, Г. Бакалов, Т. Павлов. Затова критикът призовава по-често да се връщаме към тях. Любен Георгиев разглежда приноса на различните поколения критици в следдеветосептемврийската литература, пораженията на култа и догматизма, новия прилив в критиката след Априлския пленум. Нотки на съжаление извикват у нас празните страници в критиката, оставени по време на култовщината. Повечето от която и да било област критиката се нуждае от ведра атмосфера, от простор. Георгиев нарича годините след Априлския пленум „време на буря и натиск, на пролетно размразяване и духовен ренесанс". Най-важният резултат от този забележителен пленум според него е разкрепостяването на литературно-критическото мислене, разглеждането на действителни, а не на измислени проблеми. Тук авторът се спира на някои същностни черти на критическата личност, без които е немислимо истинското критическо дело — характер, вкус, позиция, талант. Той набляга особено на развитието на критика, на непрестанното негово обогатяване и творческо израстване. За Любен Георгиев критикът престава да бъде критик, когато спре да изненадва читателите си. Според Георгиев истинската критика е „творчество, импровизация, изкуство!". Това е хубаво, но защо отрича използуването на всякакви други способи в изследването на литературната творба и признава само един вид критика.

Любен Георгиев често обича да се спира на въпроса за намаляването на критичността в критиката, на псевдокритичността. Прав е и когато говори за отдръпването на редица известни наши критици от оперативната критика, за заместването им от хора неподготвени и случайно озовали се на критическото поле. Но не е прав, когато генерализира в статията „Критиката — призвание или препитание": „. . . българската критика започва с Нешо Бончев, а завършва с Атанас Свиленов". Изобщо на много места Георгиев демонстрира пренебрежението си към младата критика. Той пропуска такива имена като Здравко Чолаков, Енчо Мутафов, Светлозар Игов, Здравко Недков. Книгите на Здравко Чолаков и Светлозар Игов „Дебютната вълна" и „Високо при извора" бяха приети с одобрение, предизвикаха необичаен интерес. Вярно е, че когато е писал тази си работа Л. Георгиев, техните книги не бяха излезли, но той, изглежда, е подминавал и работите им в печата. Любен Георгиев нерядко е склонен към лесно генерализиране, към неверни обобщения. Такъв е случаят и със статията „Черно на бяло" („Кинокритиката на Емил Петров"), която предизвика основателни възражения от страна на специалистите. Трябва да признаем едно качество на критика Л. Георгиев, а то е смелостта. Но нерядко той изказва прибързани съждения, както в случая с Емил Петров. Много пъти Георгиев подчертава, че критиката не е само „движеща се естетика", но и воюваща етика. Над всичко според него критиката трябва да предявява висока взискателност — идейна и художествена. Само тогава тя ще може да изпълнява своята висока мисия в литературата. И в другите си статии „Положителната роля на отрицателната критика", „За вкуса и морала на рецензента" Л. Георгиев отново набляга на намалената критичност в критическите писания, на морала и отговорността на литературния критик. Критиката трябва да бъде тържество на марксистко-ленинските принципи в естетиката, форма на партийно ръководство на литературата. Много вярно Георгиев забелязва, че литературната атмосфера зависи в голяма степен от литературната критика, че на големите критици от миналото никой не е създавал специални условия за творческа работа. В статиите си за литературната критика Л. Георгиев набляга преди всичко на въпроса за повишаване на взискателността и разширяване на мястото на литературната критика, на овладяването на критическото майсторство. Мислите, изложени от Георгиев в тези статии, са породени от ежедневната критическа практика, те нямат претенции за новост и оригиналност. Но те са особено полезни в сегашния момент, когато се позагуби критическата острота и авторитетът на критиката спадна.

Тази книга ни убеждава, че Л. Георгиев е по-добър в литературния портрет, отколкото в проблемната статия. С това не искам да кажа, че всички портрети, включени във втория раздел на книгата, са еднакво сполучливи и еднакво значителни. За мен портретът на Димитър Димов „Стихията на анализатора" е интересен преди всичко като проследяване на ранното творчество на писателя, на неговия аналитичен подход към света, който е толкова характерен още в първите му разкази и в романа „Поручик Бенц". Но в тая работа има твърде много преразказ, който разводнява изложението. От преразказ страда и портретът на Камен Зидаров. Точно е наблюдението на критика, че: „В драматургията на Камен Зидаров се сблъскват навсякъде не само различни характери, стълкновението е между противоположните идеи." Сполучливи са портретите на Г. Джагаров, И. Пейчев, А. Геров. Особено впечатление прави портретът на Блага Димитрова. От портре-

тите на критици (Любомир Тенев, Емил Петров, Здравко Петров) със завидно умение и артистичност е уловен образът на Здравко Петров. В лириката на Георги Джагаров критикът вижда истинска реабилитация на естетическите възможности на гражданската поезия. Джагаров проправя пътя, по който дойдоха след това поети като Л. Левчев, Вл. Башев и др. Сложната поетическа личност на Иван Пейчев също се е удала на критика. С каква страст защищава той поета от компрометиращи определения като упадъчен, колко уверено навлиза в лабиринтите на неговата поетическа самобитност, за да ни покаже един поет с „подчертано изявен характер, необикновено последователен в отстояването на естетическите си концепции". Интересно е разгледана поезията на Александър Геров, поставена между новелите „Неспокойно съзнание" и „4004 година". Л. Георгиев се спира на философско-политическите възрения на поета, на неговия стремеж да улавя диалектиката на живота, на непрестанното му търсачество. Георгиев ни убеждава, че в поезията на Александър Геров живее пълнокръвно нашият съвременник със своите истински конфликти и проблеми.

Както посочих вече, мисля, че най-пълно е проявил Л. Георгиев своето критическо мойсторство в портрета на Блага Димитрова — „Гонитба на пропуснатите мигове". Тая работа на критика е написана с дълбоко критическо проникновение, с интерпретаторска вещина. Критикът се е опитал да определи мястото на Блага Димитрова в днешната българска литература, да я извади от сянката на Багряна, където някои постоянно я поставят. Георгиев показва изяществото на нейната поезия, силната романтична струя, мисловната ѝ дълбочина. Той отделя подобаващо място и на белетристичните ѝ книги, които са нещо твърде характерно в съвременната ни проза. Критикът обръща внимание на философското задълбочаване в поезията и прозата на Блага Димитрова, на засилващия се критицизъм и драматизъм в тях.

Любен Георгиев има сполучливи попадения и верни оценки и за творчеството на Йордан Радичков в „Рисковете на художественото деформиране". Но според мен у Георгиев има неразбиране за цялата художествена сложност на автор като Радичков, което е характерно и за други критици. Как може да се твърди, че Радичков е дошъл от „крайните участъци на нашата действителност" („Спор за съвременността в книгите"). Това е предвзета теза. Творчеството на Радичков е заето със съвременни проблеми, но те са видени с радичковско око. Ние трябва да откриваме съвременността в прозата на Радичков, а не да я прикриваме. Докога ще се предписват рецепти на Радичковата проза, когато тя е толкова жизнена и не се нуждае от рецепти. За съвременността в белетристиката на тоя голям наш творец писа още през 1965 г. във в. „Литературен фронт" един от най-добрите познавачи на българската проза Тончо Жечев: „Радичков изтръгва трагични тонове от един жизнен процес на социално преустройство у нас през последните петнадесет години, на сблъскване на остатъците от задругарски, родови и обичайни представи у нашия селянин с новите начала на живота в една модерна страна, където за няколко години се извърши велико преселение към градовете." Радичков е зает със съвременни проблеми, и то много по-дълбоки от тези, които търси Л. Георгиев. Никой наш съвременен автор не е показал с такава внушителна художествена сила сблъсъка между старо и ново като Йордан Радичков. Ще посочим само цитирания „Козел" и две от последните му работи „Страх" и „Таралеж". Както посочва Тончо Жечев, в прозата на Радичков има трагизъм, има дълбок разрез на едно преломно, разделно време. Факт е, че нашата критика стои още в периферията на Радичков, тя още не е разбрала дълбоката същина на неговото литературно откривателство, и то в съвременната тема. Това доказва и Любен Георгиев. Той пише: „Йордан Радичков трябва да бъде приеман или отхвърлян, след като най-напред се навлезе в неговия силно условен свят, и да бъде съден според неговите закони, не по чужди." Изключително ценна мисъл, но тя не е взета пред вид именно от тоя, който я е изрекъл. Защото ето какво пише понататък Л. Георгиев: „Естетическа реалност е, че той се е дистанцирал от нашето съвремие, че си остана при старите хора с техния едновремешен манталитет." Трябва много повърхностно да разбираме съвременността, за да твърдим подобно нещо. Тук Георгиев влиза в противоречие и със самия себе си, защото, както видяхме в началото, той е за изследване на действителни съвременни проблеми, а не на съчинени. Л. Георгиев цени „Барутен буквар", но има предубеждения към „Козелът" и „Заекът". И той изпада в крайността на онези, които ценят останалите работи на Радичков, но недооценяват „Барутен буквар". Нещо повече, Л. Георгиев стига до обидни съждения за автор от величината на Йордан Радичков: „Като не можеш да се домогнеш до чистия наивитет на митотворящото съзнание, все ще успееш да се изравниш до манталитета на ония, които дращят имената си по скалите . . ." Мисля, че ще бъде съвсем кавалерско, ако Л. Георгиев вземе думите си обратно и в една от следващите си работи за Радич-

ков поиска извинение за обидните си и неверни съждения, и то не само за Радичков.

Разбира се, в една рецензия не е възможно да се изкажат всичките съгласия и несъгласия с една книга. Не успях да се спра на портрета на Здравко Петров, написан с артистична лекота и критическа страст, да изкажа своите възражения срещу статията за Емил Петров „Черно на бяло“ (която заслужено беше критикувана от други. Изобщо Любен Георгиев има тази слабост да се занимава и с области, където не е специалист — киното, театъра). Той изказа мисли за българското кино, които са, най-меко казано, спорни, защото отрече възможностите на народа ни в една област, в която има и постижения, и творчески перспективи. Нихилизмът на автора в случая е осъдителен.

Едва ли е необходимо да се разглеждат всички работи в една книга. Важното е, че „Критически претворения“ е физиономична книга за своя автор, книга проблемна и в някои отношения дискусионна. В нея има доста верни решения, оценки и постановки, а неверните, надяваме се, някога авторът като привърженик на самокорекциите ще ги коригира.

Луко Захариев

ХИЛЯДОЛЕТНА ЛИТЕРАТУРА (СТУДИИ ЗА РАЗВИТИЕТО НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА ОТ КИРИЛ И МЕТОДИЙ ДО СОФРОНИЙ ВРАЧАНСКИ) ОТ ДОНКА ПЕТКАНОВА-ТОТЕВА

Изд. „Наука и изкуство“, 1974, 288 с.

В новата си книга Д. Петканова-Тотева разглежда сравнително слабо проучени въпроси от историята на българската литература до XVIII в. Някои от студиите са посветени на по-общи проблеми, а други имат характер на конкретни историко-литературни изследвания. Но и в едните, и в другите проличава концепцията на авторката за цялостния процес на литературното ни развитие от IX до XVIII в., търсят се основните закономерности и непрекъснатостта на това развитие.

Книгата се открива с една статия, имаща по-скоро есеистичен характер — „Старобългарският писател и книгата“. С добре подбрани примери авторката разкрива отношението на средновековния книжовник към неговия труд, убеждението му в обществената значимост на книгата и нейното трайно значение.

Първият цикъл студии е посветен на проблема за отношенията между фолклора и литературата в Средновековието. На предно място е изнесен въпросът за различията и сходствата между народно и литературно творчество през тази епоха. Различията са разгледани в няколко точки: мирогледните позиции, съдържанието и жанровите форми; стилистиката; темпото и характерът на историческото развитие; спецификата на творческия процес и разпространението; средата на създаване и битуване. Авторката избягва опростяването на явленията — подчертани са някои типологични сходства, съпътствуващи тези различия. Изхождайки от позицията, че фолклорът и литературата са две страни от духовната култура на народността, Д. Петканова-Тотева се спира на по-слабо изследвания въпрос за тяхната близост. Посочено е влиянието на народни исторически предания върху старобългарски литературни творби (Народното житие на Иван Рилски, Солунската легенда, Българският апокрифен летопис). Обратното влияние — на литературата върху фолклора — е разгледано на базата на апокрифите и повествователната литература.

Особено внимание заслужава тази част от студията, в която се проследява съществуващата „вътрешна близост, родственост и начина на художествено пресъздаване“ (с. 28). Изтъкната е близостта по отношение изображението на човека — липсата на характер, еднолинейното изображение, създаването на образи-образци, липсата на индивидуализация, наличието на общи места в различни произведения от различни епохи. Този въпрос е от изключителна важност и заслужава обстойно изследване, което, разбира се, е извън задачите на разглежданата студия. Възражения буди само една констатация: „Целта е не правдивото и многопосочно изображение на човека, а изразът на идеи, схващания и норми на поведение“ (с. 29). Отричането на правдивост в средновековното (литературно и фолклорно) изображение на човека изкуствено обеднява художественото творчество на епохата, незаслужено подценява неговите естетически особености. Средновековното изкуство е правдиво, но по своему, съобразено със спецификата на епохата, която го е създала и на която то служи. Към неговата художествена правда трябва да пристъпваме със съответните критерии, а не да пренасяме механично изискванията, които предявяваме към класическото или съвременното изкуство.

По-нататък в студията се проследява близостта между литература и фолклор в областта на заимствуването и подражанието, наличието на стилистични клишета, устойчивостта на жанровите форми, есте-

тически неосъзнатото използуване на фантастиката. Наблюденията са верни и точни, констатациите почиват върху анализа на конкретен материал. Би могло обаче да се направи едно заключително обобщение от теоретичен характер. Разгледаната в студията близост между някои от художествените принципи на старобългарската литература и фолклора има типологичен характер и се дължи на това, че тези два вида словесно творчество принадлежат към сферата на каноническото изкуство. В светлината на проблема за канона и неговото постепенно изживяване като творчески принцип добива още по-висока стойност заключителната мисъл на авторката, че „. . . новобългарската литература се различава от фолклора там, където той се е свързвал със средновековната литература . . .“ (с. 35).

Следващите две студии поставят конкретни въпроси на връзките между литература и фолклор. В първата се разглеждат някои легендарни славянски паметници за Кирил и Методий, проследява се трансформацията на образите им от конкретни исторически личности, издигнати в литературни герои, до изключителни, легендарни герои, неразлъчни от чувството за народностна гордост и чест. В следващата студия на базата на обилен фактически материал се изследва книжовното въздействие върху българската народна пословица и се доказва, че то „не е случайно, нито е много ограничено“ (с. 105).

В раздела „Художествени открития“ се правят наблюдения върху промените в художествения метод на старобългарските писатели, постепенното разрушаване на средновековната естетическа система и появата на елементи, които говорят за ново, ренесансово виждане.

На природата в старобългарската литература досега не е посвещавано специално изследване, макар че отделни наблюдения има в трудовете на различни автори. Студията на Д. Петканова-Тотева за пръв път поставя въпроса самостоятелно и в неговата цялост. Отсъствието на природни картини в повечето средновековни литературни творби авторката правилно свързва с метода на средновековния писател, който се стреми да преодолее външното, материалното и да се докосне до същността на явленията, схващана като проявление на божественото. В ранните произведения (IX—X в.) природата само се назовава, без да се изобразява. По-голяма роля тя играе като материал за сравнения — тук авторката привежда сполучливи примери от творбите на Кирил, Климент Охридски и др. По-нататък вниманието е съсредоточено върху промените в отношението на писателя към природата, които настъпват през втората половина на XIV в. Отбелязано е началото на процеса във византийската литература и е разгледано проявлението му у двама византийски автори — единия привърженик, а другия противник на исихазма. Авторката изтъква, че у нас най-напред в творбите на патриарх Евтимий се забелязва по-голям интерес към природата, а при неговите ученици вече може да се говори за ново виждане, за поява на живи природни картини. Тази мисъл е илюстрирана с конкретни примери. Посочена е връзката между засиления интерес към природата и по-голямото внимание, което авторите отделят на историческата среда. Заключението е, че тази нова черта свидетелствува за промени в метода на средновековния писател и е едно художествено откритие, което говори за развитие на литературата. Може само да се съжалява, че не са приведени примери и от старобългарската живопис, където развитието е аналогично. Така проблемът би бил изяснен и в по-широк естетически план.

Проблемите на литературния процес, на неговото непрестанно развитие, в което важна роля играе периодът от втората половина на XIV и началото на XV в., са обект и на следващата студия — „Нови черти в похвалното слово на Търновската книжовна школа“. Тя е значителен принос към все още ненаписаната история на старобългарската реторика. Тук Д. Петканова-Тотева разглежда основните различия между похвалните слова от IX—X в. и Търновската школа. За основа на сравнението са избрани двамата най-крупни представители на съответните епохи — Климент Охридски и патриарх Евтимий.

Спирайки се накратко върху основните положения на византийската реторика, авторката отбелязва, че „българите не изостават от Византия по отношение на основните понятия и правила на реторическите творби“ (с. 137).

Първата съществена разлика между реторическото творчество на Климент и Евтимий Д. Петканова-Тотева вижда в обема на похвалите, в композицията и пълнежа им. Съществуващото равновесие между биографичната част и възхвалата в Климентовите похвални слова е нарушено при Евтимий — по обем житиеписната част в неговите похвали е по-голяма от всички останали части, взети заедно. Разликата не е само количествена — различен е и подходът към биографичния материал. Климент само припомня основните моменти от живота на героя, а Евтимий подробно разказва за него. Похвалите на Евтимий са снабдени с дълъг увод и често съдържат историята на мощите на светеца. В това отношение Григорий Цамблак отива още по-далеч от своя учител. Поради тези особености, заключава авторката, похвалните слова в Търновската школа започват „да изпълняват функциите на жития“ (с. 144).

Отбелязва се, че аналогична промяна настъпва и в житията — те „започват да играят ролята и на похвали“ (с. 144). С доближаването на похвалните слова до житията се обясняват и други нови черти — поставянето на героя в конкретна обстановка, опитите за известно портретуване и др.

Значителна част от студията е отделена за проблемите на ритмиката в похвалните слова. Отбелязана е нейната теоретическа обосновка у византийските автори (Йосиф Ракендид) и употребата ѝ в античната и византийската реторика. Подробно са разгледани ритмичните пасажи в словата на Климент Охридски, в които ритъмът се разглежда на базата на синтактическия паралелизъм, анафората, паузите, повторението на еднакви думи на определени места вътре в текста. Посочено е обособяването на ритмично-смислови цялости (ритмеми, по стиховедската терминология).[1] Ритмичните пасажи у Климент Охридски се разглеждат в две групи — приветствия и оди. Това деление едва ли е приемливо. Авторката сама се противопоставя на самостоятелното разглеждане на тези пасажи, отделени от словата. В такъв случай нелогично е да им се търсят „жанрови“ определения. По-уместно е класификацията да се извърши въз основа на ритмичната структура (типове ритмеми) и да се проследи как тя се поражда и съчетава с останалата, прозаичната част на словото.

Различията в ритмиката на похвалните слова от Търновската школа в сравнение с Климентовите са добре уловени и илюстрирани с подходящи примери (които биха могли да се увеличат и за сметка на житията — например пространните ритмични пасажи във финала на Евтимиевото житие на св. Петка). Но обобщението, че Евтимий разчита само на логическите и тоническите ударения, не е съвсем точно. В приведения в тази връзка пример (с. 155), както и във всички подобни пасажи също е налице синтактичният паралелизъм, който лежи в основата и на Климентовия ритъм. Но тук синтактичният паралелизъм функционира самостоятелно, без анафора, мезофора и други повторения. Ритмемата е пократка, сведена е само до смилослово-интонационна и синтактична цялост от съществително и прилагателно (а в някои случаи и само прилагателно) име. Впрочем съществуването на синтактично-смисловите цялости е отбелязано (с. 155), но не се говори за синтактически паралелизъм и поради това се губи не само терминологичното единство, но избледнява и ролята на този принцип като основен ритмоопределител в похвалните слова (независимо от останалите промени в тях).

По-нататък в студията Д. Петканова-Тотева сравнява стилно-поетическите средства и изтъква, че през XIV в. се наблюдава стремеж към разнообразяване съдържанието на поетическите фигури. В края са разгледани „някои нови черти от по-общ характер, които се отнасят и за житийния жанр“ (с. 159): историзмът, родолюбието, засилване на автобиографизма. В края на студията се изтъква, че „независимо от новите черти на похвалното слово през XIV—XV в. похвалата като литературен вид запазва през всички времена своята жанрова специфика“ (с. 163). В рамките на полемиката тук може да се постави въпросът, дали от сближаването на похвалните слова и житията през XIV—XV в. не се формира нов жанр, заемащ междинно място между агиографията и реториката. Още повече, че някои автори са склонни да виждат още в античната гръко-римска биография обособяването на реторически тип, който по същество се превръща в похвално слово (енкомий)[2] — но в рамките на биографичния жанр!

Следващата студия буди не по-малък интерес от разгледаната. Тя е първото у нас по-цялостно изследване върху личността и творчеството на Димитър Кантакузин (досега публикациите се изчерпваха с изнасяне на нов материал или с общи бележки в курсовете по история на старобългарската литература). На базата на отлично познаване на историческия материал е възстановена (в рамките на възможното) биографията на писателя и съдбата на неговия род. Централно място заема анализът на „Молитва към Богородица“ — едно от най-интересните поетически произведения на нашето Средновековие. Лирическото чувство в творбата е разгледано на фона на драматичните исторически събития. Един кратък анализ на ритмичната структура на творбата (основана на синтактичния паралелизъм с анафора) би бил ценно допълнение към обрисовката на лирическия герой и автора. Логично са потърсени някои литературно-исторически паралели. Съпоставят се две молитви към Богородица — на Д. Кантакузин и на цариградския патриарх Филотей (XIV в.). Сравнението е интересно и съдържа ценни наблюдения, но, струва ми се, би трябвало да се разшири. През XIV в. у нас стават популярни стихотворните молитви на Симеон Нови Богослов,[3] които импонират на исихастките настроения. Между тях и

---

[1] Тук при цитирането на една моя работа (на с. 149) се е получило недоразумение — поради това, че съм привел само началните ритмеми от Климентовата похвала за Кирил, авторката е останала с впечатлението, че се опитвам да вместя всяка ритмема в четиристишия.

[2] Вж. С. С. Аверинцев. Плутарх и античная биография. М., 1973. с. 121.

[3] Вж. ркп. № 43 в ЦИАМ, с. 320 и 327; ркп. № 47 в БАН (от XV в.), л. 346[а] и

Кантакузиновата молитва съществува голяма близост — както в поетическото чувство, така и в ритмиката. Подобна близост има и с други произведения от тази епоха[4] — явно е, че става дума за налагането на един поетически стил.

В края на студията се разглежда въпросът за съдбата на Димитър Кантакузин след 1470 г. Като работна хипотеза е приемливо предположението, че той е емигрирал в Западна Европа, по-точно в Англия, и че е идентичен със споменавания в различни гръцки ръкописи от това време, пазени в различни европейски библиотеки, Димитър Кантакузин.

Последният цикъл студии е онасловен „На прага на новото време". Разгледани са въпроси, свързани с прехода от стара към нова литература, формирането на някои идеи и жанрове на Възраждането.

Проблемите на българската литература от XVII—XVIII в. (към които се проявява все по-голям интерес) интересуват трайно Д. Петканова-Тотева.[5] Двете студии — „Гръцката литература в България през XVII—XVIII в." и „Развитие на просветните идеи в България през XVIII в." — представляват съществен принос в изучаването на този преходен период. В тях е отделено доста място на книжовната дейност на Йосиф Брадати, с което се добавят нови щрихи към портрета на този интересен наш книжовник, докоснат от идеите на Възраждането и Просвещението (в техния ранен български вариант).

Завършващата книгата студия е посветена на раждането на автобиографията в българската литература. Разглежда се процесът на ренесансовото самооткриване на личността, отразен в този жанр. Подробно са анализирани автобиографиите на Партений Павлович и Софроний Врачански, като са разгледани на фона на традицията и на аналогични явления в съседните литератури (сръбска, гръцка). В края на студията Д. Петканова-Тотева полемизира с някои автори относно характера на изображението в „Житие и страдание грешнагоСофрония", като защищава основателно позицията на реализма на творбата, който според нея „е близък до реализма на българската битова песен и на битовата приказка".

Като цяло книгата представлява голям интерес — не само с въпросите, които решава, но и с тези, които само поставя или пък които будят възражения и могат да станат основа за полемика. Изобилието на подкрепящия тезите фактически материал (който на места би могъл да се намали за сметка на някои теоретични обобщения) предпазва авторката от прибързани заключения. Всяка мисъл е обширно мотивирана, констатациите се потвърждават от конкретните анализи. Всичко това говори за научната добросъвестност на авторката и прави книгата ѝ сериозен принос в изследването на средновековната българска литература.

Красимир Станчев

350а; също псалтир, печатан през 1495 г. в Цетина (ЦИАМ, № 8, с. 316, 323—324, 333—334).

[4] Срв. например „Плачеве и рыдание инока грѣшна и стран'на" (ркп. № 128, XVI в. в ЦИАМ; също в ръкопис от XV в.; вж. Б. Цонев. Славянски ръкописи в Берлинската държавна библиотека. — СбБАН, XXXI, С., 1937, с. 69); също стихотворната молитва на монахинята Йефимия (съпруга на деспот Углеш) — XIV в. — вж. Ђ. Радојчић. Развојни лук старе српске књижевности. Београд, 1962. с. 280—282.

[5] Вж. книгата ѝ „Дамаскините в българската литература". С., 1965.

НОВО СПИСАНИЕ — „БЪЛГАРСКИ ФОЛКЛОР“

В началото на юни 1975 г. излезе първата книжка на „Български фолклор“, издание на Института за фолклор при Българската академия на науките. Ние приветствуваме появата на най-младия наш събрат, с който се увеличава семейството на литературоведските списания.

Встъпителната статия на главния редактор Петър Динеков „Българската фолклористика пред нови задачи“ напомня за постиженията и традициите на нашата наука за народното творчество, приноса на автори като Марин Дринов, Ив. Д. Шишманов, Йордан Иванов, Михаил Арнаудов и др., а след това проследява развитието на различните центрове за изучаване на фолклора, докато се стигне до създаването на специален Институт за фолклор през 1973 г. Разпокъсаната дейност, липсата на единно ръководство, както и на специално периодично издание вече са преодолени. В уводната статия Петър Динеков пише: „Една от големите задачи на Института за фолклор е народното творчество да бъде показано като една от най-важните съставки на българската национална култура, като едно от най-големите духовни достояния на българския народ, като израз на неговия художествен гений, като идейно и образно-емоционално богатство, което е играло огромна роля в неговата вековна историческа съдба.“ Пред новото издание, което ще има четири книжки годишно, се откриват перспективи на обединително звено за всички български фолклористи, които работят в научните институти, висшите учебни заведения и други научни средища. Редакцията си поставя за цел да разработва най-актуалните проблеми на фолклористичната наука, да представя постиженията на българската фолклористика у нас и в чужбина, да прави преценка на досегашното развитие на нашата наука в обобщителни статии и критически отзиви и рецензии, да информира за развитието на фолклористиката в света и др. Предвижда се участието на всички български специалисти, както и на видни учени от чужбина.

Първата книжка на „Български фолклор“ представя убедително усилията на редакцията да създаде сериозно издание с широк обхват на проблеми и автори. Поместени са следните статии: „Върху методите за изследване на фолклора“ от Виктор Гусев (Ленинград), „Проблеми на терминологията на българската народна разказна проза“ от Росица Ангелова, „Идеята за социална справедливост в българската народна балада“ от Лиляна Богданова, „Върху един въпрос от поетиката на вълшебната приказка от Любомира Парпулова и „Научното дело на проф. Цветана Романска“ от Стефана Стойкова.

Под рубриката „Научни съобщения и материали“ е дадено място на интересната статия на Стоил Кошов „Лоши пожелания (клетви) от Разложко“. В раздела „Преглед“ са включени информации за различни прояви у нас и в чужбина — симпозиуми, сесии и др. Рецензията на Тодор Ив. Живков разглежда появилия се през 1971 г. труд „Български юнашки епос“. Тази книга, оценена като едно от най-сериозните постижения на българската фолклористика след Девети септември 1944 г., представлява том 53 от авторитетния „Сборник за народни умотворения и народопис“.

Актуалният подход на редакцията към проблемите на фолклористиката, която бележи подем в много страни, вероятно ще предизвика интерес към новото издание не само у нас, но и в чужбина. Спретнатото оформление, включването на съдържание на руски и френски език, улеснява читателя.

Пожелаваме на „Български фолклор“ научни постижения, многобройни читатели и дълголетие.

„Литературна мисъл“

Мария Радонова: „Творческият процес у Вапцаров“

На 17 април 1975 г. в Института за литература се състоя публичната защита на дисертацията на Мария Радонова на тема „Творческият процес у Вапцаров“. На защитата присъствуваха научни сътрудници от института, преподаватели от СДУ „Климент Охридски“ и много граждани. Рецензенти на дисертационния труд бяха проф. Ефрем Каранфилов и проф. Георги Димов. Техните рецензии обстойно разкриха проблематиката на труда, подчертаха приносните моменти в него, отбелязаха редица характерни особености на подхода на авторката към поставените въпроси, както и някои спорни страни в тяхното третиране.

В своята рецензия проф. Е. Каранфилов оцени правилната идейно-естетическа насоченост на труда, проличала още в първа глава „Теоретично-методологични проблеми при изследване творческия процес у писателя“, която сочи смело и плодотворно навлизане в една слабо изследвана от литературознанието област — психология на литературното творчество. Той изтъкна правилната постановка и сравнително пълното третиране на основни въпроси на Вапцаровото творчество — оформяне на творческата личност във връзка с конкретни обществено-политически живот в края на 20-те и 30-те год.; литературни влияния и сходства(Радевски и Вапцаров,Смирненски и Вапцаров, Яворов и Вапцаров, Горки, Маяковски и Вапцаров). Особен интерес според рецензента представлява въпросът за фолклора и торчеството на Вапцаров, разгледан в труда детайлно. От една страна, Радонова изследва народното творчество по отношение на идейност, образна система, език и т. н., а, от друга — подчертава доминиращата богата творческа индивидуалност на поета. Рецензентът оцени високо главата „Художествено-естетически възгледи на Вапцаров“ — доказателство за научна осведоменост. Особено ценен е богатият документален материал, който авторката привлича, за да направи своите наблюдения върху развитието на творческия процес у поета — от прякото съзерцаване на действителността и зараждане на идеята до нейното конкретно реализиране в стихове. Интересни са нейните наблюдения над различни редакции на отделни стихотворения,които дават основа за изводи и обобщения върху особености на творческия процес у Вапцаров. Отбелязвайки някои отделни неточности и пропуски, неизбежни за един кандидатски труд, Е. Каранфилов в заключение отново подчерта трудната задача,която авторката си е поставила, навлизането ѝ в малко изследвани области привличането на богат архивен идокумента лен материал.

Вторият рецензент проф. Георги Димов изтъкна оригиналния характер на труда, който се занимава със слабо разработените проблеми на творческия процес, приложени върху едно голямо явление в българската и световната литература — Вапцаров: „Макар трудът да е онасловен „Творческият процес у Вапцаров“, по същество той представя едно сравнително цялостно монографично изследване за поета-революционер, разбира се, с определена насоченост и акценти на отделните части с оглед на основната изследователска задача.“ Рецензентът подчерта широката изходна теоретико-естетическа и историко-литературна база на изследването. Постоянният стремеж на дисертантката да привлече разнородни извори, сродяващи със социалноисторическата, житейски-битовата, духовната и природната среда на Вапцаров, има като резултат своеобразния жанр на труда, „. . . чиято научна значимост се определя най-вече от обилната и разнообразието на използувания документален материал, анализиран с вещина,с усет за значителното и случайното, както и от обсега на подхванатите въпроси, от методологическите позиции, от които те се осветляват“. Опитът на Радонова да открие известни общи закономерности в творческия процес и да ги приложи върху конкретен литературен материале извършен от правилни марксически позиции — търси се връзката между субективни психологически моменти на съзерцание, наблюдение и т. н. и мирогледа, революционната дейност, емоционалната нагласа на твореца. В заключение Г. Димов оцени труда на Радоновакатоприносвъв вапцароведението.

В своето изказване проф. В. Колевски изтъкна отново приносния оригинален характер на труда, неговото трайно значение като база за бъдещите изследователи на Вапцаров. Н. с. Хр. Йорданов, съгласен с общата положителна оценка, направи някои забележки относно тълкуването и определяне мястото на ранните Вапцарови стихове в дисертацията. В своите заключителни думи М. Радонова изрази намерението си да продължи работата върху близката и скъпа за нея тема за живота и творчеството на Вапцаров.С пълно болшинство Научният съвет реши да бъде присъдена научната степен „кандидат нафилологическите науки“ на дисертантката Мария Радонова.

Катя Бъклова

Стефан Коларов: „Творчеството на Ангел Каралийчев“

На 17 април 1975 г. в Института за литература при БАН Стефан Любенов Коларов защити дисертация на тема „Творчеството на Ангел Каралийчев“. Присъствуваха членовете на Научния съвет, сътрудници на института, преподаватели от Софийския университет, граждани. Заседанието беше ръководено от директора на Института за литература Тончо Жечев. Той представи дисертанта, чийто научен ръководител е акад. Георги Цанев. Стефан Коларов прочете автореферат на дисертационния труд, след което думата беше дадена на двамата рецензенти — проф. Жельо Авджиев и ст. н. с. Здравко Петров. Общото убеждение на рецензентите е, че представеният труд има качествата на дисертационна работа и дава основание на Стефан Коларов да бъде присъдено званието „кандидат на филологическите науки“. И в двете рецензии трудът беше подложен на обстоен анализ, бяха посочени добрите му страни, бяха направени някои забележки.

Проф. Ж. Авджиев определи дисертацията като „първото монографично изследване върху творческия път на Каралийчев“ — мнение, с което изразиха съгласие всички изказали се по-късно. Ж. Авджиев отбеляза както пълното обхващане на творчеството на Каралийчев, така и убедителността на анализите, изводите, заключенията. Коларов според рецензента „успешно свързва особеностите на проблемите в творчеството на Каралийчев с общите проблеми в развитието на нашата литература“. Интересни са литературните паралели, които авторът прави. Ж. Авджиев смята, че Коларов е избягнал елементарните присъди, търсил е богати и нюансирани характеристики. При това отличното познаване на житейската и творческата биография на Каралийчев е съчетано с лекота на перото. Литературно-критическият, есеистичен подход на дисертанта обаче дава не само положителни резултати. От една страна, този подход насища анализите с вълнение, постига се вживяване в света на разглеждания писател, демонстрира се обич към него. От друга страна — дисертантът невинаги вниква в сложността на поставения проблем, невинаги може да се освободи от властта на писателя — „На места есеистичното и литературно-историческото като че ли се разминават“.

Ж. Авджиев направи някои възражения по плана и композицията на труда, но акцентува върху разработката на въпросите. Намира добре обосновано от автора „появяването“ на твореца Каралийчев, но неубедителност в оценката на младежките работи на писателя. Не възразява срещу характеристиката на сборника „Ръж“ (1925). Намира, че дисертантът е най-сигурен в разкриване особеностите на лирико-повествователния маниер на Каралийчев, в конкретното тълкуване на отделните му творби. Очаква повече в поднасянето на по-синтетични картини от идейния и литературния живот, в тълкуване естетическите позиции на писателя. Приемливо е представен драматичният поврат у Каралийчев след 1925 г. Обясним е възторгът, с който се говори за приказките на Каралийчев. В правилна светлина е видяно и творчеството на писателя след Девети септември. Общо взето, Ж. Авджиев смята обсъждания труд за принос в цялостното осветляване творчеството на Каралийчев.

Здр. Петров вижда представения труд като нова проява на засиления интерес към „септемврийската“ литература. Продължава се нейното литературоведческо усвояване, започнато от Г. Цанев, Г. Бакалов, Ив. Мешеков. Здр. Петров направи обща характеристика на септемврийските поети, като посочи особеното място, което заема Каралийчев в тяхната среда. Ст. Коларов е трябвало да се справя с немалко трудности. Напълно основателно той се е заел да изследва творчеството на Каралийчев успоредно с неговата жизнена и идейна биография. Добро впечатление прави богатството на биографичен материал, в голямата си част издирен от автора. Ст. Коларов владее добре фактическия материал, свободно борави с него. Най-ценното му качество според рецензента е, че не се плъзга по тематично разглеждане на творчеството на писателя, а се стреми да разкрие натюрела на Каралийчев. Уместни са направените паралели, интересни са опитите да се намерят допирни точки с поетиката на имажинизма. Здр. Петров смята, че като цяло Стефан Коларов е съумял да влезе в образния свят на Каралийчев. Може да се одобри и неговата непредубеденост спрямо творчеството на писателя след „Ръж“, умението да се посочи развитието на разказвача. В заключение Здр. Петров подчерта обективността на автора при работата с произведенията на Каралийчев, добросъвестността на изследването, наличието на „нерва на търсенето“.

Първото изказване по дисертацията направи доц. Елка Константинова. Според нея най-ценното в обсъждания труд е добросъвестното проучване на фактите, откриването на нови данни. Общо взето, Стефан Коларов не развива нова концепция за Каралийчев, пише в духа на направените вече оценки, но се стреми да проникне в света на писателя, да го обхване цялостно. Недостатъчно задолбочен е анализът на „Ръж“. Но вярно в е оценен Каралийчев като чародеец на словото. Е. Константинова смята, че дисертантът недостатъчно ясно посочва мястото на Каралийчев в българската литература, в българската повество-

вателна традиция. На това мнение се противопостави н. с. Хр. Йорданов, който твърди, че дисертантът разглежда Каралийчев напълно в рамките на българската белетристична традиция. В изказването си по-нататък Хр. Йорданов говори за разнородните оценки, които са давани досега на Каралийчев, и за умението на Ст. Коларов да изложи своята позиция в анализирането на една конфликтна творческа личност. Така неговата работа е нов принос в изясняване творчеството на Каралийчев след трудовете на Г. Цанев, С. Султанов, П. Зарев.

Иван Сарандев, научен сътрудник в института, се присъедини към мнението, че разглежданото изследване за пръв път цялостно обхваща живота и творчеството на Каралийчев. Добро впечатление прави стремежът на Коларов да издири повече документален материал. Но авторът има сполуки и в естетическия анализ. Съпоставките с Фурнаджиев и Разцветников допринасят да се открои своеобразието на Каралийчев. Сарандев препоръча избягване на някои езикови увлечения — това беше мнение и на другите изказали се.

Весела Малеева, научен сътрудник в института, смята, че трудът е написан с чувство за отговорност. Очевидна е любовта на автора към разглеждания писател.

Директорът на института съобщи положителното мнение на акад. Михаил Арнаудов за разглеждания труд. М. Арнаудов е бил възпрепятствуван да присъствува поради болест. Стефан Коларов отговори на въпросите, поставени в рецензиите, съгласи се с посочените пропуски, защити свои твърдения. Дисертантът изрази сърдечна благодарност на своя научен ръководител акад. Г. Цанев и на рецензентите.

С тайно гласуване Научният съвет единодушно присъди на Стефан Коларов званието „кандидат на филологическите науки".

Катя Янева

SOMMAIRE

Georgi Tzanev — Rencontre avec le passé, revue „Voie nouvelle" 3

90 ans de la naissance de Jordan Jovkov

Ljubomira Parpulova — Jordan Jovkov et le folklore bulgare 28

Poètes contemporains

Ljubomir Szamatov — Părvan Stefanov 45

Mariana Todorova — Poésie du temps et du risque conscient (M. Berberov) 56

* * *

Valentin Angelov — Le progrès dans l'art 69

Stefan Gečev — Sur la paternité de l'apologie du moine Chrabăr 87

Emil Georgiev — La brève „vie" de Clément d'Ochrid 102

Souvenirs et matériaux

Lilija Radoslavova-Popova — Lettres de Georgi Bakalov à Ivan Radoslavov 110

Dženju Vasilev — Boris Šivačev — auteur comique 113

A travers la presse étrangère

Sur les pages des revues littéraires de Pologne, République démocratique Allemande, République fédérale d'Allemagne, Angleterre, Italie 125

Revue

Elka Konstantinova — „Pages pour la prose" de Ivan Cvetkov 142

Nikola Georgiev — „Zarys wersyfikacji bulgarskiej" d'Atanas Slavov 145

Luko Zahariev — „Recréations critiques" de Ljuben Georgiev 152

Krasimir Stančev — „Littérature millénaire" de Donka Petkanova 156

Chronique

Revue „Pensée littéraire" — Nouvelle revue — „Folklore bulgare" 160

Katja Băklova, Katja Janeva — Soutenance de dissertations 161

СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ" ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ. РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАЩИ ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА

Адрес на редакцията: сп. Литературна мисъл, ул. Чапаев 52. бл. 9 София 1113, тел. 73-31 (вътр. 40)

ИЗДАТЕЛСТВО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

Технически редактор К. Иванова **Коректор Маргарита Михалкова**

Дадена за набор на 15. VII. 1975 г. **Подписана за печат на 18. X. 1975 г.** **Формат 70×100/16**
Печатни коли 10,25 **Издателски коли 12,10** **Тираж 2250** **Изд. индекс 5871**

Печатница при Издателството на Българската академия на науките
Поръчка № 338