ЛИТЕРАТУРНА ГОДИНА ДЕВЕТНАДЕСЕТА

МИСЪЛ • 1975

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

6

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1975

ГОДИНА ДЕВЕТНАДЕСЕТА

СЪДЪРЖАНИЕ

Пантелей Зарев — Поет и драматург 3
Вихрен Чернокожев — Философските поеми на Пенчо Славейков 16
Олга Дейкова — Стихът на Вазов в първите му сбирки 32
Донка Петканова Тотева — Старобългарският книжовник и античната култура 54
Йежи Шлизински — Рецепцията на делото на Паисий Хилендарски в Полша през последните шестдесет години 69
Кирил Мирчев — Правописният въпрос през Възраждането 73

Илия Волен на 70 години

Дора Колева — За някои моменти в творческото развитие на Илия Волен (по непубликувани творби) 81

Ефрем Каранфилов на 60 години

Атанас Свиленов — Зряло творческо дело 87

Научни съобщения, спомени

Вичо Иванов — Г. П. Стаматов в моите спомени 94
Иван Радев — За драмата „Хаджи Димитър“ на Любен Каравелов 104
Тематика на VIII международен славистичен конгрес 113

Из чуждестранния печат

По страниците на литературни списания в ГДР и Англия 115

Преглед

Катя Янева — „Неуморимият обвинител“ от Симеон Правчанов 123
Георги Гетов — „Традиции и жанр“ от Симеон Янев 125
Никола Г. Николов — „Социалистическая литература и современный литературный процесс“ от А. Овчаренко 129
Христо Йорданов — „Избранные стихотворения“ от Веселин Ханчев 134

Хроника

Сабина Беляева — Защитена кандидатска дисертация: Катя Бъклова — „Идейно-естетическите измерения на съвременния герой в прозата на А. Гуляшки и К. Калчев“ 137
Литературоведски книги, издадени през 1975 г. 139
Годишно съдържание на сп. „Литературна мисъл“ — год. XIX — 1975 год. 142

СОДЕРЖАНИЕ

Пантелей Зарев — Поэт и драматург 3
Вихрен Чернокожев — Философские поэмы Пенчо Славейкова 16
Ольга Дейкова — Стих Вазова в его первых сборниках 32
Донка Петканова-Тотева — Древнеболгарский писатель и античная культура 54
Йежи Шлизински — Реценция творчества Паисия Хилендарского в течение последних шестидесяти лет в Польше 69
Кирил Мирчев — Вопрос правописания в эпоху Возрождения 73

70-летие Илии Волена

Дора Колева — О некоторых проблемах творческого развития Илии Волена 81

60-летие Ефрема Каранфилова

Атанас Свиленов — Творческая зрелость критика 87

Научные сообщения, воспоминания

Вичо Иванов — Г. П. Стаматов в моих воспоминаниях 94
Иван Радев — О драме Любена Каравелова „Хаджи Димитр“ 104
Тематика VIII международного конгресса славистов 113

Из зарубежной печати

По страницам литературных журналов ГДР и Англии 115

Рецензии и рефераты

Катя Янева — Симеон Правчанов: „Неуморимият обвинител“ 123
Георгий Гетов — Симеон Янев: „Традиции и жанр“ 125
Никола Г. Николов — Александр Овчаренко: „Социалистическая литература и современный литературный процесс“ 129
Христо Йорданов — Веселин Ханчев: „Избранные стихотворения“ 134

Хроника

Сабина Беляева — Защита кандидатских диссертаций: Катя Быклова — „Идейно-эстетические измерения современного героя в прозе Андрея Гуляшкого и Камена Калчева“ 137
Новые книги по литературоведению, вышедшие в 1975 году 139
Содержание журнала „Литературная мысль“ за 1975 г. 142

Редакционен комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор
АТАНАС НАТЕВ, ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ,
ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ХРИСТО ЙОРДАНОВ

ПОЕТ И ДРАМАТУРГ

Пантелей Зарев

Той вече е създал творчество, което го изнася напред, в челната редица. Силна личност, всеотдаен патриот, комунист, жаден за борба и полемика, той може да се отнесе към групата вдъхновени певци, прославили историята на промените. Не защото творчеството му отбелязва пряко събитията, а защото ги пресъздава с неизмеримата им вътрешна значимост. И най-вече с тяхната силна конфликтност.

Сам Джагаров би могъл да се нарече поет конфликтуващ. Ако няма с кого да се бори, с кого да спори, кого да отрича, какво да утвърждава, въпреки тезата на враговете — той не може да пише поезия. Перото му става безсилно, вдъхновението му отслабва. И той се бори, той воюва и твори. Ще спори с потисниците в далечното минало, ще въстава срещу скорошните поробители, ще се бунтува дори срещу любимата, срещу домашния уют, но все ще извисява идеала си в двубоя, ще се изявява все в остри схватки, в героични пози, в буйни полемики. Така Джагаров е в историята — със своята мисъл, с напрегнатото си стремително чувство, с всеотдайността си към родината и с вярата си в идеала на комунизма. В неговото творчество има много лична, интимна изповед, но гражданското начало е доминирало всякога.

Той създава напрегната психологическа лирика, в която важно място заемат болките на сърцето — любовното чувство. Но жаждата му на син е особена: в неговите вени, на сина, трябва да пулсира буйната бащина кръв. Такъв е Джагаров, поет на съвременността и на новите идеали, с някакви извечни съставки на войвода и харамия в кръвта си.

Бил е готов да заплати с младия си живот верността си към революцията. Минал е в своя възход по заплетени пътеки. Изживял е смутни състояния на неверие, на временни колебания. Всичко това е направило мисълта му и напрегната, и тревожна. Така или иначе неговото творчество е все изповед на една социална и патриотична съвест. И все говори за желание на поета да се постигне грядущето, все е израз на бляна да се помете от лицето на земята грозното и печалното. Тъкмо с тия си изживявания поетът е изцяло в историята на протичащото. В лириката му изправя ръст личност, едновременно настойчива и съмняваща се, изпълнена със силна обич и с непроменливи вражди. Бунтът почуква непрекъснато на неговото съзнание. Бунтът срещу околните — за еснафската им психика, — бунтът срещу себе си — за незавършени дела, бунтът срещу измамните пътища на съблазънта. През тоя бунт звучи твърд и мъжествен глас, който иска, настоява, който всичко залага наведнъж в играта на живота и в играта на революцията. Неговият тон е строг и висок:

Не за власт,
не за слава,

не за паметник златен,
не за участ такава
аз дойдох на земята.

Така започва програмното му стихотворение от сборника „Лирика". Джагаров се намира най-добре чрез превъплъщенията си в онова, което все би искал да бъде и в което диша неговата воля:

Аз дойдох, за да бъда
черна пита и лучец
на трапезите гладни,
да трептя с маранята
сред жетварското пладне.

Аз дойдох, за да бликам
от народната рана,
с ален мак да запалвам
всеки слог и поляна.
И пред буря да кацам
с хвърковатото знаме
по скалите бунтовни,
на юнашкото рамо.

И нещо съвременно, и нещо далечно, фолклорно-героично, фолклорно-патосно излъчват тия стихове. Та нали поетът е роден в околностите на хайдушкия от отдавнашни времена Сливен, града на войводите, той носи в кръвта си частица от неговите традиции. В превъплъщенията му се долавят здраво сливане с народа и земята, героика на един бунтовен дух. Разкрива ни се индивидуалност и романтична, и приземена, с безгранична сила на мечтата. Този потомък на нашите хайдути обича онова, което е мъдро и красиво, което е голямо и свободно, което не се прекланя пред домашна уютност и не издава робска привързаност към общоприетото. Както и да се лута и блъска във всекидневните си отношения, той дири и намира в себе си вековечните добродетели на народа ни и на героичния човек с неговата могъща и чудновата вяра, в несломимата му дързост. И затова основната му жажда е да зове, да събужда, да чука с пръсти „по заспалото чело".

Аз дойдох, за да кажа
нова, трепетна дума,
по-добра от зърното
и по-зла от куршума.

В романтичните му стихове долавяме и ехове от някаква байроновска вътрешна сила. Те идват не от традицията на Байрон, а от близки традиции, от традицията на Ботев и Яворов в нашата поезия, от традицията на народната ни песен, от традицията на съветската героична лирика. И най-сетне те са и нещо ново, нетрадиционно, тъй като в тях изказва себе си, вълненията на оригинална и завършена в своя свят личност, със съвременни идеи и социалистически, патриотически копнежи. Обикновено вътрешната свобода, с която говори откровено силен човек, има свой поетичен чар. Такъв личен чар Джагаров притежава. Той принадлежи към числото на онези, у които откровеността преминава в равенство с колосите, в обръщане на „ти" с историята, с народа, с човешката съвест. С тези качества неговите стихотворения опровергават черногледото твърдение, че нашата лирика през последните години не е отбелязала значителен успех, че не се е приближавала до съдбата и живота

на народа и че е била безлична. Позата, свойствена на Джагаров като изпъкваща категорично личност, е обикновено искрена и в малко случаи предвзета и драпирана с изкуственост и с прекалена високомерност.

В своите големи стремежи поетът не щади нито себе си, нито другите. Понякога издига себе си и бичува другите. Революционната му младост, изживяна зад решетките на затвора и върху циментовия под на килията, неговата убеденост в идеала на комунизма, го правят твърд и нещадящ.

Яркият характер на поета се транспонира в стила му, силен и драматичен. Джагаров възприема разговорната стихотворна традиция на Вапцаров и я развива оригинално, по личен начин в своя ясен стих. Той обича въпроса като най-ярък израз на неспокойните му изживявания. Той пита, като разширява така кръга на своята мисъл, нейните търсения. Често пъти чрез въпроса прозвучават и интелектуалните струни в лириката му.

Неговите въпроси, колкото и да са трудни или сложни, не остават без отговор. Този отговор ни се дава ако не от разума на поета, то от неговото чувство, от волята му да пребъде онова, в което поетът вярва. Така се получават неизбежно някои повтарящи се интонации. И то не само в гражданската, интелектуално-драматична поезия на Джагаров, в която са нахлули големи мисли за съвременността, а и в неговата интимна песен, в неговата изповед на копнеж по любов и покой. Този копнеж за покой присъствува естествено у всеки голям дух, който е в движение, напрегнато разходва себе си, все дири и все се самораздава.

Началната му поезия е революционна — спомен от затвора, опоетизиран драматично в сборника „Моите песни“. Но значителна част от лириката му е посветена на интимни изживявания, на тихи нощни размисли, когато чистото чувство е окрилено и вдъхновено от образа на любимата — „Лирика“. И през светлите състояния обаче преминава трепетът на авторовата тревога. Какво го свързва с любовта, кому е верен — на свободата си или на връзката, която го оковава в домашната уютност. В неговата лирика може би за пръв път в съвременната, днешната ни поезия се усеща мъчителна борба срещу изградено щастие, което дава радост и което отнема нещо от живота. Джагаров е изказал своя бунт в сдържано-трагична форма, оцветена със силните струи на иронията:

Това ли е било —
да шепнеш: „Мой любими“,
„Единствени“, „Незабравими“,
да ме изпращаш сутрин до вратата
и вечер до вратата да ме срещаш,
да лягаш всяка нощ при мен в кревата
като съпруга нежна и гореща,
и да въздишаме, и да мечтаем
за дъщеричка и за двама сина,
за бяла къщичка без наем,
с балкон и весела градина. . .

Това ли е било —
да пия всяка сутрин липов чай,
да бягам подир първия трамвай,
да работя превит над масата,
два пъти в месеца да ходя в касата
и цял живот така — без край. . .

Ах, тихо щастие!
Ах, щастие семейно!
За гълъби и гургулици
и други вертокъшни птици,

Защо ти идваш толкоз ненадейно,
защо гнездо в сърцето свиваш?
Ах, тихо щастие семейно,
ти идваш, но защо не си отиваш?

Този тематичен кръг съвсем не изчерпва поетическия свят на Джагаров. Той се носи по вълните на големите политически и граждански събития. Неговата силна, чиста мисъл се среща с едно време, в което за беда доминираха ограничения, в което човекът не можеше да бъде свободен и не биваше да излиза извън формулите, извън конвенциите, които култът е установил. Драматизмът на борбата срещу тия канони изпъква силно в Джагаровата поезия както с емоционална, така и с философска осмисленост. Той прие предизвикателството на времето, той реши смело и всеотдайно да се побори с него и възвести в своя ars poetique нова, свободна ера на мисълта. Той хвърли ръкавицата на онова, което ограничава и обеднява човека, което не е много далече от еснафския конформизъм и от робското унизяване, и в погледа му заискриха светлините на нова мисъл. Тази нова мисъл бе донякъде импулсът, който освободи тогавашната ни поезия от формулата и декларацията и ѝ придаде лично съдържание, психологизъм, вля изобщо в нея един индивидуален живот. Нашият поет разбра, че пътят към утрешния ден не е лек и равен, че довчера много творци са утвърждавали едно механическо движение напред, без да са се вглеждали в истините на живота, без да са отключили онзи комплекс от усещания, който подсказва действителността. И ето бунтарската глава на Джагаров се впрегна в новото дело на поезията. Той, отново развълнуван, както в своите стихотворения за преживяното в килията, вече с укрепнало майсторство, заговори. И то не само като поет, а и като драматург, преследващ онова, което сковава и чиито корени са в една фалшива привързаност.

Авторът бе написал великолепни стихотворения за борбата в миналото, за затвора, за магическата привлекателност на партизанските пътеки, които са го викали при себе си, преди да влезе в затвора. Стихотворенията му „Така идва всеки ден“, „Най-силният от нас“ са изпълнени с мълчалива героика. В тях е пресъздаден образът на бойците, които загинаха, без да загубят вярата си, които греят в душите ни като светлината на една съвест. Поетът е възсъздал и контраста между себе си и тия хора — той, още млад, неопитен, а те силни, усмихващи се в страданието и пред смъртта, възсъздал е единството си с тях, също готов за жертва. Неговият дух като техния е бил способен да троши окови, да среща кървавото всекидневие, да вика с гласа на идеала си „Свобода!“

Нощта внезапно стана мъртвотиха.
Изсвири свирка. Задрънчаха шпори.
Дежурните патроните смениха.
Вратата се отвори и затвори.

— Другарю! Хей, другарю, съмна! . . .
Но този път другарят се не чува! . . .
Един стражар в килията му влезе,
походи,
потършува,
изтри ботуши в прага и излезе.

И сам при мен се върна моят глас.

И зад стената мокра, в здрачината,
попълпли в жилите ми леден мраз
от топлината,
която още дишаше оттатък.

Дали не беше грешка, стават грешки. . .

Надигнах се.
Отвънка с крачки тежки,
брадясал като облак, в син шинел
препасал жълта бомба на колана,
денят пристъпи, автомат навел,
и срещу мен в решетката застана.

Тъкмо от тази лирика на контрастите, на страданието и на героиката на започващия ден израстват „митовете“ на Джагаров и изпълват неговата лирика с философска мисъл, с философско съмнение. По-късно, в култовското време, като сълза се изля неговата лъчезарна мъка по непостигнатото тържество на идеала. Той изживява дълго своята борба — борбата и срещу еснафите около него, борбата и с „черния“ човек у него, който го преследва. Ето стихотворението „Реплика през масата“, написано до джагаровски, в духа на гражданско-епичната и изобличаваща поезия на Маяковски:

Ти, който спиш в постели меки,
живееш дни спокойни, леки,
познаваш хиляди пътеки —
и забикалящи, и преки —
към тайните на този свят,
ти, който с дарби си богат
и нито по един въпрос
не ходиш, както казват, бос;
ти, който си човекът верен,
но се гнусиш от хляба черен
и гледаш днешния ни ден
от пиедестала си студен;
ти, който произнасяш речи,
прозираш толкоз надалече,
отваряш всякакви врати,
постигаш всякакви мечти —
поспри за малко своя ритъм
и позволи да те попитам:
в действителност какво си ти?

Цялото стихотворение е написано в един период от двадесет стиха, изрича се изведнъж, като че ли поетът се е задъхвал, когато е давал израз на чувството на негодуванието, бликнало в душата му. И с творби като тая закачлива и язвителна реплика Джагаров е в историята, в нейното движение, в непресекващата борба за промяна.

Но в битката поетът познава и друго — той разбира, че човекът е разностранен и сложен. И още, че когато, от една страна, има за какво да се радва в живота, той намира, от друга страна, за какво да е недоволен, от какво да изпитва злочестина, болка и страдание. Безбрежни и безгранични са неговите

желания, неговите етични идеали и оттам произтичат и неволите му, и болките му, и неудовлетвореността му. Те го смущават, те също не му дават покой. Стихосбирката на Георги Джагаров, онасловена „В минути на мълчание“, е израз на това безпокойствие, на тази постоянна устременост към нещо, което е непостигнато, което е променливо като светлинка и което се губи в мрака на притъмняващи вечери и черни, изпълнени с тежка размисъл нощи:

Може би животът ми е лош,
може би самият аз съм лош —
нещо все ме мъчи, все ме трови,
все ме стягат някакви окови.
Пак се връщам късно, посред нощ.

Кому да довери болезненото си недоволство, как да успокои бунтарската си природа, как да излезе от душевните скитания на харамията, който може да зареже близки и дом, защото го мъчат големите въпроси на времето, и да се върне след това — разкаян, измъчен, неразбрал нито любовта, нито обидата си в тяхното сложно сплитане?

И пращи главата,
ще се пръсне
в тези часове жестоко късни.

В сборника „В минути на мълчание“ в поезията на Джагаров се появи силуетът на града с неговата вечерна и нощна тревога. Този силует е нарисуван графично, с двете само бои на черното и бялото. И когато рисува природата, Джагаров не е пряк и многоцветен, защото го грабва предимно важността на чувството и мисълта, а не богатството на репродуцираната от въображението картина. Но в стихотворенията му се долавят и някои нови елементи на интелектуализъм, непознати от предишното му творчество, тъй като поетът не е вече същият след извървения вътрешен път.

Неговият дух стана по-силен и по-богат, неговите съмнения — по-дълбоки. Това понякога усилва позата му, прави размисъла не всякога емоционално богат. И в тия стихотворения вярата му не повяхва, укрепнала вече не само от ентусиазма, а и от познанията на човека и човешкото. Посочената стихосбирка се открива със стихотворения за България — България, вечната, неизмеримо голямата обич на тоя поет, магическа дума за неговия дух, воля и разум за неговия живот, преминаващ в борби и бури. Тя вероятно ще води и занапред неговия дух — и като патриотичен идеал, и като привличащ образ на напрегнатото и драматично всекидневие. Той написа великолепното си стихотворение „България“, което наред с други негови творби ще остане в поетическия фонд на социалистическата патриотична лирика. В това стихотворение присъствуват и миналото, и съвременността. То напомня и за „византийската отрова“, и за „турския ятаган“. В него светва — като в народната песен — българското лице:

И стана чудо: смертю смерт поправ,
усмихнаха се чардаклии къщи. . .

Образът на Балкана оживява като по вековна традиция. Сякаш сърцето на поета естествено намира тоя образ на героична и величална вярност на родината.

Макар поет от поколението на Пеньо Пенев, Джагаров не писа за строежи, за наливащи се основи, за корпуси на заводи, за звънтящи жици. Той не преповтори в песента си песента на труда — равно буботене на трактори или на вършачката-жетварка. Но той писа за човека — с любов или с усмех и ирония.

Той бе в историята — със славослов на България и вътрешна, неотменна вярност на социализма. Той бе в епичната битка за човека. Ето как възприема даже природата, като образ-обобщение на голямото морално вълнение:

Удари гръм със странна сила
над пътя в опнатите жици
и дъжд
земята наша мила
зашиба
с яростни камшици.

Аз чух земята да роптае,
за обяснение да пита.
Какво ще пита, щом си знае,
че беше черна
и немита.

Такъв е. Категоричен. И лаконичен. Не за земята говори, разбира се, а за хората, за нас, пък и за себе си. Защото няма силен дух, смела мисъл без самоогледване, без самопреценка. И то самопреценка гражданска, с отговорност пред времето и пред историята:

Един въпрос ме мъчи само:
дали вървях до тоя час
все чист и смел под твойто знаме,
дали ти служих вярно аз.

Защото:

Когато пътя си оглеждам,
не виждам нищо да блести
освен любов, освен надежда,
че в моя път ме водиш ти.

Ти ми протягаше десница,
съгряваше ме в своя скут;
ти светеше като зарица
сред нощите на моя труд.

Ясен е адресът на това стихотворение — партията, авторовата всетревожна мисъл-съвест за дълга, за родината, за синовната вярност към тях.

Джагаров не обича красивостите, излишните слова, лирическото претоварване. Той развива стиха неусетно — без фрапираща показност. Развоят е в гъвкавостта на стихотворната реч, в личните акценти, в звучността на осмислената идея, която ни поднася новото и неказаното.

Джагаров е писал малко стихотворения, защото го овладя и втората му муза — драмата. Към своята 50-годишнина поетът заговори отново — с малко носталгичен глас. Носталгия по миналото, по недоизживяното и даже по неосъщественото в изкуството. Защото:

Понякога, понякога
в копнеж по вечността
разпъне се душата ти
връз белите листа,
усетиш болка в раната,
приседнеш, блед и тих,
докоснеш само молива,
и се отрони стих.

Това и строго обобщено, и интимно лирично „понякога“ е сякаш врата към нови състояния, към нови лирични превъплъщения и поетически надежди.

*

Драматургичното творчество на Джагаров е окрилено от патоса на идеите, въплътени в лириката му. Поетът воюва срещу кариеристите („Вратите се затварят“), срещу слепите изпълнители на враждебната на революцията култовска воля („Прокурорът“). Жадуващ свободата поет, устремен към етично красивото у човека лирик, той изявява себе си сега и чрез сложната драматургична сюжетност. Но пак има нещо от силата на личността му, от богатите пориви на личните му вълнения. Драмите са написани със замах и когато величае онова, което обича — честността у обикновените трудови хора, — и когато клейми кариериста или слепия служител на принципи, несъобразени с човешкото. Към силните черти на драматургичното му изображение трябва да се причисли още и яснотата на образите, на целите. Както в поезията си, и в драмата търси нови форми за внушение, без да нарушава идейната си яснота и целеустременост. В това е и оригиналността на неговия драматургичен опит, на неговия талант.

Джагаров разнообразява нашата драматургия с конфликтността, с етичните и социалните проблеми, които поставя с формалните си търсения, с ретроспекциите, които въвежда в две паралелни действия, пресичащи се като минало и съвременност, като гражданско-обществен и личен домашен живот, силно повлиян от обществения, онещастен от него („Прокурорът“). Тази явна оригиналност на формата извежда писателя извън традицията.

Драматургът има верен поглед за индивидуалното у героя. Той умее да го постави в сложни обстоятелства, за да се изяви различно. Величков от „Вратите се затварят“ изпъква още в първите сцени при срещите си с дядо Трайко, Кети, Марин, Найден, Бурсука. Във встъпителните бележки се отбелязва: „Постановката трябва да се изгради в откровено трагедиен план; оптимизмът ще се роди не от приглушаване на конфликта, а от неговото категорично решение в полза на нашето общество, на нашия комунистически идеал.“ В драмата авторът търси изкуството не в подражанието на действителността, в преповтаряне на битови и житейски подробности, а в синтеза, в основното движение. Свидетелство за това е „Прокурорът“. В тази драма има известна условност, полезна за изкуството, за неговата по-голяма вътрешна сила. Налице са необикновени ситуации, в които дебютира истината, усеща се мащабността на епохата, ритъмът на едно грандиозно време, изпълнено с борба. Решават се съдбата на човека, на обществото, бъдещето и перспективите на една справедливост. Джагаров се освобождава от битовизма, търсейки мащабни рамки. Той не забравя обикновено човешкото и неговите земни стойности. Същевременно в „Прокурорът“ се открояват острите проблеми на нашата епоха: проблемата за властта, проблемата за култовските методи и последиците от тях, за обикновения човек. В своя герой Прокурора Джагаров е въплътил нещо и от себе си. Героят му вярва в човешкото, в големите цели на революцията и не може да приеме онова, което му предлага Следователят, ревностният войник на култа. Драмата е написана сгъстено като остър двубой на две различни съвести. Композиционен похват в нея е конфликтът, израсъл върху контраста, т. е. върху различието между Прокурора и Следователя като мислещи личности. Паралелно с контраста идва единството вече на Прокурора и Следователя като привърженици на една и съща кауза. Така се появява противоречието с двете си страни: разрив и единство. Драматизмът е подготвен надалеко, обо снован е не само от житейската среща на два различни характера, а и от фило

софското сблъскване на две тези. Драмата се изгражда композиционно и с помощта на асоциативността — чрез смяната на преживявания върху екрана на съзнанието. В тая непозната съдържателна форма изпъква също мащабността. Авторът, от една страна, се издига над действителното, привичното и емпиричното, от друга, се държи близо до реалната драма и живите характери. Паралелно със словесния двубой между Прокурора и Следователя са изписани живо сцените на домашния свят, на бита, на семейството. С колоритни бои светят майката на Павел, Росица, Войнов, Боян. Това е домашен свят, огрян доскоро от любов и слънце, сега замрачен от сянката на нещастията, които носи култовското време. В два плана протича и езиковото изграждане на драмата: при диспута между Прокурора и Следователя тече напрегната, полемична реч, реч между юристи, чиято интелектуалност има свои форми за израз; при домашните, битови и семейни сцени езикът е изпълнен с човешка нежност, с присъщото на мимолетното в отношенията между хората.

„Прокурорът“ спечели на Джагаров славата на драматург със сложна вътрешна нагласа. В драматургията му се получава единство на два духовни стила: на субективно лиричното и на мащабно-драматургичното. Тези два стила взаимно се дооцветяват, досъздават естетическата си пълноценност. Драматургът умее да раздвижи чрез тях действието, за да го изгради чрез лирични контрапункти и драматични сблъсъци. Заложената в натюрела на писателя склонност към лирична изява преминава във фактурата на образа. Така двете струи, лиричната и мащабно-драматургичната, не си пречат, не се затормозват, а хармонично се уравновесяват в общото напрежение.

Още една особеност се откроява в таланта на този оригинален и изцяло съвременен драматург. Това е полетът на неговата мисъл. От обикновените, от всекидневните страни на действителността той извлича значителни обобщения, извежда проблеми, в които е заложено времето. Арсеналът на неговата мисъл е богат и разнообразен, но тя има свой идейно естетически стожер: хуманните цели на нашето време, произлизащи от морално-политическите цели и задържани от социалните обстоятелства. Така Джагаров е в постоянна полемика с онова, което не отговаря на идеала му. Като драматург и като поет той противопоставя сигурно висшето на низшето, даровитото на посредственото, на предничавото на консервативното, задържащото. В тези напрегнати отношения на противоположности израстват драматичните му сюжети. Така бе в „Прокурорът“. Така е и в следващата му пиеса „Тази малка земя“. Почти десет години са изминали от едното до другото произведение. И все пак проличава единството: авторът пак въстава срещу враждебни на човека условия.

Писателят е въвел сега в драмата си и нова сюжетност, и нови типове, нов човешки материал. По нов начин се разбира и проблемата за щастието и за правдата. „Прокурорът“ е рожба на едно историческо време, „Тази малка земя“ — на друго историческо време. Но ето че въпросът за обусловеността на човека от условията и за борбата му с тях изпъква отново, че полемичността в звучането на драмата се е запазила.

Този храбър автор е навлязъл отново в спор с някои явления в съвременността като мислител-мечтател, който иска да ни посочи чрез ума, чрез чувствата си, чрез драматургическите си видения същественото в нашия живот. Мнозина от неговите герои са обвеяни пак с дълготцветието на лиризма, отново войнствено-хуманните реплики са изпълнени с вдъхновение, идващо от мечтата за човешкото право. Пак моралната идея е устойчива по своему, сурова, поетично-патетична, извисена. Авторът постига драматургичното напрежение, като сблъсква тази духовна извисеност с посредствеността, като поставя пред нея всекидневната бариера на невежеството и на бюрократизма. Негови, на автора врагове са кариеризмът и бездушието.

Хармонията пак е нарушена, прогресът пак е затормозен.

Ако в „Прокурорът“ влечението към съвременно историческото се изяви предимно чрез един обществено-политически сюжет, то сега личи вълнението на автора и от нови, от актуални социални и морални проблеми. Избликнал е гняв от замърсяването на природата, от покушението върху хуманното у човека, върху важни за обществото морални стойности. Свободата на духа е угнетявана от насилието на посредствеността. Професор Радев със свои сътрудници воюва за опазване на природата, за спасяване на земята. Онези, които уж подкрепят неговите идеи, му пречат поради кариеристични и бюрократични подбуди. Ученият трябва да изживее тежки психически състояния, създавани от едно приятелско двуличие. Ту издиган, ту снеман от йерархията на постовете, той е принуден да се откаже временно от тезата си, да отстъпи в мръсната, нечестива игра. Но този сдържан учен, изсечен от човешки, а не от кариеристичен материал, носи у себе си и нещо българско, силно и възрожденско — неслучайно пее хайдушки и Ботеви песни. Той брани онова, което е скъпо на народа. Тази му позиция го затваря временно в неподвижност, докато технократите и бюрократите, които им помагат, шетат в живота.

На бойното поле избухва значителен философски и емоционален конфликт. Драмата се движи между страданието и подвига, в полюсни рамки. С положението, в което е изпаднал Радев, драмата се извисява до патоса на трагедията. В интерпретацията на сюжета изпъква и една от характерните особености в таланта на Джагаров. Авторът предпочита трагизма в подвига, а не тържествената манифестация на победата. Той търси философската и емоционална страна на противоречието, за да сплави чрез него единството на творбата. Предпочита трагичното напрежение, в което се отразяват и временното, и всечовешкото и което придава известна монументалност на образа и на ситуацията.

В драмата се долавят доста автентични, автобиографични моменти. Те, откровено казано, понизяват впечатлението от вътрешната и жизнена и логическа цялост. На зрителя е необходимо да премине през частното и личното, за да се домогне до значителното, идейно-емоционалното напрежение на конфликта.

Както героите от „Прокурорът“ имаха свои исторически координати, така и характерите от „Тази малка земя“ са люде от нашето съвремие. Учени, специалисти в институт, ръководители на важни ведомства движат времето с големи дела и са същевременно в личностното си битие.

Джагаров е проявил остро чувство за „сетивността“, своеобразно необходима и в едно драматургично изображение. Бързашка напомня: „Навън сняг вали, а тук песни се пеят.“ Тази реплика ни отнася веднага към една конкретна обстановка. Чувството за „сетивна“ конкретност се проявява с драматургичното обрисуване на обстановката, чрез присъствието например на сервитьора и чрез неговото участие в изявяване на характерите. Героите на драмата са в една среда и се движат в голямата колизия на конфликта. Това ги прави човешки многообразни. Тънки нотки на самоирония звучат у Радев, на ирония у Балчев и Божилова, на земна непосредственост у останалите. Това също усилва влечението за „сетивната“ конкретност на образи и действия.

Джагаров е показал майсторство в диалога, който не изяснява, а се превръща в борещa се рапира, извежда характера откъм волево-емоционалната му жизненост и сила. Репликите, и когато звучат в някакъв обикновен, текущ контекст, носят нравствения подтекст, възбуденото морално състояние.

С широкия арсенал от средства — изобразително-лирични, драматични и интелектуални — Джагаров ни води към вътрешния конфликт. Така ако Радев е съвременен възрожденски радетел за патриотична честност, то Драгиев носи противоположността му, и то не в огрубена, а в най-фина, философски осмислена форма:

Драгиев: Всеки по-висок пост изисква известни компромиси и отстъпки, другарю Славов.

Славов: Но не и от професор Радев.

Драгиев: И той е човек като нас.

Философията на Драгиев убеждава в компромис, тя предполага при всякакви обстоятелства пригаждането, отстъпването пред мнението на по-силните и безразличието към последиците. Нещо повече, Драгиев се характеризира с безотговорно отношение и към човешката природа. Тя може да бъде накърнена морално, да бъде заличена даже, тласната към лична гибел в името на изгодата и егоизма (отношението към Балчев). Драгиев е силна и активна личност, готов е да пристъпи през всякакви морални норми, да извърши даже и аморалното за своите цели. Така конфликтът Драгиев — Радев е много дълбок — конфликт и съвременен, и исторически. Сблъсъкът между тях е неотстраним — до моралното поражение на едната или другата страна. Това са освен два волево-психически образа, но и две морални тези, създадени от живота, избрани сякаш от съвременността и от историята да се борят, да си противоречат. Отново сме върху онова идейно поле на голямото историческо действие, което знаем от „Прокурорът". Временно едната, благородната страна е поразена, за да се разгърне в дълбочина борбата срещу философията на пригаждането, срещу студеното равнодушие освен към човека, но и към бъдещето на нацията. В този силен конфликт Джагаров изявява себе си и своята личностна позиция на драматург.

Радев сочи истината: заводът се строи, но реката е отровена, кислородът на въздуха е намалял, растителността се задушава... И това е само началото. Радев усеща ледения полъх на смъртта, а Драгиев фалшиво възвеличава благоразумието, съобразено с по-горестоящите, удобното за личния му напредък.

Идеята за спасяването на природата е не само актуална, а и дълбоко хуманна. В нея има драматизъм не само с временен, а с непреходен, планетарен характер. Когато е премислял своите характери, Джагаров е премерил добре съществения у Радев като хуманна перспектива, та дори до неговата рязкост, до неговата метежна независимост, неговата вътрешна свобода, неговата патриотична и комунистическа цялостност (спомнете си песента „Янко море" . . .). Той свързва неговите черти с патриотизма, с противопоставянето на исторически трагическата перспектива за унищожаването на природата, на живота от неразумност и при социализма. Във високия полет на тази идея е заложена хуманността на нашето време, тук е новият тип конфликтност на епохата ни. В плана на тази идея усещаме и интелектуалното „аз" на драматурга, неговата мисловна разгърнатост срещу драгиевци и лазаровци.

Чрез сблъскването на морални тези, на философски възгледи се изясняват оригинални характери, излива се закономерно особената форма на драмата. Тя включва началното примирение преди конфликта, морално-политическата теза на две страни, метежността. И бунта, възможен даже в нашето съвременно, социалистическо общество — когато се касае за несправедливост, за защитата на човешкото и народното. В образа на главния герой е силна специфично-националната струя, обликът на една изконно-българска душевност. Авторът, като се занимава с проблеми общочовешки, извежда на сцената характери, които са извечно български.

Драматургът Джагаров обича играта с диалога. В репликите се разлива широк поток от чувства: от закачката до иронията, от разнеженото състояние до резкия удар. Това също допринася да се увеличава богатството на изображението. Понякога, за съжаление, в сложната и напрегната реч се включва и по-олекотена словесна игра, онова, което идва от ходещия виц.

Драматургът изгражда още в малките конструкции, в драматично дисонантните положения, вътрешно богато организирана, веществено точна, ту пряко изобличителна, ту поетично приповдигната реч. В монолозите на Радев и Димов тя е поетична, с елана на чувствата, с приповдигнатостта на настроението пред детето — символ на живота.

„След малко ще прекрачим онзи праг и ще влезем при един човек. Ние още не знаем какъв е той, какви страсти е заложила природата в него — велики или нищожни, какви способности — малки или големи . . . Той ще духне свещичката и една година от живота му ще се слее с вечността“ (Димов).

„Макар и да съм му баща, смущавам се да прекрача прага. Какво ще вземе от мене този човек, което би могъл да понесе като знаме в бъдещето. Едно от най-важните качества, които трябва да притежава, е способността да мисли, да има собствено мнение и да го отстоява докрай. Ако е убеден, че то е за добро на хората, за мира и щастието на тази земя, на този народ и на света. Да, и на света!“ (Радев).

В словата, озарени от високи чувства и вълнения, се отразяват романтични състояния, маркира се голямото и грандиозното, към което героите се стремят. Поетично приповдигнатото обаче става реално обяснение на света. То само привидно създава мит,тъй като се държи близо до живота, *избликва от реал*ността. Така Джагаров не само поддържа, но и развенчава романтизма, разкрива резервите и на едно критическо мислене. Появява се драматургична многоплановост, романтична и реалистична едновременно. Авторът ни сблъсква не само с патоса,с мечтата, с мита,с песента и приказката, а и със суровата реалност, с неуловимата повседневност.

И в наши дни е вярна мисълта на Паскал, че изобретенията на хората вървят напред, като се увеличават, ала и лукавството на света не остава същото, и то се развива и изменя, придобивайки нови форми. То може да се окаже даже по-коварно, отколкото в миналото. И драмата на Джагаров с нейната сатирична и романтична едновременност в сюжета,с философско-емоционалната ѝ настроеност ни довежда до дълбочините на съвременното ни конфликтно битие. Чрез нея в хуманизма на нашата днешна литература с включват и критическото, и сатирическото начало, както и полетът на една възвишена поетичност.

Творбата на писателя подсказва, че и социалистическият строй, и техническият и научен напредък създават недоопозната досега духовна атмосфера, в която има сблъсъци, борба на напредничавото с консервативното, нови догадки за човешкото и нови сблъсквания с него. И драмата е изпълнена в самата си форма с енергия, мисловна и емоционална, съзидателна и разрушителна. И ето, забележете отново, че става дума за енергия разрушителна — чрез извисен лиризъм и чрез идеализация, както и за енергия съзидателна — чрез критика и сатира. Една сложност от разменени отношения, която тепърва предстои да осветляваме в пълнотата и вътрешното ѝ богатство.

Режисьорът Енчо Халачев, поставил драмата в Народния театър, е дал една синтетична характеристика на Джагаровата драматургия.

„Кое ме привлича у този автор?

У него всичко е едро. Думите. Мислите. Проблемите. Словото е плътно, сгъстено, обемно и същевременно издълбано с една линия. Мислите — изрязани като фрески. Гневни, вулканични и в непрекъснато движение във времето.

Проблемите — остри, неочаквани и като че ли непрекъснато клокочещи около нас.“

Такава характеристика изисква и съответна режисьорска мярка. И тя е намерена. От сцената идва полъхът на една силна драматургична жизненост. Усеща се как насилието ражда протест. Как и в нашето общество е възможен бунт — в името на висока цел, бунт срещу унижаването на човека.

„Тази малка земя“ е една Джагарова намеса в живота ни, една воля за посяване на морал, за възпитаване на чувствата ни, и то чрез голямата, не само национална, а и планетарна проблема за днешното, в XX в., отношение на човека към природата. Драматургът, стъпил на съвсем непозната сюжетна почва, е създал и оригинални характери, въвлечени в съвсем нова морално-философска конфликтност. Той отваря вратите към едно бъдеще на литературата, което идва неминуемо.

Джагаров е от развиващите се мащабни писатели на нашето време. Неговото слово още не е изречено докрай. Неговата воля за тържеството на патриотичния, на социалистическия идеал не е още доосъществена. Неговата сълза за чистотата и доблестта на съвременния човек още не е доизплакана. Неговото бунтовно чувство и неговата размирна мисъл, открояващи съвременността в историческото ѝ съдържание и в дълбоката ѝ драматична конфликтност, още ще привличат вниманието. Поетът и драматургът запазват свежо сърцето си. Това осигурява нови творчески открития, нова нежност и обич, нов гняв и нова ненавист.

ФИЛОСОФСКИТЕ ПОЕМИ НА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ

Вихрен Чернокожев

Философските поеми на Пенчо Славейков определят относителните граници на един твърде интересен етап от неговото творческо развитие, който все още е недостатъчно проучен. Липсата на едно сравнително цялостно изследване още веднъж доказва, че преодоляването на вулгарно-социологическия подход към творчеството на Славейков и по-специално към философските му поеми се оказа сложен и продължителен процес. Красноречиво доказателство за това е отсъствието на поемите от редица очерци с обзорен характер.

Отхвърляйки субективно-идеалистическите схващания на буржоазната литературна критика, някои наши литературоведи, особено в първото десетилетие след 9 септември, не успяха да разкрият своеобразието на творби като „Cis moll“, „Микел Анжело“, „Химни за смъртта на свръхчовека“ и др. Едва в по-ново време се направиха сполучливи опити да се проникне в тяхната сложна идейно-художествена структура от позициите на марксическата литературна критика. В тази насока определено приносен характер имат някои работи на Пантелей Зарев, Стоян Каролев, Дмитрий Марков, Петър Динеков, Георги Цанев, Ганка Найденова[1] и др., които съдържат ценни наблюдения и изводи по отделни проблеми на философските поеми.

Тук на първо място трябва да изтъкнем заслугите на П. Зарев, който с широта и вярно критическо проникновение посочи обективното значение на поемите не само в цялостната система на Славейковото творчество, но и въобще в българската литературна история. Уверено може да се каже, че подходът на П. Зарев към философските поеми до голяма степен определи общата насока в малкото по-нататъшни разработки на този проблем.

Ако сега имаме основание да говорим за едно ново, по-зряло отношение на литературната ни критика към художественото наследство на Пенчо Славейков, то това се дължи пред всичко на вещата изследователска работа на Стоян Каролев през последните няколко години. Още в 1972 г. той публикува увод-
ната глава на обширното си монографично изследване за Пенчо Славейков.[2] Тази и следващите публикации на Каролев поставиха в нова светлина редица проблеми, които пряко засягат нашата тема. В тях той успя по нов начин

---

[1] П. З а р е в. Пенчо Славейков. — В: История на българската литература. Т. 3. С., 1970. с. 555—562; Д. Ф. М а р к о в. Болгарская поэзия первой четверти XX века. М., 1959. с. 91—96; П. Д и н е к о в. Противоречия и единство. — Лит. фронт, бр. 17, 21 апр. 1966; Г. Ц а н е в. П. Славейков. — В: На прелома между две столетия. С., 1971. с. 208—214; Г. Найденова. Романтическият образ на творческата личност. С., 1968. с. 206—226.

[2] С т. К а р о л е в. Пенчо Славейков. Многоликост, противоречия . . . хармония. — Лит. мисъл, 1972, кн. 4, с. 3—16.

да обоснове Славейковите противоречия, изтъквайки единството и хармонията на неговата творческа личност, проникна в сложните взаимовръзки на западноевропейското литературно влияние върху Пенчо Славейков, разглеждайки го като нормален, закономерен процес.[1]

От статиите, посветени специално на философските поеми, интерес представлява тази на Иван Радев.[2] Вниманието ни е привлечено преди всичко от успешния опит на автора да постигне една по-обща типологическа характеристика на философските поеми.

Обединявайки ги около две твърде условни тематични ядра, той проследява трудната еволюция на философското обобщение. Въпреки отделни спорни моменти и непълноти, неизбежни при изследвания от такъв характер, статията на Иван Радев сполучливо разглежда някои съществени особености на философските поеми. Много от тях обаче все още не могат да се смятат за окончателно изяснени. Преди всичко необходимо е да се уточни и детайлизира въпросът за специфичния характер на Славейковия индивидуализъм, да се потърсят неговите истински корени. Почти неизследвани са проблемите на жанровата характеристика на философските поеми и някои особености на тяхната художествена система както по отношение на съдържанието, така и на формата. Необходимо е да се посочат онези общи елементи, които сближават философските поеми с останалото творчество на Пенчо Славейков — например с битовите поеми, а в някои по-редки случаи и с баладите.

Ако тези общи елементи се окажат достатъчни, това ще ни позволи да направим някои изводи за единството на творческия процес у Славейков.

Предлаганата работа ще разгледа само най-важните страни от поставените тук проблеми. На този етап на изследване тяхната детайлна разработка е все още бъдеща задача.

За индивидуализма на Пенчо Славейков е писано твърде много. И ако тук отново се връщаме към този въпрос, то е, защото единствено правилното му решение може да ни осигури надеждни подстъпи към вътрешната структура на философските поеми. В нашата литературна наука се е наложило мнението, че индивидуализмът на Пенчо Славейков е пряк резултат от влиянието на индивидуалистическата ницшеанска философия върху него. Влиянието на Ницше едва ли е оспоримо, но то е съвършено недостатъчно, за да обясни същността на Славейковия индивидуализъм . Неговите специфични особености трябва да търсим и на наша национално-историческа и социална почва. Крайно погрешно е да се смята, че философско-естетическите възгледи на поета започват да се оформят едва след отиването му в Германия. Още по-невярно е твърдението, че там те добиват завършен вид.[3] Наистина шестте години, които Славейков прекарва в Германия, имат изключително значение за неговото бъдещо творческо развитие. В музея „Петко и Пенчо Славейкови“ се пази фотокопие от разписанието на лекциите, които той е слушал: психология, етика и история на философията при проф. Вунд, история на немската литература при Бидерман, спецкурс за Шилер при проф. Елстер, история на новата философия при Фолкелт. През 1894—1895 г. при него слуша

---

[1] По този въпрос вж. ст. на Ст. Каролев: Вярност на себе си. Хенрих Ибсен и Пенчо Славейков. — Пламък, 1973, кн. 15, с. 75—88; Блян за Хармония. Славейков и Гьоте. — Септември, 1974, кн. 6, с. 170—205; Ирония и свободолюбие. Пенчо Славейков и Хайнрих Хайне. — Пламък, 1935, кн. 4, с. 112—138.

[2] И в. Р а д е в. Философските поеми на П. Славейков. — Език и литература, 1974, кн. 2, с. 12—25. Вж. и ст. на Хр. Д ж е л е б о в: Философските поеми на П. Славейков. — Родна реч, 1970, кн. 10, с. 12—14.

[3] Г. К е р е м и д ч и е в. Пенчо Славейковите поетично-художествени идеали и възгледи. С., 1938. с. 20.

естетика, а следващите две години естетика на поетическото изкуство и естетика на драмата. Слушал е още народен епос у южните славяни при Волнер, увод в изучаването на Шекспир при Вилкер, славянска диалектология и тълкуване на старосръбски текстове при Лескин.[1] Едва ли е необходимо да привеждаме повече факти, за да се види колко дълбоко Пенчо Славейков е навлизал в проблемите на европейската култура. Не бива обаче да забравяме, че когато отива в Германия, той вече има изработен, макар и в основни линии, свой естетически критерий и съвсем не безкритично възприема наученото там.

От 1888 г. Пенчо Славейков е редактор на сп. „Библиотека „Св. Климент", основано от Петко Каравелов. Със своите преводи на Чехов и Короленко младият поет минава един сериозен „стаж" у руските писатели, който в същност започва още като дванадесетгодишно момче.[2] Именно тази литературна школовка ще му помогне по-късно критично да възприеме философията на живота не в оня ирационален смисъл, наложен от Ницше, а като активно, вечно променливо начало на света, което става и един от основните принципи на неговото творчество. Съвършено прав е Иван Сарандев, който в статията си „За естетическите възгледи на Пенчо Славейков"[3] изтъква, че влиянието на Ницше е само едно естествено продължение на „интелектуални прозрения, настроения и мотиви", почвата за които е подготвена още у нас. Трудно е да се проследят условията, при които е започнал и се е развил този процес на подготовка. Известна представа за него можем да добием при едно генетическо изследване на белезите на индивидуализъм в нашата литература. Този въпрос е твърде обширен и неведнъж е бил предмет на специални изследвания. Тук се налага с няколко общи щрихи да изтъкнем най-съществените.

Макар и да имат твърде условен характер, проявите на индивидуализъм в българската литература не могат да се смятат за случайни явления. Известни са онези обективни обществено-исторически условия, които подготвиха през 90-те години раждането на едно ново, по-сложно устроено естетическо съзнание, стремящо се да преодолее утилитарното отношение към изкуството и търсещо за това нови форми и нови средства. „Тепърва за това съзнание стана възможно появяването на големите естетически, етически и религиозни въпроси"— отбелязва Спиридон Казанджиев.[4] Вглъбяването на твореца в неговия собствен вътрешен свят бе своеобразна реакция срещу другата, „външната" действителност, която не можеше да се преодолее с нейните собствени средства. Именно затова според мен творците около сп. „Мисъл" начело с Пенчо Славейков търсеха градивен материал за своето творчество някъде вън от тази действителност, без обаче да я отричат напълно. И трябва изрично да подчертаем, че те не станаха слепи епигони на модната тогава неокантианска естетика, защото възрожденската традиция беше винаги жива у тях и не им позволяваше абсолютно да противопоставят индивидуалното на колективното съзнание. Едно по-внимателно вглеждане в сложната проблематика на философските поеми ще потвърди правилността на направения извод.

*

„Фрина" е най-ранната философска поема на Пенчо Славейков. За пръв път е отпечатана в сп. „Мисъл", кн. 1, от 1892 г. със заглавие „Пресъда над Фрина".

---

[1] Литературен архив, т. 3, С., 1967, с. 65—66.

[2] И. Захариева. Пенчо Славейков, популяризатор на руската литература в сп. Библиотека „Св. Климент". — Лит. мисъл, 1966, кн. 2, с. 49—53.

[3] Вж. сп. Септември, 1971, кн. 8, с. 149 и сл.

[4] Сп. Казанджиев. Индивидуализмът на Пенчо Славейков. — Златорог, г. II. кн. 8, с. 452.

Като първоначален подтик за написването на „Пресъда над Фрина“ вероятно е послужила поемата „Фрина“ на руския писател Всеволод В. Крестовски. Впрочем сам Славейков в авторска бележка към изданието на „Епически песни“ от 1896 г. между другото посочва своите заемки: „Няколко песни от тази книга са възпроизвеждане на чужди теми — и аз вярвам, че по този повод нашите критици няма да пропуснат да изкажат своето благородно възмущение. Някои даже, и лично и писмено, са ми го изказвали вече. Нямам обичай да преча на никое филистерско удоволствие: напротив, за да улесня това тяхно удоволствие, аз отбелязвам тук кои са именно тези песни: „Фрина“, „Марий и Сула“, „Старите шалвари“ и идилията „Етър назад се повръща“. Темите на първите две са заети от стихотворения, а на третата и четвъртата от прозаически разкази.“[1]

Въпреки че Славейков не скрива изворите на своята „Фрина“, обвиненията в плагиатство не закъсняват. В подлистника на в. „Ден“ Кирил Христов нарича поемата „литературен плагиат“[2]. Според него Пенчо Славейков е заел изцяло „Фрина“ от едноименната поема на Всеволод Крестовски, публикувана в т. IV, ч. II на неговите събрани съчинения. Сравнителният анализ на двата текста най-убедително би отговорил на въпроса, имал ли е основание Кирил Христов да обвини Славейков в литературна клептомания. Той би бил необходим не за да доказва неща, които отдавна вече са доказани, а за да обясни донякъде вътрешните мотиви на заемките и сложния процес на тяхното художествено усвояване. Тук навлизаме в твърде интересни проблеми, чиято разработка изисква специално внимание.

Вярно е, че в основата и на двете поеми стои известната легенда за древногръцката хетера Фрина, но тя е претворена по различни начини, което води и до различие в крайните художествени резултати. Фрина на Всеволод Крестовски е и си остава просто хетера. Славейковата Фрина е преди всичко човек с ясно съзнание за собствената си сила, с горд и независим характер. Тя не се страхува да вдигне наздравица за „славата на нова Афродита“ и по този начин дръзко да се противопостави на една вековна традиция, която повелява почит към божеството. Първата редакция на поемата има съществени недостатъци — опростена фабула, близка до тази на легендата, и елементарен финал, който не съдържа в себе си художественото обобщение. Дори и в този си вид Славейковата творба се отличава от поемата на В. Крестовски.

Ръкописите на Славейков и многобройните поправки върху тях говорят, че над „Фрина“ поетът е работил грижливо и продължително. Промените във втората редакция на поемата засягат броя на стиховете — от 202 те нарастват на 371. Количественото нарастване обаче е съпроводено от съществени качествени изменения — по-пълноценно развитие на фабулата и по-вярна психологическа мотивировка в действията на героинята. Те вече не са продиктувани от стихията на една сляпа ревност. Сега Фрина иска да издигне храм на хубостта и в това е нейното страшно предизвикателство към божеството. Едва тук, във втората редакция, поемата има свой идеен център — култът към красотата като проявление на висш идеал, който обновява и възражда човешката душа. В нашата литература се ражда един нов мотив, който по-късно в творчеството на Йордан Йовков ще стане основен принцип на художествено изображение.

Промените, които Славейков внася във втората редакция на „Фрина,“ превръщат тази негова творба в самостойно и оригинално произведение. Още на времето д-р К. Кръстев, въпреки склонността си към отвлечени естетски тъл-

---

[1] П. П. Славейков. Събрани съчинения в 8 тома. С., 1958. Т. I, с. 378. Всички цитати са по това издание.

[2] В. Ден, бр. 461—463, 3 апр. 1905.

кувания, правилно оценява значението на тези промени. Наричайки поемата „преддверие към храма на Славейковата душа“, той изтъква, че „неговата (на П. С., б. а.) същинска омисъл не е вече само да прослави красотата на плътта, нито да нарисува очарованието, което има тя върху чувствата и въображението на един народ-художник — едното и другото намираме, ако и в доста груба форма, и в легендата, и в поемата на Крестовски. Не, Славейков се домогва до нещо съвсем друго; той иска през красотата на тялото да направи да проблесне като нейна първооснова, като нещо неразделно от нея, душевната красота на своята героиня.“[1]

Д-р Кръстев е безспорно прав, но, струва ми се , че тук поетът е постигнал нещо по-съществено, по-трайно. Той е успял да изрази схващането си за красивото като един вечен идеал, като неизменна субстанция, за която временното, преходното нямат никакво значение:

Ще дойде ден, и той не е далеч,
вселената когато ще да знай
една богиня само — Хубостта!
В живота на безсмъртие начало
и в мъртвото емблема на живот:
. . . . . .
Аз виждам вече вдигнат първий храм
в Атини. В прах ще скланя человек
чело — но не пред блянове с длето,
изрязани от камък, не в безмълвно
смиренье — там сърцето на сърце
пред живата богиня, пред това,
което вечно женствено е в нея,
ще да поднася въжделено жертва.

За Славейков красотата, дори и в мъртвата природа, е емблема на живот. Така той съвсем категорично утвърждава нейната непреходност, диалектиката ѝ. На времето някои изследователи са обвинявали поета в буржоазен естетизъм. За тях „Фрина“ е красавица, която стои над историята, символ на вечна красота, в която естетиката на Славейков намира удовлетворение. Стига се дори до твърдението, че със създаването на „Фрина“ Славейков проявил „рафиниран буржоазно-аристократически вкус“[2]. Тези отдавна остарели схващания не биха ни помогнали да обясним проблема за красотата във „Фрина“. За Пенчо Славейков чувството за красивото, красотата са преди всичко възможност за дълбоко съпреживяване, естетическа радост, която низшият духом не може да изпита. Обявяването на красотата за вечна и неизменна субстанция все още не означава едно чисто естетическо отношение към действителността, нито пък абсолютизиране на красотата изобщо като някаква категория вън от времето и пространството. Схващанията си Славейков е въплътил в живата съдба на своята героиня, в сложните обрати на нейното човешко поведение. Поетът съумява да види конкретните прояви на красивото в цялото им многообразие — от класическата хармония на физическата и душевна хубост у Фрина до красотата на творческия подвиг в „Cis moll“.[3]

Тази философска поема се нарежда сред най-значителните творчески постижения наСлавейков. В нея за пръв път в нашата литература темата за героичното в изкуството става обект на художествено претворяване.

---

[1] В. Миролюбов (д-р К. Кръстев). Хр. Ботьов, П. Славейков, Петко Тодоров. 2. изд. С., 1917. с. 58 и сл.

[2] Ив. Коларов. Философията и естетиката на П. П. Славейков. С., 1914. с. 20.

[3] В сп. Мисъл поемата носи заглавие „Fis dur“.

В основата на поемата е трагедията на великия немски композитор Лудвиг ван Бетховен, който на 30-годишна възраст започва да губи слуха си.

Пенчо Славейков е поет със завидна музикална култура и развито чувство за музикалност, оспорвано от някои критици. Особено много поетът е обичал и ценял творчеството на Бетховен. Славейков редовно е посещавал музикалните вечери у пианистката Маргарита Стойчева, на които често са свирели Бетховен. По повод на тези вечери Мара Белчева, няколко години след смъртта на Славейков, споделя пред Бела Казанджиева: „Не зная дали госпожа Стойчева подозираше какъв богат свят откриваше тя на Пенча със своето свирение. Когато се връщахме от нейните вечери, той мълчеше, а когато той мълчи, то значи вътре в него бушува и се заражда нещо.“[1]

Сигурно в една от тези вечери се е родила идеята за „Fis Dur“. По-късно в „Епически песни“ от 1907 г. заглавието е променено на „Cis moll“. Пенчо Славейков вероятно е смятал , че в този си вид то най-вярно ще отразява настроението на поемата. В същност „Cis moll“ е названието на едно от най-известните произведения на Бетховен — Соната № 14 до диез миньор оп. 27, № 2.

Първата част на сонатата „Cis moll“ носи трагичен отпечатък. Зад външната сдържаност се усеща някаква затаена тревога, дълбока скръб по изгубеното щастие и неосъществената любов. Именно това скриване на пределната емоционална напрегнатост зад един външно сдържан израз определя противоречивата същност на образа и неговия драматизъм. У Пенчо Славейков този вътрешен драматизъм няма чисто субективна основа, а е осмислен по съвсем друг начин. Съдбата е отнела слуха на великия композитор, но е останала жаждата за творчество и тя, въпреки всички обстоятелства, трябва да намери своята реализация. В бележките си към споменатото вече издание на „Епически песни“ Славейков привежда следния откъс от дневника на Бетховен: „Да създавам само велики неща — ето към какво е бил склонен моят ум . . . Роден с темперамент жив и деятелен, дори страстен, аз бидох принуден от рано да напусна обществото и да живея усамотен. Мен е невъзможно да казвам на хората: Говорете по-високо, викайте, защото съм глух! Мога ли да призная, че ми липсва онова чувство, което аз би трябвало да го имам поне дотолкоз, доколкото го имат други е; което аз имах преди съвършено, тъй съвършено, както са го имали малцина от моята професия . . . Подобни неща ме докарват почти до отчаяние; и малко оставаше да разчистя сметка с живота си. Само изкуството, то спря ръката ми. О, струваше ми се невъзможно да напусна света, преди да създам онова, което бях длъжен да създам.“[2]

Самият факт, че Славейков привежда именно тази част от известното Хайлигенщадско завещание на Бетховен, подсказва, че още при избора на темата личният мотив е имал съществена роля. В жизнената съдба на Бетховен Пенчо Славейков ясно е видял част от своята жизнена съдба. Идеалистическата литература на критика подчертаваше преди всичко дълбоко субективния характер на „Cis moll“, виждаше в поемата лични, интимни преживявания, тясно свързани със собствената съдба на поета. Нещо повече — правеха се опити тези крайно субективистични оценки да се приложат към цялото му творчество, като се изтъкваше, че „ . . . неволята е един от най-характерните, дълбоки и съдържателни мотиви в Славейковата поезия“[3].

Това твърдение на Борис Йоцов в една или друга степен е поддържано и от други автори, които са се занимавали с творчеството на Пенчо Славейков. Дори Б. Пенев, който непосредствено е следял работата му, твърди, че фило-

---

[1] Б. Казанджиева. Спомени за Пенчо Славейков. — Септември, 1966, кн. 6, с. 170.

[2] П. Славейков. Събр. съч. Т. I, с. 392 и сл.

[3] Б. Йоцов. Неволята у Славейкова. — Напред, № 593, 1921.

софските поеми имали изключително автобиографичен характер. В статията си „Основни черти на днешната ни литература“ той пише: Славейков говори за себе си и за личната си несрета дори и когато изобразява други художници. Съдбата им го интересува доколкото може да загатне чрез тях за себе си, доколкото в живота им се отразява неговата участ.“[1]

Абсолютизирайки субективния момент във философските поеми, Боян Пенев, макар и по други пътища, стига до мисълта на Борис Йоцов, че Славейковата поезия е поезия на страданието, на неволята, само че, както ще видим по-нататък, той влага в това твърдение по-друг смисъл. Сам Славейков неведнъж се е обявявал против писанията на своите критици, че от творенията му вее „неприветният дъх на нерадостна концепция за живота“. „Неволята си е неволя — пише той, — и няма на тоя божи свят човек без каквато и да е неволя, но тя не е вгорчивяла усмивката на устата ми, не е помрачила моя поглед. И аз често деля мегдан със самата веселост . . . Живота на всякой человек е огърлица от весели и скръбни дни. Такава огърлица носи и поетът и ако иска да бъде искрен изобразител на живота, той не може да пее само за слънце и пролет. Придържайки се о такова мерило, аз твърдя, че моята поезия е жизнерадостна, макар по лицето на моята муза да има няколко меланхолични брадавици.“[2]

Славейковата жизнерадост има свой особен характер. Тя е въплътена в твърде сдържания и твърде умен понякога копнеж по идеала, в най-благородните и най-висшите прояви на гордия човешки дух. Безспорно е, че жизнената драма на Славейков има определено значение за творчеството му. Но тази жизнена драма, която по собствените му признания го е направила поет, той никога и никъде не превърна в трагедия. За Славейков страданието е източник на една извисена душевност. В неговата очистителна стихия човек се ражда отново и познава истината за света, подготвя се не просто да го възприема, а да го чувствува. В една от тетрадките си Пенчо Славейков е записал:

„Радостта опиянява и през нея нищо не се види; през сълзите се отражава истината.“[3]

Темата за страданието у Славейков е много специфична. Боян Пенев се е опитал да види именно Славейковото в нея, да подчертае същинското ѝ съдържание. „Наистина за мене Славейков е поет на скръбта — пише той, — но неговата скръб трябва да се обясни иначе, а не така, както нашите критици я обясняват. Те по същия начин и със същите похвати биха обяснили и една сантиментална натура. То е скръб на жаждащ, стремящ се, копнеещ човек . . ., а този, който жадува и се стреми, все трябва да вижда нейде някоя звезда.“[4]

Въпреки лутанията и противоречията си Славейков се е стремял да обективира личните си чувства и неведнъж е подчертавал, че те имат право на съществуване в литературата, само ако са толкова лични, че читателят ги признае за свои. В „Cis moll“ Пенчо Славейков се издига над страданието, осмисля го по свой начин и го превръща във философия на изкуството:

Не, не, живее всемогъщ дух, —
а с него аз в изкуството живея . . .
И загубата на единний слух
не лесно той убива идеалът,
когато него Висший слух поддържа.

---

[1] Б. Пенев. Основни черти на днешната ни литература — Златорог, г. II, № 1, 4—5, с. 229.

[2] П. Славейков. Българската поезия преди и сега. — В: Събр. съч. Т. V, с. 185.

[3] Литературен архив, т. III, с. 109.

[4] Б. Пенев. Дневник. Спомени. С., 1973. с. 155.

Аз чувствувам чрез него буйний пулс
на общия живот на естеството —
не той ли бие в моето сърце?
То не от туй ли страда тъй жестоко? —
Страданьето е неговът живот!
И само в него ази ще намеря
за нови чувства нови звукове
изкуството чрез тях да обновя . . .

Физическата болка от страданието е изчезнала, останала е болката от изстраданото докрай художническо откровение, която е вечна. Страданието е извисено, то се превръща в извор на духовна и поетическа мощ. Надмогването на личната болка, подчиняването ѝ на идеалите на истинското, голямото изкуство не е ли това проява на героизъм? Ние изобщо малко сме свикнали да чувствуваме героичното в призванието на духа, в живота на мисълта. За нас е наистина необичайно сходството между героизма на революционера и героизма на поета. До Пенчо Славейков никой не се е опитал да вникне в мисловния свят на твореца, да измине бавния и мъчителен път към тайнствените лабиринти на душата му и да открива величие дори в човешката неволя.[1]

Темата на възвисяването на човека над страданието е особено ясно изразена и в битовата поема „Ралица“, но вече на по-друга основа. Философското обобщение тук е изведено от конкретния, ежедневния бит, който не познава мъчителните състояния на духа. Но и в битовата поема тържеството на ненадсломената от бурите на съдбата човешка душа не е по-малко. Ралица е превъзмогнала болката от загубата на любимия човек, подчинявайки се на неумолимия ход на живота.

Но в ваклите очи на свойта рожба,
когато тя се вгледа и познай
в тях Ива—до сърце си го притисна
и пак оная хубава усмивка
на устните ѝ цъфва, от живота
ненадломена — с несломено сърце.

Преодоляното страдание и тук носи в себе си кълновете на нов, по-богат живот.

Философските и битовите поеми на Пенчо Славейков са близки в много отношения. Между тях обаче има и съществени различия. Ядрото на битовата поема е случката, събитието. Във философските поеми те почти отсъствуват. Оттук може би идва и нарушаването на взаимната връзка между отделните части на класическия сюжет, които най-цялостно са запазени във „Фрина“.

Проблемите, подети в „Cis moll“, Славейков непрекъснато развива и обогатява. В поемата „Микел Анжело“ той отново се стреми да проникне в сложния вътрешен свят на твореца, на художника.

Първоначалната идея за тази твърде показателна Славейкова творба вероятно се е зародила още в 1890 г. В една „Тетрадка за бележки и първи наброски“ се намира малкото стихотворение „Творец“.[2] Съдържанието му подсказва, че то би могло да се счита като зародишно ядро на бъдещата поема.

---

[1] Интересно е да се отбележи, че някои от основните мотиви, подети в „Cis moll“, бихме могли да открием и в кн. на Боян Пенев „Бетховен“. С., 1930, с. 88 и сл.

[2] Вж. В. В е л ч е в. Пенчо Славейков против монархията и тиранията. — Септември, 1958, кн. 7, с. 104.

ТВОРЕЦ

(Афреска от Микел Анжело)

Великий дух над тъмната идея
е въплътил с вълшебната си кист
и от душата си пламъкът най-чист
тук с ням възторг прелял е той във нея.

Витай пред нас в величие нетленно,
могъщий лик на всетворящий бог
с рой ангели пред погледа му строг
невидимо възстават в миг сътворени.

Аз ням следя високия му полет
там в модрата небесна вис далека,
и чувствувам завива ми се свят.

И аз склоних с ужас и тревога
чело пред бога — твореца на човека
и пред човека — твореца на бога.

Ясно е, че тази фреска е само едно първоначално досещане за бъдещата поема, но тя е изключително ценна за нас, защото ни помага да проследим някои от конкретните пътища на зараждането и развитието на художествената идея. Мотивът за единството между творец и творение, който тук все още е неясен и смътен, по-късно в „Cis moll“ и „Микел Анжело“ е значително доразвит и задълбочен. Последните два стиха на цитираната наброска също заслужават внимание. От „единството между бога — твореца на човека и човека — твореца на бога“ ще се оформи особената Славейкова концепция за свръхчовека. Една от най-характерните особености на „Микел Анжело“ е пределната вътрешна конфликтност, характерна в различна степен и за останалите философски поеми. Тук конфликтът се изгражда върху сблъсъка на две начала, които имат преди всичко морално-етичен характер. Дългът на гражданина, на някогашния боец, се изправя срещу пасивността на художника, станал „роб на блянове неземни“, които са го направили равнодушен към воплите на тълпата. Блясъкът на мечовете, техният звън, който се смесва с последните предсмъртни стонове, всичко това особено рязко контрастира с мъртвата неподвижност на мраморните образи, от които вее „мразен дъх, дъхът на отчужденье“. Някъде под кората на индивидуалистическото творческо съзнание на художника бликва неудържимо гневният протест на някогашния борец. И това „второ аз“ на твореца, което все още живее, влиза в безпощаден спор със своя носител:

Нещастен син на некъдърно време!
Кой демон зъл прибули твоя поглед
та около си, зрящ, не виждаш нищо.
Около теб развалата гъмжи,
около тебе жъртва подир жъртва
пред кървавий олтар на родний край
се трупат безвъзмездно. Съзерцаваш
ти ужасите за наслада — в тях
ти черпиш вдъхновенье. Де боецът?
Де смелий вожд? Раб над раби е той!

Заслужава да обърнем особено внимание на амплитудата на чувството. Отначало тонът е равен, безпристрастен, почти епически. Той постепенно из-

чезва, за да отстъпи място на една страстна войнствуваща полемичност. Макар и да не се противопоставя абсолютно на тезата за гражданската отговорност на твореца, Славейков се стреми да наложи едно свое схващане за изкуството, за онзи особен втори живот на твореца, който определя и единствен оправдава смисъла на неговото съществуване.

Ти прав си, гений тъмен. Твойте думи
не чувам аз за първи път сега.
Половината от земний си живот
на тоя хладен камък посветих.
Свещений плам в душа ми, от живота
запален за живота не горя
сред тия тесни четири стени,
де само ек на млата беше чут.
От ден на ден полека гасна той;
с потайна радост, заслепен, аз бързах
и младите му искрици последни
да умъртвя во мраморните форми.

Славейков неведнъж е доказвал своето самочувствие на елин в изкуството, който признава само една истинска школа — живота, пред чийто олтар творецът принася в жертва рожбите на своята душа.

Художника-отстъпник от живота!
Защо живей, към що се той стреми?

Животът единствено придава смисъл на изкуството и го одухотворява. Неговият лъх стопля студените мраморни форми, слага меч в ръката на Брут, запраща камъка на Давид към врага, отроня сълзата, застинала в страдалческите очи на Мария, която стои няма пред трупа на своя божествен син. Въпреки отделни прояви на индивидуалистическо творческо съзнание у Славейков той е разбрал, че животът е необходим на изкуството, без да е тъждествен с него. Живот в изкуството и изкуство в живота органически ще се слеят според него само тогава, когато всичко временно и тленно бъде отхвърлено като недостойно. Чрез проблемите на изкуството Пенчо Славейков търси отговор на неизменния въпрос за смисъла и съдържанието на човешкия живот, който преминава в търсене на един вечен абсолют. Във финала на „Микел Анжело“ той е наречен идея на времето, а ние бихме го нарекли истината за времето, за онези непреходни човешки ценности, които преживяват общества и народи, но не остаряват и не подлежат на преоценка. Различни са пътищата на човешкото познание, устремено в търсене на вечната истина за света, който ни заобикаля.

. . .На света
един я в слово пламенно изказва,
друг в бой за нея лее си кръвта,
с длето и мрамор трети я изрязва
и я от днес изпраща в вечността!

Тук Славейков е намерил сполучлив художествен израз на идеята си за изкуството като специфична форма на човешкото познание.

Черновите на поемата и поправките върху печатните текстове свидетелствуват за продължителна творческа работа. Би било интересно да се проследят нейните етапи, но тук това не е възможно, нито е необходимо. Ще се спрем само на една от поправките, която е особено важна, тъй като до известна степен променя общата идейна насоченост на поемата. В „Мисъл“ тя завършва:

В борба роден, води ги на борба!
Мойсее, говори!

В изданието от 1907 г. вече стои:

Идеята на времето пренесе
ти в вечността . . .Мойсее, говори!

В същност тук отново се появява познатото Славейково схващане за ненамесата на твореца в обществените борби, която днес ние не можем да приемем. Но все пак имаме ли право да виним Славейков за тази поправка. Та нали сам той не веднъж е казвал, че поетът също е борец, само че от по-друг тип. В очерка за „Бойко Раздяла" Славейков изрично подчертава начина, по който възприема борческото у твореца.

„Раздяла не е борец в обикновения смисъл на думата, макар да е мятал не-веднъж стрели в обикновени лагери. Той е борец — един от най-смелите — за свободата на човешкий дух."[1]

Сам Славейков е имал гордото съзнание на борец за свободата на човешкия дух и го въплътил най-добре в образа на Шели от „Сърце на сърцата". Отнасяйки се твърде свободно към фактите от биографията на бележития английски поет, Пенчо Славейков е използувал творчески легендата за неговото вечно живо сърце, за да създаде една романтично извисена поема, търсейки нови художествени обобщения на проблема за героичното. Ако в „Cis moll" Славейков се интересува преди всичко от проявленията на героичното в изкуството, то тук вниманието му е насочено към нравствените измерения на героичното. Привлича го дълбоко етичната личност на Шели, неговият горд устрем към идеала, към една мечта — утопия.

Славейковият Шели е независима, величествена личност, неудържимо стремяща се към идеала като най-висша форма за изява на човешкия дух.

Сияеше во модрия му поглед
таинствена и строга мощ. Безмълвно
другарите вървяха подир него,
залисани от гордия му порив.
Невидимия дух на вдъхновенье,
челото му засенил с горд възторг
говореше през неговите устни.

Макар и да носи някои неизбежни белези на философската абстракция, идеалът у Славейков има свое конкретно, реално съдържание. Във „Фрина" той е култ към красотата — физическа и душевна, в „Cis moll" се нарича жажда за живот и творчество. В „Сърце на сърцата" неговото име е утопия. Тя крепи вярата на човека в бъдното, ражда в него фаустовско неспокойствие на духа и го кара да търси отговор на своите вечни проблеми.

Утопия! И тъй да е — в живота
утопиите само дават цел
и человека во човека раждат.

Историята на човечеството неведнъж е доказвала, че това, което днес изглежда утопия, утре може да бъде неоспорима реалност. В същност Славейковият Шели не е пасивен съзерцател на своите идеи. За тяхното право на живот той полемизира с прагматичната философия на своите другари, за които бляновете на мечтателя са враг на всяка истина в живота. Отричайки преходността на настоящето, устремен към бъдещето, поетът вярва в онова, което е „в промени непроменно" — вечният, безначален и безкраен човешки стремеж към

[1] П. Славейков. Съч. Т. II, с. 141 и сл.

идеала. Именно той осмисля човешкото битие, отделя временното, нетрайното в него от онова, което е вечно повторимо и в този смисъл безсмъртно.

О, не! На дните в безконечний ход,
едно, едно ще се повтори пак —
към светлина възвишений копнеж,
към висшето стремленията чисти
и гордий, властен жад за идеал.
Ще се повтори онова, което
в световните промени непроменно,
е будило в човека човека
и смисъл му е давало в живота.

Прекрасен символ, олицетворяващ безсмъртието на идеала, е сърцето на Шели, което живее дори под изгарящата жарава на огъня. Използувайки този баладичен елемент, Славейков постига ярко художествено внушение. Още преди време съветският литературовед Дмитрий Марков правилно оцени достойнствата на поемата, изтъквайки нейния борчески патос.[1]

В изследването си „Романтическият образ на творческата личност“ Ганка Найденова прави един интересен опит да разкрие романтическата струя не само в „Сърце на сърцата“, но и в останалите философски поеми, проследявайки своеобразното преплитане на романтическото и епичното начало в тях.

Романтичната борческа извисеност на Шели по твърде странен начин контрастира с мрачната меланхоличност на Ленау от философската поема „Успокоения“. Към изданието на „Епически песни“ от 1896 г. Пенчо Славейков е поставил авторска бележка, която до известна степен ни помага да навлезем в особената атмосфера на творбата.

„Канавата, на която е сплетена моята песен за най-злочестий поет на земята Николай Ленау (Нимбш), е последният период от неговия живот, полудата му . . . Той се чувствуваше най-често нещастен, смъртно нещастен, макар никога да не беше изпитал нужда и нищета, макар славата и почестите да го отрупваха със завидна щедрост . . . И въпреки това преобладаващото настроение на неговото сърце бе убийствена меланхолия, мрачната горест . . .“[2]

Връщайки се отново към болките на човешката душа, тук Славейков не успява да ги обективира, да открие в тях някакъв реален общочовешки смисъл. Въпреки продължителната работа върху поемата Славейков не е постигнал своята творческа задача именно защото се е опитал да превърне дълбоко личното страдалческо чувство само за себе си в идеен център на поемата. Ленау няма сили да преодолее болката и да я превърне в извор на творчески пориви, както Бетховен в „Cis moll“. Цялата трагедия на този „певец на скръбта и любовта“ е в непревъзмогнатото страдание. Смътните надежди, стремленията към щастие, умират още в своя зародиш под мрачната сянка на една преждевременна душевна смърт, която е хиляди пъти по-страшна от физическата, защото е безпощадно, докрай осъзната, и защото отвъд нея вече няма нищо и никого.

Мъртвешки сън не буди никой звук,
мъртвешки мрак лучи не осветляват!
Мъртвец съм аз, когото са случайно
забравили во гроба да заровят! . . .
Ще дойде ден, но боже мой кога?

Жестока е съдбата на поета, която му е дала поглед, открит за всичко грозно на този свят. Едновременно жрец и жертва на своето изкуство, той е загубил

---

[1] Д. Ф. Марков. Болгарская поезия первой четверти XX века, с. 80.
[2] П. Славейков. Събр. съч. Т. I, с. 398.

вярата си в него и с това е загубил всичко. Ленау грабва цигулката, за да излее в звуци мъката на своята душа. Този негов последен порив, събрал в себе си надежда и отчаяние, безумие и воля за живот, умира бавно, мъчително така, както умира музиката в конвулсиите на скъсаната струна.

Той вля в струните своята душа
со тях се сля — в звуците улетя.
Ридаещи те пееха — не беше
то вече песен, а плач на безумие . . .
Ей секваха, ей зачестено пак
унасяха се звуците припрени
далеч, далеч и сблъскани за миг
в невидима прегръда с глух се трясък
разпилияваха — прекъсната струна
обвисна — писна остър резонанс
и някъде замря. Со гневен
мах цигулката захвърли той и счепка
космите си со сгърчени ръце.

Пътят е извървян, а той не води никъде, защото идва от себе си, за да се върне пак в себе си. От този ireален, сякаш омагьосан свят изход няма. И в това е дълбоката трагедия на Ленау, която Славейков е претворил със средствата на един краен, безпощаден психологически натурализъм.

*

Своеобразен финал на проблема за творческия човешки дух са двете последни поеми на Пенчо Славейков „Симфония на безнадеждността“ и „Химни за смъртта на свръхчовека“.[1] В тях Пенчо Славейков се е опитал по свой начин да разреши вечния прометеевски въпрос за неспирния ход на човешката история, на човешкия прогрес, за битието като диалектика на живота и смъртта.

За Славейков прогресът на човешкия дух е борба, сложна и мъчителна борба между отчаянието и надеждата. Богоборческият подвиг на титана Прометей е жестоко осмян от човека.

Откраднатия от небето огън
зафърли ти во моята душа —
но бездната й освети ли? . . . Мракът
направи сал в болеж да се сгъсти —
и да се роди съзнанъето. . . Защо
не ме остави, Прометее в мрак?
Защо ми съзнанье? Нима
то светлина ми даде? . . .

Прометей е дал съзнание на човека, но това съзнание му е отнело радостта на малките илюзии и го е изправило пред дилемите на една жестока реалност: богове и тронове се сменят, смъртта на единия означава живот за другия, който отново ще води по „тъмен път, по кървав път и своите и хорски съдбини“. Дори и в тая световна бездна, в която спят зародиши на богове безчетни, има повторими неща, за които тленността на времето е без значение.

---

[1] Съзнателно изоставяме философската поема „Сянката на свръхчовека“, тъй като тя само възпроизвежда мотиви от „Also sprach Zaratustra“ на Ницше, без да съдържа в себе си Славейковото тълкуване на свръхчовека.

Във века ще сменява, бога — бог;
двамина само ще останем ний,
в световните промени, непроменни —
на тежкий кръст на ведра безнадеждност
разпънат аз, — на тъмната скала
на халосна надежда ти привързан. . .

Прометеевският проблем е вечен, защото вечна е и прометеевската мъка на съзнанието, с която всеки миг по нещо умира, за да се роди в следващия оная напълно човешка „ведра безнадеждност", която крепи човека в неговия труден житейски път. Прав е може би д-р Кръстев, като изтъква, че тук Славейков издава „едно от най-интимните, може би най-интимното и най-дълбоко спотаено чувство на своята душа. Чувство и в същото време литературно-исторически принцип: Вярвай, стреми се и твори, дори когато никакво човешко предвиждане не обещава успех, когато твоите сили са нищожни, когато смъртта всяка минута издига над тебе своята безмилостна коса."[1]

Погрешно е да смятаме, че „Симфония на безнадеждността" е израз на крайни античовешки и антидемократически индивидуалистически концепции. При по-внимателно вглеждане в творбата и тук бихме могли да открием специфичния славейковски оптимизъм. Тиранията на богове безчетни винаги ще ражда прометеевци, които ще тревожат човешкото съзнание, ще го разпъват на кръста на ведра безнадеждност. През мрак и болка, през отчаяние и надежда човекът ще търси истината за света, който го заобикаля. В стремежа си да намери отговор на проблемите за безкрайно сложните взаимоотношения на човека със заобикалящия го свят в „Химни за смъртта на свръхчовека" Славейков изгражда една своя особена диалектика, която, както ще видим по-нататък, носи всички белези на дуалистическото философско учение.

Самият повод за написването на поемата е съвсем обикновен и не съдържа в себе си нещо, което би могло да ни послужи като ключ към творбата. Химните са замислени при опелото на малкия брат на Мара Белчева — Константин Ангелов.[2] Очевидно тържественият църковен обред е изиграл роля на един външен необходим подтик, но как по-нататък е работило творческото съзнание на поета, ние не знаем. В отделните редакции на поемата са внесени незначителни поправки, които не могат да ни дадат отговор на този интересен въпрос. В очерка си за Бойко Раздяла Пенчо Славейков, представяйки Химните като негово дело, между другото пише:

„Оркестъра на тая симфония е нагласен по камертона на един тъмен сън на автора ѝ за възложената от твореца задача на свръхчовека. Да бъде звено между началото и края, да довърши недовършеното от уморения творец, да се слее с него, вълна на вълните, вълна от вълните — с океана на вечността и поднови силата му за ново начало и тъй все во веки веков. . . Тоя химн на живота и вечното възобновление е, лесно ще си помисли някой, едно ехо и на Ницшевата идея за вечното връщане. Обаче между идеята на нашия поет и идеята на Ницше има голяма и съществена разлика. У Ницше се връща всичко, що е било, и връща се, за да бъде пак, каквото е било, без каквато и да е промяна; у нашия поет „това, което е било" е само материал за строежа на бъдното, степен към по-висше. . ."[3]

---

[1] В. Миролюбов (д-р К. Кръстев). Хр. Ботьов, П. Славейков, П. Тодоров. С., 1917. с. 72 и сл.
[2] М. Белчева. Бегли спомени. С., 1923. с. 14.
[3] П. Славейков. Събр. съч. Т. 2, с. 148 и сл.

Наистина разликите между Славейков и Ницше са най-очевидни в концепцията на двамата автори за свръхчовека. И тук Пенчо Славейков се стреми да бъде независим, оригинален, да търси собствени измерения на света, който претворява.

Неговото схващане за свръхчовека, както вече подчертахме, има дуалистична основа. Славейковият свръхчовек не е абсолютен господар. Той е пратеник на бога, призван да дотвори твореното от него и съществуващ само чрез него. Ницшевата философия на абсолютното отрицание признава само един бог — свръхчовекът — далечен, недостижим, съществуващ някъде извън времето и пространството. Като наследник на демократичните възрожденски традиции Славейков не можеше да приеме Ницшевото човеконенавистничество. Докато Ницше величае човека-звяр, Пенчо Славейков се стреми да търси човека и у звяра. Достатъчно е да посочим битовата поема „Бойко". Нека си спомним как Райка закриля от злоезичната хорска мълва Бойко, който е похабил младостта ѝ, станал е убиец на първата ѝ рожба. В неговата душа отново се събужда човечността, родена от пречистващата мъка на съзнанието.

По своята същност Славейковата житейска философия е дълбоко оптимистична. Неин основен принцип е непрекъснатото обновление и развитие на живота, а не някакъв вечен възврат на съществуващото, както е у Ницше. Приемайки старата теистична концепция за произхода на света и неговите движещи сили, Славейков се стреми да вложи в нея свой собствен смисъл. Бог и човек съществуват в едно неотделимо битие. Бог ражда света, но той е мъртъв.

На мойта воля сетен плод,
ти от дъха ми оживен,
ден първий в твоя е живот
последен зарад мене ден.

Изчепвах живий своя лъх
в мъртвилото на всяка твар
и най-последния си дъх
на теб, човека, дадох дар.

Давайки последния си дъх на човека, бог умира в него, като му завещава да дотвори света, да го направи по-съвършен. Така в „Химни за смъртта на свръхчовека" Славейков стига до една своеобразна диалектика — смъртта се ражда заедно с живота и животът се обновява в смъртта. Смъртта не е край, а начало на ново битие за човека, което е плод на земните му дела, на онова, което е успял да остави след себе си, за да бъде безсмъртен. И тук, както и в „Cis moll", „Микел Анжело", „Сърце на сърцата" Славейков успява да ни внуши, че умира само временното, нетрайното, тленното, а идеалът за човешко съвършенство остава да живее във вечността.

Идеята за вечния кръговрат на живота, за неговото непрестанно обновление, е напълно противоположна на ницшеанския песимизъм.

*

В сложната творческа биография на Пенчо Славейков философските поеми не са случайно явление. Те са плод не само на неговата титанична, богато надарена индивидуалност, но и на редица обективни условия, характерни за нашия обществено-политически, културен и литературен живот от онова време. Съпреживявайки съдбата на изключителни творби, в които житейските философско-естетически проблеми добиват пределно обобщен, общо-

човешки смисъл, без да губят своето конкретно съдържание. Поемите оказват несъмнено влияние върху по-късното Славейково творчество, внасят свой принос в жанровия развой на литературата ни. За пръв път чрез тях в нея навлизат непознати или малко разработвани мотиви, като например мотива за героичното в изкуството или мотива за нравствената сила на красотата. В повечето случаи те изпълняват и функцията на основно обединяващо звено, което превръща философските поеми в една относителна единна идейно-художествена цялост. Разбира се, тя съвсем не е лишена от противоречия, далеч не всичко в нея може да се смята за равностойно.

Безспорно е обаче, че философските поеми на Пенчо Славейков са рожби не на предвзет индивидуализъм, а на един могъщ, романтичен блян за силната творческа личност, която, устремена към бъдещето, оставя дълбоки следи във времето.

СТИХЪТ НА ВАЗОВ В ПЪРВИТЕ МУ СБИРКИ

Олга Дейкова

Имам пред вид сбирките, печатани преди Освобождението, т. е. „Пряпорец и гусла“, „Тъгите на България“ и „Избавление“. „Майска китка“ няма да ни занимава, защото тя става обществено достояние много по-късно. В нея са отразени любовните трепети на един момък, който намира опора в своите ранни дирения у френските поети Милвоа, Парни, Дезожие, а и някои румънски автори, както това подробно излага П. Христофоров („Творческото развитие на Иван Вазов“).

Контактът с френските и румънските поети ще остане като едно трайно и ценно достояние в поезията на Вазов и особено за формата на стиха. „Румънските поети ми дадоха после размера за много мои стихотворения“ — казва поетът пред Иван Шишманов (Ив. Шишманов. „Иван Вазов“, с. 33).

Вазов отрано има възможност да усвои и френски език и да чете в ориги нал не само Парни и Милвоа, но и Беранже, Ламартин, Юго, под влияние на които усетът му за правилна и звучна мерена реч укрепва. „Тук чрез Горанов — казва поетът — пръв път бях запленен от френската, по-добре от музикалността на френската реч.“

Но Вазов черпи и от други източници. Даскал Партений Белчев, възпитаник на Киевската семинария, се отклонява често от урока и с патос декламира стихове от Ломоносов, Державин, Хомяков. „Руските стихове, които Белчев ни декламираше — признава Вазов, — малко ги разбирах, но обичах да ги слушам и се наслаждавах на музиката на стиха.“ Калоферската училищна библиотека пък му предлага истински бисери. Учителят Съйков с мъка го откъсва от „любимия шкаф“, в който бъдещият поет намира Пушкин, Лермонтов, Жуковски, Фет, Некрасов, наложили по-късно печат не само на поетическото му мислене, но и на техниката на стиха. „Пушкин и Лермонтов са ми откривали тайните на стихотворството, давали са ми уроци по музиката на речта, по красотата на формите“ („За моята си черга“). Най-пряко влияние върху начеващия поет обаче упражняват домашните образци. Още като ученик в Сопотското класно училище той заучава народни песни, пее ги, като им намира „свой глас“, или ги декламира пред другарите си, а стихотворенията от „Смесна китка“ на Славейков помни до късна възраст. Христаки Павлович, Раковски, Войников са първите вдъхновители, под влияние на които се пробужда у 14-годишния юноша „поетическото въображение“ (Шишманов) и без да има и „най-малко понятие от размер“, Вазов пише песните „Крум и Никифор“ и „Преславските развалини“, от които той си спомня само началото, напълно достатъчно, за да се убедим, че авторът наистина е нямал „и най-малко понятие от размер, от прозодия“. Това начало все пак е някакво далечно ехо от още неовладян поетически израз.

Вазов навлиза в поезията ни по един път, проправен вече от Чинтулов, П. Р. Славейков, Ботев, които не само служат за образци на начеващите поети, но повдигат и равнището на критерия. В това отношение играят роля и теоретичните трудове, явили се по това време, които помагат и за утвърждаване на силаботоничната система, легнала в основата на Вазовото поетично творчество. Дали Вазов се е ползувал от тези трудове,не знаем, но знаем, че при един от учителите си той „изучава и пиитика". Понятие за мерната структура на стиха Вазов получава и от учителя Съйков,с когото живее в Калофер в една стая. Той ставал нощем да пише стихове, а Вазов учуден гледал как брои нещо на пръстите си. Един ден Съйков му прочел нещо. Равномерната и плавна реч му харесала и оттогава добива вкус към стиховете.

Към 1868 г. Вазов е вече „обзет от истински бяс". „Всеки свободен час се затварях в една стая и пишех неуморно. Исках да стана поет по призвание" (Ив. Шишманов. Цит. съч., с. 28). Плодовете на тези първи увлечения са изчезнали с изключение на някои песни, които по-късно влизат в сб. „Майска китка". В паметта на поета се е задържало и едно четиристишие от стихотворението „Дайте ми уединение", писано под влияние на руските поети. Внушена е не само поетическата идея, внушена е и издържаната метрична схема.

Придържайки се в руските образци, Вазов упорито гони своя идеал — „да стане поет по призвание". В 1870 г. в Периодическо списание се появява неговото стихотворение „Борба", което изцяло е подражание на стихотворението „Чернь" от Пушкин. И Вазов като Пушкин гради произведението си във форма на диалог между поета и тълпата. Но отношението на тълпата към творческата личност не го занимава, а в духа на възрожденските идеали той отправя укори срещу апатичната към просвета тълпа и развива логично обосновани съждения в полза на науката. Вазов е далеч от поетичния израз на Пушкин, но следвайки неговата метрична схема, се стреми да възпроизведе и неговия гъвкав ритъм. Стреми се, но не много успешно. Все пак, макар и в много примитивна форма, налице са ония елементи, които по-късно стават отличителен белег на Вазовия стих. Още с първите си стъпки Вазов се отделя от стихоплетския поток, който се разлива по страниците на нашите предосвобожденски вестници. И въпреки недостатъците, съпътствуващи началните му стъпки, присъствието на една богато надарена творческа индивидуалност, която търси свой път, се налага. И това проличава именно във формата. Направил вече идейния завой, Вазов търси вдъхновение у Раковски, Чинтулов, Славейков, Ботев. Но докато Раковски го вълнува само с идеите си, останалите трима играят роля и за определяне на неговата стихова техника.

Чинтулов бе утвърдил вече силаботоничната система на стихосложение, без обаче да е овладял всичките ѝ възможности. П. Р. Славейков даде нов тласък на българския стих, като, от една страна, въведе народното стихосложение в индивидуалната поезия, а, от друга, внесе известно разнообразие в метриката на силаботоничния стих. Опирайки се на народната песен, Ботев изгради стих с много характерна метрика и езиков израз.

Върху тая благоприятна почва талантът на Вазов бързо укрепва. От тримата свои предшественици той взема по нещо, на което неговата индивидуалност налага печат. Да вземем стихотворението „Днес", печатано във в. „Свобода", 1871 г. Тук Вазов направо повтаря стиховете от стихотворението „Стани, стани. . ." на Чинтулов, в които е отразена идеята за славянското единство. Не само това— четиристъпният ямб от „Стани, стани . . ." като че ли е пренесен във Вазовото стихотворение, макар че метричната система е постоянно нарушавана и ритмичната инерция често се губи. Свръхсхемните ударения обаче, с които се започва, придават особена импулсивност на ритъма. Това не се забелязва у Чинтулов въпреки издържания размер:

Стани, стани, юнак балкански, ⏑/⏑/⏑/⏑/⏑
от сън дълбок се събуди. ⏑/⏑/⏑⏑/⏑

а у Вазов

Днес ненадейна е епоха, /⏑⏑/⏑/⏑/⏑
благоприятна зарад нас. ⏑⏑⏑/⏑⏑⏑/

У Вазов и в замисъл, и в композиция има по-голяма обхватност, а също още тук у него се изявява вкусът към сложни строфични съчетания.

Първите печатни Вазови стихотворения страдат от много недостатъци, но въпреки всичко се открояват и бележат един очевиден технически напредък. Поетът все по-уверено се домогва до израз, пропит със завладяващ патос, и до специфична форма, което привлича вниманието на съвременната му критика. Тя в своята възторженост губи мярка и поставя Вазов наред с гениалните представители на световната поетична мисъл — Шекспир, Данте, Гьоте (в. „Нова България", г. I, бр. 55). Отговорът на Вазов разкрива не само необичайна за днешно време скромност, но и високото равнище на изискванията му, което е залог за укрепване на таланта му. „Аз напълно оценявам дружеските чувства на автора към мене — пише поетът,—но скромността ми заповядва да отблъсна сичките незаслужени и прекалени хвалби, от каквито и чувства да били вдъхнати . . ."

Мечтата на Вазов „да стане поет по призвание" се сбъдва. Творчеството става за него необходимост, която извежда на бял свят сбирките „Пряпорец и гусла", „Тъгите на България" и „Избавление". Явили се една след друга в разстояние на три години, всяка върви със своя идейна и формална характеристика и представлява степен в творческото развитие на автора.

Патосът, обхванал цял народ в очакване на великото събитие — въстанието, — намира чрез ръката на Вазов адекватен израз в сбирката „Пряпорец и гусла" и затова тя се приема така възторжено от читателите. Но тук и художественото майсторство носи вече всички елементи, способни да упражнят поетическо внушение.

В сб. „Пряпорец и гусла" така, както е оформено първото издание, излязло в 1876 г., са поместени 25 стихотворения. Едни следват техниката на силабичния стих, други на силаботоничния, като и едните, и другите носят отпечатъка на творчески изживени чужди влияния.

Степенувано продължение на „Пряпорец и гусла" е сбирката „Тъгите на България", излязла през 1877 г., която съдържа 20 стихотворения.

Във втората част на трилогията, обезсмъртила Голготата на един унизен народ, Вазов, изхождайки в метрично отношение от първата си сбирка, постига форми, които са истинска новост за нашата поезия. Че в основата на тези постижения лежат влияния от страна на Юго и някои румънски поети, не ги обезценява, тъй като навсякъде в тях тупти вазовският пулс.

Като художествено постижение, отнасящо се до поетическите инвенции на Вазов, сбирката „Избавление", излязла през 1878 г. и включваща в първото си издание 26 стихотворения, е под равнището на сбирката „Тъгите на България". Една тема вълнува въображението на поета — Освобождението, и тези, които го осъществяват. В метрично отношение се констатира също еднообразие. В цялата сбирка са използувани само две метрични схеми — хорей и ямб. В замяна на това напълно овладени.

В зависимост от историческия момент сбирката се изгражда в друг емоционален тон, който изисква бликащ ритъм. Всички стихотворения, с изключение на „Южнославянска солидарност" и „Разходка до Баняса", са в игривия ритъм на краткия хореен и ямбов стих.

В началния етап на своето развитие Вазов метрически се движи между силаботоничния и силабичния стих. В своя силабичен стих поетът има за образци, от една страна, народната песен, от друга — Славейков и Ботев.

Тежненията към народния стих се изявяват повече в първото издание на сбирката „Пряпорец и гусла“, и то илюстрирани чрез два размера — 8-сричника и 10-сричника.

В 8-сричен стих са няколко стихотворения: „Мамино чедо“, „Завет“, „Дедите наши злочести“, „На пушката ми“, „Отмъстител“.

Вазовият 8-сричник се отличава както от народния, така и от Славейковия и Ботевия, които метрически стоят по-близо до народната песен. У Вазов по правило тоя има три силни ударения на четни срички и цезура след пета сричка. Известните от народната песен групи 5+3 са оформени, но заедно с това и ясно изразен ямб, което не може да не внесе друг нюанс в ритъма. Стихотворението „На пушката ми“ например напомня в много отношения „На прощаване“ от Ботев, но метрическият му колорит е друг.

В своя осмосричен стих Вазов се отклонява от първообразите не само метрически. Той въвежда и делението на строфи, макар че понякога то е само условно, обосновано единствено от римуването, а по силата на синтактичните връзки звучи като ритмично интонационна цялост, както е в народните песни. Така е в стихотворението „На пушката ми“.

Произведенията в 8-сричния стих у Вазов нямат стойност като съдържание, но по форма се свързват с един общ белег — ритъм плавен, гъвкав, и където трябва, нюансиран. Това поетът постига чрез изпускане на някое силно ударение или най-често, под влияние на синтаксиса, чрез изместване на цезурата, която идва вместо след пета сричка след втора или трета:

Мълчи! Че турчинът иде. . .
На своите внуци потомци
оставят зла проклетия. . .

Другият размер, в който се явява силаботоничният стих у Вазов, е един от славейковските варианти на 10-сричника — цезура след пета сричка и четири силни ударения. Оформява се, както и у Славейков, дактил със съкратена втора стъпка, попълнена чрез цезурата. При всички случаи това е стих с много плавен ритъм, дори тогава, когато се явяват отклонения от метричната схема. В стихотворението „Новонагласена гусла“ например често ще се натъкнем на сгъстени ударения или на изместване на постоянните ударения. Ритъмът обаче не изменя своя плавен ток, тъй като тук се намесва като регулиращ фактор усетът за относителната стойност на ударенията:

Моите песни кой ще разбира? /⏑⏑/⏑/⏑⏑/⏑
Те не услаждат клети робове, /⏑⏑/⏑/⏑⏑/⏑
Ох, не, не мога весел да свира, ⏑/⏑/⏑/⏑⏑/⏑
Тамо, където дрънчат окови. /⏑⏑/⏑⏑/⏑/⏑

В 10-сричника на Вазов откриваме следи и от Ботев. За пример ще посочим стихотворението „1875 година!!“:

Питаш ме, майко, що аз тъгувам !!■ ! /⏑⏑/⏑⏑/⏑/⏑
Що мойта младост в жалби минувам? . . . ⏑/⏑/⏑/⏑⏑/⏑

Основата на размера е същата, както в „Майци си“, отдето идат навеите. Но Вазов следва почти неотклонно дактилната схема, която у Ботев е пренебрегната. Без да крие силата на Ботевия поетичен израз, Вазовото стихотворение не му отстъпва по лекота и плавност на ритмичното движение, по гъвкавост на интонационната линия и постоянния стремеж тя да се разнообрази.

Навеи от Ботев се откриват и в „Пътник и Витоша“, в което се констатират същите метрични отлики.

Христофоров смята, че тук се преплитат влияния на народната песен, на Жинзифов, на Александри, а се търси близост и с „Еклога“ от Войников, пък дори и с някои стихове от Бачо Киро. Не зная дали е много основателно да се разширява така много базата, върху която се изгражда Вазовият 10-сричник, особено когато се включват и стихове от Бачо Киро, които тогава не са били печатани. Тук по-скоро може да се говори за един общ извор, от който черпят всички (без Александри, разбира се), като Вазов ги надминава с умението да придаде живост и импулсивност на тона.

В това отношение внимание заслужава стихотворението „На една майка селянка“, където една малка промяна в размера на 10-сричника, една ефектна пауза нюансира ритъма и рязко изменя интонацията:

Не му пей песни мазни, сънливи,
Нито пък песни драги, скокливи,
млада невесто!
Ако да бях на твойто място,
Щях да му пея песни, които
. . . . . .
То роб ще бъде! Плачи, невесто,
Ти си родила дете злочесто!

10-сричникът, който е така характерен за първата сбирка на Вазов, постепенно отзвучава в сб. „Тъгите на България“. В нея той е представен само от три стихотворения: „Политика“, „На лирата ми“, „Подъл ли е българският народ?“.

Метричната му схема не се отличава с някакви особени отклонения, но тук той звучи по-внушително, защото заквасата на патоса, който го движи, произтича от изживени впечатления. Народните мотиви вече са напълно изоставени, изоставени са и елементите, които биха сближили звученето му със звученето на народната песен:

Падна тирана! Падна султана!
Свалихме веке Абдул Азиза —
И на престола Мурад възлиза:
Епоха светла за нас настана. . .

Стегнатият синтактичен строеж, подчертавайки цезурата, създава отсечен, енергичен ритъм. Тук има нещо ботевско не само в емоциите, но и в речника, кипящ от злоба:

Тъй викат днеска кат побеснели
Паши, везири, софти, журнали,
Що са до вчера кокал глозгали
И на тирана песни са пели.

Тънката ирония, която се разгръща в седем строфи, има ботевска сила. Ефектно отклонение от тази интонация представлява последната строфа, в мекия тон на която пулсира сърце, понесло страданията на цял народ :

А България в черно чернило
Богу се моли, цял свят проклина
В пламен, в тъмница и на бесило,
И под нож остър чада ѝ гинат. . .

Сбирката „Тъгите на България“ подчертава една основна тенденция в метриката на първите Вазови сбирки — именно популяризиране все по-нашироко принципите на силаботоничния стих. Тези тенденции са залегнали още в „Пряпорец и гусла“, гдето почти половината от стихотворенията са в силаботоничен стих и макар още да не се изявява в разнообразни форми, покорява с плавния си, жив ритъм. Едно малко връщане назад пък ще ни отведе до стихотворението „Дунав“, чийто петстъпен ямб се разлива на широки вълни в стила на ораторската реч.

Силаботоничният стих в „Пряпорец и гусла“ по преимущество е представен от хорея. Отклоненията от схемата му са само едно достойнство за стиха, който в буквалния смисъл на думата се лее:

Раи верни пак станете, ⏑/|/⏑/⏑/⏑
Забравете моя гнет, ⏑⏑/⏑/⏑/
С мюсюлманите бъдете ⏑⏑/⏑⏑⏑/⏑
Същи братя занапред! /⏑/⏑⏑⏑/
. . . . . .
Най-подиря се смилява /⏑/⏑⏑⏑/⏑
Падишаха и със глас ⏑⏑/⏑⏑⏑/
Триумфален проглашава ⏑⏑/⏑⏑⏑/⏑
Днес амнистия за нас! /⏑/⏑⏑⏑/

За преливността на ритъма особена роля играят тук и преносите, които към това подчертават важни смислови моменти, необходими при изграждане на ироничната интонация.

С друг тон, но със същата яснота в дикцията и гъвкавост на ритъма тече хореят и в стихотворението „Де е България?“, чиято метрична схема проф. Арнаудов погрешно свързва с „8-сричния размер на народните обредни и хороводни песни“ („Към хронологията и характеристиката на първите печатни Вазови стихотворения“, с. 376). Още по-неприемливо е твърдението, че „живата, игривоподвижна дикция тук подсеща донякъде за стихотворението „Тамо“ от П. Р. Славейков“. Мъчно може да се търси аналогия между наистина бодрия и игрив ритъм на „Де е България?“ и „Тамо“, от чийто ямбов ритъм лъха забавеното темпо на носталгията.

Трети вариант на хореен стих в „Пряпорец и гусла“ представлява стихотворението „Сиромахкиня“, където със съответното ритмико-синтактично изграждане се постига необходимият повествователен тон.

Синтактичният строеж, който обуславя интонацията, внася разнообразие и в метрично почти еднаквите хорейни стихове от сб. „Тъгите на България“. Навсякъде личи умението на поета да придаде на ритъма осезаемост. Ние възприемаме като емоционално заангажирани непосредствени наблюдатели стиховете:

Чуйш ли гърмът при Морава?
Чуйш ли бойната тръба?
Там Черняев поразява
Турци в кървава борба!
. . . . . .
И на бойните полета, ⏑⏑/⏑⏑⏑/⏑
Верни на един завет, /⏑⏑⏑/⏑/
В град куршуми и гюлета /⏑/⏑⏑⏑/⏑
Летят яростно напред. ⏑/|/⏑⏑⏑/

Интересен в метрично отношение е последният стих на последната строфа. Поетът е предпочел инверсията, чрез която в същност се нарушава метричната

схема, но именно нарушението, поставило две силни ударения в съседство, придава особена изразителност на ритъма. Тук е подчертан усетът за ударението като фактор при оформяване на художествения израз.

Нашироко е използуван хореят и в сб. „Избавление“, където той по предпочитане се явява в късите стихове. В сбирката ни въвежда ударният тристъпен хорей на стихотворението „Топът заехтя“.

Искам да обърна внимание на едно стихотворение колкото наивно по съдържание, толкова пленяващо с искрения си патос и подвижност на своя хореен ритъм — именно „Николай Николаевич“, изпъстрено с метрични отклонения, обусловени от съответен естетически норматив:

Нивга толкоз силно роба — /⏑/⏑/⏑/⏑/⏑
От възторг се не плени. — ⏑⏑/⏑⏑⏑/
Нито Лазар кога в гроба — /⏑/⏑⏑//⏑
Зачу думата: „Стани!“ — ⏑//⏑⏑⏑/
. . . . . .
Добре дошъл, княже славни, — ⏑/⏑//⏑/⏑
С меч обнажен във ръка. — /⏑/⏑⏑⏑/
Добре дошъл, вождо главни, — ⏑/⏑//⏑/⏑
На най-храбрата войска. — ⏑//⏑⏑⏑/

Другият двусричен размер — ямбът — в сб. „Пряпорец и гусла“ е пренебрегнат. Тук той е представен само от едно стихотворение — „На приятелите ми Г. и А.“ Лишено от дълбочина на поетическото изживяване, от значимост на художествения замисъл, от интонационна раздвиженост, неговият ритъм звучи вяло, макар метрически да е издържано.

В замяна на това в „Тъгите на България“ ямбът намира широко приложение. Десет от стихотворенията в тази сбирка са в ямб и всички се отличават с метрична издържаност, с плавност и своеобразна красота на ритмичния ток, с гъвкавост на интонацията:

Тъй нагло лордът с хладен вид
Министърската реч си кàза —
И тих, циничен, зверовит,
Блъвна си страшната омраза
Към нас и лъжейки без стид,
Очите на света замаза.
. . . . . .
О, Английо, защо ли днес
Бездушен жид те управлява?

В сбирката „Избавление“ ямбът, представен от седем стихотворения, има своята стойност, макар че на места схемата се крепи на абсолютно неприемливо отклонение от акцентните норми:

И силни стрàна зима
На тоя, кой е слаб.

В сбирките „Тъгите на България“ и „Избавление“ Вазов така е овладял техниката на ямбовия стих, че той добива сам по себе си стойност независимо от съдържанието. В „Т. Каблешкову“ например нивото на поетическия замисъл не е високо, но изграждането на фразата, на място употребеното повторение, звучните рими и техните комбинации, гъвкавият ритъм правят стиха крилат:

О, Каблешков загина!
Загина гордо ти!
Огънът ти изстина. . .

Това може да се каже и за стихотворението „Русия“, което завладява с искреността и топлотата на чувствата. Изразът граничи на места с наивност, но има пластичността на изобразителните изкуства:

Бях малък аз, но йоще помна:
Във стаята ни бедна, скромна,
Висеше образ завехтял
До божата света икона.
Над него имаше корона,
Под него пък двуглав орел. . .

Към трисложните размери в първите свои сбирки Вазов пристъпва почти инцидентно, но с голям успех. Собствено отнася се само за амфибрахия, защото анапестът и дактилът въобще не са използувани от поета. Стихотворението „Борът“, което създава поетичната слава на Вазов, е в амфибрахий, привлякъл вниманието на Друмев със своята плавност („Редакторът В. Друмев похваляваше плавността на моя амфибрахий“ — казва поетът). Тази плавност не е нарушена и от свръхсхемните ударения, използувани умело от автора, за да постигне естетически ефекти. Стихотворението започва със силно ударение, което веднага ни въвежда в необходимия тържествен химничен тон.

Христофоров сочи за метрически първообраз на „Борът“ стихотворение от Александреску, а също „Отечество на българина“ от Войников:

Там, гдето природа си място избрала,
С прелестни си дарби предивно дарила,
Там страна прекрасна предраго бащинство. . .

Пред Чилингиров Вазов сам твърди, че е написал стихотворението „Борът“ по размера на румънско стихотворение. Ако Войников наистина е дал подтик на Вазов, образецът остава далече назад, а що се отнася до румънското влияние, не може да пренебрегнем твърдението на самия автор. В метричното изграждане на Вазовия стих обаче има подробности, които са свързани със специфичния негов израз и придават оригинален облик на метриката му. Синтактичното изграждане, налагащо подчертани паузи, раздвижва ритмичния ток, който излиза из рамките на метричната схема, без да губи плавността си:

Там, дето се види Балканът високи,
Край дола тракийски на южна страна,
Да пуща стремливо плещи си широки,
Величествен, страшен и прав кат стена. . .

Без да притежава художествената сила на „Борът“, стихотворението „Мисли върху една картина“ прави впечатление със своя издържан амфибрахий и лекотата на езиковия израз. Лексическият подбор най-често напълно покрива схемата — интонация и метрика идват в пълен синхрон:

Но ваши мъчители злобни
Ви блъскат и с думи злокобни
„Гявури!“ крещят ви „напред!“
— „О милост, о малко почивка!“
— „Бесилка!! Гявури! Бесилка!“
И удари нови безчет. . .

В сбирката „Тъгите на България“ амфибрахият е съвсем пренебрегнат. В тоя размер има само едно стихотворение — „Пастирът“, което няма поетична стойност.

В сбирката „Избавление“ пък той се явява смесен с хорей в зависимост от композиционния план.

В своята поетична практика Вазов се обръща и към Шевченко. С неговия стих той се запознава още като ученик. „Даскал Партений (Белчев) в Сопот ни декламираше неговата „Катерина“:

Кохайте се, чернобриви,
Да не с москалями.
Москали чужые люди
Поминают с вами. . .

По този размер поетът пише, както сам казва, стихотворението „Волентиринът“:

Чедото си, клета жено,
Не кълни го веч,
Че то младо и зелено
Бегà надалеч . . .

Това в същност е хореен стих, върху който са пренесени белезите на Шевченковата метрика с известни отклонения: у Шевченко се редуват 8-срични и 6-срични стихове, а у Вазов 8-срични и 5-срични, при което кратките завършват на ударен слог. Това внася особена категоричност на тона, необходим при логичното изграждане на текста.

Дословно същият размер е използуван и в стихотворението „Радецки“, което „благодарение на съзвучието между лична и колективна чувствителност. . . добива непреходна популярност“ (проф. М. Арнаудов). Към този довод ще добавим — и благодарение на покоряващата импулсивност на ритъма.

Н. Державин сочи като метрически първообраз на „Радецки“ стихотворението „Спор“ от Лермонтов:

Как-то раз, перед толпою
Соплеменных горь,
У Казбека съ Шатъ-горою
Былъ великий споръ . . .

Тук действително съвпада дословно не само размерът, но и строежът на строфата, както и начинът на римуването. Въпрос е дали това не е проста случайност.

Силаботоничният стих се е превърнал вече в ръцете на Вазов в средство, което той подчинява на своите художествени замисли. Размерът, споен с общата изразна система на стиха, се мени съобразно с композиционния план. Примери ще намерим в тази насока в сб. „Избавление“. Да се спрем на стихотворението „Царът в Свищов“, изпъстрено с метрични отклонения, които внасят нов елемент в крилатия ритъм на неговия хорей:

Ти ст вскове тук стенеш, /⏑⏑⏑/⏑/⏑
С кръв и сълзи сѐ залян, /⏑/⏑/⏑/
Шумиш, пляскаш и се пенгш ⏑//⏑⏑⏑/⏑
Като свързан великан. /⏑/⏑⏑⏑/
. . . . . .
Лей се, влачи под небето /⏑⏑/⏑⏑/⏑
Триумфални си вълни, ⏑⏑/⏑⏑⏑/
Бързай, кажи на морето /⏑⏑/⏑⏑/⏑
Що си видял в тия дни. /⏑⏑/⏑⏑/

Дактилните стихове тук са един несбходим метричен курсив.

И още една особеност в размера на това произведение — от шеста строфа нататък втори и четвърти стих се заменят с петсричен стих. В първите пет

строфи поетът е в пряко общение с легендарната река. Тонът е приповдигнат, тържествен, темпото равномерно, отразено в редуване на 8-срични и 7-срични стихове:

Лей се, Дунаве славянски,
В тия прелестни хълми.
Лей се ти, поток гигантски,
Лей се, радостно шуми!

От шеста строфа нататък се преминава към друга емоционална нагласа — към изблик на несдържана радост пред осъществения блян. Чувства, подобни на отразените в стихотворението „Радецки", чийто ритъм е възпроизведен тук:

Въз бял Дунав се протака
Нов и чуден мост.
И Свищов омаен чака,
Чака славен гост.

Стихотворението „Ода на императора Александър II" в своята първа част тече в отмерения ритъм на четиристъпния хорей. Тонът, отразяващ патоса на масите, е приповдигнат, възторжен. Започва се с обръщението „Царю", което е силно обособено не само с мястото си в стиха, но и с ударението:

Царю! ⏑/
Днес, като в земя ни /⏑⏑⏑/⏑
Идеш с слава и гърмеж, ⏑/⏑⏑⏑/
Та на грозните тирани ⏑⏑/⏑⏑⏑/⏑
Удар грозен да дадеш; /⏑/⏑⏑⏑/

Днес като въз нас сияе /⏑⏑⏑/⏑/⏑
Твойто царствено лице, /⏑/⏑⏑⏑/
И от радост веч играе ⏑⏑/⏑/⏑/⏑
Всяко българско сърце . . . /⏑/⏑⏑⏑/

Втората част, която разкрива величието на императора, е в друг размер. Преминава се вече към тържествения, широко разливащ се ритъм на четиристъпния амфибрахий с цезура след втора стъпка. Веригата от въпроси, с която започва пасажът, създава необходимото напрежение на тона:

Защо племената учудени тръпнат? ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
Каква вест голяма смути ги сега? ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/
Коя слава думат, чие име шъпнат ⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑⏑/⏑
Днес всички уста и всички сърца? ⏑/⏑⏑/⏑/⏑⏑/

Смесването на размерите в стихотворението „Разходка до Баняса" обаче няма естетическа мотивировка. То произтича от неовладяност на формата.

В разгледаните дотук метрични схеми , в които се излива стихът на Вазов, поетът гради върху база, създадена от Чинтулов, П. Р. Славейков, Ботев. Приносът му се състои в усъвършенстване и индивидуализиране на известното вече. Усилие, от което като резултат се ражда стих, пленяващ с пластичността и колоритността на метричните форми. В областта на българската метрика Вазов внесе и нещо, което му спечели слава на новатор. Той узакони стих, който почти не се среща в поезията ни от онова време. Намираме го само у Ст. Стамболов, и то инцидентно, лишен от художествени достойнства.

Този стих намираме у Вазов за първи път в стихотворението „Свобода или смърт". Това е някакъв своеобразен преход от силабичен към силабото-

ничен стих. Използуван е същият принцип в някои отношения, по който е изграден 10-сричникът. Има обаче и съществени отклонения — редуват се 14-срични и 13-срични стихове, т. е. стихове с различни клаузули, както е в силаботоничната система. Цезурата идва след седма сричка, а ударенията вървят равномерно на четни места. Оформява се 7-стъпен ямб, като четвъртото ударение се попълва от цезурата:

На край теглото наше до върха си пристигна ⏑/⏑/⏑/⏑ ⏑/⏑⏑⏑/⏑
И ножът агарянский до кокала опре, ⏑/⏑⏑⏑/⏑ ⏑/⏑⏑⏑/
И цял народ отчаян си знамето издигна ⏑/⏑/⏑/⏑ ⏑/⏑⏑⏑/⏑
Оковите да счупи ил'храбро да измре. ⏑/⏑⏑⏑/⏑ ⏑/⏑⏑⏑/

Това е стихът, който Вазов по-късно използува за най-хубавите си произведения, изискващи интонационно широка фраза. Ритъмът се разлива на широки плавни вълни, подходящи за стихотворения, които носят акцентите на ораторската реч:

Сега, кат'Емус стари от страх се цял потресе
И турската свирепост премина секи край.
И ужас възмущенье по целий свят пронесе
Попитал бих Европа веч може ли да трай?

Метричната цезура, която идва след седма сричка, и тук, както в 10-сричния стих, има условна стойност. Синтактичният строеж, подчинен на изблиците на ораторския патос, налага и други сечения. Ритъмът, излязъл из рамките на метричната схема и станал еквивалент на емоционалното движение, получава нова линия:

Дерзайте! Тоз век беден, осъден е да види
Все, що е най-омразно, чудовищно и зло:
Един злодей да вдига от кости пирамиди,
А друг — да слага венци на негово чело.

В този плавен, разливащ се на широки вълни ритъм са изградени стихотворенията „Бунтът", „Полет" и др. Христофоров изтъква, че първообрази за този размер Вазов намира в румънската поезия. Дадени са и доказателства. А и сам Вазов по разни поводи е заявявал, че на много негови творби размерите са взети от румънските поети. Разбира се, само най-общите очертания на метричната схема. Общата структура на стиха, обуславяща ритъма, у нашия поет е друга, лично негова и неповторима. И оттук произтича може би най-голямата красота и истинската специфика на Вазовия стих, проявила се още в ранните му произведения. Касае се за строежа на неговата поетична фраза, за неговия поетичен синтаксис, който търси разнообразие и гъвкавост на интонацията. Да вземем едно от ранните стихотворения на поета „Вярата ми", обременено при това с редица недостатъци. Но тук е подчертан стремежът към обхватност на тона. Строфите две по две се свързват в сложна интонационно-логическа цялост, в която се разгръща сложна синтактична конструкция с много обособени части, обогатяващи интонацията.

Особеностите на своя стил Вазов налага и на стихотворенията по народен стих, като проявява по-творческо отношение към народната песен, отколкото П. Р. Славейков. Той пристъпва към образците така свободно, че резултатите не се чувствуват като механично подражание.

Вазов използува нашироко и стилните похвати, и речника на народната песен, но приспособени към ново съдържание, пречупено през личния поглед на поета. Те стават градиво в строеж, който носи всички характерни белези на Вазовия стил. Преди всичко натрупване на еднакви синтактични конструк-

ции по пътя на градацията и рязко преминаване към нова постройка. Ще посочим за пример стихотворението „На една майка селянка“ — всеки пасаж върви със своя конструкция, със своя интонация, на места рязко изменена:

Нека тез думи страшни, тъжовни
Кога порасне пак да ги повни;
Нека му сявга на уши екнът,
Нека му вечно на душа тегнът,
Нека познава мъки човешки,
Нека да сеща ядове тежки,
. . . . . .
Ох, привикни го, млада невесто,
То да разбира, че е зло„есто!!

След време Вазов ще употреби подобна конструкция, но приспособена към друг ритъм в поемата „Опълченците на Шипка“:

Нека носим йоще срама по челото,
Синила от бича, следи от теглото;
Нека спомен люти от дни на позор
Да висне кат облак над наш кръгозор,
Нека ни отрича историята, века . . .

В предосвобожденските Вазови сбирки ние можем да намерим прекрасни примери за изграждане на поетичната фраза. Дори в стихотворението „Амнистия на българите“, което Вазов изоставя по-късно, понеже имало публицистичен характер. Започнал в иронична интонация от четвърта строфа нататък, поетът рязко преминава към остър сарказъм. Кратки въпросителни и възклицателни изрази, изброявания с подчертана градация стават носители на едва сдържано възмущение:

Прошка! Прошка! От султана?
А кого ще да прости?
. . . . . .
След като изби, изроби,
Сече, кла, беси, гори . . .

По-друго интонационно противопоставяне има в „Борът“. Стихотворението започва в химничен тон, моделиран умело чрез градациите и различните тонови вариации. Преносите в четвърта и шеста строфа са употребени с тънък усет за емоционално уплътняване на израза:

Наоколо шумно. Но в тази ограда
Е глухо . . . . . .
Разперил е клони, потънал в мечти
Свещени и тайни . . . . . .

Нотка от меланхолия внася в тази тържествено-драматична интонация последната строфа, която се отличава с опростен синтактичен строеж:

Тогава утихва веявица люта,
Гиганта надменни кат с трепет срази,
И пълна от почит към жертва прочута,
Тя място отстъпи на скръб и сълзи.

С характерен езиков строеж се отличава стихотворението „На България“, в което патриотичният патос достига до пиетет, изведен безпогрешно от външните изразни средства. Стегнатост на композицията, пестеливост при лексическото изграждане, точно попадение на думата, която носи най-големия емо-

ционален заряд. Тържественият тон, който зазвучава още в началото, се разгръща и постепенно нараства в 8-сричната строфа. Анафоричното повторение на израза „на твойте“ води до интонационна градация, кулминацията на която е последният стих, изказан с отсечено темпо и с подчертано ударение върху думата „грей“. Не е нито грешка, нито случайност двойното „н“ в думата „свещенна“. Без него думата щеше да зазвучи в пълен дисонанс с общия тържествен тон на произведението. Звуковата хармония също щеше да бъде нарушена:

На теб, Българийо свещенна,
Покланям песни си сега.
На твойте рани, кръв безценна,
На твойте жалост и тъга.
На твойте сълзи и въздишки,
На твойте страсти и тегло,
И на венеца мъченишки,
Кой грей на твоето чело.

По схеми в случая стихът не се движи. Формата е в пълна зависимост от интонационните импулси, от широтата и силата на патетичния тласък, съсредоточен в една точка. В първоначалния тласък съществена роля играе сложното обръщение „Българийо свещенна“. Във втория емоционален тласък едно обръщение също играе роля на емоционален фокус, но в друга тоналност. Целият пасаж представлява една интимна изповед, в която трепти най-нежна синовна обич:

Приймн тез песни, майко мила,
Отйек на жалостний ти зов,
И плод на сладката любов,
С коя душа ми си пълнила;
Приймн тез песни, пълни с гняв,
Кат вихъра, що пей по друма,
Ту жални кат шумът на Струма
И като горския напев.

Четвъртият пасаж, в който съществена роля играе пак обръщението, превърнало се в стон, включва емоциите на съпричастник в жестоката съдба на един народ. Тук поетът засилва напрежението и чрез начина на римуването. В последните две четиристишия, пропити с надежда за светло бъдеще, синтактичният строй отразява затихващите емоции.

В това стихотворение прави впечатление и друг факт, който разкрива стремежа у автора да търси думи с изобразителна изразност. В началното свое обръщение към родината Вазов не казва „поднасям песни си“, а — „покланям песни си. . .“ Предпочел е дума из народните говори, която одушевява обекта и целият израз добива пластичност. Ще посоча един пример и из стихотворението „1875 година“, дето е подчертано умението пък на автора да изтъква емоционално пълноценни думи:

Мисъл ме т е ж к а за час намира
. . . . . .
Като се в т у р с к а мъчат тъмници

Не метрични съображения тук са наложили инверсията. Авторът я предпочита, защото чрез нея се уплътнява емоционалната наситеност на израза и двете думи „тежка“ и „турска“, които играят роля на емоционален фокус, така идват под логическо ударение.

С особена красота на поетическия израз се отличава вторият пасаж на стихотворението „Бунтът“. Постоянната промяна в интонацията, преминаване от едно темпо в друго се отразява и на ритмичната линия, която често мени контурите си:

Но де са ваште неми и жалостни гробове —
Там, дето днес почива измъчений ви прах,
Там, де смъртта жестока тъй млади ви зарови,
Защото я срещнахте — и горди и без страх?

Паузата след думата „там“, наложена от свръхсхемното ударение, би удължила стиха, ако това не се компенсираше с ускоряване на темпото след паузата. Чрез умелото разхвърляне на логическите ударения пък Вазов постига естетически ефекти:

Покрива ли ги мрамор, надписан с имена ви?
Окичват ли ги *вѐнци*? Окичва ли ги *чѐст*?
И някой глас любезен *услàжда* ли съня ви?
Прихòжда ли там някой да рони сълзи днес?

Кулминацията на това акцентно звено е в четвъртия стих, където ударението върху думата „прихожда“ става особено интензивно поради това, че идва веднага след дума също под силно ударение — „услажда“. В това стихотворение намираме пример и за съотношение между логическа стойност и емоционална пълноценност на израза:

Умряхте вие, братя, от удари кръвнишки!
Смаза ви на тирана свирепия напор;
И глад, и смърт, и рани, и в е н ц и м ъ ч е н и ш к и
Вий всичко днес приехте, освен един позор.

Най-високата точка в този градиран израз е не понятието „смърт“, а понятието „венци мъченишки“. И то не само заради римата. Страданието, символизирано чрез трънения венец, се приема тук за върховен момент на човешката саможертва.

Когато се говори за изразителната сила на Вазовия стих, в никакъв случай не може да се отмине стихотворението „Векът“, изградено по правилата на една изрядна ораторска реч. Като цялост „Векът“ е един монолог, в който се налага преди всичко интонационното изграждане. Отделните пасажи в произведението имат различна дължина и своя особена интонация, която се характеризира с резки сечения на линията. Стихотворението започва с изблик на несдържана омраза, изразена чрез силните ударения на заповедната реч, което внася непрекъснати промени в метричната схема:

Млъкнете вие, бедни фалители на века,
Във който назовахте свободен человека;
Млъкнете с вашта правда, свобода и прогрес,
Безумия, с които глушихте ни до днес!

Следват кипящи от сарказъм въпроси, които са връхната точка на този наситен със злоба патос:

Защо тоз век нищожен, велик го вий зовете?
Дали, че в него няма ни робство, ни разврат?
Дали, че ни обсипа със мир и благодат?
Или че днес изново епохата настана,
която бе видяла Атила, Тамерлана?

А по-нататък пасаж, който се различава рязко както по емоционален пълнеж, така и по синтактично-интонационна характеристика. Натрупване на развити изречения, които преливат от градирани изброявания, безглаголни изрази, в които се търси най-изразителният епитет, носят непоносимата болка от гледката на народното страдание:

В гори, в поля, в колиби, в долини и балкани,
Днес видиш само ужас и чуйш едно риданье.
Навред тирани, тигри зли, лакоми за стръв,
И слабите убити, и робите във кръв!
Села изпустели, градища разрушени,
Развалини димящи и черкви осквернени.
И челяди безбройни, без покрив и без хляб,
Момците на бесило, девойките в хареми —

Следва картина, която извиква чувството, че следиш четката на живописец:

Ах, вижте тая майка как плаче и пищи!
И стиска си детето на своите гърди,
И от убийци грозни, от острите им саби
Се мъчи да го брани със свойте ръце слаби
. . . . . .
Тогава те го грабват, на сабите натикват,
Подмятат го нагоре и диво се провикват.

Не крие ли езикът тук омировска конкретност на израза?

Това са най-характерните моменти в произведението, изобилстващо с ритмично-интонационни ефекти.

Безизкуственост на израза, простота, която на места граничи с детска наивност, като носи и интензивността на детската мъка, са особеностите на стихотворението „Жалбите на майките“. Тук въпросителната интонация, с която стихотворението започва, звучи другояче. Началните ударения са намалени до минимум, а въпросите се превръщат в стон:

Чужденецо милостиви,
Бог ли те прати при нас,
Наште мъки зли горчиви
Да ти кажем тоя час?
. . . . . .
Имал ли си щерка млада,
И която ти видя,
В кръв обляна като пада? . . .
Имал ли си ти деца?

И накрая в строфата, която носи кулминацията, една единствена дума „турци“ включва неотразимото народно страдание:

И по вашит чужбини
Мъка има ли такваз?
Чужденецо, обади ни,
Турци има ли по вас?

Понякога основен елемент на емоционалното напрежение става повторението на една само дума, както е в стихотворението „Де е България?“ Повторението на думата „тамо“, която стои в началото на всяко четиристишие, е и интонационната връзка между различно нюансираните строфи. Патриотичният

патос варира и расте, за да достигне връхна точка в шеста строфа, дето думата „там“ се повтаря три пъти в различни синтактични съчетания, различно акцентувани, различно интонирани:

Т а м роден съм!. Т а м деди ми
Днес почиват под земя.
Т а м гърмяло тяхно име
В мир и в бранните поля.

Седмата строфа става начало на нова интонационна вълна, която се крепи на сгъстени анафорични повторения. В последната строфа се срещаме пак с умението на Вазов да подчертае думата, която носи емоционално-смисловия акцент. Във втория стих на тази строфа метричните ударения се сгъстяват и на преден план излизат думите „теб“ и „мисля“ — ядката на художествения образ:

Дето ази и да трая,
За теб мисля и горя.
В теб родих се и желая
В теб свободен да умра.

Интонационно-смисловото изграждане, както е известно, се намира в тясна връзка със строфичното деление. У Вазов още в ранните му поетични прояви проличава дарбата за изграждане на строфата, което става един от съществените елементи на техническото му майсторство. Първите уроци в това отношение той получава преди всичко от П. Р. Славейков. Но докато у Славейков строфичното изграждане невинаги представлява осъществяване на една търсена схема, у Вазов то е дадено още в ранните му стихотворения като композиционен елемент, следван неотклонно и сам по себе си придава стойност на стихотворението.

Строфичните форми, в които е осъществено противопоставяне на темпото, гъвкавост на интонацията и ритъма, тушират недостатъците откъм съдържание на стихотворението „Ода“. Стихотворението започва с две четиристишия в четиристъпен хорей. Темпото е забавено, тонът — тържествен:

Пей, о музо обичлива,
Сладко в тоз тържествен ден,
В който правдата надвива
И Фенер е победен.

Следват четири строфи, в които първите три стиха са дълги, а последният — рефренът — е кратък. Тези строфи играят роля на интермецо, което отразява участието на външния свят в народната радост. Трите дълги стиха на всяка строфа са в ускорено темпо, което, подпомогнато от алитерациите и звънките рими, създава звукова илюзия, допълняща образа. Рефренът, който носи интонационно-смисловия акцент, е в отсечено темпо:

Сребробистрата речица, що с извивки лъкатушни
Из зелената морава, бързо, весела се лей,
Пляска галено вълни си, и си дума, и си шушни:
България ще живей!

Делението на строфи е характерно и за стихотворенията, писани под влияние на народната песен. Най-често срещаната схема у Вазов е четиристишието и като правило — с кръстосано римуване.

По-рядко явление е петстишието, една от формите на което намираме в стихотворението „Дедите наши злочести“. Петият стих във всяка строфа е текстуално, но не и интонационно повторение на първия стих в строфата.

Стихът, който се повтаря, дава, от една страна, нов, по-силен релеф на съдържанието, но той внася и нов музикален елемент:

Дедите наши злочести
Живот злочестен живяха.
И без да имат утеха
В неволя крайна умряха.
Дедите наши злочести.

Шестстишната строфа се явява също в два варианта — едно четиристишие с обхватно римуване се свързва с едно двустишие, римувано съседно. Четиристишието анализира един факт, обобщението на който намираме в двустишието:

Падна, падна в грозен б о й!
Турска сила съкруши се,
Полумесец помрачи се, —
Няма веч да светне т о й.
Българийо! Възликувай!
Мир славянски, тържествувай!

Другият вариант представлява комбинация от две тристишия. Първите два стиха на всяко тристишие са дълги и се римуват съседно. Третият е къс и се римува с третия на съседното тристишие, като става завършек на сложна смислово-интонационна цялост. Това е строфата на стихотворението „Дунав". В стихотворението „На един отговор" също се свързват две тристишия. Римуването на кратки стихове е формалната връзка, а логическите мотиви — в първото тристишие на всяка строфа е дадено едно обобщение, което се анализира във второто:

Тъй е, братя; всичко днеска в нас съзира се, че гасне,
Равнодушье на всъде е; глас и звуци гръмогласни
Не го стряскат от сънът.
Всуе толкова надежди, що изпълниха сърцата,
Че живот светлив щем видим да огрей земята,
Що е дало нам денът!

Особено ефектно е шестстишието в стихотворението „Полет" поради големия контраст между дългите стихове и кратките, които придават категоричност на израза:

Да бягам веч от тука, печални ми са дните,
Челото ми увехна от скърби ядовити,
От мъки, т е г о т и.
Ей всичко ми се види и пусто и омразно,
От светло вдъхновенье сърцето ми е празно,
От пламенни м е ч т и.

Вазов разработва и друго шестстишие, в основата на което лежат отзвуците от преплитането на две рими:

В България клане и сеч!
Вестяват някои газети,
Но аз ви давам честна реч,
Че туй са клевети, навети:
Отдавна ние знаем веч
Журналите какво са цвете.

ТЕМАТИКА
на VIII МЕЖДУНАРОДЕН СЛАВИСТИЧЕН КОНГРЕС, който ще се състои през септември 1978 г. в Загреб—Любляна

ОБЩА ТЕМАТИКА

1. Проблеми на развоя на славянските езици, литератури, фолклор и културна история през XX в.

2. Теоретични и методологични проблеми на сравнителните изследвания на славистичните дисциплини, включително въпросите на конфронтацията и типологията.

*3. Толстой и нашето време.

СПЕЦИАЛНА ТЕМАТИКА

I. *Езикознание*

1. Главни тенденции и най-нови явления (включително и социолингвистични) в развитието на славянските езици и диалекти през XX в.

2. Проблеми на диахронната и на синхронната морфология и морфонология на славянските езици.

3. Контакти на славянските езици помежду им и с неславянски езици.

4. Проблеми на типологията на системите на славянските езици, по-специално с оглед към синтаксиса.

5. Проблеми на етимологията и на семантиката на славянските езици.

6. Главни направления на науката за славянските езици през XX в.

7. Основни проблеми на развоя на старите славянски езици.

*8. Славянската ономастика и нейното място сред хуманитарните науки.

II. *Литературознание (литературна наука)*

1. Световното значение на славянските литератури от XX в. и развитието на литературните направления и жанрове (поезия, проза, драма).

2. Методологична основа на сравнителното изследване на славянските литератури.

3. Поетика и типология на славянския роман на фона на европейския роман.

4. Закономерности на развитието на старите славянски литератури (генеза, контакти, типология).

5. Античното наследство в славянските литератури.

6. Л. Н. Толстой и нашето време.

III. *Литературно-лингвистична проблематика*

1. Литературните стилове и развитието на поетическия език в славянските литератури от XX в.

2. Устната народна литература и нейното отношение към писмената литература и към развитието на езиковия израз.

3. Проблеми на интерпретирането и на художествения превод на славянски текстове (включително поетика) и проблеми на текстологията.

4. Стилът като проблема на литературната периодизация.

5. Критерии за разграничаване на литературно-лингвистичните единици в произведения на отделни автори и в произведения от определени епохи.

6. Литературно-лингвистична проблематика в произведенията на Л. Н. Толстой.

IV. *Фолклористика*

1. Фолклорът на славянските народи през XX в. Нови процеси в народната култура. Отношение към литературата.

*2. Поетика и стилистика на славянския фолклор на сравнителна основа.

*3. Езикът на фолклора с оглед към диалектите и по отношение на книжовния език.

4. Отношение между славянския и неславянския фолклор.

V. *Историческа проблематика*

1. Главни проблеми на културната история на славянските народи през XX в. (преминаване от капитализъм към социализъм със специален поглед към периода от руската революция (1905) до Октомврийската революция и до края на Втората световна война.

2. Националноосвободителни движения на южните славяни през втората половина на XIX в. и отношението на други славянски народи към тези движения.

*3. Етногенезис на славянските народи (включително връзката им с античността).

*4. Проблеми на историята на славистиката.

Забележка. Със звездичка са означени темите, които имат интердисциплинарен характер.

ГДР

„WEIMARER BEITRÄGE", 1975, кн. 5, 6

От интерес в книжка пета е студията на Курт Бат, известен литературен критик в ГДР (починал внезапно през февруари т. г.), върху „Диалогът между Ана Зегерс и Георг Лукач". Авторът отбелязва, че между многобройните дискусии, които е водил Георг Лукач през живота си, особено място заема кореспонденцията му с Ана Зегерс от 1938 и 1939 г. Този диалог, в който еднакво се обсъждат противоречия и единомислия, е отклик на завършената вече по онова време дискусия върху експресионизма. Проблемите, на които се спира авторът, са най-ярките моменти от този контакт, като за случая той ги групира в няколко дяла; единият от тях разглежда критиката на метода и метода в критиката. Според Ана Зегерс методът е единство от естетическа теория и индивидуален творчески похват, от което следва, че в обсега на реалистичната литература биха могли да съществуват най-разнообразни методи, а за Лукач реалистичната литература е свързана с онзи метод, който ще открои индивидуалното в творческия процес. Ако за Зегерс методът е исторически и индивидуално детерминиран, то за Лукач той има надисторичен характер — той открива един и същ метод при Омир, Балзак, Т. Ман и М. Горки. Разбирането на Лукач за реализма и извлеченото от него определяне на творческия метод е нов етап в историко-литературното съзнание. Пламенната му защита на класиката и големите реалисти от миналото има и друга задача — да предпази антифашистките и социалистически автори от чисто утилитарния, обхващащ само настоящето мироглед и да ги насочи към проблеми на епохата и на човечеството изобщо. В тази точка А. Зегерс се опасява от пренебрегване на документалистичните и дидактични опити и на произведенията, разкриващи субекта в емоционален аспект, които така биват изключени от реализма. По отношение развитието на литературата тя разкрива съществено противоречие в естетическите позиции на Лукач. Докато в теоретичните си постановки той защищава марксистко-ленински принципи, на практика изтъква предимства на буржоазни автори в ущърб на антифашистки писатели. Това се дължи според автора на липсата на връзка между творчески метод и определен мироглед. За Лукач критерият е доколко творецът ще предаде насоката и най-характерните черти на цялостния обществен процес по безпристрастен, обективен начин; понятието „цялостен процес" включва изисквания спрямо съдържанието, а атрибутът „обективен" — изисквания спрямо литературната форма. Съвременният обществен процес трябва да бъде според Лукач обхванат като един продължителен етап, приключващ с надживяване на буржоазията, но не и с нейното ликвидиране. Друго съществено възражение на Зегерс, в случай че възприемем „творческия метод" на Лукач, засяга неспособността на литературата да се промени под влияние на революционните сили. Тя поставя въпроса за реализъм днес или реализъм въобще, за новото отношение на писателя към действителността, за социалната компонента, за възможностите на една обществено обусловена промяна на функцията на литературата. Едностранчивостта на посочения творчески метод предизвиква неизбежно критиката ѝ срещу методологията на критиката. Така например във формалните експерименти, където Лукач съзира признаци на декадентство, тя вижда „домогвания до реалността", до реалността на един преходен период, под чийто натиск се намира творецът и неговото дело. Изхождайки от упадъка, Лукач в критиката си върху експресионизма, противно на теорията си за обективността на литературния процес, допуска волунтаристична нотка — авторът трябва да се издигне над условията, в които твори, чрез волевия акт, чрез „духовна и морална работа над себе си". Както е видно, отбелязва авторът, от статията му „Писател и критик", Лукач се изживява като „философски критик", който с помощта на една многоразчленена система от категории проверява и преценява историческите линии на литературата. Той елиминира „творческите възгледи" и закотвя творческия процес с неговите проблеми и трудности във формулата на „историко-

философската „реалност“. Не напразно Ана Зегерс, която изисква от критиката непосредствени реакции спрямо изкуството и спонтанна преценка, забелязва: „Често явление е, когато гениални хора с голяма концепция мислят само в рамките на тази концепция и могат да разберат полесно посредствените, приспособилите се към тях, отколкото отличаващите се.“

Никоя от засегнатите в кореспонденцията теми не разкрива така ярко противоречията между тях, както проблемът за оценка на литературното наследство. Спорът се съсредоточава върху отношението Гьоте—Клайст: Лукач преценява в полза на Гьоте, Зегерс — на Клайст. Ана Зегерс взема за образци в литературата не класиците, а онези автори от миналото, които в произведенията си са пресъздали едно изострено критично отношение към обществените проблеми. От друга страна, отбелязва авторът, афинитетът на Лукач към зрелия Гьоте и Т. Ман се дължи на предпочитанието му към типа писател, който спокойно и уверено, без опасни за него емоции, изобразява вълнуващите го проблеми на времето. Основна естетическа категория за него е: да отразява и да създава, а за Ана Зегерс — ключова дума е да изживява, в смисъл на една себепроверка, на едно практическо изпитание в творческия процес, неделимо от поведението в живота. И за двамата понятието „преходен период“ е било решаващо. Но колкото и да са били близко по политически становища, толкова различно са преценявали отражението им в естетиката. Там, където Зегерс акцентира на срив, Лукач говори за преход, когато при нея се среща терминът дисконтинуитет, при него имаме континуитет. Лукач вижда в твореца един медиум на разгърната в широк план историческа епоха и пристъпва към него, без да отбележи изискванията, които действителността налага на творчеството му; така той прави извънредно пряка връзка между произведение и историческа и обществена физиономия на твореца. За него творбата е резултат на затворен в себе си творчески процес, подчинен на известни конструктивни принципи: например подчиняване частите на цялото, йерархично подреждане на образите, интелектуалната им същност, спазване на композиционни методи. Описаните форми и творчески принципи са били извлечени от най-съвършените произведения на световната литература и са станали основни категории в естетиката му. Там, където формата загубва своя „обвързващ характер“, където се пръсва под напора на изживяванията, Лукач вижда в художествената неустойчивост не само липса на способност за пресъздаване, но и идеологически провал. Именно тук, отбелязва авторът, Ана Зегерс съзира празнините, които разкрива неговата теория на изкуството, пренебрегнала не само определени видове и форми, но и цели периоди, дори епохи. Според нея кризисните моменти в развоя на изкуството се изразяват в разрушаване на стиловете, в експерименти, смесване на форми. Важни са не постиженията на най-големите, а пътят към тях. Тя открива в творбите, плод на кризисни състояния, наченки на едно многообещаващо бъдеще. Така за нея атакуваните от Лукач монтажи на Дос Пасос не са израз на „заблудената съзнание на една упадъчна анархистична интелигенция“, а сегменти от един период, който, минавайки през войни и революции, се насочва към социалистическата действителност. Това противоречиво развитие трябва да бъде не само наблюдавано и обективирано от автора, а и преживяно, за да може да се избистри като „изживяване“, да кристализира по съдържание и по структура в едно завършено литературно произведение.

Възловият проблем, който е в основата на този диалог, засяга „непосредствеността на изживяването“. Лукач, който третира философията като посредник или контролен орган за поетичните форми, формулира следното: „задачата на художествената форма е да индивидуализира отново онова, което е общо в хората“. Ана Зегерс противопоставя цитат от дневника на Лев Толстой: „На първия етап творецът възприема реалността несъзнателно и непосредствено, като нова, неоткрита от никой преди него реалност; отдавна известното отново става непознато и неосъзнато; на втория етап се касае до това, да се превърне неосъзнатото отново в осъзнато. Подчертавайки различните изходни позиции на естета и писателката, авторът обяснява отношението на Лукач към „непосредствеността на изживяването“! — „тя е само един момент от жизнения път на писателя, свързан с цялото му минало...“ Ана Зегерс не се съгласява с изискването му за „морално-интелектуална работа на писателя над себе си“, с издигането и абсолютизирането на интелектуалните сили. Тя счита изживяването като акт на обществена и литературна дейност, основен конститутивен елемент на творбата. Атаките на Лукач срещу експресионистите, отхвърлили рационалното начало и издигнали като единствено значимо неосъзнатата и необусловена творческа изява, неговите прибързани заключения и неточни координати между политически групировки и литературни течения са лесно обясними, бележи авторът, пред вид тогавашната политическа обстановка — възхода и укрепването на фашизма. Но причината за това омаловажаване и дори отричане на изживяването той открива и в твърде пряката връзка между неговата естетическа система от категории и познавателната теория.

Значението, което Лукач отдава на мисълта в завършения естетически образ, е разкрито в студията му „Интелектуалната физиономия на художествените образи". От всяка литературна композиция той изисква йерархично подреждане на лицата, начело с една интелектуално обогатена централна фигура, в която се пресичат вложените в цялата творба разнопосочно действуващи сили. Така той отрича Джойс, Дос Пасос, Дьоблин, Брехт, включително и Ана Зегерс; тя от своя страна не търпи йерархия на персонажа, а предпочита т. нар. „слепи фигури": интелектуално неразгърнати, тяхната сила не стига до осъзнаване, те по-скоро интуитивно, в никой случай мисловно, възприемат същността на историческия процес и спонтанно го движат напред, защото в своята психофизична цялост са единни с движещата го сила — революционното движение. За Ана Зегерс въпросът за непосредственото — дълбоко, първично и истинско — изживяване на една бързо променяща се действителност е предпоставка още и за непосредственото възприемане на художествената творба; обратно, за склонния към рационалистична дедукция Лукач е било трудно да извлече непосредствеността на произведението и нейното въздействие от самия творчески процес. И все пак помежду им се забелязва единомислие по отношение въздействието на художествената творба. Авторът цитира мисъл на Лукач: „Същността на художественото пресъздаване се състои в това, относителното, несъвършено копие на живота да въздействува по-живо, по-интензивно от самия живот." А след 30 години Ана Зегерс ще говори чрез един от героите си: „Действително, в тази книга шумоли действителността. Колкото и да сме слаби, тя пращи и пука като пожар в гората. Много по-силно от истинската действителност."

За двамата, подчертава авторът, художествената творба е една възвишена действителност или, както казва Лукач: „Един свят за себе си", който апелира към човека да се промени и така да промени и обществото. При Зегерс четем: „Въздействието на едно художествено произведение може да бъде по-решаващо от самата действителност; защото действителността със своята фрагментарност действува върху нас объркващо и замайващо. Наблюдателят не може да се развълнува от всяка отделна случка, а така от пъстрия и непрекъсващ поток на събитията му отбягва онова, което е съществено." И за двамата (за разлика от Брехт) емоционалният стрес, който произведението ще предизвика у реципиента, е неизбежен. Според Лукач задачата на изкуството през всички епохи е била и остава да въздействува на човека така, че той да промени живота си.

В заключение авторът обобщава създадените между двамата литератори допирни точки, за което не на последно място е допринесла и тази кореспонденция. Те засягат на първо място подчертания категорично от Ана Зегерс субективен фактор при художественото изживяване на действителността, който по-късно срещаме като важен елемент в естетиката на Лукач. Така последният прекъсва връзката с Хегеловата философия, под влияние на която той изискваше от твореца да „забрави субективните си качества и изцяло да потъне в сюжета". Влиянието на Ана Зегерс се забелязва и в отказа му от йерархичното подреждане на образите в романа, както и в промененото му отношение към проблема за художественото възприемане на реалността. В този пункт и от страна на Зегерс е настъпил процес на задълбочаване в теоретичната същност на проблема: категорията „непосредственост на изживяването", излиза от центъра на нейната концепция, за да отстъпи място на задачата на „осъзнаването". Тя преоценява концепцията си за задачата на литературата и ѝ придава в много по-значителна степен от преди възпитателно значение, свързано с оформяне на мирогледа. Подобна преоценка тя прави и по отношение на литературното наследство.

Между материалите в книжка шеста е и студията на Михал Гловински „Потенциалният читател в структурата на поетичната творба". Основната и всеобщо призната функция на литературната творба — да бъде инструмент за въздействие, е предизвикала според автора пренебрегването на поставения проблем. Променливостта на нормативите в литературата, бързото развитие на поетичните форми налагат на създателите на новата литературна програма проблема за потенциалния читател с особена интензивност. Първи изследвания в тази насока са направени в областта на теорията на романа. На какви условия отговаря романът, за да може да задоволи изискванията на толкова голям брой различни читатели? Авторът конкретизира насоката на изследването си двустранно: Как структурата на поетичната творба определя ролята на реципиента и по какъв начин определени изисквания на читателите въздействуват върху поетичната творба и решават въпроса за нейната структура? Разграничава се по-тесен и по-широк обхват на поставения проблем: в първия случай се отнася до творби, при които имаме пряка връзка между читател и автор, например читателят е адресат — в този аспект въпросът за реципиента преминава в проблемния кръг на граматиката на поезията, докато във втория случай се касае до определяне вида и начина, по който читателят бива включен в поетичната

творба. Като изхожда от втората постановка, авторът твърди, че всеки поетичен текст е включил в структурата си и читателя, тъй като съдържа определени норми за поведение, насочени конкретно към него. Стихотворението не е просто апел за пасивно възприемане на съдържанието, а провокира един двоен семантичен акт: читателят не само възприема словесните значения, но ги и преработва през своята мисловна система, изхождайки от мястото, което заема в живота. По-нататък авторът се спира на понятието „конкретизация", използувано от Роман Ингарден и Ернст Водичка. Проследявайки насоката на Водичка, за когото „конкретизацията" е въпрос, засягащ предимно напрежението между творба и нормативи, Гловински схваща „конкретизацията" като изразител на господствуващите литературни конвенции и нормативи за определени исторически периоди. Тези конвенции са необходимо условие за контакта между творбата и нейния читател подобно на езика. Трудно е да се определи, отбелязва авторът, кои елементи на конвенциите в литературата са от принципно значение, а кои играят помощна роля за предварителното включване на читателя в творбата. Съобразяването с читателя чрез различните елементи на една литературна конвенция е динамичен процес, който зависи от цялостната литературно-историческа ситуация.

Елемент с първостепенно значение в случая е литературният жанр. Адекватната рецепция на художествената творба се дължи на правилното тълкуване на конвенциите. Вникването в творбата не е само възприемане значението на думите в текста, но преди всичко схващане правилата на техните комбинации, както и съпоставяне на изразеното с общите конструктивни принципи на текста. За автора разбирането на творбата — ако приемем, че е производно от нейната структура — е обусловено от три фактора: степента на дистанция между литературна творба и господствуващите в определени литературно-исторически периоди литературни норми и езикови традиции; конструкцията на смисъла, вложен в произведението, който може да изисква различно поведение от читателя; отношението на отделни части от изразеното към господствуващите конвенции. Конструкцията на поетичната творба откъм съдържание е също важна при включването на потенциалния читател в творбата. Когато то е ясно и недвусмислено изразено, достатъчно е читателят само да го възприеме, за разлика от другите случаи, когато читателят трябва сам да го извлече от текста. Във връзка с това Гловински разделя читателите на активни и пасивни и счита това разграничение като функция от структурата на поетичната творба. Тук е поставен и интересният въпрос за мястото на реципиента в литературни произведения, които са резултат на преходни етапи, на създаване нови ценности в изкуството; Гловински твърди, че новото съдържание обикновено използува традиционните форми и нерядко с течение на времето ги взривява отвътре. Положението на реципиента в тези творби е особено: от една страна, те съблюдават неговите навици, литературен вкус и пр., а, от друга, се противопоставят на разума му.

Проблемът за потенциалния читател в структурата на поетичното произведение не е само теоретичен, но и въпрос, отнасящ се до поетиката. На тази база авторът прави анализ на две стихотворения от различни епохи, отличаващи се и по отношението, което имат към важещите за дадения момент литературни конвенции. Стихотворението на Красицки има характер на поетичен дискурс с читателя, като последните редове съдържат заключителна сентенция от морално естество, мотивираща появата на всички елементи в творбата. За читателя не е необходимо да търси смисъла, тъй като авторът го формулира сам. Явно, той се насочва, отбелязва Гловински, към един пасивен читател в споменатия по-горе смисъл.

Друга е картината в стихотворението на Циприан Норвид „Последният деспотизъм", датирано от миналия век: „Тази творба трябва да е била разглеждана от читателя като йероглифно писмо", пише Гловински, „въпреки че всяка отделна дума сама за себе си му е била ясна". Това се дължи на обстоятелството, че стихотворението определя съвършено нова роля на читателя. Основната трудност при рецепцията му се дължи на различния смисъл, който има стихотворението като цяло и в отделните си части. При това цялостната концепция на неговия автор не е подсказана с нищо освен чрез иронията. Тя обяснява и категоричния императив на Норвид — съдействие на читателя. Това стихотворение е изисквало при рецепцията му активно поведение от читателя, което не е било по силите на съвременниците на поета. Потенциалният читател в поезията на Норвид не е съответствувал на тогавашната публика.

В съвременната лирика — особено в теченията, минаващи за авангардистични — разрушаването на читателските навици се счита за основен принцип на литературната програма. Тази функция трябвало дори да обуславя характера на поезията. Бунтът се изразява предимно в разрушаване на езиковите бариери. Пред съвременното литературно развитие, отбелязва Гловински, стои въпросът, доколко този бунт трябва да бъде санкциониран и разрешен от обществото. Защото всяка промяна в рамките на литературата означава в

по-голяма или по-малка степен промяна на ролята на читателя по отношение на художественото произведение. На последно място Гловински поставя въпроса за задачата, която стои пред литературния историк. Освен изследвания в този аспект проблем за потенциалния читател обект на проучване трябва да бъдат и възможните начини на поведение, които една или повече творби на даден автор, респ. на литературна група, ще допуснат от страна на читателя, или какви начини на поведение ще предизвика определена литературна норма или литературно течение в читателите. Това са елементи, които определят ролята на читателя в структурата на едно поетично произведение. Естествено, пише авторът, те не определят структурата на творбата в абсолютен смисъл, защото рецепцията на произведението е обусловена от начетеността, която читателят носи в себе си, и от литературно-историческата конюнктура, в която е създадено реципираното произведение. Така обхванат, проблемът за потенциалния читател в творбата е обект не само на литературната наука, но и на литературната социология.

Д. И.

АНГЛИЯ

„THE MODERN LANGUAGE REVIEW“,
Лийдс, 1975, кн. 3

Юлската кн. 3 за 1975 г. на авторитетното английско литературно списание „Модърн ленгуйч ривю“ съдържа предимно статии, посветени на литературно-исторически проблеми. Сред тях най-вече привлича внимание публикацията на М. К. Флавел, озаглавена „Жените и индивидуализмът“. Едно ново изследване върху „Луцинда“ на Шлегел и „Съмняващата се Вали“ на Гутцко. Както е известно, „Луцинда“ на Фридрих Шлегел — първият роман на ранния немски романтизъм — е художествено превъплъщение на неговите философски и нравствени идеи, оставили трайна следа в развитието на европейската култура. Почти неизвестният у нас роман на Карл Гутцко пък е една от най-забележителните творби на литературата на „Млада Германия“ — демократично-либерално движение в навечерието на 1848 г., което бе анализирано задълбочено и в някои трудове на Енгелс и Маркс.

В края на XIX в., пише в началото на своята статия К. М. Флавел, борбата за равноправие на жените получи най-широка подкрепа и завоюва първите решителни победи. В предишното столетие обаче всеки опит за поощряване на справедливите стремежи на онеправдания пол срещаше неприязнена, а често и гневна реакция, която намираше израз и в литературата. Романите „Луцинда“ на Фр. Шлегел (публикуван през 1799 г.) и „Съмняващата се Вали“ на К. Гутцко (отпечатан през 1835 г.) са първите произведения на немската литература, в които проблемът за еманципацията на жената заема централно място. И двете произведения са станали обект на остра критика от страна на застъпниците на конвенционалните морални норми, като нерядко те са били обявявани дори за съчинения с порнографски характер. В последно време, пише авторът на статията, редица литератори изказват мнението, че тези романи и днес биха предизвикали сензационно въздействие, ако станат известни на широк кръг читатели, защото тяхното идейно излъчване надхвърля далеч прага на миналото столетие. И двата романа засягат проблема за индивидуализма, за възможността да бъде осъществен стремежът към изява на личността, който не е чужд на нашия съвременник. Шлегел и Гутцко следваха различни намерения в тези свои творби, но те бяха единни в желанието си да разрушат оковите, които обществото, сред което живееха, бе поставило на жената, и да подпомогнат излизането ѝ от сферата на едно узаконено унизително съществуване.

В края на XVIII в., изтъква М. К. Флавел, Фридрих Шилер и Вилхелм фон Хумболд развиха идеята за интегриране на индивидуалните качества на жената в модела на един бъдещ свят на човешкото добруване, озарен от романтическите идеали за истината и справедливостта. Те дори разкриваха пред нежния пол реални перспективи, които за „героичните мъже“ бяха само блян. Шилер смяташе, че благодарение на своята интуиция жените могат лесно да постигнат щастие, откривайки моралната истина, към която в повечето случаи мъжете се стремят напразно, следвайки повелите на разума. Така Шилер смяташе, че на жената може да бъде върнато това, което епохата на Просвещението ѝ отказваше — равноправието. Мъжът се бореше за щастие със силата на своя разум, а за жената то бе достижимо чрез интуицията. Но един друг важен проблем беше свързан с идеята за равноправие между половете, пише авторът на статията — и тук все още нямаше проект за приемливо „равноправно“ решение. В сферата на любовта мъжът бе оправдаван в стремежа си към свободна плътска любов, макар и тя да беше порицавана като остатък от „дяволската власт“ над него, а благородната жена оставаше само с толерираното право на „възвишена“ и „самопожертвователна“ любов. И романите на Ричардсон, които бяха най-добрият пример за епическия жанр на романтизма, следваха конвенционалните и винаги противопоставяни

представи за благодатната платоническа любов и за гибелното дяволско изкушение на плътта.

В немската класическа литература от края на XVIII и началото на XIX в., пише по-нататък авторът на статията, проблемът за отношенията между мъжа и жената се свързваше с представите за любовта, приятелството и сексуалната връзка. В „Стела“ Гьоте проучваше, но после отрече възможността за осъществяване на това триединство. И Якоби бе на мнение, че една жена не би могла да съчетае хармонично тези три форми на общуване, в които според него мъжът търси самоизява. И понеже жените все още бяха разбирани само като обект за самоизява на силния пол, отново ги деляха на „добри“ и зли“ в тяхната подчинена, придатъчна функция. Във втората част на своя забележителен роман „Вилхелм Майсторът“ Гьоте доказва, че има същото гледище. Две от героините в него — Мариана и Филина — са показани като сексуално атрактивни, „изкусителни“ жени, а другите две — Тереза и Наталия — са образци на другия тип — жени-музи, духовен стимул за героя, търсещ цялостна реализация на своята личност. Както е известно, Фридрих Шлегел критикува остро възгледите на Ваймарския класик за ролята на жената в обществото, изразени в романа за странствуванията и поуките на Вилхелм Майсторът, и реши да изложи, също във формата на роман, своите идеи за любовта и отношенията между половете. Основната цел на Шлегел, пише авторът на статията, е била да докаже, че една жена може да бъде и духовен стимул в развитието на мъжа, същевременно негова най-искрена приятелка и любима, а освен това пълноценна и хармонично развита личност, имаща право на лично щастие.

Дълго време преди написването на романа „Луцинда“ мисълта за образа на жената в литературата е занимавала големия идеолог и писател на романтизма, изтъква по-нататък в своята статия М. К. Флавел. В едно от своите ранни есета Фр. Шлегел се спира на проблема за отношението към жената в героичния Омиров епос. В епохата на античната класика според Фр. Шлегел женските образи в литературата могат да бъдат разделени на две групи, като показателен за едната от тях е образът на Пенелопа, а за другата — образът на Калипсо или Цирцея. Докато Пенелопа е идеалът за жена — пазителка на семейното огнище, благородна и уравновесена, Калипсо и Цирцея символизират изкусителната страст, свързана с извънземни сили. Анализирайки женските образи в гръцките класически трагедии, Шлегел открива подобно противопоставяне на два типа жени— от една страна, страстните натури на Есхиловата Клитемнестра и Еврипидовата Медея, чиито действия са мотивирани от ревност, желание за отмъщение, страх и властни стремежи, а, от друга — идеализираните женски образи от трагедиите на Софокъл — Исмена, Електра и Антигона— благородни характери, пленителни в своите възвишени пориви. Внимателното проучване на античната класика води Шлегел до заключението, че няма типично женски и типично мъжки черти на характера, които да предопределят различното място на двата пола в духовния живот на обществото. Оттук той изгражда и представите си за погрешността на онези морални възгледи, които отхвърлят равноправието между мъжа и жената в негово време.

1797 година, изтъква авторът на статията, е решителна в живота на Фр. Шлегел. Тогава той се премества в Берлин, сприятелява се с Новалис и Шлайермахер, посещава тамошните литературни салони, които стават люлка на т. нар. „Берлински романтизъм“. Една година по-късно той започва работа над „Луцинда“, роман, за който той смята, че ще бъде една нова библия. Шлегел е на мнение, че романът е „най-либералният литературен жанр, един Сократов диалог на нашето време“, и създава епическо произведение, което във формално отношение е своеобразен бунт срещу широко разпространения тогава възпитателен роман в немската литература,а по съдържание е и бунт срещу моралните догми на едно остаряло общество. „Луцинда“, пише М. К. Флавел , е зов за борба срещу немското филистерство, лицемерно отричащо правото на чувствена наслада. Шлегел замисля своя роман като радикален опит за защита на правото на индивида да осъществи своето хармонично развитие. Същевременно „Луцинда“ е произведение, насочено и срещу традиционните схващания на немската философия, която до средата на миналия век търси всякакви доводи в подкрепа на своите отколешни намерения да потисне и заклейми чувствените пориви на човека, показвайки ги като гибелни за неговото развитие. Но този роман не можеше да постигне благородните цели, които си поставяше, изтъква авторът на статията, защото острието на критиката в него бе пречупено от демонстрираното почти на всяка негова страница романтическо, незаангажиращо отношение към действителността. Решимостта на Шлегел да изрази своите възгледи за любовта и отношенията между двата пола естествено предполага искреност на художествената изява, която е особено обаятелна и с някои езикови и стилистични волности. Фр. Шлегел сам е изтъквал многократно, отбелязва М. К. Флавел, че езикът на любовта трябва да бъде така свободен и прям, какъвто е този на Сафо и на римската любовна лирика.

В своя роман „Луцинда“, изтъква по-нататък авторът на статията, Шлегел про-

тивопоставя замисления от него като положителен образ на главната героиня (Луцинда) на съществуващите в края на XVIIIв. представи за благородната представителка на нежния пол. Според тях възвишената жена е сравнима с „еолическа арфа, потръпваща при полъха на зефира". Тогавашният идеал е жена — способна на силни чувства, но нещастно податлива на всякакви внушения и поради това непрекъснато нуждаеща се от укрепващи сили. И тези сили не идват от нейния разум, нито пък от волята за противопоставяне. Опора в трепетликовия свят на тази „идеална жена" от миналото, пише авторът на статията, са нейната вродена скромност, нейният страх от общественото мнение и религиозното ѝ чувство. В своя роман Шлегел подсича първите две греди на това идеално женско упование, а не без основание някои негови критици твърдят, че не щадял и третата и затова цитират често някои мисли от началните глави на произведението, които те смятат за блясфемични. Авторът на статията изтъква, че сам Шлегел е смятал любовта за особен вид религия, която според него е била най-старата, най-детинската и най-простата от всички религии". (Тук връзката с някои идеи на антропологическия материализъм, които застъпва покъсно Л. Фойербах, е очевидна, но авторът не се спира на нея в статията си.)

Централен проблем в романа на Шлегел е и узаконената връзка между мъжа и жената — брака, пише М. К. Флавел. Според идейното внушение на „Луцинда" кризисното състояние на буржоазното семейство от началото на миналия век се дължи на загубената индивидуалност на партньорите в брачния съюз. Мъжът е гледал на своята съпруга в много случаи само като на някакъв нему поверен член на определена социална група, а съпругата го е оценявала главно като гарант на своята обществена репутация и материална обезпеченост. Така и в двата случая е настъпвало неминуемо обезличаване на индивидуалността. Показаната в романа връзка между Юлиус и Луцинда е от съвършено друг тип, пише авторът на статията. Тяхната любов не е нито страстно взаимно самоотдаване, нито добре обмислен и договорен съюз. Двамата герои са свързани и чрез силата на взаимно физическо привличане, и чрез духовно родство и заедно постигат пълна изява на своята индивидуалност. В романа Шлегел изразява идеята, че единствена норма на поведение трябва да е тази, която гарантира самоосъществяването на личността както на мъжа, така и на жената. Пренебрегвайки в любовта си към Луцинда конвенционалния морал, Юлиус чувствува подем на творческите си сили и има блаженото усещане, че е в хармония с космоса. Любовното щастие за него се превръща в ключ за разбиране на загадъчната същност на всемира. Но той не е устремен към постигане на далечната цел на пълно съвършенство, към доближаване до абсолютното, нещо, което бе в основата на моралната доктрина на платонизма, а търси и намира щастие сред света, в който живее. В края на романа обаче, изтъква авторът на статията, Шлегел неочаквано се завръща към някои конвенционални представи за ролята на жената в обществото и ограничената за нея сфера на духовно проявление. Героят на романа се чувствува окрилен и готов „да работи като мъж сред мъжете" и да започне „героичен живот", докато пред Луцинда се разкрива като благодатна перспективата да бъде скромна, изпълнена с нежност и грижа пазителка на семейното огнище. Както при Фр. Шилер и В. фон Хумболд, интелектуалната активност, предприемчивостта и свободата в избора на начин на живот остават прерогатив на мъжа, а духовните стремежи на жената се изчерпват с предписаното за нея култивиране на чувството на привързаност и нежност към съпруг и семейство. Показателна за това според автора на статията е една мисъл на Луцинда, споделена с Юлиус в една от последните глави на романа: „Чрез мен ти почувствува безкрайността на човешкия дух, а аз чрез теб разбрах брака като смисъл на живота ми." Въпреки това завръщане към остарелите представи за подчинителната връзка между мъжа и жената, което е и една от основните идейни слабости на романа, изразеният на много места в него възглед за необходимо пълно разгръщане на индивидуалността на мъжа и жената в любовта според М. К. Флавел отразява стремежа на Шлегел да надхвърли условностите на моралния кодекс на своето време.

По-нататък в статията се проследява отношението на критиката към романа на Шлегел. Изтъква се, че единствено Шлайермахер в своите „Поверителни писма за „Луцинда" прави опит да защити някои от смелите идеи за любовта, приятелството и брака, изразени в единствения роман на Шлегел. Въпреки негативната, унижощителна критика „Луцинда", пише М. К. Флавел, става повод за някои нови нападки срещу усърдно защищаваната идея за непълноценност на жената в духовния живот на обществото и срещу отказваното ѝ право на индивидуална изява и независимост в любовта. Романът на Карл Гутцко „Съмняващата се Вали" според него е показателен за стремежа на писателите от буржоазно-демократичното движение „Млада Германия" от 30-те години на XIX в. да поставят отново на дневен ред онези проблеми, които Шлегел разглежда в своето произведение.

Основна тема в романа на Гутцко е също отношението между двата пола,

любовта и приятелството между мъжа и жената, пише М. К. Флавел. Сюжетната близост на този роман с „Лелия“ на Жорж Санд е неоспорима. Централен образ в произведението на Гутцко е една страдаща жена, която напразно търси щастие и изява на своята личност. В края на първата глава на романа Вали споделя със своята приятелка Антония една от основните причини за своето кризисно състояние — неприязненото отношение на обществото към опитите ѝ да живее така, както е позволено само на мъжете — свободна и независима в любовта, в борба с предразсъдъка за безусловна подчиненост на чужда воля, устремена към духовно развитие и обогатяване. В романа Гутцко показва едно отчаяно решение, до което стига неговата героиня в желанието си да бъде независима, без да бъде презирана в обществото. Бракът ѝ с един чуждестранен посланик трябва да ѝ осигури репутацията на високопоставена личност, а продължаващата и връзка с един разочарован идеалист и приятел — да ѝ донесе мечтаното от нея щастие на свободната необвързваща любов. Решението на Вали да води такъв живот обаче в същност не е никакъв изход за нея, пише авторът на статията, и то основателно предизвиква несравнимо по-остри нападки на литературната критика срещу Гутцко, отколкото идеята за самоосъществяване чрез свободната любов между Луцинда и Юлиус, прокарана в романа на Шлегел. Впрочем сюжетното развитие в „Съмняващата се Вали“ следва логиката и скоро героинята се съмнява в това, дали предполаганият от нея като спасение от безизходното състояние триъгълник на перманентна двустранна изневяра може да ѝ даде търсените устои на щастливо съществование. Нейният брак се разрушава, а страстният ѝ порив към любимия приятел се превръща в едно самотно бягство към миналото. Вали напразно търси смиреното упование на религията, но и то остава за нея неосъществен стремеж, защото разумът ѝ го отрича.

К. Гутцко не е преценил правилно какъв ефект ще предизвика поведението на неговата героиня сред немското общество от първата половина на XIX в. — времето на масово настъпление на реакцията, наплашена от френската юлска революция и окуражавана от все още пасивната позиция на прогресивните сили в Германия. Той е очаквал, изтъква авторът на статията, „съмняващата се“ Вали да предизвика спонтанна симпатия като една страдаща личност, загубила устоите на своето съществование, отчаяна след безуспешния опит за самоизява. Общото негативно отношение към тази героиня от съвременниците на Гутцко, както и репресиите на властта срещу него (Гутцко е бил арестуван и е прекарал няколко месеца в затвора за оскверняване на обществения морал и бунтарски идеи в романа), го принуждава да прояви сам впоследствие дистанцирано отношение към мотивите на нейните действия и да отрече някои от явните социално-критически цели на своето произведение. По-късно той дори прави твърде остри забележки срещу тези, които подемат идеята за еманципация на жената и заради ренегатското си поведение бива справедливо упрекван от някои свои по-ранишни буржоазно-либерални идейни сподвижници от 30-те години на миналия век в Германия.

Фридрих Шлегел и Карл Гутцко, пише в заключение авторът на статията, заслужават похвала заради критиката, която отправят в своите романи към моралните норми на обществото, в което живеят, макар че тя не е достатъчно решителна и се оказва непоследователна. И двете произведения не съдържат някаква приемлива идея за промяна на нравствените норми в отношенията между мъжа и жената. „Луцинда“ и „Съмняващата се Вали“ са несъвършени фактически незавършени творби, но те имат особена литературно-историческа стойност, и то не само защото са типични произведения на две важни течения в немската литература (на ранния романтизъм и на „Млада Германия“), но и защото засягат проблеми, типични както за епохата, когато са били написани, така и за времето, в което живеем — отношението между половете, ролята на жената в обществото и желанието за пълна изява на личността, отбелязва авторът на статията. Показателно за общата немощ на прогресивните сили в началото на миналия век в Германия е и поведението на двамата автори след публикуването на споменатите им произведения — те и двамата предават онези граждански позиции, които без съмнение са заемали при възникване на творческия замисъл на двата романа. Според М. К. Флавел фактът, че каузата на еманципацията е била само плахо подета и е останала незащитена в немската литература до средата на миналия век, показва не само липсата на достатъчно гражданска смелост у мнозина от тогавашните немски писатели, но е станал и причина за едно пренасяне на несъстоялата се битка между старите и новите морални идеи от областта на литературата в тази на философията.

Б. М.

„НЕУМОРИМИЯТ ОБВИНИТЕЛ“

от Симеон Правчанов. С., Партиздат, 1975. 242 с.

В поредицата „Художествено-документални биографии“ книгата на Правчанов е посветена на общественика Антон Страшимиров. За автора Страшимиров е „не толкова надарен художник, колкото забележителен човек — неустрашим гражданин-демократ и войнствуващ антифашист“. Такова убеждение, макар да иска уточняване (тъй като творецът има стойност не само с величината на дарованието си, но и с идейно-естетическата актуалност на търсенията си), дава основание за специален интерес към гражданската биография на писателя. Очакваме новото изследване да обогати досега изградената представа за Страшимиров, да я конкретизира. Не оставаме излъгани. Правчанов дава превес на документалното начало, придържа се обикновено към лаконичността на хрониста. Избрал е най-доброто в случая — трябва да навлезе в един богат на събития живот, много неспокоен, много неравен, трябва да се срещне с личност от голяма величина, която затруднява биографа с противоречия. А документалният разказ е среща „на живо“ с писателя и неговите съвременници, навлизане в ежедневието на историята.

Правчанов ограничава своята задача във „възстановяване“ два периода от живота на писателя — 1903—1905 и 1923—1927. Безспорно това са върховите моменти в гражданската дейност на Страшимиров, годините на най-голямата му близост с неговия народ, най-пълното съзвучие с демократичните тенденции на времето, години, в които личността му се изявява в своята истинска духовна мощ. За осветляване на тези биографични етапи авторът събира материала, свързан с борбата на Страшимиров срещу монарха и военщината в началото на века и с изобличаването на фашизма в годините на следсептемврийския погром. Така се обособяват двата акцента в композицията на изследването. Но в същност Правчанов не е могъл да ангажира вниманието си единствено с върховите моменти. Налага му се да стигне до тях, проследявайки изграждането на общественика. Написана е отделна глава — „Кратка, но необходима предистория“ — за учителските години, които предшествуват първите сериозни политически проявления на Страшимиров. Тук е използуван преди всичко разказът на самия писател за преживяното („Творчество и живот“), както и свидетелството на художествените му творби. Впрочем началните писателски изяви на Страшимиров интересуват автора само като потвърждение на гражданските му позиции. Краткото анализиране на „Кочаловската крамола“ има за цел да стигне до заключението, че това е „най-социално отзивчивият разказ на Страшимиров“. Спазвайки ограниченията, които си е наложил, Правчанов още тук дава представа за характера на героя си — характер с подчертана социална заинтересованост, гражданска активност, неудържимо непокорство — големите политически схватки му предстоят. През 1903—1905 г. Страшимиров става значителна фигура в политическия живот на страната. Той е депутат на младодемократическата партия в Народното събрание, името му е в близост с имената на Стоян Михайловски, Найчо Цанов и други активни политици от онова време. Така го е видял Правчанов, събирайки свидетелствата за големия двубой на Страшимиров с Фердинанд. Статии и изявления на писателя, извлечения от дневниците на Народното събрание, съдебни документи потвърждават важни за гражданската биография на Страшимиров факти, важни също за очертаване политическото положение в страната — споровете в Народното събрание по актуални въпроси, изобличаването на Фердинанд, създаване на „Закона за Особата“ и първия процес по него — срещу Михайловски, обществения протест, забележителните с гражданската си смелост публикации на Страшимиров в „Ден“, конфликтите с българската военщина, процеса срещу Страшимиров. В страниците, посветени на събитията от 1903—1905 г., Правчанов съумява да документира добре изобличаването на българския монархизъм от Страшимиров, но също и да представи неговото поведение като ярка проява на демократизма на българската интелигенция, на антимонархическите настроения в страната.

Още първата част на книгата дава основание да се каже, че авторът проявява необходимата трезвост по отношение обекта на своето изследване. Образът на „неуморимия обвинител“ се изгражда със съзнанието за неговата сложност и противоречивост, които налагат да не се премълчават повратните моменти в живота на писателя, уязвимите страни на неговия характер и житейско поведение. Някои факти за отклонението на Страшимиров от демократическите позиции са посочени в главата, която засяга периода 1907—1923, но те не са премълчани и по-нататък (става дума за слабите страни в разбиранията на Страшимиров за народната революция, за комунистическите идеи). Съобразно със задачата си Правчанов твърде бегло се занимава с въпроси от този род, но не ги избягва, предпазва се от канонизация на образа.

С най-голям интерес очакваме документирането на гражданския подвиг на Страшимиров по време на септемврийските събития. Намираме го във втората част на книгата. Тук авторът е направил първото, което като че ли се налага — извикал е образите на героите-жертви на фашизма. Тази потресаваща хроника на политическите убийства е може би най-сполучливият начин, без да се разполага с преки свидетелства за психологическото състояние на Страшимиров, да се разбере онзи напор на ужаса, който ще накара Страшимиров да изрече: „Клаха народа, както турчин не го е клал.“ Премисленото, методично безпощадно унищожаване на най-смелите, на най-светлите умове на нацията, всенародната трагедия под властта на палачи — това ще доведе Страшимиров до подем на силите му, до мъжествен протест, до заклеймяващите страници на „Хоро“. Правчанов проследява постепенното ориентиране на писателя в сложната историческа обстановка, нарастването на неговите съпротивителни сили, за да се спре на най-ярките проявления в схватката на Страшимиров с фашизма — знаменития позив от 12 ноември, конструирането на „Общ помощен комитет за пострадалите през септемврийските събития, „Ведрина“. В характеристиката, която е направена на Страшимиров-антифашиста, отново прави впечатление търсенето на точност. Ударението се поставя не върху способността на писателя да стигне до същността на разтърсилите го събития, да прецени революционния момент, да разбере комунистическите идеи, а върху неговата изобличаваща палачите дейност, върху неговия демократичен, антифашистки патос: „За нас обаче е важно да проумеем, че в дните на покрусата, отчаянието и безогледния терор Страшимиров има мъжеството — безспорно пръв измежду цялата наша художествена интелигенция, да се изправи на прокурорската трибуна. За да обвинява!“ Величината на Страшимиров-антифашиста косвено подчертават ония полицейски документи, които авторът привежда и които издават постоянното напрежение на страха у властвуващите пред един неуморим разобличител.

И през периода 1923—1927 г. Страшимиров е видян от автора в неговата среда — българската демократическа интелигенция, комунистическата младеж, делото му е документирано като част от антифашистката дейност на прогресивните хора, като ярка проява на народните настроения. Фигурата му се очертава действително като фигура на народен трибун.

Може да се каже, че Правчанов е намерил вярно становището си спрямо личността, за която пише, събрал е и достатъчно факти за релефното ѝ очертаване. Книгата търпи забележки в друго отношение. Авторът предупреждава в предговора си, че се предпазва от белетризация. В някои случаи се опитва обаче да представи общата картина на историческия момент, да нахвърли декора на събитията, да оживи лицата. В такива случаи с почуда откриваме как настъпва в текста езиковият шаблон — плъзват „жестоките и хищни пипала на чуждия капитал“, „никнат като гъби след дъжд предприятия и работилници“, Фердинанд тласка страната към „черната бездна на две национални катастрофи“ и т. н., за „героя на нашия разказ“, „сиреч“ Страшимиров се намират думи, които биха имали място в писание от друг род — той „надува оглушителна пищялка“, „дращи. . . срещу всички тогавашни издания“. Усетът за думата изменя на критика. Невинаги е намерен и верният тон. Няма защо да проявяваме самочувствието си на модерни хора, иронизирайки жалката ни столица от началото на века с нейните калдаръмени улички, безпомощни трамвайчета и жители, удивени от „фъркането във въздуха“, както става в главата „Успоредици“. Тази глава не въвежда във водевил, нали? Тя пресъздава обстановката на ония антимонархически борби, които правят чест на българската интелигенция, защо е необходимо да се създава настроение на снизходителност? За да приключа с това, което прави неприятно впечатление, ще добавя, че изложението не е изчистено от претенциозно банални разсъждения, емоционално „приповдигнати“, които не дават нищо за съдържанието.

В книгата на Правчанов Страшимиров не се явява нов и непознат. Общата характеристика на „неуморимия обвинител“ е направена вече в нашата литературна наука. Безспорно, събрани са малкоизвестни факти, отпечатани са непознати на широката публика документи, съпоставени са

събития. Картината на времето се получава доста жива, фигурата на Страшимиров изпъква с подобаващата му величина.

Катя Янева

„ТРАДИЦИИ И ЖАНР“ от СИМЕОН ЯНЕВ. С., Наука и изкуство, 1975. 258 с.

Докато общата история на нашата литература разполага вече с цялостни, макар и будещи в някои отношения критическо недоволство трудове, историята на литературния жанр е още в пионерски етап. Би било силно да се каже дори, че книги от рода на рецензираната се „броят на пръсти“ в нашето литературознание. Разбира се, ако само с това се изчерпваха достойнствата на „Традиции и жанр“, тя едва ли би представлявала интерес за критико-аналитичното внимание. Но книгата е съдържателно и в редица отношения приносно изследване на закономерностите в жанровото развитие на един от най-активните и „оперативни“ жанрове на литературата ни — жанра на разказа. Макар и с някои уговорки, рецензираната книга с основание би могла да бъде разглеждана като умно написана глава от бъдещата историческа поетика на жанровете в българската литература.

Макар че изследването има за обект жанровото развитие на разказа, авторът е дал в началото на книгата си бегла, но целенасочена представа за картината на междужанровите отношения през втората половина на миналия и началото на настоящия век. При това координатите на тази картина обхващат не само българския, а и европейския и американския литературен процес. Правилно, макар и мимоходом, е отбелязано унисонното развитие на българския литературен процес в жанрово отношение със световния литературен процес в края на миналия и началото на настоящия век. Същевременно вярно е посочена различната изходна точка на нашия и световния литературен процес, водещи към сходен резултат. В тази насока Янев се опира на ценното изследване (на което посвещава и кратка характеристика) на Г. Д. Гачев „Ускорено развитие на литературата“ и на прозорливото обобщение на Т. Жечев за специфичното историческо развитие на българската проза. Авторът на изследването обаче дава значително по-пълна и задоволителна причинна обосновка за своеобразието и самобитността на нашето разказово-жанрово развитие. Янев само маркира в скоби съвпадението на световния и българския литературен процес в ориентацията им към разказа като „домашно стечение на обстоятелствата“, от една страна, и обективни исторически закономерности, от друга. Струва ми се, че този факт, знаменателен сам по себе си, заслужава по-голямо внимание от гледище на ускореното развитие на нашата литература. Едва ли би било правилно този факт да се обяснява еднозначно — само като стечение на обстоятелства. Добрият „шанс“ за изостаналата в своето развитие българска литература е, че тя навлиза в своя решителен, ускорен етап с жанр, който, от една страна, е най-подходящ за нейните културно-социални и национални условия и възможности, а, от друга — световният литературен процес може да ѝ предложи образци в същия този жанр. По този начин тя успява бързо да „навакса“ изоставането си, без да рискува националното си своеобразие, защото се касае не за механично влияние, а за органично успоредяване на развитието и за изпълване на една жанрова форма[1] със собствено, национално съдържание. Впрочем тук трябва да коригираме автора по отношение развитието на разказа в руската литература, който също в началото се развива в един жанр с повестта.[2]

Правилно според мене за сегашното състояние на изследванията на новелата и разказа в българската, пък и в чуждата литература, той решава терминологическата проблема, която изниква пред него още в началото на изследването му. Наистина би могло да се възрази дали да признаем за меродавен не дотам прецизния и често дори погрешен количествен признак, с който практиката си служи, за да разграничи разказа от новелата, защото има по-достоверни, научно-съдържателни признаци за теоретическото им описание и критическата им класификация, но в последна сметка Янев е прав, защото българският разказ не прави изключение от онова, което Шубин в цитираното изследване сочи за световния разказ от края на XIX в. : „Разказът в този вид — пише съветският изследовател, — в който се е оформил в края на XIX в., изцяло поема в себе си и такава разновидност на прозата като новелата и ред други по-свободни структури, неполучили самостоятелни означения. Прерастването на жанра на новелата в

---

[1] Тук жанровата форма се разбира като единство на т. нар. външна и вътрешна форма (вж. В. Ангелов. За същността на жанра. — Лит. мисъл, 1961, кн. 5, с. 49).

[2] З. А. Шубин. Современный руский рассказ. Л., 1974. с. 37.

разказ протича в рамките на един литературен вид“ (с. 56).

Като цел на своето проучване авторът определя проследяването „движението на жанра на разказа от фрагментност към монолитност“. Анализирайки разказовото наследство на Любен Каравелов, Иван Вазов, Алеко Константинов, Г. П. Стаматов, Георги Райчев, Ангел Каралийчев, Светослав Минков, както и на такива негови „законодатели“ като Елин Пелин и Йордан Йовков, вземайки пред вид спецификата на разказовото творчество също на Т. Г. Влайков, Михалаки Георгиев, Антон Страшимиров и др., Янев успява убедително да защити тезата си, да разкрие обяснителните й възможности, да я осветли всестранно и подкрепи с богат художествен материал. В термина „фрагментност“ той влага и съдържателен, и формален смисъл. С него той определя нашия разказ от Каравелов до 90-те години. Но нека си послужим с кратката характеристика, която авторът дава на този разказ, която разкрива в основни линии и съдържанието на термина „фрагментност“: „По композиция и изобщо по форма този разказ е съставен от отделни фрагменти, връзката между които е обикновено предпоставената в началото идея. Авторът е активната страна в него, той осъществява контакта с читателя често съвсем пряко — в открито публицистични обръщения. Героят е несамостоятелен, той изпълнява ролята на илюстрация на идеята, а не я налага сам. Или по-общо — това е разказ на субективното повествование“ (с. 25). Авторът основателно търси един от източниците на фрагментността в синкретизма на литературата. Мисля обаче, че това състояние на жанра не се обуславя само и изключително от закономерностите на литературното развитие. Немаловажна роля в жанровото развитие играят и националните духовни потребности на епохата, които изискват публицистико-дидактична ориентация на вътрешната жанрова форма. Янев определя фрагментарния разказ като „субективно повествование“, но противопоставяйки го на монолитния разказ, основателно обръща внимание, че субективността може да бъде присъща и на монолитния разказ. Вижда се, че тук става дума за два коренно различни типа субективност, скрити зад една и съща повествователна форма — първото лице. И, струва ми се, че авторът неоснователно подминава този въпрос с проста констатация. Но ето как е характеризиран антиподът на фрагментния разказ — монолитният или цялостният разказ: „къс, синтетичен, със слети епизоди, щрихиращ живота не в избрани фрагменти, а в определени цялости“. Към тази характеристика авторът добавя още две черти, от които втората според мене е особено съществена: скриване на автора „зад гърба на героя“ и налагане или по-точно извличане на идеята от повествователното цяло.

Заслужава да бъде отбелязано, че авторът гледа на тези два типа разказови структури само като на исторически, но не и естетически отрицаващи се, като на две равноправни в естетическо отношение транскрипции на жанра, породени от различни естетически вкусове. И все пак той сочи, че едва с монолитната си структура разказовият жанр „постига синтетичността си, която е негов белег още от документираността му в „готов вид“. Според мене това обяснение не е пълно. В този развой можем да открием и една обща закономерност на ускорения български литературен развой — доказателство, че литературата ни чрез своя водещ за края на миналия и началото на настоящия век жанр се изравнява с равнището на световния литературен процес по развитост на художествената идейност, по начин на внушаване на идеята чрез литературната творба.

Както вече споменахме, в хода на анализа на отделни представители на фрагментния и монолитния тип авторът обогатява своето изследване както с обобщения за цялостния развой на разказа, така и с наблюдения за индивидуалния принос и личностно-творческата отлика на проучваните крупни майстори на жанра. Нещо повече, Янев хвърля поглед и върху старобългарската литература, за да потърси и в нея някои от първоизточниците на новобългарския разказ. У първомайстора на българския разказ Любен Каравелов авторът основателно открива фрагментния разказ в неговата, така да се каже, „чиста проба“: с визуално и съдържателно обособяване на отделните фрагменти, с ярката поляризация на положителния и отрицателния герой, с авторското поднасяне и „доказване“ на идеята. Янев изтъква голямата роля на публицистичния, дидактично-проповеден елемент в Каравеловия разказ, но не вижда влиянието на този елемент върху структурата на неговия разказ.

Проучвайки разказа на Иван Вазов, Алеко Константинов до Елин Пелин, Симеон Янев много сполучливо разкрива еволюцията на фрагментния тип разказ в посока към цялостност и монолитност. Проследявайки няколко основни разказови структури: идея, повествователно лице, авторска позиция, статус на героя и някои други, той показва постепенната промяна във функцията им и „дяловото“ им участие в изграждането на разказа. У Вазов фрагментното обособяване е все още традиционно-категорично, но се наблюдава преди всичко промяна във фрагментите, изразяващи статуса на героите в разказа и авторската позиция. Тази промяна е в полза на

героя, който получава по-голяма самостоятелност, повествованието се доближава до читателя, дидактичният елемент губи характера си на открита проповед. Още по-решително от позицията на всезнанието отстъпва Алеко Константинов, за да осъществи „първия художествен пробив на монолитния разказ в стремежа му към диференциация и по формални, и по съдържателни признаци". У този значителен български разказвач авторът вярно долавя за първи път в историята на жанра противопоставяне на героя на своя създател. Нещо повече, онази относителна самостоятелност, която наблюдаваме у Вазовия герой, у Константинов е доведена до своя логически край — до различаване идеята на автора от тази на героя. Но окончателно фрагментният разказ преминава в ново качество — в монолитен разказ у неговия най-голям майстор — Елин Пелин. За пълното осъществяване на този своеобразен качествен „скок", макар и еволюционно подготвен в основни линии от развоя на жанра, правилно авторът изтъква назрялата обществена потребност от разказ, в който събитието се развива така, както и в самия живот — без дидактика и коментар. „Идва времето на разказа-оценка или пейзаж — отбелязва справедливо изследователят, — в който героят се представя без посредничество и без авторска рекомендация. Този герой поема върху себе си всичко — и представянето на събитието, и изводите от него, и осмислянето на пейзажа, и защитата на идеята" (с. 73).

С безспорно основание Янев отделя в книгата си пространна глава за разглеждане и изясняване големия принос на богатото разказово творчество на Елин Пелин. Тук неговото изследване добива пълна широта, углъбеност и детайлизация, които ни дават възможност да си изградим релефна представа за едно от върховите постижения на разказа в нашата литература. Своето изследване авторът продължава в съпоставителен и сравнителен план с онова, което е вече традиция за Елин Пелин, което позволява да почувствуваме и преценим големите заслуги на Елин Пелин за окончателно изграждане на монолитния разказ и доказвайки блестящо неговите художествени възможности, да го завещае като ценно достояние на нашата литература. (Според мене той не е изчерпал своите възможности и в съвременната ни литература.)

Без да се спираме на пълната характеристика, която Янев прави на Елиновия разказ, което естествено не е и възможно тук, бихме посочили все пак някои свойства на неговото ново „качество". Преди всичко по отношение на героя става една интересна транспозиция на неговата зависимост — измъкнал се от „опеката" на автора, той попада под опеката на сюжета. Издигане на сюжета в приоритет спрямо героя — е една от най-характерните особености на Елин Пелиновия монолитен разказ. Авторът проницателно, с евристична аналитичност разкрива промяната във функционалния статус на отделните повествователни структури и компоненти в разказа на Елин Пелин. Разбира се, всяка структура, всеки компонент играе определена, повече или по-малко важна роля, но все пак би трябвало да се разглеждат в субординацията на своята функционална — синтактична или прагматична — значимост. Поставени от анализа на Янев в една плоскост (макар и в логическа връзка), те до известна степен приемат разпиляно и аморфно положение, лишено от синтезиращ акцент. Иначе аналитичната картина на монолитния разказов жанр у Елин Пелин е възсъздадена пълно и с теоретическа прецизност от изследователя.

Приоритетното положение на сюжета у автора на „Андрешко" води от своя страна към редица други съществени промени. Янев не само ги очертава логически, а и убедително ги илюстрира. Става дума за ликвидиране на авторските намеси в повествованието, за максималното и многофункционално натоварване на повествователния епизод, за яснота, краткост и стегнатост на сюжета и композицията. От своя страна нарасналата функционална натовареност на епизода предявява към него изисквания за характерност и същественост. Снови функции се натоварва диалогът и особено пейзажът, който добива подчертано психологическа функция. Прецизно определя Янев и ролята на хумора в разказа на Елин Пелин, като вярно го отнася към светоусещането на писателя и го свързва с лиризма на неговото повествование. Разкрита е и нюансирана неговата специфична палитра по отношение психологическата палитра на хумора на Алеко Константинов.

След Елин Пелин Янев насочва изследването си към сложния период от развоя на българския разказ между войните. За разлика от първата част на книгата, където изследването се центрира около доминантата на жанровата поетика, тук то взема една по-широка критико-интерпретивна насока. Авторът продължава да анализира отношенията „автор — герой — читател" и не изпуска от погледа си поведението на структуроопределящите жанрови компоненти, но отдавайки по-голямо внимание на съдържанието, той не може да избегне известно „разливане" на изложението. Това обаче се налага от обективната сложност на периода, намесата на повече фактори, влияещи върху жанровия развой, сред които авторът правилно отделя търсенето на нов нравствено-идеен център

и създадената вече значителна разказова традиция. Преди всичко в лицето на монолитния разказ тя повелява пред писатели като Г. П. Стаматов, Георги Райчев, Ангел Каралийчев, Светослав Минков и Йордан Йовков търсене на свой „свят“ и своя поетика.

Наличието на два „модела“ на разказа в традицията дава възможност на тези творци да избират. И неслучайно жанровата картина на разказа е много по-пъстра, за да достигне у другия голям майстор на този жанр — Йордан Йовков — противоречивата диалектика на едно непрекъснато развитие и обогатяване от книга в книга. Авторовият анализ запазва своята свежест и евристична сила, но по моя преценка загубва до известна степен вкус към синтеза. Няма съмнение, че общият извод на изследователя за завой на жанра отново към фрагментност е правилен. Изследвайки отделните представители на късия белетристичен вид през периода, Янев резултатно очертава многопосочността в развитието му, самобитността на отделните разказвачи, убеждава ни, че този „обрат“ в никакъв случай не е буквално повторение на един изминат период в живота на жанра. Наистина това заключение никъде категорично не е направено, но то произтича от обективната логика на данните от изследването. У Стаматов възвръщането към фрагмента е свързано с качествено изменение на самия фрагмент — превръщането му от отрязък със „свой център и свой пейзаж“, както е у Вазов, във „фрагмент-фреска“, както сполучливо го определя авторът. Същевременно обаче в неговия разказ е налице и завещаното от монолитния разказ табу на авторската намеса, стремеж към синтетичност на епизода, макар в него да доминират вече характеризиращи героя компоненти и пр. У Райчев е възстановено статуквото на пейзажа като фон, рамка или декор на действието и имаме възвръщане към авторската намеса, но това е продиктувано от едно ново внимание към сложността на вътрешния мир на героя .Ангел Каралийчев, както коректно отсъжда Янев, създаде разказа-импресия, в който идеята „се изнася равностойно от автор и герой“. Проницателни са наблюденията на Янев и върху поетиката на такъв самобитен разказвач като Светослав Минков, у когото той правилно вижда зад свръхмодността на темите и вплитането на фантастичното в реалистичното — традиционност на белетристичните похвати. Но въпреки пълния възврат към традиционно фрагментно повествование и при него имаме едно „но“ към традицията, намерило израз преди всичко — и тук авторът е напълно екзактен — в двойнствеността на художествената идея в неговия разказ, в изобличителната заостреност на повествованието чрез сатиричното и чрез пародиране на самата жанрова форма (подобни похвати днес можем да открием в някои от найновите разкази на един Ивайло Петров). По този начин новият кръг от спиралата на фрагментния разказ повторно се сключва — разбира се, на по-висш етап от развоя на жанра и на литературата ни в цялост.[1]

Сложността на жанровия развой в творчеството на Йордан Йовков е наложило на изследователя да го проучи по-цялостно и подробно, но по отношение само на две характерни структури — героя и композицията. Авторът сигурно и точно откроява пътя на Йовков от подражание на Елин Пелиновия монолитен разказ през трудното, зигзагообразно в определен смисъл изграждане и утвърждаване на своя разказова поетика. Изследователят вярно сочи мястото и ролята на военните разкази в процеса на постепенното отдалечаване на Йовков от монолитния разказ, което го доближава до особеностите на немонолитния разказ и първия важен йовковски елемент, с който той обновява традицията — вплитане на идеята в героя и ситуацията така, както това у Елин Пелин в събитието, но същевременно, както тънко забелязва Янев, събитийната кулминация не е кулминация и на герой, живеещ свой, самостоятелен живот. Явно, струва ми се, че това би трябвало да се подчертае , той издига за разлика от Елин Пелин в приоритет героя, макар и да ограничава характеристиката му, както и Елин Пелин, в рамките на сюжета. Йовков запазва според мене и позитивния, неаналитичен подход на Елин Пелин към разкриване духовния свят на героя, но същевременно подчинява цялото повествование на индиректното разкриване вътрешния мир на героя и на трайното, духовно начало в живота изобщо ,както справедливо забелязва и П. Зарев. Оттук остава онова впечатление за „изместване на центъра към вътрешното у героя, а не към събитието“ при напълно запазване обаче обективността на повествованието. По този път наистина Йовков стига до създаване на герои, както Янев се изразява, които в „Старопланински легенди“ олицетворяват идеята, осъществявайки пълно тъждество чрез пластическото изразяване на своята и авторовата идея и, бихме допълнили, не в полза на една авторска дидактика, а в името и в реалността на художествената правда за героя. Друга трасформация у Йовков добива този развой във „Вечери в Антимовския хан“, където според мене по-важно е да се изтъкне не преориентацията на Йовков към село-

[1] Съвременният разказ, както и Янев намеква, представя в едно от своите стилни направления нов, още неизследван етап на фрагментния разказ.

стои най-високо“.[1] От казаното добре личи, че писателят е ориентиран в античната история и философия и най-важното той цени постиженията на древните елини тъкмо в „човешките дела“.

В същата творба Константин Костенечки споменава за „древните музи“ и за „Орфееви песни“. Той разказва, че деспотът е изпратен от Цариград от многолюден ликуващ народ — „и троубныи глась исхождааше, имь же побъждаахоу и дрѣвлѥ моусе и каменнѥ подвизаахоу Орфеовѣми пѣсньми“[2]. Едва ли може да става дума за изпълнение на действителни песни на Орфей, тук изразът има по-скоро преносен смисъл. Вероятно Константин подразбира светски песни или благозвучни песни, или хвалебствени песни. Интересното в случая е, че зад тези думи се крие конкретно познание за античната поезия, че определението „Орфееви песни“ се превръща в едно понятие. . .

Константин познава и гръцките герои от Троянската война. Това можем да приемем за напълно естествено за мнозина български книжовници и обикновени читатели от първата половина на XV в., щом десетилетия наред сред тях се разпространява Троянската притча и е известен Омир. При Константин Костенечки обаче впечатление прави нещо друго. В житието за Стефан Лазаревич той пише за царицата: „Но тя твърде много изпъкна и в мирски работи, в които би било простено да се обърка не само една жена, но и опитният в съвети Одисей.“[3] Натъкваме се на факт, изключителен в южнославянската агиографска литература. В житията и похвалните слова обикновено се правят съпоставки с библейски лица — пророци, апостоли, старозаветни мъдреци и царе — или с раннохристиянски светци. Константин се отклонява от тази традиция; за целта на възхвалата на царицата-майка в житието на Стефан Лазаревич той използува утвърдения в старогръцкия епос образ на Одисей.

През втората половина на XIV в. съдействуват за разпространение на знания за античността и за връщане към нейните идеи някои ереси. Известно е, че в България намира разпространение учението на Варлаам и неговия ученик от Прилеп Акиндин. Това е документирано в няколко паметника. Проклятия срещу Варлаам и Акиндин са вмъкнати в Бориловия синодик; за варлаамити в България говори патриарх Калист в житието за Теодосий Търновски; за тях свидетелствува и Григорий Цамблак в „Похвално слово за Евтимий“. Изхождайки от гледището на исихастката църква, Цамблак пише: „Някой си Пирон, който бил горещ пазител на Несториевата и на Акиндиновата и Варлаамова ерес,. . . след като излязъл от Цариград, отишел в Търново. . . По-късно той намерил там някой си лъжемонах Теодосий, наричан Фудул, негов съмишленик и по всичко съгласен с него. И злите семена на коя злоба не пося тази двойка, която разлагаше църковното тяло, като разделяше множеството чрез развратни учения и повдигаше въстания и която най-вече чрез бесовски чародейства и измислици правеше да безумствуват придворните велможи и властоначалници.“[4]

По всичко личи, че влиянието на Варлаам в Търновската област е било твърде широко, самият патриарх възглавява борбата с него. При това то се е ширело продължително време, защото в сборника на Владислав Граматик от 1469 г. са поместени три произведения против „Варлаамовите и Акиндинови

---

[1] Цв. Кристанов и Ив. Дуйчев. Естествознанието . . ., с. 245.
[2] В. Ягич. Живот Стефана Лазаревича, деспота српского. — Гласник, кн. XLII, 1875, с. 296.
[3] Б. Ангелов и М. Генов. Стара българска литература. С., 1922. с. 542.
[4] В. Сл. Киселков. Митрополит Григорий Цамблак. С., 1943. с. 45.

те злочестия". Тяхното преписване в сборника не ще да е било само с познавателни съображения. Двете от тях са определено полемически творби, те са предназначени за борба с остатъците на Варлаамовата ерес сред южните славяни.

Ако в България учението на Варлаам и Акиндин има привърженици, ясно е, че те са запознати не само най-общо с основните идеи на Варлаам, но по всяка вероятност познават и неговите трудове, тъй както исихастите знаят творбите на своите учители Григорий Синаит и Григорий Палама. А известно е, че Варлаам е почитател и познавач на античната философия и литература и че пристига от Италия в Атон, за да се запознае по-отблизо с произведенията на Аристотел. Може да се допуска с голямо основание, че неговите български последователи получават известни познания за античността от творбите му, възпитават се в дух на уважение към нея или най-малкото рационалистичните идеи на Варлаам ги подтикват да се насочат съзнателно към изучаване на старината и да се отнасят критично към поднесените им от страна на църквата идеи. Варлаам проповядва, че с помощта на логиката може да се достигне истината.

Според патриарх Калист варлаамитът Теодорит е лекар. Може би той е същият Теодосий, за когото съобщава Цамблак, а може би и един трети разпространител на варлаамитството (преди Пирон и Теодосий). Този Теодорит по всяка вероятност е познавал отчасти античната медицина, гледал е на природата трезво и логично. За привързаността към античността и нейните завоевания в медицината подсказват думите на Цамблак, че „чрез б е с о в с к и ч а р о д е й с т в а и и з м и с л и ц и" варлаамитите разгневявали властоначалниците. Известно е, че църквата отдавна третира всичко езическо като бесовско и измислица. Очевидно е в същото време, че в случая не може да се мисли за народна медицина, основана върху вярата в магическата сила на словото и обредното действие, а за медицина, свързана с постиженията на стария свят, тъй като варлаамитите-идеолози са били образовани хора.

Повишеният интерес към античността през XIV—XV в. е общокултурно явление — то се забелязва и в живописта. Най-ясен и определен израз „тенденцията за връщане към античното" намира в Ивановските фрески. С доближаването си до античното изкуство стенописите от Иваново според Н. Мавродинов „са единствени за европейското средновековие"[1]. В тях се появява голото човешко тяло, а някои образи са облечени в римска тога или в римска броня, забелязва се реализъм в пропорциите.[2]

През втората половина на XV в. традициите на културния разцвет от XIV в. продължават в творчеството на двамата големи южнославянски писатели Владислав Граматик и Димитър Кантакузин. Те също така са запознати с античната култура и са настроени положително към нея. В коментара и допълненията си към „Шестоднев" на Василий Велики, поместен в т. нар. Загребски сборник от 1469 г., Владислав Граматик прави уточнявания по Аристотел. Споменава още имената на Ипократ и Платон. Смята се, че на Димитър Кантакузин принадлежи преписа на сборник на гръцки език от 1474 г., който съдържа откъси от творби на Пиндар и Есхил. Във втори сборник от 1475 г., който носи името на Димитър Кантакузин, са поместени откъси от Херодот. В своето послание до „честния свещеник Исай" Кантакузин цитира максима от Исократ.[3]

След XV в. в условията на чуждоверско робство, както е известно, настъпва упадък в образованието и заедно с това намаляват творческите проя-

---

[1] Н. М а в р о д и н о в. Старобългарската живопис. С., 1946. с. 159.
[2] Пак там.
[3] A n t o i n e-É m i l e T a c h i a o s. Nouvelles considérations sur l'oeuvre littéraire de Démétrius Cantacuzène. Cyrillomethodianum. Theassaloniki, 1971. p. 150.

ви, стеснява се и кръгът на културните интереси. След Владислав Граматик и Димитър Кантакузин вече не можем да посочим писатели, които да се интересуват от античната философия, литература и дори история.[1] Любознателният български читател обаче не изгубва съвсем връзката си с древността. През XVI—XVIII в. продължават да се преписват: „Александрия", разказът за Езоп, сентенциите на древните философи. Чрез проникналите в България руски хронографи българските книжовници и читатели получават и допълнителни знания за античността. Така например в препис на руски хронограф от 1627 г., разпространяван у нас (№ 774 от Народната библ. в София), се откриват обилни сведения за античната епоха. Тук е поместено „Сказание за Рим" — за основаването му от Ром и Рем, „За войната на троянците и гърците и за разорението", „За златното руно на вълшебния овен", за Еней и преселването му в Италия, за римското царство и Юлий Цезар и др.

*

Примери за познания върху античното минало през Средновековието биха могли да се открият още. Всички факти, събрани вкупом, дават по-ясна представа за културата на българското средновековно просветено общество, отколкото обикновено си представяме. Интерес към античността и познания в един или друг смисъл се забелязват още в делото на първите български писатели. Този интерес не прекъсва през цялото Средновековие, за да се засили още повече и постави на нова основа през Възраждането. В старобългарската книжнина прозират ред моменти от един кръг познания, които надхвърлят тесните рамки на християнското религиозно образование и рисуват средновековния интелигент с по-широка и дълбока култура, с по-разнообразни и богати размисли. При това трябва да се приеме почти за сигурно, че старобългарският книжовник знае много повече, отколкото е успял да изрази, че нашето Средновековие е по-тясно свързано с античността, отколкото изглежда на пръв поглед. За да очертаем облика на старобългарския просветен човек, ние си служим по необходимост само със запазената до наше време литература. А тя не дава пълна картина на средновековното образовано общество и в частност пълен портрет на старобългарския писател. Първо, творбите на еретиците в България (преводни и оригинални) са почти изцяло унищожени, а те биха поднесли конкретен материал за ролята на ересите като проводници на античната култура. По този въпрос днес съдим повече по странични факти и по логически път. Второ, голяма част от светската четивна литература е също унищожена поради превратната и жестока историческа съдба на нашия народ, а тъкмо в нея се изразяват по-свободни възгледи, поставят се повече теми и намира по-широк простор културата на писателите или преводачите. Посочените в настоящата статия примери достатъчно ясно показват това. В творбите, свързани с възхвалата на християнските светци и с църковната практика, поради характера на тематиката им и религиозните канони познанията за античността не могат да намерят по-обширно място и по-конкретен израз. Трето, християнските писатели се насочват към античните идеи, представи и личности, ако се налага да ги оспорят или ако те не противоречат на официалното учение. Голяма част от придобитите знания остават неизразени, запазват се в съзнанието на книжовниците като чисто знание, осведоменост. От Бориловия синодик е ясно,

---

[1] Изключение правят католишките книжовници, вж. у И в. Д у й ч е в. Klassisches Altertum . . ., там и за антични образи в църковната живопис през периода на турското робство, с. 481—485.

че през Средновековието се д о п у с к а изучаването на античната култура, за да се получи о б р а з о в а н и е, но е забранено да се вярва на „светските философи“, да се „предпочита“ тяхното учение, да се изповядват и „следват техните мнения“. В още по-голяма степен това е важало естествено за античната религия и фолклор.

От историческия преглед на фактите проличава, че в течение на вековете отношението на старобългарския книжовник към античността не е еднакво. През XIV—XV в. се забелязва развитие на интереса му към нея и на отношението му към нея. Това явление е свързано с цялостното книжовно и духовно развитие на Балканския полуостров през онова време. Уважението към философията, литературата, историята на езическата древност пораства заедно с интереса към светското четиво, с търсенето на нови литературни форми и нов стил, с идейните сблъсъци в стремежа за обновление на църквата и обществото. Приобщаването в по-голяма степен към античната култура е признак за появата на една по-будна и по-свободна мисъл.

РЕЦЕПЦИЯТА НА ДЕЛОТО НА ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ В ПОЛША ПРЕЗ ПОСЛЕДНИТЕ 60 ГОДИНИ

Йежи Шлизински

Една от най-светлите личности в по-новата история на България е безспорно родоначалникът на българското национално възраждане, авторът на „История славянобългарская" — Паисий Хилендарски. Съществува вече богата литература за Паисиевата творба, за нейното значение в създаването на новата, възродена българска литература. Паисий е тема на многобройни аналитични очерци, статии и обширни научни и популярни трудове. За него са писали не само българи, но и много слависти от Изток и Запад. Настоящият преглед не съдържа оценка на делото на Паисий — неговата цел е да проследи рецепцията му в Полша през последните 60 години.

„Словянски свят" от 1912 г. помества анонимна бележка, в която съобщава за честването в България 150-годишнината от завършването на Историята.[1] Бележката съдържа биографични и библиографски данни за Паисий, привежда заглавията на отделните части в Историята, и изтъква във връзка със създаването ѝ: „Подтиците, които са го (Паисий) ръководили при написването на Историята, идвали предимно, ако не единствено, от патриотичното чувство. Тежките условия в страната не са били благоприятни за научни исторически издирвания. Затова творбата на Паисий няма понастоящем научно значение, тя е исторически паметник на националните стремежи." В междувоенния период в Полша се появяват три очерци по история на българската литература, които отделят повече място на автора на „Славянобългарска история". През 1931 г. в Познан излиза малката по обем книга на полския дипломатически представител в София Кажимеж Хофман, озаглавена „Българската литература".[2] Тя се появява две години след книгата на А. Брюкнер.[3] Последната е доста непълна и съдържа оскъдна и не много точна информация за българската писменост.[4] (Брюкнер е посветил на Паисий само едно изречение.[5]) Очеркът по история на българската литература от Хофман няма научни амбиции. Авторът иска само да популяризира българската писменост, малко позната тогава в Полша. Тъй като не е бил достатъчно подготвен за тази съвсем не лесна задача, той не е могъл да се справи с нея успешно.

---

[1] Obchód 150-ej rocznicy pierwszej książki bułgarskiej. — Swiat Słowiański, 1912, t. 2, s. 555—556.

[2] Цит. труд, с. 12—14.

[3] A. Brückner, T. Lehr-Spławiński. Zarys dzieljow literatur i jězyków literackich słowiańskich. Lwów, 1929.

[4] Вж. Stanisław Bylina. Syntetyczne opracowania dziejów literatury bułgarskiej w Stosunki literackie polsko-bułgarskie. Wrocław, 1971. s. 139.

[5] A. Brückner. Цит. труд., с. 175.

Паисий е според Хофман „мъж, изпратен от провидението", „успял да преобрази душата на българския народ и да му посочи пътя, по който трябва да върви в най-близко бъдеще". Хофман определя славянобългарската история като първа национална книга, чийто автор не само припомня славното минало на народа, но и зове на борба срещу двойното робство — гръцко и турско, като си дава сметка, че по-нататъшното бездействие заплашва народа с гибел. Значително по-високо равнище достига съвестният труд на ранопочиналия полски славист Юзеф Голобек, озаглавен „Българска литература", поместен в т. IV на „Голямата световна литература", изд. Тшаска, Еверт и Михалски.[1] Голомбек отбелязва критично, че Паисий „невинаги се придържа напълно към историческата истина, но неговата творба, която скоро са започнали да преписват в десетки екземпляри и да разпространяват, изпълнява друга задача: припомня на българите тяхното славно минало и буди вяра в бъдещето". Голомбек цитира прочутите думи на Паисий: „О, неразумний и юроде! Защо се срамуваш да се наречеш българин и не четеш и не говориш на своя език?. . . Ти, българино, не се мами, знай своя род и език и се учи на своя език!" Колко близък е тук Паисий до прочутото изказване на Николай Рей, който през средата на XVI в., макар и в съвсем различни от българските исторически условия, заявява, че „Поляците не са патки, имат свой език".

Несъмнено най-добър синтетичен труд за българската писменост е излязлата в Полша и подготвена за печат от Голомбек „Българска литература" от Б. Пенев, издадена във Варшава през 1938 г.[2] В нея се отделя много място на творбата на Паисий — тя е не само подробно анализирана, но авторът съумява вярно и конкретно, без да идеализира нещата, да посочи значението на Паисиевото дело за по-нататъшното развитие на българската писменост и българското национално възраждане. За да отхвърли чуждите клевети и да събуди гордостта на собствения си народ, Паисий се е решил на този подвиг да създаде своята история.[3] Тази книга „е била свята за народа. Станала е негова Библия, той я заобикалял с голяма почит, наричал я Царственик (т. е. История на царете). Чели са я жадно и в селските колиби, и в училищата. Никоя наша книга преди това не се е радвала на такава популярност. В църквата са я поставяли наравно с Евангелието."[4]

През 1936 г. във Варшава Дружеството на българските студенти заедно с Българската секция на варшавския клон на лигата организират честването на Паисий.[5] В присъствие на членове на българското посолство, представители на Министерството на външните работи, Министерството на вероизповеданията и народната просвета, много професори от Варшавския университет и полски и български студенти Стефан Лашевски, лектор по български език, изнесъл сказка за живота и творчеството на Паисий.

Вече в Народна Полша на 21 февруари 1972 г. Секцията по западни и южнославянски литератури в Института по славянознание при ПАН уреди научно събрание по случай 250-годишнината от рождението на Паисий Хилендарски. Доклад за живота и творчеството на Паисий, разгледани върху фона на неговата епоха, и за значението на неговата История за по-нататъшното развитие на българската писменост изнесе Катажина Вежбицка.[6] Този доклад се отличаваше с точна информация, добре обосновани преценки, критично от-

---

[1] Warszawa, 1933, c. 663—j77.
[2] Вж. M. J a k ó b i e c. Polska książka o bułgarskiej literaturze. — Ruch Słowiański, 1939, nr. 2. s. 28—29.
[3] B. P e n e w. Literatura bułgarska do roku 1878. Warszawa, 1938, s. 125.
[4] B. Penew. Цит. труд, с. 128.
[5] Uroczystość bułgarska. Dekada. Tygodnik Akademicki, 1936, nr. 6/7, s. 2.
[6] Biuletyn Historyków Literatur Zachodnio-Słowiańskich VI, Warszawa, 1973, s. 54/55.

ношение към проблемите. Авторката сравнява труда на Паисий със сходни творби, създадени в другите южнославянски страни. Ето до какво заключение стига Вежбицка: „И все пак при цялата скромност на научната си лаборатория Паисий е създал творба, която от методологическа гледна точка не е много далече от историята на Раич. И двамата си служат с подобен, близък до летописите разказвателен метод, който обединява събраните от разни извори и съчинения факти. И двамата споделят същите възгледи върху задачите на историята. И двамата почти еднакво безкритично подхождат към материала и предпочитат собствените, родните извори като най-достоверни. Общо взето, „История славяноболгарская“ с нищо не отстъпва на южнославянската историография от края на XVII и XVIII в.“[1]

В Народна Полша излизат и синтетични трудове за българската писменост и история, които съдържат оценки на творчеството на Паисий. През 1947 г. в Краков е публикуван като издание на Библиотеката за славянски изследвания при Ягелонския университет трудът на Франчишек Славски, озаглавен: „България. Очерк за историята и писмеността.“ Авторът отбелязва, че „История славяноболгарская“ „започва нов период на българската литература, който се отличава вече с напълно светски характер“[2]. Отличителната черта на Паисий според Славски е това, че атонският монах, човек с изключително силна индивидуалност, се обръща към целия народ.

През същата 1947 г. в Люблин е издаден очерк на литературите на южните славяни от професора в Католическия люблински университет Станислав Папиерковски.[3] Много топли думи посвещава той на Паисий и неговото дело.[4] Паисий е наречен „човек, който пръв посмя да се надигне в защита на родния си език“.

Заглавието на един от разделите на написаната с голяма вещина книга на Тадеуш Василевски „История на България“[5] е „Паисий Хилендарски и Софроний Врачански“. Авторът привежда биографични данни за автора на „История славяноболгарская“, а значението ѝ определя по следния начин: „Идеализацията и възхвалата на българското минало, на някогашното могъщество и храброст на българите имало огромно значение за ускоряване процеса на освободителното движение у българите, начело на което застанало младото българско еснафство.“

Статии за Паисий Хилендарски съдържат и много от полските енциклопедии, между които и голямата обща енциклопедия.[6]

Както се вижда от гореизложеното, през последните 60 години е имало разни изказвания за Паисий и значението на неговата История. Различни като схващане и звучене—от идеализиращи, главно в първоначалния период, до по-конкретни, по-критични по-късно. Но те са еднакви що се отнася до оценките по същество. Всички изказващи се, без да оценяват критично научната стойност на Историята, я признават за творба с решаващо влияние за пробуждането на националното съзнание сред широките кръгове на българското население, произведение, датата на чието създаване обозначава началото на нова епоха в историята на българската култура и писменост.

---

[1] Referat K. Wierzbickiej, публикуван в Kultura i Społeczeństwo, 1972 nr. 3, s. 235—239.
[2] F. Sławski. Цит. труд, с. 28.
[3] Stanisław K. Papierkowski. Twórczość literacka narodów południowosłowiańskich: Serbów, Chorwatów, Słoweńców i Bułgarów .Lublin, 1947.
[4] S. K. Papierkowski. Цит. труд, с. 31—32.
[5] Warszawa, 1970, s. 148—150.
[6] WEP t. 8, Warszawa, 1966, s. 395.

Неведнъж с Паисий е бил сравняван сърбинът Йован Раич, възпитаник на Киевската духовна семинария, написал почти в същото време своя труд за историята на южните славяни. Без да повдигам въпроса за специалната подготовка и методологията, виждам и друго лице, което в много отношения напомня българския патриот. Това е големият предшественик на чешкото национално възраждане, сто години по-млад от Паисий, йезуитът Бохуслав Балбин, чийто глас на времето е бил „глас в пустиня". Той бил чут едва от първите „будители" на прага на чешкото национално възраждане през седемдесетте години на XVIII в., т. е. по време, когато „История славянобългарская" на Паисий е била вече създадена. Историкът Балбин, автор на прочутата „Dissertatio apologetica pro lingua slavonica, praecipne Bohemica", написана около 1672 г., на „Epitome rerum Bohemicarum, Miscellanea historica regni Bohemiae" и преди всичко на съчинението „Bohemia docta", в което доказва колко световната наука дължи на чешкия народ, е бил преследван заради патриотичната си дейност. Забранено му било да преподава в училищата в неговата родина и за продължително време той бил изпратен на заточение в Клатови, в покрайнините на Чехия. И той, както Паисий сто години по-късно, си давал ясна сметка за голямата опасност, надвиснала над любимия му народ, който след битката при Бяла Гура изпаднал в летаргичен сън, заплашващ съществуването му. Творбата на Балбин, както Историята на Паисий, е призив към целия народ да помни за предишното си величие и могъщество, да уважава езика и родната си традиция и да се събуди от сън. И двамата будят с трудовете си националното съзнание, идеализирайки миналото. Както Балбин, така и Паисий са родоначалници на националното възраждане на своите народи. Нито един от тях не е дочакал напечатването на трудовете си. Едва през 1844 г. дупничанинът Христаки Павлович е издал преработката на Историята, озаглавена „Царственик или История болгарская". А първият том на „Bohemiae doctae" бил публикуван в Прага едва през 1776 г.; „Dissertatio apologetica. . ."— една година по-рано. Неин издател е първият професор по чешки език и литература в Пражкия университет — Франтишек Мартин Пелцл.

ПРАВОПИСНИЯТ ВЪПРОС ПРЕЗ ВЪЗРАЖДАНЕТО

Кирил Мирчев

Най-старото поколение възрожденски писатели бяха чужди на каквато и да било граматична теория. В своята книжовна практика те се придържаха по навик към писмената традиция, отразена в ръкописите от XVII и XVIII в., пишеха на език, в който наблюдаваме смесица от черковнославянска реч, в нейната руска или сръбска разновидност, с по-слабо или по-силно, а на места доста чувствително застъпване на говоримата българска реч. Когато с течение на времето настава раздвижване в книжнината и в училищното дело, когато и писатели, и учители започват да чувствуват нужда от общ и устроен литературен език, откри се, както е известно, епохата на филологическите разпри, на оживените спорове за основата, върху която да се изгради книжовният език — черковнославянска или народна. Споровете приключиха с пълната победа на т. нар. новобългарска школа, която държеше новоизграждащият се книжовен български език да запази изцяло и последователно своя чисто народен характер.

Успоредно със споровете около основата на книжовния език възникнаха напълно естествено и спорове за неговия правопис — да се подведе ли той по правилата на черковнославянския правопис или да се отърси от консервативните похвати и да се приспособи към говоримата реч. Не бива защо да ни учудва фактът, че в първата половина на XIX в. в нашата книжнина се изявяваха извънредно силно чертите на черковнославянския правопис, дори у автори, които последователно пазеха чистата народна реч. Достатъчно е да се хвърли поглед върху буквите и надбуквените знаци, употребени от Петър Берон в неговия „Р и б е н б у к в а р“, за да се види, че и в тая забележителна малка книжка от 1824 г., която има такова решително значение за оформяването на новобългарския литературен език, се съдържат, общо взето, може би повече буквени знаци, отколкото в който и да било среднобългарски паметник. Тук намираме употребени на равноправни начала не само гръцките букви омега, ипсилон, тета, пси и кси, но и лигатурата ук (ѹ), и съчетанието ѡ҃, и стария знак s. За предаване на африката д-р Берон възприема знака ц̧, който е нов за българската кирилица и се среща в късни наши паметници. Под силното влияние на черковнославянското правописание Берон не може да се освободи и от ятовата гласна, която той пише на нейното етимологическо място, без да се съобразява с нейния гласеж в народния език. Якавите народни форми у него са малко на брой. Изобщо това е практиката в нашата книжнина до средата на XIX в. Якавите форми през този период са най-чести у Софроний, особено в текста на неговите Езопови басни. Статистически изчисления не са правени, но от непосредствените ни наблюдения екавите форми у нашите западни кни-

жовници, например у Пейчинович и Кърчовски, са много по-чести, отколкото якавите у нашите източни автори. Сравнително малко са обаче екавите форми у западняка Неофит Рилски, който пише ѣ на етимологическото му място, при все че изрично отбелязва в своята граматика, че „ѣ не се чуе в народното произношение“, т. е. че той няма свой собствен гласеж. Чести са народните екави форми у Христаки Павлович. Не ги пренебрегва напълно и Фотинов. Краесловните ерове обаче упорито и последователно се пазят не само у Берон, но и у всички книжовници след него. От друга страна, поради боравене изключително с черковнославянската и руската книжнина нашите книжовници от началните десетилетия на XIX в. се лишават от графично средство за изразяване на един от най-характерните звукове на новобългарската реч — на еровата гласна. Те са познавали буквите *голям* и *малък ер,* но като букви, които стоят в края на думите, без никаква звукова стойност. Много трудно е било в началото на XIX в. да се използуват тези знаци за изразяване на ерова гласна, защото е било невъзможно да се намерят за това образци в руското и черковнославянското писмо. Нуждата обаче от специален знак за изразяване на еровата гласна е била много голяма, особено когато тази гласна се е намирала под ударение. Най-рано за тази цел е започнала да се използува буква А с дъгичка или черта отгоре. Така постъпва например Берон. Еровата гласна без ударение обикновено се е изразявала с буква А. Такъв начин за изразяване на еровата гласна в нашето писмо намираме чак до средата на XIX в. С него си служат например Кипиловски, Хр. Павлович, Априлов и др. Скоро обаче се възкресяват буквите, използувани в старата кирилица с подобна функция. Най-рано е бил възстановен знакът за голямата носовка. Това става за пръв път през 1825 г. в „Свещена история“ на Васил Ненович. В бележка авторът дава обяснения защо се решава да въведе знака за голямата носовка за изразяване на новобългарската ерова гласна. В неговите разяснения намираме доста добра за времето обосновка, много по-правилна от оная, която четем в граматиката на Хр. Павлович от 1845 г., който нарича знаците за голямата носовка „гнусотии“, произведени от „небития“, „коих — прибавя той — силу и произношение само българи знаят, а болгарин нити един не познава, нити нахожда нѣкое от них в староболгарском язиц“. А Васил Ненович още в 1825 г. пише: „Словото ѫ имаше го славенскиет народ у вехтите книги, а после го оставих ѫ, защото и речите преобърнах ѫ: ние и до нине държим таковото произношение на ѫ, защото имаме потребност и да го пишем.“

Постепенно употребата на ѫ за изразяване на новобългарската ерова гласна намира доста широко приложение в българската литература от първата половина на XIX в. С нея си служи например Н. Рилски в превода на Новия завет, с нея си служи и Богоров в двете издания на своята Първичка граматика.

След възкресяването на голямата носовка за изразяване на ерова гласна същата функция започват да изпълняват и старите ерови гласни. Докъм средата на XIX в. следователно в българската кирилица имаме трояк начин за изразяване на ерова гласна— *А, ѫ, Ъ*. Първият от тях почти не прекрачва във втората половина на XIX в. Остават да съществуват двата последни начина. В излезлия през 1849 г. „Извод от физик ѫ“ на Н. Геров, напечатан в Белград, за пръв път в българския правопис се прави разграничение при употребата на *ѫ* и *ъ* съобразно с етимологията.

След като се установява графично средство за изразяване на ерова гласна, писателите от Източна България, работили в първата половина на XIX в., използуват случая да отбележат чрез това средство ъкавото произношение на глаголното окончание за 1л. ед. и 3 л. мн. ч. на глаголите от първо и второ спрежение, характерно за техния говор, например у Берон *четът, порастът, ядът,*

дадът, но без ударение *начекат, преминат, пишат, сметнат, научат;* за 1 л. *явіъ, изявіъ,* но без ударение *теглят, излазят, трудят се.* Последователност обаче липсва дори у един и същ автор. Например в по-ранни свои работи Априлов предава акцентуваното окончание за 3 л. мн. на глаголите от второто спрежение като -ят (може би руско влияние): *целят, сравнят, усвоят.* В по-късни свои работи се сили да предава ъкаво всички глаголни окончания за 1 и 3 л. мн. без оглед на ударението. Непоследователен в своята практика по това време е дори Богоров. Той се стреми да пише ъкави окончания при всички глаголи, освен в глаголите от трето спрежение. Но на практика се обърква и у него почти една до друга се срещат форми *могжт, сговорат.*

Пълна непоследователност до средата на XIX в. в българската книжнина владее и в графичното предаване на членната форма на имената от м. р. Формата се явява в пет разновидности: *-от -о; -ът -ъ; -ат -а; -ят -я; -ет -е.* За пръв път у Н. Рилски се наблюдава опит за синтактично разграничаване на пълната и кратката членна форма при имената от м. р. ед. ч. — едната като именителна, а втората като винителна и при употреба на името след подлози. У останалите писатели се наблюдава влияние на родните им говори, но не може да отбегне от окото ни фактът, че пълните форми клонят да се обобщят като по-подходящи за един литературен стил.

Правописната неуредица в нашата книжнина до средата на XIX в. не бива да ни учудва. Откъсването от гнета на черковнославянския правопис не е могло да бъде бърз и лесен процес. Известен тласък за неговото ускоряване дава въвеждането на гражданската азбука, наречена у нас просветително писмо поради факта, че се е използувала в съчинения, предназначени за разпространяване на светска просвета. Първата българска книга с гражданска азбука се печата в Сърбия през 1833 г. Това е аритметиката на Хр. Павлович. С въвеждането на гражданския шрифт не са се премахвали вътрешните неудобства на старото писмо, което е било освободено само от някои гръцки букви, но този акт е подхранил борбата за демократизация на писмото, за неговото освобождаване от баласта на излишни букви, завещани от старината. Още през 1825 г. Анастас Стянович Котлянин в превода си на „Священное цвѣтособираніе" изказва съжаление, че не е могъл да напечата книгата си с просветлително писмо, но употребил „славенския правопис". Той добавя, че ако би имал възможност да напечата книгата си на гражданска азбука, не би употребил „подобно-произносителните слова", т. е. различните букви, които изразяват един и същ звук (и, і, ы; о, ѡ, ѳ; е; ѧ; ѫ), за употребата на които са съществували „тяжко запамятни правописателни правила".

Някои български книжовници са проявявали по-голяма смелост. В един буквар за български деца, напечатан в 1844 г. в Москва с граждански букви с помощта на търговеца Ангели Николаевич Хаджогло, са премахнати ероветe в края на думите, изхвърлена е ятовата гласна, за изразяване на ерова гласна се употребява само голяма носовка без оглед на етимологията.

До правилно схващане за предимствата на фонетичния правопис идват и някои от най-видните наши общественици и просветители от първата половина на XIX в. Така например един Хр. Павлович, най-яркият защитник на черковнославянското начало при изграждането на книжовния език, изказва напълно трезви схващания против употребата на излишни букви. Той се обявява против трите букви за изразяване на И, „понеже е суетен труд, пише той, да мисли и изследва нѣкой где се пише И, где І и где Ы, кога всички они еднакво произношение имат". Тъй като от трите букви, които изразяват звук И, предпочита І, Павлович се провиква: „да се изринат всеконечно из наших болгарских списанІй И и Ы" и да се пишат „сички реченІя с прелесноописуваемом (т. е. с най-лесното за писане) І". Павлович се обявява и против употребата на краесловните ерови

гласни, като казва „за писуваемий же на край ъ нищо не говорим, защо сякой явно види неговую непотребност“. Но към така изрично искането от него „всеконечно“ изгонване на излишните букви сам Христаки Павлович не прибягна в писателската си практика. Той прогони излишните букви, за които говори, само в своята Аритметика, която е, както отбелязах, първата напечатана с гражданска азбука българска книга, но в своята Граматика остави старинния правопис непобутнат.

Известен е и опитът от 1836 г. на Априлов да подкани българските писатели да устроят своя правопис „според както се говори“. „Българският език, казва той, трѣбва да сохрани толкова само букви, колкото са нужни, за да ся произноси, и да отхвърли всички двойни писмена. Младити си губят времето, продължава той, за да ся научят правила граматически, които не ползуват никак разумът на словото, нито са потребни за друго, освен за да покажжтъ на книгжтж кой учен е изгубил по-много время за да научи непотребни и сърнокозны знаковы.“

И Априлов обаче не се осмели да прокара в книжовната си практика това, което сам бе почнал да препоръчва.

Нека отбележим, че и Богоров във второто издание на своята граматика от 1848 г. се показва като привърженик на фонетичния правопис. В началото на своя предговор, който носи подзаглавие „За равнописанието на Азыкат ни“ той привежда като мото основния фонетичен принцип, взет буквално на немски език от известния по негово време славист Копитар: „So viel einfache Laute, eben so viel Schriftzeichen“, а сам перефразира по-нататък: „Словца (букви) трѣбва да употребим толкова, колкото и гласове са чюIжт в изговорът ни, че едно равнописание, колкото е късо, чисто и просто, толкоз е и по-лесно, похубаво и по-ревниво.“ Но и този наш книжовник, заслужил толкова много за утвърждаване на говоримата реч в новия ни книжовен език, не успя да се освободи напълно от употребявания в първата половина на XIX в. традиционен правопис.

Споровете за правописа на новоизграждащия се книжовен език, за неговия консервативен или съвременен характер, се водят от средата на XIX в. вече на базата на повишена филологическа осведоменост, на строго разграничение между старобългарски и черковнославянски, с по-широк сравнителен поглед. Особеният култ обаче към историческото минало, типичен за епохата, гордото съзнание, че българският език от IX в. ляга в основата на най-стария славянски литературен език в преводите на братята Кирил и Методий, поражда мощно движение сред нашите книжовници към архаизация на правописа. Това консервативно течение намери доста красноречива характеристика в изказвания на Н. Геров, който, при все че е решителен привърженик на изграждането на книжовния език върху народна основа, твърди, че „на сегашний наш язик споряд свойствата му, прилича му правописание исто таково, каквото е в най-старите славянски ръкописи“. По такъв начин в нашата книжнина се отвориха широко вратите на най-строго прокаран етимологичен правопис. Ясно проблесналите през първата половина на XIX в. тенденции към установяване на фонетичен правопис потънаха в забрава. Скоро се появи авторитетна, системно оформена етимологическа школа, наречена Пловдивска. Неин пръв защитник, а можем да кажем и основател, бе Гаврил Кръстевич, който в полемика със схващанията на Априлов установи главните ѝ принципи. Според него на българския книжовен език е нужно правописание, „основано на производството или етимологията паче, нежели на произношенията“. Кръстевич иска да въведе в новобългарския книжовен език старобългарската азбука в нейната цялост, а в правописа, който използува в статията си (касае се за работата му „Писма за някои мъчности на българското правописание“, излязла в цариградското спи-

сание „Български книжици"), си служи с похвати, които легнаха в основата на Пловдивската школа. Към тази школа се придържат голям брой наши книжовници от първата четвърт на втората половина на XIX в. Нейни най-видни представители станаха Н. Геров и неговият ученик Й. Груев. Скоро се оформи втора етимологическа школа, основател на която се смята Никола Михайловски, баща на Стоян Михайловски. Нейни привърженици станаха книжовници от Северна България, предимно от Търновско, поради което школата носи наименование Търновска. Тя следва по-умерена линия в прилагането на етимологическия принцип. Виден неин представител е известният общественик и книжовник Ив. Момчилов. Най-ранна характеристика на двете школи ни остави П. Славейков в един училищен доклад, изнесен в Пловдив в 1883 г. Там той казва: „В този път на етимологическото начало в правописанието за скоро време се образуваха, така да кажем, две школи: Търновска и Пловдивска. Едни искаха да се спази етимологическото начало в пълне, там, дето е възможно според състоянието на сегашний язик, а другата да се спази то до колкото е възможно в корените, а в окончанията, като подлежащи на изменения повеч, да се попусти до нейде фонетическото начало."

Ще скицирам накратко особеностите на двете школи. Те притежават следните общи правила. Запазват ятовата гласна на нейното етимологическо място, като ѝ придават двояк изговор на *Я* и *Е* според източнобългарски говорни норми; запазват отдавна изчезналата в български език гласна *ы* на етимологическото ѝ място, като препоръчват да се пише например *вым, рыба, мышка* и т. н.; новобългарската ерова гласна се отбелязва ту с ж, ту с ъ според етимологията, например *сън, мъх*, но З *Б, ДБ*. И двете школи пазят употребата на ж и ѫ в окончанията за 1 л. ед. и 3 л. мн. ч. на глаголите от първо и второ спрежение без оглед на ударението: *бержж—бержжт, ковжж—ковжжт, ревжж—ревжжт, пишж-пишжт,* знаж—знаѫт, грѣѫ—грѣжт; пазят голямата носовка в окончанията на двете прости минали времена за 3 л. мн. ч.: *пишехж, ревяхж, знаяхж;* в глаголната наставка *-нж* (в днешния правопис предавана като *-на*): (*паднжл, скокнжл, викнжл, минжл*. Краесловните ерове се пазят, разграничени етимологически, за подчертаване на твърдо или меко окончание, например *градъ, грѣхъ, прагъ, но конь, учитель, соль*. И двете школи задържат краткото десеторично I и го употребяват по архаично правило само пред гласна. И двете школи прилагат синтактично правило при употребата на пълна и кратка форма на члена за м. р. ед. число.

Пловдивската школа се характеризира с някои крайности. Така например на мястото на старата малка носовка се пише *Я*, което е сляпо подражание на черковнославянския изговор и няма нищо общо с българската фонетика, например: *имя, знамя, племя, ряд, мясо*. След шушкавите съгласни *Ж, Ч, Ш,* които някога в българския език са били меки, но в по-голямата част от днешните български говори са твърди, Пловдивската школа пише не гласна *А*, а *Я*, например: *жяба, жялост, жядувам — чяша, чяс, чякам — шяпка, шярка, шявам*. На мястото на старите сонантни *Р* и *Л* Пловдивската школа употребява винаги архаични съчетания *РЪ, ЛЪ,* например *грълло, длъго, плъно,* с едно допълнително усложнение — след *Р* се пише малък ер: *сръдце, трънѫ, пръсть*. Школата изпълни с архаизми и новобългарската морфология. . . Тя внесе изкуствени разграничения в окончанията на имената според несъществуващи вече в български език падежи. Така *жена* бе форма за именителен падеж, а *женж* за винителен падеж и при употреба на името след предлози. При имената от м. р. *народи* форма за им. п. мн. ч., *народы* форма за вин. пад. мн. ч. Съответни промени получиха и членуваните форми за м. р. мн. ч. — *народи-ти им. п., народы-ты* вин. пад. Школата въведе една единствена форма на прилагателните имена от мъжки род ед. ч., например *цѣлий,* която е и проста—неопределена — и същевременно определена, т. е. членувана.

Търновската школа премахва тези крайности, като се съобразява с живото произношение — премахва замяната на рефлекса на малката носовка с Я и го заменя с нормално *Е*, не *имя, а име;* запазва подвижността на еровата гласна при старите сонантни *Р* и *Л* според източнобългарските норми: *първо—пръв, гърне—грънчар;* отхвърля всички мними падежни форми; заменя архаичната форма на члена за мн. ч. при имената от м. р. — *ТН*, с нормално — *ТЕ*.

Няма следователно защо да ни учудва фактът, че Търновската школа постепенно се наложи в българската книжнина и в българския печат. Трябва обаче да се съжалява, че по правописните норми на Пловдивската школа Н. Геров отпечата своя Речник, с което този изключително ценен труд стана мъчно достъпен за българската интелигенция.

Въпросите за правописа не престанаха да вълнуват нашето общество и след почти пълното възтържествуване на Търновската школа. Стремежът бе да се постигне още по-пълно съгласуване между правопис и изговор. Още през 1863 г. П. Р. Славейков направи опит в своя сатиричен вестник „Гайда“ да изхвърли краесловните ерове, но не намери привърженици на тоя свой опит. Никакви привърженици не можа да спечели и опитът на Никола Първанов, който той приложи в своята книга „Извод от българска граматика“ от 1870 г. Първанов бе ученик на сръбския филолог Джуро Даничич и написа своя труд на своеобразен правопис, в който се вижда половинчато влияние на фонетичния правопис на В. Караджич, възприет в сръбския литературен език. Той отхвърли краесловните ерове, въведе широка употреба на краткото десеторично І, възприе употребата на йотувано ѥ и буквата џ за предаване на африката *ДЖ*. Голямо отклонение от фонетичния принцип той направи, като препоръча да се предава еровата гласна вътре в думата с три букви *ѫ, ъ, ь* и като запази ятовата гласна.

Най-значителен момент в развоя на правописа у нас през Възраждането бе смелата намеса на Л. Каравелов. Както е известно, в 1869 г. Каравелов започна да издава в Букурещ в. „Свобода“ със своя правописна система. В бр. 16 на вестника си той разясни началата, от които се е ръководел при съставянето на тая система. Каравелов е бил привърженик на фонетичния принцип. „Трябва да пишем, казва той, с толкова букви, с колкото е потребно; нито с повече, нито с по-малко. За един звук не трябва да пишем три гласни букви (*и, і, ы*), защото туй не само че не докарва никаква полза за езика, а плаши децата с непотребни мъчнотии.“ И Каравелов обаче не смогна да прокара напълно последователно защищавания от него фонетичен принцип, при все че внесе съществени поправки в правописните правила на Търновската школа. Той премахна буквите *ы, і, ѫ, ѥ*. Новобългарската ерова гласна вътре в думата той означава само с *ѫ* независимо от етимологията. Това бе най-съществената частична реформа в духа на фонетичния принцип. Отстъпки от принципа Каравелов направи, като започна да означава еровата гласна, която се слуша в членната форма при имената от м. р. по друг начин—с *Ъ* при имена с твърдо окончание и с *Ь* при имена с меко (предимно исторически меко) окончание: *народът,* но *коньт*. Каравелов премахна ъкавите окончания при глаголите от първо и второ спрежение и по тоя начин рязко се отдели от двете школи. Той пише *чета, изведа, падна, стана — четат, изведат, паднат, станат*. При глаголите от второто спрежение той отстрани мекостта и пише *носа, мисла, зарова—носат, мислат, зароват*. Мекостта стои на мястото си при глаголи с основа на гласна—*бия, убия, чуя—бият, убият, чуят*. Премахнати са у Каравелов юсовете в окончанията за 3 л. мн. ч. при двете прости минали времена. У него имаме редовно *рекоха, понесоха, заведоха* и т. н.

Каравелов употребява само пълни членни форми, които у него гласят, както подчертахме вече, *градът, столът,* а при имена със старо меко окончание *оіжньть, по-рядко учителят*. При прилагателните от м. р. и при родовите местоимения членната форма е винаги *-ят*. Кратки членни форми у Каравелов

не се срещат, следователно и дума не може да става за синтактично разграничаване в употребата на членните форми.

Правописната система на Каравелов, силно повлияна от фонетичните особености на родния му говор, заема особено място в историята на нашия правопис. С решителното намаляване на ъкавите произношения, в които тънат Пловдивската и Търновската школа, тя е създавала улеснение почти за целия наш езиков Запад. Най-съществените ѝ положения в това отношение легнаха и в съвременния наш правопис. Каравеловият правопис бе изцяло възприет от Ботев и от емигрантския печат в Румъния. Той обаче не можа да се наложи навсякъде в българската книжнина, в която се установяваше все по-голяма правописна неуредица въпреки наложилото се надмощие на Търновската школа. Редиците на българската интелигенция се допълваха с млади представители, учили в Русия, а отчасти и в Сърбия. В книжовната им практика владееше безредие. Едни се придържаха към фонетични правила, други към етимологични. Назряло бе времето да се сложи ред в тоя хаос от авторитетно място. През 1870 г. започна да излиза в Браила „Периодическо списание" на Българското книжовно дружество. Очевидно на изданията на едно научно дружество подхождаше правопис, изграден на строги научни основи. С изпълнението на тази задача се залови Марин Дринов, който в статията си „За новобългарска азбука", напечатана в кн. 2 на списанието, установи правописа, който следваше да се прилага в изданията на дружеството. Препоръките му клоняха към едно помирение на двата принципа — фонетичен и етимологичен. Той подчерта необходимостта българската азбука да се освободи от някои излишни букви (*ы, і*), които, при все че бяха отстранени от Търновската школа, продължаваха да се употребяват от много автори. Марин Дринов препоръча да се изостави и буквата *Щ* и да се замени със съчетание *ШТ*. За разлика от Каравелов той запази ъкавите глаголни окончания, за които ставаше дума: *рекж, рекохж* и т. н. За оправдание си послужи с факта, че тези произношения съществуват в днешния български език. За изразяване на новобългарската ерова гласна вътре в думата той държи на етимологическия принцип, т. е. да се пише ту *Ж*, ту *Ъ* според етимологията на думата. И в членуваните форми на имената от м. р. ед. ч. той препоръчва да се пише ту — *ътъ*, ту — *ьтъ*, разпределени според етимологията. Дринов запази краесловните ерове, като ги разпредели пак съобразно с етимологията — *градъ, но конь, зеть*. Последното уж за запазване на мекия гласеж, който в литературния език и в по-голямата част от диалектите не съществува вече. Като членувани форми за м. р. ед. ч. той възкресява архаични форми *старий, цѣлий*, които се приемаха от привържениците на Пловдивската школа.

Дриновият правопис е традиционен. На автора са били известни предимствата на фонетичния правопис, той не скрива например, че краесловните ерове без звукова стойност са излишни, но сам изповядва, че му липсвало смелост да ги махне. Типично за подхода му при разрешаване на правописните въпроси е желанието му да се съобразява не само с установения по негово време източнобългарски характер на литературния език, а и с особеностите на всички български говори. Препоръката си например да се пише *пжть* различно от *сънъ* той не оправдава само с етимологията, но и с убеждението си, малко наивно от днешно гледище, че като пишем *път* различно от *сън*, подчертаваме между другото и факта, че еровата гласна в *път* в редица български говори звучи различно от еровата гласна в *сън*, например *пат, пот* и т. н. Написана с необходимата компетентност, особено в историческата си част, статията на Марин Дринов изигра голяма роля в историята на нашия правопис. Установените от него правописни норми, защищавани в изданията на Научното дружество, се възприеха почти като общоприети в книжнината ни дълги години и след Освобождението.

Навърши седемдесет години Илия Волен — един самобитен, земен писател, чийто полувековен път в нашата литература е увенчан с ярки постижения.

Прекарал сирашко детство на село, познал отровния задух на Духовната семинария — откъдето е изключен заради сътрудничеството си в Страшимировия в. „Ведрина“, — Илия Волен отрано намира мястото си в редиците на прогресивната ни интелигенция. И още в разказите от първата му книга „Черни угари“(1928) независимо от неукрепналото перо и явното влияние на Каралийчев проличава интересът му към отрудения делник на селянина. Появилите се след това „Кръстци“, „Божи хора“, и „Радост в къщи“ носят вече белега на творческата зрелост. С безпощаден реализъм в тях писателят рисува ъгловатите очертания на една психика и душевност, изкристализирали под вековния натиск на социалните неправди. Творец с остър социален усет и ясна идейна позиция, суров реалист и аналитик, в тези си книги Илия Волен показа — както ред български писатели — как „геният на мястото“ разчупва черупката на региона и битоописателството, за да достигне мащабите на националната проблематика. Защото в основите на своеобразната му поетика лежи симбиозата между „документалната“ вярност към жизнената правда и широтата на художественото обобщение.

С „Между два свята“ (1958) и последвалите я „Йов“, „На село през войната“, „С хора се живее“ Илия Волен вложи своя талант в художественото усвояване на новата, социалистическа действителност — не само като извор на сюжети, герои и проблеми, но и като позиция и критерий в присъдата си над миналото. Сред тях особено се откроява повестта „Йов“, която с дълбочината на нравствено-философската си проблематика, с психологизма и изповедността си се нарежда сред значителните постижения на съвременната ни белетристика. А наред с белетристичните си творби Илия Волен е автор и на такива оригинални книги като „Мисъл и думи“ и „Търсене на истина“, в които натрупаният житейски и творчески опит е пробудил критика в писателя.

В статията на Дора Колева „За някои моменти от творческото развитие на Илия Волен“, с която сп. „Литературна мисъл“ отбелязва седемдесетгодишнината на писателя, се разглеждат две неизвестни творби на Илия Волен — повестта „Стръмнини“ и недовършеният роман „Новоселчани“. Писани през 1927—1928 г., когато авторът изкарва прехраната си като писар във Врачанската митрополия, и останали непубликувани поради пословичната му самовзискателност, те представляват особен интерес за изследователя, защото нагледно показват идейното и творческо развитие на писателя. В тях се очертава преходът от лиричната проза на „Черни угари“ — нелишена от известна литературщина и чужди навеи — към зрялото самобитно творчество на Илия Волен. Именно това прави тези произведения примамлив обект за анализ както от литературния историк, така и от гледище на психологията на литературното творчество.

Литературна мисъл

ЗА НЯКОИ МОМЕНТИ В ТВОРЧЕСКОТО РАЗВИТИЕ НА ИЛИЯ ВОЛЕН (ПО НЕПУБЛИКУВАНИ ТВОРБИ)

Дора Колева

Близо половин век в архива на писателя Илия Волен, невидели бял свят, лежат две творби — повестта „Стръмнини“ и недовършеният роман „Новоселчани“.[1] Интересът ни към тях се определя не от желание да обясним неуспеха им, а да видим как на този етап от творческото изграждане на писателя са изразени мирогледните му концепции, характерът на хуманистичните му дирения, представите му за стила.

Когато младият Волен се насочва към повествователните форми на повестта и романа, критиката още говори за неговата първа книга — сборника разкази „Черни угари“ (1928) и утвърждава името му на лирически разказвач. Зад пищната външна украса и метафорична образност обаче рецензентите виждат гражданската позиция на автора и я сочат като най-хубавото качество на разказите му. С интереса си към социалната съдба на българския селянин в периода след Първата световна война в „Черни угари“ Илия Волен отстоява свой жизнен терен, своя идейно-етична проблематика.

Лиричното начало, което характеризира творбите в този сборник, до голяма степен ограничава писателя в постигането на по-широко епично изображение, в изграждането на пълнокръвни човешки характери. Външният обективен свят в тези емоционално наситени разкази присъствува според онова, което подбира развълнуваният поглед на героя. Тепърва Илия Волен ще оставя фактите и явленията сами да говорят за себе си, без допълнителната натовареност на стила, без прякото авторско вмешателство.

Насочването си към обективен повествователен маниер писателят свързва с повестта „Стръмнини“ и романа „Новоселчани“. Ето как сам той определя художествените особености на повестта: „Чувствува се вече влиянието на великия Толстой — реализъм. Избягване на метафори. Обективност — лиричната струя се е загубила някъде под земята.“[2]

Търсенето на нови повествователни принципи, на нови стилови похвати произтича от стремежа на автора да проникне в по-дълбокия смисъл на реалния живот, по-пълно да въплъти концепцията си за човека.

Художествената цел, която той си поставя в повестта „Стръмнини“, говори за усилията му да разшири своя естетически свят. Ако в разказите от „Черни угари“, разкривайки светоусещането на селския човек, той се интересува от онези промени, които в резултат на задълбоченото социално разслоение настъпват в човешките отношения, в повестта търси мястото на друг тип

---

[1] Писателят бе любезен лично да предостави архива си на автора на статията.
[2] И л. В о л е н. Търсене на истини. В., 1974. с. 175.

герой — интелигента. Носител на този нов за творчеството на Волен проблем става свещеник Васил Кадийски. Сюжетното действие обхваща онзи отрязък от живота на героя, когато започват драматичните сблъсъци в неговото съзнание. Злоупотребил с църковни средства, Кадийски е изправен пред съда. Описвайки безразличните църковни съдии, авторът не може да сдържи възмущението си и от позициите на хуманистичното си отношение към човека сочи фалша на съдебната законност в буржоазното общество: „Правосъдието мислеше, че е изпълнило дълга си — злото е наказано, унищожено. Ала то играеше смешната роля на оня безумец, комуто, като пречела влажната сянка на едно дърво, се мъчел да я изстърже от земята. И колкото повече стъргал, толкова по-затъвал във влага.“[1]

Хуманистичната тема се разгръща не само чрез съчувствието, което Кадийски извиква, когато нещастията едно след друго се струпват върху неговото семейство. Душата му се измъчва от страданието, породено от смъртта на жена му, от опозоряването на дъщеря му, но все повече в неговия тревожен размисъл нахлува болката за другите бедни и измъчени хора. Контрастните сцени от улиците и заведенията на буржоазния град, които заемат значително място в художествената структура на повестта, се пречупват през погледа на героя, за да се види отекването им в неговото съзнание. В емоционалните му, психологически напрегнати разсъждения намират отражение най-болните проблеми на времето: „Господи, каква несправедливост, каква жестока, страшна несправедливост! Какво безразсъдство! Благотворителни домове и умиращи от глад по улиците, страдащи от безделие, едни гладни, други пресити. Каменно е сърцето на тоя град.“[2]

Протестът на героя срещу нравствените закони и социалното устройство, викът му за повече човешко щастие са в съзвучие с целия изобличителен патос на творбата. От момента, в който човекът осъзнава изправените пред себе си жестоки и трагични конфликти и започва да им откликва с мисъл и чувство, се разкрива богатството на неговата човешка природа. В стремежа си да осмисли проблемите на времето, вглеждайки се в жизнените противоречия, той се изявява като личност, която разкъсва своята вътрешна инертност и търси ориентирите си в заобикалящата я реалност.

Интересен е фактът, че авторът не свързва душевните терзания на Кадийски с темата за бога. Не се срещат никакви подробности, които да свидетелствуват за неговите религиозни убеждения. Обстоятелството, че Кадийски е свещеник, не прибавя допълнителна черта в неговия психически, нравствен и духовен облик. Запазвайки този достоверен момент от първоизточника,[3] при това без да го натоварва функционално, Илия Волен влага в образа свои идеи за времето и за личността. По-късно писателят ще каже за образа на Кадийски: „Героят ѝ (на повестта — Д. К.) е някакъв далечен предшественик на героя ми от новелата „Йов“.[4]

В една друга действителност, при други социални условия и етични отношения Илия Волен отново разработва темата за пътя на честния, но притихнал в собствения си свят интелигент, за отношението му към другите хора, към обществените повели на времето. И отново писателят пречупва облика на героя през мотива за страданието, и отново в образа на сина вижда по-богатото човешко реализиране на бащата. В „Стръмнини“ физически изтощеният Ка-

---

[1] Ръкопис на повестта „Стръмнини“, 1929, с. 17.
[2] Пак там, с. 72.
[3] Сюжетът на повестта „Стръмнини“ е взет от съдебните преписки във Врачанската митрополия, където през 1929 г. Илия Волен е чиновник.
[4] И л. В о л е н. Търсене на истини, В., 1974 г., с. 175.

дийски спира там, откъдето тръгва неговият син Серафим. Върху създадената емоционално-психологическа почва у бащата никне конкретната действена изява на сина. Колкото и неизбистрена да е идейната платформа на неговата бъдеща революционна дейност, появата на Серафим произтича от темата за злото и се свързва с идеята за „новия човек, който ще благовести на земята за повече човечност, любов, справедливост“[1].

Смъртта на сина в новелата „Йов“ (1963) слага край на мечтите и надеждите на Николай Назаров; в неговата безутешна бащинска скръб се излива страданието на човек, загубил всичките си връзки със света. Без да оставя героя в състоянието на трагична самотност, писателят внимателно, с художествен такт и психологически усет следи неговото по-нататъшно развитие.

Преди да е създал образите на своите „диви души“ и „божи хора“, младият Волен се вълнува от големи социални и нравствено-философски въпроси, въпреки че още не притежава необходимата опитност, за да ги въплъти в пълнокръвна художествена творба. Съсредоточавайки се върху психологическите изживявания на главния герой, той прибягва до външни средства, за да постигне драматизъм и експресивност. Психологизмът в повестта се изразява повече в дългите монолози, в сантименталния приповдигнат тон, отколкото в постъпката и жеста. Жизнената непосредност на човешкото страдание се губи в съзнателно търсената мелодраматична ефектност.

В сравнение с разказите в „Черни угари“, където авторът прекъсва повествованието, за да даде израз на личното си отношение в преки лирични отклонения, тук авторската субективност е в патоса на творбата, в хуманистичната концепция за човека. Вмъкнатият само на някои места пряк авторски коментар се преплита с разсъжденията на героя. Писателят сякаш съзнателно се стреми да скрие своята личност и да остави читателя сам, въз основа на конкретните жизнени ситуации да направи своите изводи и преценки. Преодолявайки лирическия субективизъм, той върви към все по-обективно осмисляне на действителността.

През този период Илия Волен внимателно и целенасочено изучава Толстой. Спокойното и трезво анализиране на жизнените условия, точното и вярно наблюдение, обстоятелствената подробност на описанието в творбите на големия руски художник силно привличат младия разказвач. Вглеждайки се в чуждото майсторство, той търси линията на собствената си белетристична дарба.

Обхванат от творческа трескавост, непосредствено след завършване на повестта „Стръмнини“ Илия Волен започва романа „Новоселчани“, за да осъществи само пет от замислените двадесет глави. Във връзка със замисъла на романа писателят признава: „Много ме занимаваше съдбата на Вишовския род. Най-интересните и предприемчиви хора в нашето село. Преди години някои от братята ходиха в Румъния и като се върнаха, се впуснаха в големи начинания. След войната всичко пропадна. Струваше ми се, че самият материал е готов роман.“[2] Признанието дава възможност въз основа на написаното, както и на предварителния план, да се направят някои изводи за творбата.

Привлечен от усложнените съдби на Вишовци (в романа те се явяват под името Акманови), авторът цели да създаде представа за точност и достоверност, смятайки, че жизненият материал сам по себе си е достатъчно интересен. Оттук следва и избраният повествователен принцип — сюжетното действие в неговата хронологическа последователност се разкрива като спомени на главния герой Първан Акманов, син на най-големия от братята.

---

[1] Цитираният ръкопис, с. 81.

[2] Из личната ми беседа с писателя през януари 1975 г.

Художествената задача на автора е да покаже социалните и обществените процеси, които настъпват в българското село след войната, да разкрие онези нови струи, които нахлуват в живота, в човешкото съзнание. „Новоселчаните“ занимават неговата мисъл, а не жителите на предвоенното село, което носи турското название Махмудия. И ако повествованието започва по-отдалеч, от преди войната, то е, за да се обхване животът в неговото движение, в неговия исторически ход, когато едни отношения се разрушават, за да се заменят с други. Пресъздаването на предвоенния бит има значение и в друг смисъл — в неговата атмосфера изгражда своята душевност Първан Акманов, който е основно организиращо звено в романа. Без да се води от първо лице, сюжетното действие се предава от позицията на героя, която в тази част на романа е тъждествена с позицията на автора.

Със спокойни интонации, с пределна обективност се рисува животът в дома на Акманови, протичащ в любов към труда и природата. Действието е забавно, провлечено, съответстващо на домашната интимност, сякаш авторът се любува на битовите подробности, на красивите човешки отношения в този почти идиличен свят. Направен е опит да се изведе образът на баба Рада — пазителката на патриархалните нрави — до степента на едно поголямо обобщение за българската селянка с нейната трогателна грижа за дома, с всеотдайното ѝ чувство към земята.

В същата тази среда живее и малкият Първан — болезнено чувствително дете, със силно развито въображение, което страда повече от измислените нещастия, отколкото от реалните. В разкриването на неговия детски свят, на интензивните му вътрешни изживявания са доловени зараждащи се черти, свързани с процеса на детското израстване. Подчертано е онова, по което Първан се различава от своите връстници — остър ум и тънка наблюдателност.

Спокойствието на патриархалния бит се нарушава от плъзналите сред народа суеверни слухове за война. Погледът на автора излиза от домашния свят на Акманови и се насочва навън, към селската маса. В повествованието навлизат в суров, неподправен вид разговори от улицата, които характеризират селската душевност и подготвят по-нататъшното развитие на сюжетното действие. Преди селският глашатай Герго да е обявил вестта за мобилизация, вече е създадена атмосфера на ужас, в очакване на предстоящото зло. Въпреки драматизма тонът е сдържан и овладян, а психологическото състояние се търси в неговите външни проявления: „Та когато си кърняха хората шума за овцете, един хубав есенен ден, селският глашатай Герго удари по право пладне барабанчето си на връхчината пред общината. Ръцете му, които друг път така майсторски барабаняха, сега трепереха и бъркаха биенето. Напразно беше свалил ниско над очите си калпака, топли едри сълзи се ронеха и капеха по коравите му напукани ръце.“[2]

Тревожното напрежение нараства, когато в селото остават „само старци, жени, деца и кметът, както ставаше пролетни или есенни дни, когато мъжете биваха на оран“[3]. Сега мъжете са на война и алюзията за пролетната и есенната оран внася допълнителен подтекст, внушава идеята за противоестествената същност на войната.

С чисти, топли думи, с лично вживяване са нарисувани образите на дядо Генчо, изгубил едничкия си син, и на снаха му Крема, Първановата майка. Вдадена в скръбта си, тя всяка събота слага трапеза в памет на мъжа си, прелива гроба, в който са зарити дрехите му.

---

[1] Ръкопис на недовършения роман „Новоселчани“, 1929, с. 65.
[2] Цитираният ръкопис, с. 107.
[3] Пак там, с. 116.

Във връзка с новата обстановка, в която зреят остри социални конфликти и отношения, освен кмета и попа авторът въвежда образа на дядо Вълчо, изразител на типично за времето явление. Чужд на народното страдание, той чака „да се изхарчат другите дюкянджии и извади из мазата си накупената в евтините времена стока: сол, гас, памук, земеделски оръдия. И за едно парченце искаше майка си и баща си, както казваха“[1].

Без да гради пълнокръвен социален характер, авторът акцентува върху онези страни от природата на героя, които говорят за неговата класова същност — егоизъм, алчност, безскрупулност. В контрапунктен план се проектира образът на дядо Славчо, въплътил в себе си оригиналното народно остроумие. Неговото нравствено превъзходство над оформящия се селски капиталист съдържа авторския критерий за човешките стойности.

В изобразяването на селската маса Илия Волен търси отражението, което събитията оставят в психиката на човека. „С превързани черни ленти върху калпаците, старците проклинат и бога, и царя“[2], а прекипялата болка на Ненка, дъщерята на дядо Славчо, се излива в протест и закана към кмета, който развежда из селото реквизиционната комисия: „Почакай, ще си дойдат мъжете ни. Всичко ще им разправим!“[3]

В стремежа си да прозре истината за конфликтната същност на живота селянинът постепенно разкъсва рамките на своята битова ограниченост. Настъпващите промени в неговото съзнание, движенията на психиката му получават най-силна изява след войната, когато в селото настъпва непознато дотогава обществено оживление. За пораснало самосъзнание, за разширени духовни хоризонти свидетелствуват откритото прогимназиално училище и големият брой младежи, които поемат пътя към градовете, за да продължат образованието си. В емоционално приповдигнатия авторски размисъл на новото, което мъжете са донесли от бранното поле и са го прелели „в душите на жените си, на децата си, на бащите си“[4], се преплитат гласовете на селяните Панко, Богомил, Младен, Гроздана, чиито образи издават усилията на Волен да постави героите си в по-широки жизнени отношения, да измъкне напред онова от тяхното поведение, което смята за важно, за обществено значимо. Доловени са отделни реплики, които изразяват политическите настроения в селото, загатват за събрания на земеделската дружба. Косвено в романа присъствува Александър Стамболийски, за когото селяните говорят с особена почит и с вярата, че той „поеме ли властта, на богаташите ще остави колкото да живеят, а всичко друго ще раздаде на сиромашта“[5].

Усложнената действителност след войната предполага обогатяване на замисъла на творбата, но на автора не се удава да пресъздаде социално-политическата картина, в която всеки от братята търси своето място. Политическият характер на времето се изчерпва с разрасналото се земеделско движение, с неговите искания за социални реформи. Необходимостта да се проникне в сложността на новите процеси и явления, да се види ролята на масите в по-нататъшното историческо развитие, разширяващото се влияние на комунистическото движение, изисква не само художествена опитност, но и мироглед на зрелост.[6]

Психологически правдиво и задълбочено са разкрити вътрешните преживявания на Първан Акманов. Авторът се интересува от онзи период в живота

---

[1] Ръкопис на недовършения роман „Новоселчани“, с. 134.
[2] Цитираният ръкопис, с. 122.
[3] Пак там, с. 127.
[4] Пак там, с. 152.
[5] Пак там, с. 155.
[6] Може да се допусне, че до голяма степен в това се крие и причината за прекъсването на романа.

на човека, когато „светът на юношеството му окапва и под него се показва мъхавият, синкав още плод на възмъжаването“[1]. Съсредоточавайки се върху мъчителните ситуации, свързани със съзряването на героя, той търси онези неясни, подсъзнателни сили, които се пробуждат у човека в процеса на неговото себепознание. Дълго преди да е създал разказа „Юноша“ (1936) от периода на зрялото си творчество, със същия принцип на психологическо проникване в „тайните“ на юношеската душевност Илия Волен в образа на Акманов изследва склонността към подробен, до безпощадност откровен себеанализ.

Поради това, че повествованието прекъсва в юношеската възраст на героя, за по-нататъшната му изява, която несъмнено е щяла да има важно място в идейно-художественото съдържание на творбата, можем само да предполагаме. Седемнадесетата глава от предварителния план носи заглавие „Преображенията на Първан Акманов“, към което авторът е прибавил „човекът от сърце“. Разкриването на образа на Акманов в тясна връзка с духовното и идейно израстване на бедните селски маси говори за намерението на автора да осмисли образа социално-исторически, да въплъти в него концепцията си за личността и нейното съотношение със съдбата на народа.

Освен че дава представа за проблемите, които вълнуват младия Волен, осъществената част от предварителния замисъл на творбата представлява интерес и поради факта, че тук се зараждат много образи и мотиви, към които писателят по-късно ще се връща, за да търси и открива тяхната естетическа значимост. Например в един спомен на Крема откриваме сюжета на разказа „Гора“ (1933): „Крема разказваше на Първана, че когато били малки, дядо Славчо, баща ѝ, впрегнал воловете и отишъл да насече гора. Но пред това дърво се изправил и погледнал: право като свещ, хубаво, шарено като детел (пъстър кълвач) па го отминавал, при друго се спре, пак също, при трето и там. И най-сетне впрегнал колата и ги върнал празни. Та после изпратил ратая. Той — няма да му е мило, няма нищо. Нагътал ги, натоварил ги и хайде в село.“[2]

Съпоставянето на така разказаната случка с богатата и изящна творба, в която съотнасянето на човека с природата е изведено в един по-широк философски и поетичен план, навежда на интересни изводи за характерни черти на Воленовия разказ. Могат да се посочат и редица съответствия на образи, бегло щрихирани в „Новоселчани“, психологически проникновено разкрити в отделни по-късни разкази. В образа на баба Рада познаваме героинята от разказа „Селянка“ (1935), в протеста на Ненка дочуваме гласа на Койка Граница („Война“, 1937), в образа на дядо Вълчо е загатната идеята за образа на Душака от едноименния разказ (1967). На базата на разказаното в романа писателят създава много творби, всяка от които представлява задълбочен, осмислен детайл от една по-голяма творба, разкриваща бита и психологията на българското село в периода след Първата световна война.

Двете непубликувани произведения на Илия Волен „Стръмнини“ и „Новоселчани“, като продължават тълкуването на проблема за човека и неговата социална и обществена среда, но със стремеж към едно по-богато осветление в сравнение с разказите от сборника „Черни угари“, отразяват търсенията на младия автор, който все още изгражда подстъпа си към жизнения материал и търси изобразително-изразните си средства. Набелязаните в тях повествователни принципи и похвати получават своето развитие в по-нататъшното творчество на писателя. Само няколко години след „Стръмнини“ и „Новоселчани“ в сборниците „Кръстци“ (1931) и „Божи хора“ (1937) той ще прояви силата и спецификата на своето дарование в областта на малките прозаични жанрове.

[1] Цитираният ръкопис, с. 205.
[2] Пак там, с. 81.

ЗРЯЛО ТВОРЧЕСКО ДЕЛО

Атанас Свиленов

Ефрем Каранфилов е един от изтъкнатите представители на българското литературознание, един от нашите най-уважавани и най-популярни критици и публицисти. Сега културната ни общественост отбелязва шейсетгодишнината от рождението му с чувство на признателност за неговия голям влог в социалистическата ни литература, за приноса му в осмислянето на националната духовна история, на добродетелите на народа ни. Пред нас е едно крупно творческо дело, което наистина респектира и с изключителната продуктивност на създателя си (той е автор на 26 книги, като при това те всички се появиха през последните две десетилетия), но още по-важни са вътрешните измерения на сътвореното, съществено е, че със своите произведения Ефрем Каранфилов допринесе твърде много за издигането на обществения авторитет на нашето литературознание. Ако от редица хора то вече не се възприема като някаква тясна приложна област на науката или като филологически упражнения, чиято стойност не излиза вън от стените на университетските аудитории, ако в него вече търсят духовни прозрения, които откриват същностни черти от националното съзнание, от националната философия, от националната психология, от националната душевност — това не на последно място се дължи и на неговите творчески занимания (разбира се, тук веднага ще допълня, че за щастие той не е сам в тези си търсения, че те са една от най-плодотворните тенденции в днешните изследвания на литературната ни и духовна история — за ориентация ще спомена Пантелей Зарев с неговата „Панорама“ и Тончо Жечев с „Българският Великден“).

Би трябвало да се очаква, че в отношението си към неговото творчество ще бъда някак дистанциран, че тук ще се намеси въздействието на фактори като формирането на естетическите вкусове в различно време, в различен обществен климат, под влиянието на други „литературни моди“ и т. н. Но не е така. Винаги съм изпитвал чувството на тясна близост с онова, което пише той, винаги се е създавала една кореспонденция без прегради и сътресения. И мисля, че с това усещане не съм само аз, а и мнозинството читатели от по-младите поколения. Няма да е никак пресилено, ако кажа, че тъкмо те са най-ревностните му почитатели, че те са ония, които раждат потребностите книгите му да излизат в огромни тиражи.

На какво се дължи това чувство на близост, на духовно родство? Вероятно не на последно място и на съхранилата се младост на творческите пориви, но по-важно е според мен нещо друго: това, че Ефрем Каранфилов е типична рожба и особено ярък изразител на онзи нов дух, на онази благодатна, освободена от тесногръдие, от догми и схеми атмосфера, която се наложи у нас след Априлския пленум на ЦК на БКП — 1956 година. Процесите на освобождаване от зако-

стенялостта на мисленето, на премахване на ограниченията, на възстановяването на ленинската широта на естетическите вкусове, на търпимост към личните пристрастия и индивидуални особености — всичко онова, което след историческия Април — 1956 г. въодушевяваше до краен ентусиазъм младите, което им връщаше очарованието на истинския революционен дух на социалистическата литература, неговата дързост, неговата новаторска стихия, всичко това се свързваше и с името на Ефрем Каранфилов. Действително тогава най-напористи, най-пламенни бяха младите, но макар и по-спокоен (какъвто впрочем е бил винаги), чужд на екзалтациите, ярко се отделяше и Ефрем Каранфилов. Сдържаният му темперамент не беше от значение — важно бе, че той идваше с един друг подход към литературата, с друг език, с друга образност. Той ни заразяваше с емоционалността на словото си, с едно трепетно вълнение пред творчеството, което вече не беше само повод за социологически квалификации, а също така и източник на красота, на наслада, на радост.

Ние по-късно научихме, че той в същност е започнал да пише много по-рано, че още първите му публикации, особено в реномираното и демократично по дух списание на Д. Михалчев „Философски преглед“, са направили силно впечатление, че на съвсем младия автор, отличаващ се с богата ерудираност и с образен стил, са предричали бляскаво бъдеще. Но... към него съдбата не е най-благосклонна, пътищата ѝ го отвеждат до области, които нямат нищо общо с литературата, и го откъсват от печатните трибуни, от любимите занимания. Ала все пак той се съхранява като творчески дух, съхранява се дори в суровите условия на казармата. Вероятно би могъл и да се изявява обществено като автор, но душевната му структура е твърде деликатна, твърде мека и фина и той се затваря в себе си. Той чака своя „звезден миг“, чака като Грозното патенце на любимия си писател Ханс-Християн Андерсен да дойде моментът, когато да разкрие богатствата, които носи вътре в себе си. Догматичната атмосфера на култовските времена са особено тежък период за него, но и тогава той се съхранява творчески. И когато партията поведе борба за възстановяване на ленинските разбирания за изкуството, когато един свеж пролетен лъх стопли въздуха и раздвижи духовете, тогава неслучайно дойде и очакваният от Ефрем Каранфилов миг. С рядка активност, със забележителна продуктивност той се включи в литературния кипеж, като застана изцяло зад партията в нейната априлска линия.

В отговор на моя въпрос, защо именно в априлската атмосфера става „раждането“ и утвърждаването му като творец, Ефрем Каранфилов отговори пределно точно и пределно искрено:

„Защото аз лично не мога да създавам нищо, за което държа, ако нямам възможност да разкривам в него поне частица от себе си. Догматизмът е една плътна завеса около творческата индивидуалност, която не ѝ позволява да влиза непосредствено в досег с действителността. Догмите, безразлично какъв е техният произход и същност, са пречка за творчеството, и обратното — те са кокили, на които стъпват безличията, за да изглеждат по-високи.

И затова, когато властвуват догмите в една епоха — а това властвуване може да продължи няколко години или няколко десетилетия, или няколко века, — онези, които се чувствуват творци, са принудени да мълчат или да скриват своята истинска същност зад безликото съществование. Това е мъчително и тежко, но е своего рода честност и героизъм: да гледаш как се търкалят най-творческите години и да мълчиш, защото не можеш да изразиш онова, което е твоята съкровена същност.“*

За пръв път видях Ефрем Каранфилов точно в ония исторически дни на 1956—1957 г., в онова време на кипеж и въодушевление. Вече бях чел негови ста-

* Цитирано по авторски ръкопис.

тии в „Литературен фронт“ и в новото списание „Пламък“, на което той беше не само активен сътрудник, но, струва ми се, и редактор. Излязла беше и първата му книга. За мен, както вече казах, нямаше съмнение, че той е млад човек. И когато в Пловдив, в една препълнена именно с млади хора зала, той излезе на сцената, за да говори, почувствувах у всички в първия миг една особена тръпка на разочарование. Та ние всички бяхме убедени, че той е едва ли не наш връстник! И затова може би най-вече бяхме дошли да го зърнем, да го чуем.

Но новото зрително възприятие не се застоя в съзнанието ми. И странното усещане за близост, за органично родство не ме напусна. То бе навлязло дълбоко в мен. И в този смисъл е верен афоризмът, че талантът няма възраст. Той по-точно има възрастта на духа . . .

И чувството за близост остана. То се подхранваше по-нататък от всяка негова нова творба, от срещата с другите му книги, които излизаха. И днес дори, когато с официалните уверения на признателност и уважение повече от всякога искат да ме убедят, че и той е навлязъл в годините на академичното достолепие, аз не мога и не искам да забравя невидимите нишки на онова необикновено духовно приятелство, което трайно и завинаги го е свързало с младостта...

Но тогава, неотделим от младите, Ефрем Каранфилов имаше и едно предимство. Той започваше, той се налагаше като автор с една респектираща зрелост. Той започваше подготвен, уверен, започваше (в същност след дългата пауза това беше начало!) като майстор. Или ако си припомним едно сравнение, което сам обича да използува, в литературната критика влезе като д'Артанян от „Тримата мускетари“: още от първите разменени удари с шпагата проличава, че тя е в ръце, които я владеят изкусно. Както героят на Александър Дюма дълго се е готвил за срещата си с градските благородници, така и Ефрем Каранфилов се беше готвил за срещата си с читателите. И той като д'Артанян не искаше да има свидетели при школовката си. Трудът и пролятата пот, терзанията и моралните изпитни останаха зад затворени кепенци. Направо блесна умението. Четете например още първата му статия за Белински, която излиза след дългото мълчание в „Литературен фронт“, и веднага ще ви облъхне категоричността на съжденията, веднага ще почувствувате, че зад тях стои личност с твърди и ясни позиции, със самодостойнство.

Да, така той навлезе в литературата — млад с младите и същевременно улегнал, зрял, мъдър. Звучи може би като парадокс. Но в изкуството това чудно единство на противоположности е не само естествено, но то е задължителен спътник на всяко истинско творчество.

С младите преди всичко го свързваше — нека ми бъде позволено това определение — неговото творческо здраве. Дълго вилнялата епидемия на вулгарния социологизъм не го беше засегнала. Малокръвието и анемичността на схематичните канони не бяха подкопали жизнеността на организма му.

А нашите души бяха зажаднели за този трепет, за това неповторимо вълнение, с което да ни разкриват тайните на може би най-фантастичния, най-необикновения от всички светове — света на литературата. Омръзнал ни бе тропотът на разводачите с подковани обувки и ние сега едва ли не като хипнотизирани следяхме меките движения на една ръка, която повдигаше тънките воали пред най-съкровените душевни изповеди.

Сега ни говореха за поезия и ние наистина я чувахме да звучи като музика. Трогваше ни дълбоката печал на Дебеляновите елегии, сгряваше ни тихата мечтателност на Елин Пелиновите селяни, смайваха ни богатите видения на Каралийчев, пищността на приказните му светове, подкупваше ни благородството на Йовковото човеколюбие. Намерени бяха най-верните, най-сърдечните думи, за да бъде назовано онова, което ние смътно съзнавахме, но не можехме да изра-

зим, да осмислим. Клишетата на една доскоро господствуваща отегчителна терминология бяха отстъпили пред живописния слог, пред есеистичната раздвиженост. Вместо студа на псевдонаучната обективност ни завладяваше горещата вълна на авторовата пристрастност, на неприкритата му обич. Днес; двайсетина години оттогава, нашата критика е отишла толкова напред и така се е отдалечила от скудоумието и тежкото велеречие, че надали всеки ще проумее какъв етап е оставила зад себе си, но ако някой рече да съпостави тогавашните статии на Ефрем Каранфилов с подавляващото число критически публикации от по-ранния период, той ще почувствува доста ясно разликата.

Откритата изява на чувствата също сближаваше Ефрем Каранфилов с несдържаността на младостта, с нейната категоричност на пристрастията и на оценките. Разбира се, и тук той беше по-овладян, чужд на крайностите, на екзалтациите, но явно е, че той е от критиците, които могат да творят само под напора на силно емоционално вълнение. И по-точно: под въздействието на горещата любов. Другата крайност — ненавистта, омразата — му е чужда. И това не е ограниченост. Тук се проявява своеобразието на характера му, мекотата и деликатността му. Той не е от критиците борци, които впрочем понякога са по-неустойчиви и по-склонни на компромиси, а и по-уязвими, отколкото уравновесените и спокойни темпераменти. Но нека не забравяме също така, че срещу грозното и лошото, срещу бездарието и сивотата може да се воюва не само чрез кавалерийски набези. В много случаи майсторското изтъкване на истински хубавото прави невъзможно съжителството на пошлостта, създава обществен климат за отхвърляне на посредствените и случайни драскачи.

За неговата обич не всичко е достойно и това е негово право. Фалшивите ценности не са в състояние да го излъжат. И тук той също отрано изявява характер, показва преимуществата на зрелостта. Той е като опитен експерт златар, когото хитреците не могат да измамят.

Но заедно с туй Ефрем Каранфилов не е и недоверчив. Той е готов да приветствува, да стопли с поощрение всяко свежо, младо дарование. Не се движи в ограничените рамки на отдавна установените ценности — и не една нова литературна проява е срещала в негово лице първия си възторжен съдник. Особено характерно бе това за него преди няколко години, когато беше по-свободен от страна на административни задължения и когато наред с осъществяването на генералните си творчески планове (това са четирите му трилогии „Под пагона — човекът“, „Съвременност и литература“, „Герои и характери“ и „Българи“) активно се включваше и в оперативна критическа дейност. Впрочем той не заболя с годините от аристократично пренебрежение към рецензията и днес също нерядко откликва на развълнувала го нова книга, на интересно литературно явление. Рискът да не би да сгреши с първа оценка, от който така бягат някои мастити критици, му е чужд. Вероятно е имало случаи и да се поизлъже в надеждите си, имало е корекции на времето, но никоя критическа дейност, и на най-значителните световни автори, не е застрахована от подобна опасност. По-важно е, че като цяло е съумявал наистина да отделя в литературния процес здравото, трайното, перспективното и да отминава случайното или да заклеймява вредното, ненужното. Когато днес разгърнем от многобройните му томове страниците на ония книги, в които се дават конкретни оценки на автори, и то оценки дори за първи книги, за най-ранни творчески стъпки, ще видим, че усетът не му е изневерил. Първооткривателството му е потвърдено от присъдата на годините.

Същият стремеж го ръководи и когато навлиза в иначе познатия свят на класиката, сред популярните и обичани герои. Никакво предъвкване на общоизвестните истини, никакво преповторение на максими, известни още от гимназиалните христоматии. Той предпочита да избере само един ъгъл, от който

да отправи светлина към даден автор или творба, но да освети нещо, което наистина досега е била скривано от мрака. И именно тази недоизказаност, зад която се крие обаче една покана за читателя да продължи по-нататък в разсъжденията си, тази своеобразна фрагментарност не дават възможност в неговите проникновени есета (например „Жулиен Сорел на изпит пред йезуитите“ или „Лудите глави в „Записките“ на Захари Стоянов“, „Дон Кихот и присмехулниците“ или „Три образа в романите на Димитър Талев“) да проникне досадната бъбривост и псевдоизчерпателност.

Разчитайки по новому творенията на класиката, на вечното наследство, Ефрем Каранфилов търси да разкрие и обясни онези вложени в тях непреходни истини за живота и човека, които ги свързват със съвременността, с идеалите на днешните поколения. Така на основата на впечатления и образи, които завинаги са влезли в нашата памет, той често повежда разговор за явления и нрави от действителността, сред които живее и които събуждат в него тревога и загриженост или възхищение и радост. В есето „Жулиен Сорел на изпит пред йезуитите“ той така дълбоко навлиза в изследването на догматичното мислене и така потресаващо разкрива неговата безплодност и опустошителен консерватизъм, че читателят не може да не асоциира и не може да не се озърне и за съвременни „йезуити“.

И теоретичните проблеми, към които Ефрем Каранфилов също изпитва наклонност и на които посвети главно книгите си от трилогията с характерното заглавие „Съвременност и литература“, също не са поставени изобщо, не са под похлупака на някаква стерилна академичност, не са разработени така, че да важат за която и да е литература и да се отнасят за всяко време. Не, те се разглеждат в твърде тясна връзка със сегашното състояние на българската литература, във връзка с най-характерните тенденции в нейния развой. И в повечето случаи вниманието е насочено към едни от най-невралгичните пунктове, насочено е натам, където помощта на критиката може да бъде действена, едва ли не практически наложителна. Не беше например никак случайно, че преди години той обстойно разглежда в своя студия въпроса за характерната подробност в прозата. Тази статия беше непосредствена реакция на една забелязвана тогава от всички слабост: прекомерно раздутите обеми на редица романи от български автори, плъзгането по линията на описателността, неумението да се отсява съществено от незначителното, да се подчертава важното. Много често критиците правят верни изводи, без обаче да посочат пътища за борба с тревожното явление. А студията на Ефрем Каранфилов е едно от изключенията. В нея проблемът за характерната подробност се разглежда с прозирната цел на практика да се помогне в работата на някои белетристи, да дойдат те до „точната и скъпа“ проза, до „прозата на дълбокия подтекст“, както я нарича Леонид Леонов и с чиито думи неслучайно завършва работата . . . А нима не постигна определен практически ефект и студията на Ефрем Каранфилов за езиковия шаблон? Аз не бих могъл да посоча през последните години някоя друга критическа творба, която да е упражнила такова непосредствено влияние в „кухнята“ на писателя. Бях непосредствен свидетел как не един млад белетрист препрочиташе с молив в ръка произведенията си, за да види „как е с шаблоните“ и какви изводи трябва да си направи . . . И в тази студия на Ефрем Каранфилов, както и в някои негови по-нови публикации за „сивия поток“ той не прибягва до конкретни цитати от книги на наши писатели, не се стреми да атакува персонално някои автори, а повече го занимава въпросът за закономерностите, за вредните тенденции. Той открива типичното, изследва го всестранно и по този начин въздействието на изводите е с широк адрес.

Едно голямо творческо дело представлява трилогията, над която Ефрем Каранфилов работи през последните години — „Българи“ — и която заслужено

беше отличена с най-високата награда у нас, Димитровската. В този труд очевидно е реализирана една дълго лелеяна творческа мечта, за която идеята е носена от много рано, от дълги години. До нея се достига, след като перото укрепва в множеството точни наблюдения върху психологията и душевността както на литературни герои („Под пагона — човекът“ и преди всичко „Герои и характери“), така и на богатството от типове в живота (още първите публикации на Ефрем Каранфилов във „Философски преглед“ разкриват умението му да долавя същностни черти от манталитета на различни обществени слоеве и на базата на тези впечатления да прави верни класово-социални характеристики и да достига до проникновени народоведски обобщения, родеещи го с близкия му приятел Иван Хаджийски, автора на „Бит и душевност на българския народ“). Беше необходим също така и подходящ творчески климат, в който натрупаното с години да даде плодове, да срещне разбиране и обществен отклик, да намери съмишленици и следовници. И по-подходящ климат в това отношение от Априлския нямаше. Тогава именно се роди и трилогията „Българи“.

А ето как сам Ефрем Каранфилов отговаря на въпроса, защо именно след Априлския пленум е създал тритомната си книга:

„Защото винаги, когато се разчупват догмите, изпъква смисълът и значението на човешката личност. Догматизмът по същество е антихуманизъм. И обратно — ренесансовите епохи се ознаменуват с израстването смисъла и значението на човека-творец. Ето защо винаги, когато се разчупват догмите, изпъква значението на творческата индивидуалност. Творецът се обръща към себе си. И тогава изниква проблемът за „аз“ и „ние“, за личността и колектива. „Ние“ през дните на култа мачкаше авторовото „аз“. Всички чувствуваме диалектическото единство между това „аз“ и „ние“. Този, който не е намерил себе си, не можа да намери другите. И този, който не е намерил другите, не може да намери себе си. Един колектив е съставен от творчески индивидуалности. Ако липсват те, имаме тълпа. Именно тази творческа индивидуалност, това разкриване личността на твореца в колектива, се очерта ясно и силно през дните след Априлския пленум.

Порасналото значение на човека, на човешката личност, на авторовата личност доведе до обогатяването на жанровете и по-специално—на историческата литература. Защо именно на нея? — Защото нарасна значението на патриотизма. А какво е патриотизмът? — Той има много аспекти, но нас специално ни интересува нарасналото значение на народа, на неговата „творческа индивидуалност“. Един безличен народ, изгубил своята творческа индивидуалност, не може да живее пълноценно в интернационалното семейство.“*

Ефрем Каранфилов твърде точно формулира задачата си: да разкрие творческата индивидуалност на българския народ. Да го разкрие чрез десетки негови най-достойни синове, чрез образите на герои, които въплъщават същностните черти на душевността му, които са олицетворение на добродетелите му.

И веднага трябва да кажем, че тази толкова трудна и толкова отговорна задача е изпълнена блестящо. В трите тома на книгата са изградени със средствата на публицистиката и литературната критика, на документалистиката и психологията, на белетристиката дори, бих казал, образите на личности, които наистина ни убеждават във величието и силата на нацията ни.

Подходът на автора при проникването в същината на народностната характерология се отличава от други подобни в ориентацията си произведения, в които обикновено се рисува една обобщена картина, подлага се на анализ определен период от време или социална категория. Ефрем Каранфилов съсредоточава вниманието си върху една личност, върху конкретна историческа фи-

---

* Цитира се по ръкописа на анкета, която направих през есента на 1975 г.

гура (примерно Георги Димитров, Александър Стамболийски, Станке Димитров, Гоце Делчев, Петко Д. Петков, Гео Милев, Коста Янков и т. н.). Но нито един от неговите портрети не остава в рамките на тясната психологическа характеристика, а израства до внушителните измерения на образ-тип, образ-символ дори. Тъкмо тук с голяма сила се проявява майсторството му да прониква не само в индивидуалните особености на личността, но и да даде отговор на въпросите, под влияние на какви обществени взаимоотношения и предпоставки се формира тя, израз на какъв нов момент в еволюцията на националния характер се явява. За Ефрем Каранфилов националното своеобразие не е нещо вечно, неизменно, статично. То е жив процес, свързан с конкретните исторически условия. И затова той им отделя такова голямо внимание, затова ги изследва с такава документална изчерпателност и широта. Но заедно с това и не остава само до тях, защото знае, че неповторимостта на личността се предопределя и от психическите особености, от темперамента, от вътрешното устройство на характера. И заради това в своите портретни очерци той е колкото историк и социолог, толкова и писател в известна степен (писател — в традиционното звучене на понятието), защото прониква в невидимите, във вътрешните пружини, движещи личността. Само проучването на документите би се оказало недостатъчно, за да нарисува образите в цялото им своеобразие и богатство. Помага му и интуицията на душевед, помага му опитът на вещ литературен изследовател.

Специално трябва да се отбележи основният ориентир в работата на Ефрем Каранфилов над „Българи": той се спира на такива изтъкнати революционери, политически водачи и поети, на такива герои, които олицетворяват със същността си определена добродетел на народа ни. Без да пренебрегва останалите достойнства, той все пак на една черта в образа акцентира повече. Оттук са и подзаглавията на портретите му: при Георги Димитров — „Родината пред Лайпцигския съд", при Петко Д. Петков —„Раждане на верността" и т. н. За автора това са истинските върхове в изявата на народностния характер, това е висшата еманация на добродетелите — патриотизмът на Георги Димитров, антимонархизмът на Стамболийски и пр. Този подход впрочем при среща с такива титани, такива необхватни личности, е оправдан между другото и заради това, защото само най-подробни монографии, с много страници, са в състояние да ни дадат поне приблизителна представа за целостта на характерите им, за величието им. Ефрем Каранфилов и тук, както и при анализа на героите от литературната класика, е предпочел пред претенциите за изчерпателност онзи подход на недоизказаност, който обаче оставя простор за въображението.

Вероятно в минути на равносметка Ефрем Каранфилов оглежда изминатия човешки и творчески път след себе си и съжалява за пропуснатите години, когато е бил отдалечен от любимите си занимания. Но неудовлетворението, тази толкова присъща на талантливите хора черта, би трябвало да отстъпи пред едно друго чувство — чувството за победа. В суровите житейски условия, в мълчанието, в мъката, че не участвуваш в градежа на културата, че си нейде встрани, в самоукорите, че не съумяваш да реализираш онова в себе си, за което си създаден — в цялата тази атмосфера Ефрем Каранфилов не само че се самосъхранява, но същински подвиг е, че се изгражда като ярка и силна творческа личност Заради това той от началото на литературно-критическата си дейност е така открояващ се, така самобитен. И нататък продължава в една градираща линия. Неговите най-крупни произведения, трилогиите „Под пагона — човекът", „Съвременност и литература", „Герои и характери", „Българи", са красноречиво свидетелство за това. Расте зрелостта на дарбата му, тя прониква все по-надълбоко в мъдростта на националната духовна история, в душата на народа ни, на българина. И аз съм убеден, че тя ще го доведе до нови големи творчески завоевания!

Г. П. СТАМАТОВ В МОИТЕ СПОМЕНИ

Вичо Иванов

I

Колкото и време да е изминало, откакто той напусна живота, спомените ми, останали от моята дружба с него, са все още ненакърнени, а образът му — врязан дълбоко в паметта ми.

От проникващия му поглед на психолог нищо не можеше да се скрие. Без особени трудности и с точност определяше състоянието и характерите на свои близки или на случайно срещнати в живота. С откровения си език при всички случаи Г. П. Стаматов беше „опасен човек“ за двуличните, за властолюбците и подлеците, за кариеристите и високомерните глупци. Ония от тях, които са изпитали някога разобличителния му език, отбягваха да го срещат по улиците, а най-малко пък се решаваха да го поздравят или да седнат на масата му в кафенетата, които писателят посещаваше.

Той не търпеше хитреците! Един млад писател през тридесетте години беше се възползувал от неговото разположение на авторитет в литературата . . . И поиска мнението му за своя повест, предложена в едно от тогавашните издателства. Младият човек се съгласил с всички бележки на Г. П. Стаматов, но само на думи. . . Повестта излиза от печат, без авторът да вземе под внимание препоръките. Една нощ, като го изпращах до далечната му квартира, в посока на люлинските възвишения, той не премълча прибързаността на младия човек:

— Обеща, че ще преработи нескопосното в съответните страници. . . Но самолюбието му го възпира да изпълни съвета на един такъв. . . като мен! Сега бяга отдалеч да не ме срещне. . . Тъй е, когато човек бърза да се „прослави“. . . Този случай е мингуш на ухото ми. С възгордяване, милинкий, не се отива при народа! — беше назидателното заключение на Г. П. Стаматов.

Дългата улица сякаш нямаше край.

Нощта беше влажна. През деня беше валяло непрекъснато. Локвите по улицата блестяха под слабото осветление на редките електрически лампи в тоя квартал на работническа беднотия. За пръв път попадах тук. От време на време бай Георги поспираше. А когато отново трябваше да тръгнем, той подаваше лявата си ръка да го хвана под мишница.

— Да вървим, милинкий, към моите „апартаменти“ — обръщаше се той иронично към тежкото си положение.

Най-после се намерихме пред овехтяла едноетажна сграда някъде към края на улицата. Тук беше квартирата му.

— А сега: благодаря ти, че ме съпроводи дотук по тая непроходима кална улица. . . Почти при Люлин планина. . . Побързай, та да можеш до съмване да поспиш. Умори ли се с мене? . . . Лека нощ! . . .

На изток вече дрезгавееше. Задаваше се зората. Улицата беше глуха.

Още по пътя, към края на „Оборище“, където живеех, ме посрещна утрото с онова дълбоко лазурно небе, по което бледнееха няколко звезди.

След непродължително време от оная нощ старият писател се пренесе в нова квартира. Сега той по-често можеше да се види през деня в едно от кафенетата, в които се отбиваше: „Цар Освободител“, „Народен театър“ или „Кристал“. Почти винаги седеше сам на маса пред чаша кафе и пушеше с цигаре. Не обичаше да сяда на чужда маса, нито пък му беше приятно някой неканен да му прави компания. Седналият при него, без да се извини, скоро разбираше, че никак не му е мястото при мълчаливия Г. П. Стаматов, и се принуждаваше да стане. . . Когато седеше сам, без „събеседник“, замечтан, той гледаше през витрината някъде в далечината. Пушеше ли или не, той беше винаги скръбно съсредоточен и замислен. Дори седейки, не изпушаше бастуна от ръцете си, който придаваше на осанката му особено самочувствие. Заострената прошарена брада внасяше в израза на лицето му сатирична строгост. В него беше скрепено нещо от света на миналия век, от който идеше, и от духовната култура, към която го задържаше непрестанният интерес към такива наши и световни писатели като Христо Ботев, Иван Вазов и Алеко Константинов, Мопасан, Балзак и Стендал, Пушкин и Лермонтов, Белински, Гогол и Л. Н. Толстой, Гончаров, А. Островски, Достоевски и Шчедрин, Шекспир и Байрон, Данте и Бокачо. . .

Неведнъж, когато съм бил на маса с него в „Кристал“, винаги намираше повод за разговори за Мопасан и за неговия свят. Интересно е това, че в разговорите си за своя любим френски автор той никога не се повтаряше, винаги беше нов, винаги с тон на възхищение от художественото му майсторство. Г. П. Стаматов беше го изучавал в оригинал, както и другите слави на френската литература — Балзак и Стендал.

Какво да кажа за познанието му на руската класика? На творчеството на ония велики писатели, които вече споменах! В техния неповторим свят той се чувствуваше като у дома си. Толкова му беше близко и познато тяхното творчество чрез руския език, който му беше като майчин език. Сърдеше се понякога на млади писатели, че не знаят поне един-два чужди езика, за да могат да четат в оригинал бележити автори на съответните литератури. . . И че „у нас повечето писатели малко четат, боят се от майсторството на големите. . . Щели да изтърват „оригиналността“ си, като изпаднели под чуждо влияние. . . Боят се да изгубят това, което малцина от тях имат“ . . . Така остро, непримиримо се отнасяше Г. П. Стаматов към незаинтересоваността на някои писатели към националната ни и световната литература и култура.

II

Квартирата му на улица „Венелин“ го представяше в цялата му скромност и битова оскъдност. В нея не се виждаше в нищо някакво разточителство. В ония тежки времена и на напредналите си години Г. П. Стаматов беше съвършено чужд на каквито и да било прищевки. И ако с нещо лично се издигаше над обикновените хора, то беше писателското му поприще.

Стаята му не беше кой знае колко голяма. Тя в квадратура беше толкова широка, колкото да побере едно легло, обикновена маса, два стола, като единият беше чужд за обстановката, вехт гардероб. . . Към всичко това — малка масичка със стар леген, в който се миеше с вода от порцелановата кана, огледало на стената и встрани от вратата — кърпата за лице, закачена на гвоздей... В тази къщна принудена пестеливост не липсваше спретнатост. Работната му маса беше винаги отрупана с подострени черни и червени моливи; с тетрадки — едни от които бяха още чисти от ръкописен текст, а други — изписани със завършени или пък с току-що започнати творби. Той никога не пишеше с мастило. Писането с молив му позволяваше да не задрасква, а да изтрива с гума, когато заменяше едни думи в изречението — с търсени, за точен израз на мисълта или чувството... Или пък когато трябваше да отпадне цяла фраза, за да я замести с новооткрита, вярна на развитието на разказването му. Тук също се намесваше гумата, която беше на

непрекъснато дежурство на масата. Затова пък с дългата си писателска практика той се беше приучил да пише с добре подостремен молив, та да не натиска гумата, а леко да докосва хартията. По този начин участието на гумата в такива случаи не се чувствуваше там, където е минала. Тази естетическа взискателност в писането и нанасянето на поправки беше негова, стаматовска грижа за чистотата на текста. Чрез тия негови моливи, които напомняха средновековни миниатюрни рицарски пики; от тия ученически тетрадки с негови ръкописи колко разкази излязоха на бял свят! Бъдещият му изследвач навярно би открил някаква психологическа подбуда за предпочитанието му да пише на тетрадки и непременно — с черни и червени моливи. . . Лична подбуда — необходимо улеснение за писателя в творческия процес! . . .

III

Седим с Г. П. Стаматов в кафе-сладкарница „Цар Освободител“ на маса с Д. Б. Митов, Николай Хрелков и още с едного . . . Към дванадесет часа влиза запъхтян господин с дебела чанта под мишница. Сяда той, без да попита — може ли или не. . . И веднага почва да занимава масата с урок по литература. . . Ние тримата се споглеждаме с недоумение, а Г. П. Стаматов кипи от досадния натрапник. Най-после той не се стърпя и се обърна към словоохотливия:

— Вие, господине, да не сте даскал?

Заплеснатият „лектор“ се смути и яд изби в очите му.

— Аз съм. . . — каза надменно името си след кратко мълчание неканеният „гост“ на масата. . .

— Не ви познавам! — отговори му Г. П. Стаматов с тон, в който имаше явно недоволство.

Сърдитият не се задържа, стана като ужилен и излезе бързо, без да каже поне една извинителна дума.

IV

Г. П. Стаматов имаше отрицателно отношение към двореца. И в среда от приятели той не скриваше ненавистта си спрямо кобургската династия — злото на народа! Беше непримирим и към насилията на фашистката власт от преврата на девети юни 1923 г. насам. Той — демократът и критическият реалист, нямаше нищо общо с политическите властолюбци и управляващите, с литературните кариеристи. Дворецът го ненавиждаше! Фашистката военна каста се отнасяше гневно към него и с отрицание към прогресивното му литературно дело, в което не липсват разобличени образи на офицери — монархофашисти и тъпи националшовинисти.

През време на подготовката на юбилея му в Пловдив бях в непрекъсната кореспонденция с него. Писмата до мен подарих на Литературния институт при Българската академия на науките. Тогава не минаваше ден да не получа писмо. Понякога писмата му се настигаха и се случваше на ден да получавам две наведнъж! Винаги написани с черен молив и в присъщата му телеграмна краткост на фразата.

Като приготвих литературния очерк, който прочетох на юбилейното тържество във Военния клуб, аз му изпратих машинописно копие. В портретната си работа оспорвах становището на критиката, която го определяше като песимист, а редом с това — и като фейлетонист. . . Не му се признаваха качествата на художник-изобличител. Аз застъпих разбирането си, че р а з о б л и ч и т е л н о с т и п е с и м и з ъ м са несъвместими! И че сатирикът Г. П. Стаматов разобличава в името на един висок граждански, демократично-хуманистичен идеал за живота! Че сенките в творчеството му напомнят тия в живописта, изтъкващи чрез контраста — светлината, придаваща реалистично-критическа стойност на даден образ, като го връща осмислен в живота и времето. Г. П. Стаматов не е

ЗА НЯКОИ МОМЕНТИ В ТВОРЧЕСКОТО РАЗВИТИЕ НА ИЛИЯ ВОЛЕН (ПО НЕПУБЛИКУВАНИ ТВОРБИ)

Дора Колева

Близо половин век в архива на писателя Илия Волен, невидели бял свят, лежат две творби — повестта „Стръмнини“ и недовършеният роман „Новоселчани“.[1] Интересът ни към тях се определя не от желание да обясним неуспеха им, а да видим как на този етап от творческото изграждане на писателя са изразени мирогледните му концепции, характерът на хуманистичните му дирения, представите му за стила.

Когато младият Волен се насочва към повествователните форми на повестта и романа, критиката още говори за неговата първа книга — сборника разкази „Черни угари“ (1928) и утвърждава името му на лирически разказвач. Зад пищната външна украса и метафорична образност обаче рецензентите виждат гражданската позиция на автора и я сочат като най-хубавото качество на разказите му. С интереса си към социалната съдба на българския селянин в периода след Първата световна война в „Черни угари“ Илия Волен отстоява свой жизнен терен, своя идейно-етична проблематика.

Лиричното начало, което характеризира творбите в този сборник, до голяма степен ограничава писателя в постигането на по-широко епично изображение, в изграждането на пълнокръвни човешки характери. Външният обективен свят в тези емоционално наситени разкази присъствува според онова, което подбира развълнуваният поглед на героя. Тепърва Илия Волен ще оставя фактите и явленията сами да говорят за себе си, без допълнителната натовареност на стила, без прякото авторско вмешателство.

Насочването си към обективен повествователен маниер писателят свързва с повестта „Стръмнини“ и романа „Новоселчани“. Ето как сам той определя художествените особености на повестта: „Чувствува се вече влиянието на великия Толстой — реализъм. Избягване на метафори. Обективност — лирична струя се е загубила някъде под земята.“[2]

Търсенето на нови повествователни принципи, на нови стилови похвати произтича от стремежа на автора да проникне в по-дълбокия смисъл на реалния живот, по-пълно да въплъти концепцията си за човека.

Художествената цел, която той си поставя в повестта „Стръмнини“, говори за усилията му да разшири своя естетически свят. Ако в разказите от „Черни угари“, разкривайки светоусещането на селския човек, той се интересува от онези промени, които в резултат на задълбоченото социално разслоение настъпват в човешките отношения, в повестта търси мястото на друг тип

---

[1] Писателят бе любезен лично да предостави архива си на автора на статията.
[2] И л. В о л е н. Търсене на истини. В., 1974. с. 175.

герой — интелигента. Носител на този нов за творчеството на Волен проблем става свещеник Васил Кадийски. Сюжетното действие обхваща онзи отрязък от живота на героя, когато започват драматичните сблъсъци в неговото съзнание. Злоупотребил с църковни средства, Кадийски е изправен пред съда. Описвайки безразличните църковни съдии, авторът не може да сдържи възмущението си и от позициите на хуманистичното си отношение към човека сочи фалша на съдебната законност в буржоазното общество: „Правосъдието мислеше, че е изпълнило дълга си — злото е наказано, унищожено. Ала то играеше смешната роля на оня безумец, комуто, като пречела влажната сянка на едно дърво, се мъчел да я изстърже от земята. И колкото повече стъргал, толкова по-затъвал във влага.“[1]

Хуманистичната тема се разгръща не само чрез съчувствието, което Кадийски извиква, когато нещастията едно след друго се струпват върху неговото семейство. Душата му се измъчва от страданието, породено от смъртта на жена му, от опозоряването на дъщеря му, но все повече в неговия тревожен размисъл нахлува болката за другите бедни и измъчени хора. Контрастните сцени от улиците и заведенията на буржоазния град, които заемат значително място в художествената структура на повестта, се пречупват през погледа на героя, за да се види отекването им в неговото съзнание. В емоционалните му, психологически напрегнати разсъждения намират отражение най-болните проблеми на времето: „Господи, каква несправедливост, каква жестока, страшна несправедливост! Какво безразсъдство! Благотворителни домове и умиращи от глад по улиците, страдащи от безделие, едни гладни, други преситени. Каменно е сърцето на тоя град.“[2]

Протестът на героя срещу нравствените закони и социалното устройство, викът му за повече човешко щастие са в съзвучие с целия изобличителен патос на творбата. От момента, в който човекът осъзнава изправените пред себе си жестоки и трагични конфликти и започва да им откликва с мисъл и чувство, се разкрива богатството на неговата човешка природа. В стремежа си да осмисли проблемите на времето, вглеждайки се в жизнените противоречия, той се изявява като личност, която разкъсва своята вътрешна инертност и търси ориентирите си в заобикалящата я реалност.

Интересен е фактът, че авторът не свързва душевните терзания на Кадийски с темата за бога. Не се срещат никакви подробности, които да свидетелствуват за неговите религиозни убеждения. Обстоятелството, че Кадийски е свещеник, не прибавя допълнителна черта в неговия психически, нравствен и духовен облик. Запазвайки този достоверен момент от първоизточника,[3] при това без да го натоварва функционално, Илия Волен влага в образа свои идеи за времето и за личността. По-късно писателят ще каже за образа на Кадийски: „Героят ѝ (на повестта — Д. К.) е някакъв далечен предшественик на героя ми от новелата „Йов“.[4]

В една друга действителност, при други социални условия и етични отношения Илия Волен отново разработва темата за пътя на честния, но притихнал в собствения си свят интелигент, за отношението му към другите хора, към обществените повели на времето. И отново писателят пречупва облика на героя през мотива за страданието, и отново в образа на сина вижда по-богатото човешко реализиране на бащата. В „Стръмнини“ физически изтощеният Ка-

---

[1] Ръкопис на повестта „Стръмнини“, 1929, с. 17.

[2] Пак там, с. 72.

[3] Сюжетът на повестта „Стръмнини“ е взет от съдебните преписки във Врачанската митрополия, където през 1929 г. Илия Волен е чиновник.

[4] И л. В о л е н. Търсене на истини, В., 1974 г., с. 175.

дийски спира там, откъдето тръгва неговият син Серафим. Върху създадената емоционално-психологическа почва у бащата никне конкретната действена изява на сина. Колкото и неизбистрена да е идейната платформа на неговата бъдеща революционна дейност, появата на Серафим произтича от темата за злото и се свързва с идеята за „новия човек, който ще благовести на земята за повече човечност, любов, справедливост“[1].

Смъртта на сина в новелата „Йов“ (1963) слага край на мечтите и надеждите на Николай Назаров; в неговата безутешна бащинска скръб се излива страданието на човек, загубил всичките си връзки със света. Без да оставя героя в състоянието на трагична самотност, писателят внимателно, с художествен такт и психологически усет следи неговото по-нататъшно развитие.

Преди да е създал образите на своите „диви души“ и „божи хора“, младият Волен се вълнува от големи социални и нравствено-философски въпроси, въпреки че още не притежава необходимата опитност, за да ги въплъти в пълнокръвна художествена творба. Съсредоточавайки се върху психологическите изживявания на главния герой, той прибягва до външни средства, за да постигне драматизъм и експресивност. Психологизмът в повестта се изразява повече в дългите монолози, в сантименталния приповдигнат тон, отколкото в постъпката и жеста. Жизнената непосредност на човешкото страдание се губи в съзнателно търсената мелодраматична ефектност.

В сравнение с разказите в „Черни угари“, където авторът прекъсва повествованието, за да даде израз на личното си отношение в преки лирични отклонения, тук авторската субективност е в патоса на творбата, в хуманистичната концепция за човека. Вмъкнатият само на някои места пряк авторски коментар се преплита с разсъжденията на героя. Писателят сякаш съзнателно се стреми да скрие своята личност и да остави читателя сам, въз основа на конкретните жизнени ситуации да направи своите изводи и преценки. Преодолявайки лирическия субективизъм, той върви към все по-обективно осмисляне на действителността.

През този период Илия Волен внимателно и целенасочено изучава Толстой. Спокойното и трезво анализиране на жизнените условия, точното и вярно наблюдение, обстоятелствената подробност на описанието в творбите на големия руски художник силно привличат младия разказвач. Вглеждайки се в чуждото майсторство, той търси линията на собствената си белетристична дарба.

Обхванат от творческа трескавост, непосредствено след завършване на повестта „Стръмнини“ Илия Волен започва романа „Новоселчани“, за да съществи само пет от замислените двадесет глави. Във връзка със замисъла на романа писателят признава: „Много ме занимаваше съдбата на Вишовския род. Най-интересните и предприемчиви хора в нашето село. Преди години някои от братята ходиха в Румъния и като се върнаха, се впуснаха в големи начинания. След войната всичко пропадна. Струваше ми се, че самият материал е готов роман.“[2] Признанието дава възможност въз основа на написаното, както и на предварителния план, да се направят някои изводи за творбата.

Привлечен от усложнените съдби на Вишовци (в романа те се явяват под името Акманови), авторът цели да създаде представа за точност и достоверност, смятайки, че жизненият материал сам по себе си е достатъчно интересен. Оттук следва и избраният повествователен принцип — сюжетното действие в неговата хронологическа последователност се разкрива като спомени на главния герой Първан Акманов, син на най-големия от братята.

---

[1] Цитираният ръкопис, с. 81.

[2] Из личната ми беседа с писателя през януари 1975 г.

Художествената задача на автора е да покаже социалните и обществените процеси, които настъпват в българското село след войната, да разкрие онези нови струи, които нахлуват в живота, в човешкото съзнание. „Новоселчаните“ занимават неговата мисъл, а не жителите на предвоенното село, което носи турското название Махмудия. И ако повествованието започва по-отдалеч, от преди войната, то е, за да се обхване животът в неговото движение, в неговия исторически ход, когато едни отношения се разрушават, за да се заменят с други. Пресъздаването на предвоенния бит има значение и в друг смисъл — в неговата атмосфера изгражда своята душевност Първан Акманов, който е основно организиращо звено в романа. Без да се води от първо лице, сюжетното действие се предава от позицията на героя, която в тази част на романа е тъждествена с позицията на автора.

Със спокойни интонации, с пределна обективност се рисува животът в дома на Акманови, протичащ в любов към труда и природата. Действието е забавно, провлечено, съответствуващо на домашната интимност, сякаш авторът се любува на битовите подробности, на красивите човешки отношения в този почти идиличен свят. Направен е опит да се изведе образът на баба Рада — пазителката на патриархалните нрави — до степента на едно поголямо обобщение за българската селянка с нейната трогателна грижа за дома, с всеотдайното ѝ чувство към земята.

В същата тази среда живее и малкият Първан — болезнено чувствително дете, със силно развито въображение, което страда повече от измислените нещастия, отколкото от реалните. В разкриването на неговия детски свят, на интензивните му вътрешни изживявания са доловени зараждащи се черти, свързани с процеса на детското израстване. Подчертано е онова, по което Първан се различава от своите връстници — остър ум и тънка наблюдателност.

Спокойствието на патриархалния бит се нарушава от плъзналите сред народа суеверни слухове за война. Погледът на автора излиза от домашния свят на Акманови и се насочва навън, към селската маса. В повествованието навлизат в суров, неподправен вид разговори от улицата, които характеризират селската душевност и подготвят по-нататъшното развитие на сюжетното действие. Преди селският глашатай Герго да е обявил вестта за мобилизация, вече е създадена атмосфера на ужас, в очакване на предстоящото зло. Въпреки драматизма тонът е сдържан и овладян, а психологическото състояние се търси в неговите външни проявления: „Та когато си кърняха хората шума за овцете, един хубав есенен ден, селският глашатай Герго удари по право пладне барабанчето си на връхчината пред общината. Ръцете му, които друг път така майсторски барабаняха, сега трепереха и бъркаха биенето. Напразно беше свалил ниско над очите си калпака, топли едри сълзи се ронеха и капеха по коравите му напукани ръце.“[2]

Тревожното напрежение нараства, когато в селото остават „само старци, жени, деца и кметът, както ставаше пролетни или есенни дни, когато мъжете биваха на оран“[3]. Сега мъжете са на война и алюзията за пролетната и есенната оран внася допълнителен подтекст, внушава идеята за противоестествената същност на войната.

С чисти, топли думи, с лично вживяване са нарисувани образите на дядо Генчо, изгубил едничкия си син, и на снаха му Крема, Първановата майка. Вдадена в скръбта си, тя всяка събота слага трапеза в памет на мъжа си, прелива гроба, в който са зарити дрехите му.

---

[1] Ръкопис на недовършения роман „Новоселчани“, 1929, с. 65.
[2] Цитираният ръкопис, с. 107.
[3] Пак там, с. 116.

Във връзка с новата обстановка, в която зреят остри социални конфликти и отношения, освен кмета и попа авторът въвежда образа на дядо Вълчо, изразител на типично за времето явление. Чужд на народното страдание, той чака „да се изхарчат другите дюкянджии и извади из мазата си накупената в евтините времена стока: сол, гас, памук, земеделски оръдия. И за едно парченце искаше майка си и баща си, както казваха“[1].

Без да гради пълнокръвен социален характер, авторът акцентува върху онези страни от природата на героя, които говорят за неговата класова същност — егоизъм, алчност, безскрупулност. В контрапунктен план се проектира образът на дядо Славчо, въплътил в себе си оригиналното народно остроумие. Неговото нравствено превъзходство над оформящия се селски капиталист съдържа авторския критерий за човешките стойности.

В изобразяването на селската маса Илия Волен търси отражението, което събитията оставят в психиката на човека. „С превързани черни ленти върху калпаците, старците проклинат и бога, и царя“[2], а прекипялата болка на Ненка, дъщерята на дядо Славчо, се излива в протест и закана към кмета, който развежда из селото реквизиционната комисия: „Почакай, ще си дойдат мъжете ни. Всичко ще им разправим!“[3]

В стремежа си да прозре истината за конфликтната същност на живота селянинът постепенно разкъсва рамките на своята битова ограниченост. Настъпващите промени в неговото съзнание, движенията на психиката му получават най-силна изява след войната, когато в селото настъпва непознато дотогава обществено оживление. За пораснало самосъзнание, за разширени духовни хоризонти свидетелствуват откритото прогимназиално училище и големият брой младежи, които поемат пътя към градовете, за да продължат образованието си. В емоционално приповдигнатия авторски размисъл на новото, което мъжете са донесли от бранното поле и са го прелели „в душите на жените си, на децата си, на бащите си“[4], се преплитат гласовете на селяните Панко, Богомил, Младен, Гроздана, чиито образи издават усилията на Волен да постави героите си в по-широки жизнени отношения, да измъкне напред онова от тяхното поведение, което смята за важно, за обществено значимо. Доловени са отделни реплики, които изразяват политическите настроения в селото, загатват за събрания на земеделската дружба. Косвено в романа присъствува Александър Стамболийски, за когото селяните говорят с особена почит и с вярата, че той „поеме ли властта, на богаташите ще остави колкото да живеят, а всичко друго ще раздаде на сиромашта“[5].

Усложнената действителност след войната предполага обогатяване на замисъла на творбата, но на автора не се удава да пресъздаде социално-политическата картина, в която всеки от братята търси своето място. Политическият характер на времето се изчерпва с разрасналото се земеделско движение, с неговите искания за социални реформи. Необходимостта да се проникне в сложността на новите процеси и явления, да се види ролята на масите в по-нататъшното историческо развитие, разширяващото се влияние на комунистическото движение, изисква не само художествена опитност, но и мироглед на зрелост.[6]

Психологически правдиво и задълбочено са разкрити вътрешните преживявания на Първан Акманов. Авторът се интересува от онзи период в живота

---

[1] Ръкопис на недовършения роман „Новоселчани“, с. 134.
[2] Цитираният ръкопис, с. 122.
[3] Пак там, с. 127.
[4] Пак там, с. 152.
[5] Пак там, с. 155.
[6] Може да се допусне, че до голяма степен в това се крие и причината за прекъсването на романа.

на човека, когато „светът на юношеството му окапва и под него се показва мъхавият, синкав още плод на възмъжаването“[1]. Съсредоточавайки се върху мъчителните ситуации, свързани със съзряването на героя, той търси онези неясни, подсъзнателни сили, които се пробуждат у човека в процеса на неговото себепознание. Дълго преди да е създал разказа „Юноша“ (1936) от периода на зрялото си творчество, със същия принцип на психологическо проникване в „тайните“ на юношеската душевност Илия Волен в образа на Акманов изследва склонността към подробен, до безпощадност откровен себеанализ.

Поради това, че повествованието прекъсва в юношеската възраст на героя, за по-нататъшната му изява, която несъмнено е щяла да има важно място в идейно-художественото съдържание на творбата, можем само да предполагаме. Седемнадесетата глава от предварителния план носи заглавие „Преображенията на Първан Акманов“, към което авторът е прибавил „човекът от сърце“. Разкриването на образа на Акманов в тясна връзка с духовното и идейно израстване на бедните селски маси говори за намерението на автора да осмисли образа социално-исторически, да въплъти в него концепцията си за личността и нейното съотношение със съдбата на народа.

Освен че дава представа за проблемите, които вълнуват младия Волен, осъществената част от предварителния замисъл на творбата представлява интерес и поради факта, че тук се зараждат много образи и мотиви, към които писателят по-късно ще се връща, за да търси и открива тяхната естетическа значимост. Например в един спомен на Крема откриваме сюжета на разказа „Гора“ (1933): „Крема разказваше на Първана, че когато били малки, дядо Славчо, баща ѝ, впрегнал воловете и отишъл да насече гора. Но пред това дърво се изправил и погледнал: право като свещ, хубаво, шарено като детел (пъстър кълвач) па го отминавал, при друго се спре, пак също, при трето и там. И най-сетне впрегнал колата и ги върнал празни. Та после изпратил ратая. Той — няма да му е мило, няма нищо. Нагътал ги, натоварил ги и хайде в село.“[2]

Съпоставянето на така разказаната случка с богатата и изящна творба, в която съотнасянето на човека с природата е изведено в един по-широк философски и поетичен план, навежда на интересни изводи за характерни черти на Воленовия разказ. Могат да се посочат и редица съответствия на образи, бегло щрихирани в „Новоселчани“, психологически проникновено разкрити в отделни по-късни разкази. В образа на баба Рада познаваме героинята от разказа „Селянка“ (1935), в протеста на Ненка дочуваме гласа на Койка Граница („Война“, 1937), в образа на дядо Вълчо е загатната идеята за образа на Душака от едноименния разказ (1967). На базата на разказаното в романа писателят създава много творби, всяка от които представлява задълбочен, осмислен детайл от една по-голяма творба, разкриваща бита и психологията на българското село в периода след Първата световна война.

Двете непубликувани произведения на Илия Волен „Стръмнини“ и „Новоселчани“, като продължават тълкуването на проблема за човека и неговата социална и обществена среда, но със стремеж към едно по-богато осветление в сравнение с разказите от сборника „Черни угари“, отразяват търсенията на младия автор, който все още изгражда подстъпа си към жизнения материал и търси изобразително-изразните си средства. Набелязаните в тях повествователни принципи и похвати получават своето развитие в по-нататъшното творчество на писателя. Само няколко години след „Стръмнини“ и „Новоселчани“ в сборниците „Кръстци“ (1931) и „Божи хора“ (1937) той ще прояви силата и спецификата на своето дарование в областта на малките прозаични жанрове.

[1] Цитираният ръкопис, с. 205.
[2] Пак там, с. 81.

ЗРЯЛО ТВОРЧЕСКО ДЕЛО

Атанас Свиленов

Ефрем Каранфилов е един от изтъкнатите представители на българското литературознание, един от нашите най-уважавани и най-популярни критици и публицисти. Сега културната ни общественост отбелязва шейсетгодишнината от рождението му с чувство на признателност за неговия голям влог в социалистическата ни литература, за приноса му в осмислянето на националната духовна история, на добродетелите на народа ни. Пред нас е едно крупно творческо дело, което наистина респектира и с изключителната продуктивност на създателя си (той е автор на 26 книги, като при това те всички се появиха през последните две десетилетия), но още по-важни са вътрешните измерения на сътвореното, съществено е, че със своите произведения Ефрем Каранфилов допринесе твърде много за издигането на обществения авторитет на нашето литературознание. Ако от редица хора то вече не се възприема като някаква тясна приложна област на науката или като филологически упражнения, чиято стойност не излиза вън от стените на университетските аудитории, ако в него вече търсят духовни прозрения, които откриват същностни черти от националното съзнание, от националната философия, от националната психология, от националната душевност — това не на последно място се дължи и на неговите творчески занимания (разбира се, тук веднага ще допълня, че за щастие той не е сам в тези си търсения, че те са една от най-плодотворните тенденции в днешните изследвания на литературната ни и духовна история — за ориентация ще спомена Пантелей Зарев с неговата „Панорама“ и Тончо Жечев с „Българският Великден“).

Би трябвало да се очаква, че в отношението си към неговото творчество ще бъда някак дистанциран, че тук ще се намеси въздействието на фактори като формирането на естетическите вкусове в различно време, в различен обществен климат, под влиянието на други „литературни моди“ и т. н. Но не е така. Винаги съм изпитвал чувството на тясна близост с онова, което пише той, винаги се е създавала една кореспонденция без прегради и сътресения. И мисля, че с това усещане не съм само аз, а и мнозинството читатели от по-младите поколения. Няма да е никак пресилено, ако кажа, че тъкмо те са най-ревностните му почитатели, че те са ония, които раждат потребностите книгите му да излизат в огромни тиражи.

На какво се дължи това чувство на близост, на духовно родство? Вероятно не на последно място и на съхранилата се младост на творческите пориви, но по-важно е според мен нещо друго: това, че Ефрем Каранфилов е типична рожба и особено ярък изразител на онзи нов дух, на онази благодатна, освободена от тесногръдие, от догми и схеми атмосфера, която се наложи у нас след Априлския пленум на ЦК на БКП — 1956 година. Процесите на освобождаване от зако-

стенялостта на мисленето, на премахване на ограниченията, на възстановяването на ленинската широта на естетическите вкусове, на търпимост към личните пристрастия и индивидуални особености — всичко онова, което след историческия Април — 1956 г. въодушевяваше до краен ентусиазъм младите, което им връщаше очарованието на истинския революционен дух на социалистическата литература, неговата дързост, неговата новаторска стихия, всичко това се свързваше и с името на Ефрем Каранфилов. Действително тогава най-напористи, най-пламенни бяха младите, но макар и по-спокоен (какъвто впрочем е бил винаги), чужд на екзалтациите, ярко се отделяше и Ефрем Каранфилов. Сдържаният му темперамент не беше от значение — важно бе, че той идваше с един друг подход към литературата, с друг език, с друга образност. Той ни заразяваше с емоционалността на словото си, с едно трепетно вълнение пред творчеството, което вече не беше само повод за социологически квалификации, а също така и източник на красота, на наслада, на радост.

Ние по-късно научихме, че той в същност е започнал да пише много по-рано, че още първите му публикации, особено в реномираното и демократично по дух списание на Д. Михалчев „Философски преглед“, са направили силно впечатление, че на съвсем младия автор, отличаващ се с богата ерудираност и с образен стил, са предричали бляскаво бъдеще. Но... към него съдбата не е най-благосклонна, пътищата й го отвеждат до области, които нямат нищо общо с литературата, и го откъсват от печатните трибуни, от любимите занимания. Ала все пак той се съхранява като творчески дух, съхранява се дори в суровите условия на казармата. Вероятно би могъл и да се изявява обществено като автор, но душевната му структура е твърде деликатна, твърде мека и фина и той се затваря в себе си. Той чака своя „звезден миг“, чака като Грозното патенце на любимия си писател Ханс-Християн Андерсен да дойде моментът, когато да разкрие богатствата, които носи вътре в себе си. Догматичната атмосфера на култовските времена са особено тежък период за него, но и тогава той се съхранява творчески. И когато партията поведе борба за възстановяване на ленинските разбирания за изкуството, когато един свеж пролетен лъх стопли въздуха и раздвижи духовете, тогава неслучайно дойде и очакваният от Ефрем Каранфилов миг. С рядка активност, със забележителна продуктивност той се включи в литературния кипеж, като застана изцяло зад партията в нейната априлска линия.

В отговор на моя въпрос, защо именно в априлската атмосфера става „раждането“ и утвърждаването му като творец, Ефрем Каранфилов отговори пределно точно и пределно искрено:

„Защото аз лично не мога да създавам нищо, за което държа, ако нямам възможност да разкривам в него поне частица от себе си. Догматизмът е една плътна завеса около творческата индивидуалност, която не й позволява да влиза непосредствено в досег с действителността. Догмите, безразлично какъв е техният произход и същност, са пречка за творчеството, и обратното — те са кокили, на които стъпват безличията, за да изглеждат по-високи.

И затова, когато властвуват догмите в една епоха — а това властвуване може да продължи няколко години или няколко десетилетия, или няколко века, — онези, които се чувствуват творци, са принудени да мълчат или да скриват своята истинска същност зад безликото съществование. Това е мъчително и тежко, но е своего рода честност и героизъм: да гледаш как се търкалят най-творческите години и да мълчиш, защото не можеш да изразиш онова, което е твоята съкровена същност.“*

За пръв път видях Ефрем Каранфилов точно в ония исторически дни на 1956—1957 г., в онова време на кипеж и въодушевление. Вече бях чел негови ста-

* Цитирано по авторски ръкопис.

тии в „Литературен фронт“ и в новото списание „Пламък“, на което той беше не само активен сътрудник, но, струва ми се, и редактор. Излязла беше и първата му книга. За мен, както вече казах, нямаше съмнение, че той е млад човек. И когато в Пловдив, в една препълнена именно с млади хора зала, той излезе на сцената, за да говори, почувствувах у всички в първия миг една особена тръпка на разочарование. Та ние всички бяхме убедени, че той е едва ли не наш връстник! И затова може би най-вече бяхме дошли да го зърнем, да го чуем.

Но новото зрително възприятие не се застоя в съзнанието ми. И странното усещане за близост, за органично родство не ме напусна. То бе навлязло дълбоко в мен. И в този смисъл е верен афоризмът, че талантът няма възраст. Той по-точно има възрастта на духа . . .

И чувството за близост остана. То се подхранваше по-нататък от всяка негова нова творба, от срещата с другите му книги, които излизаха. И днес дори, когато с официалните уверения на признателност и уважение повече от всякога искат да ме убедят, че и той е навлязъл в годините на академичното достолепие, аз не мога и не искам да забравя невидимите нишки на онова необикновено духовно приятелство, което трайно и завинаги го е свързало с младостта...

Но тогава, неотделим от младите, Ефрем Каранфилов имаше и едно предимство. Той започваше, той се налагаше като автор с една респектираща зрелост. Той започваше подготвен, уверен, започваше (в същност след дългата пауза това беше начало!) като майстор. Или ако си припомним едно сравнение, което сам обича да използува, в литературната критика влезе като д'Артанян от „Трите мускетари“: още от първите разменени удари с шпагата проличава, че тя е в ръце, които я владеят изкусно. Както героят на Александър Дюма дълго се е готвил за срещата си с градските благородници, така и Ефрем Каранфилов се беше готвил за срещата си с читателите. И той като д'Артанян не искаше да има свидетели при школовката си. Трудът и пролятата пот, терзанията и моралните изпитни останаха зад затворени кепенци. Направо блесна умението. Четете например още първата му статия за Белински, която излиза след дългото мълчание в „Литературен фронт“, и веднага ще ви облъхне категоричността на съжденията, веднага ще почувствувате, че зад тях стои личност с твърди и ясни позиции, със самодостойнство.

Да, така той навлезе в литературата — млад с младите и същевременно улегнал, зрял, мъдър. Звучи може би като парадокс. Но в изкуството това чудно единство на противоположности е не само естествено, но то е задължителен спътник на всяко истинско творчество.

С младите преди всичко го свързваше — нека ми бъде позволено това определение — неговото творческо здраве. Дълго вилнялата епидемия на вулгарния социологизъм не го беше засегнала. Малокръвието и анемичността на схематичните канони не бяха подкопали жизнеността на организма му.

А нашите души бяха зажаднели за този трепет, за това неповторимо вълнение, с което да ни разкриват тайните на може би най-фантастичния, най-необикновения от всички светове — света на литературата. Омръзнал ни бе тропотът на разводачите с подковани обувки и ние сега едва ли не като хипнотизирани следяхме меките движения на една ръка, която повдигаше тънките воали пред най-съкровените душевни изповеди.

Сега ни говореха за поезия и ние наистина я чувахме да звучи като музика. Трогваше ни дълбоката печал на Дебеляновите елегии, сгряваше ни тихата мечтателност на Елин Пелиновите селяни, смайваха ни богатите видения на Каралийчев, пищността на приказните му светове, подкупваше ни благородството на Йовковото човеколюбие. Намерени бяха най-верните, най-сърдечните думи, за да бъде назовано онова, което ние смътно съзнавахме, но не можехме да изра-

зим, да осмислим. Клишетата на една доскоро господствуваща отегчителна терминология бяха отстъпили пред живописния слог, пред есеистичната раздвиженост. Вместо студа на псевдонаучната обективност ни завладяваше горещата вълна на авторовата пристрастност, на неприкритата му обич. Днес, двайсетина години оттогава, нашата критика е отишла толкова напред и така се е отдалечила от скудоумието и тежкото велеречие, че надали всеки ще проумее какъв етап е оставила зад себе си, но ако някой рече да съпостави тогавашните статии на Ефрем Каранфилов с подавляващото число критически публикации от по-ранния период, той ще почувствува доста ясно разликата.

Откритата изява на чувствата също сближаваше Ефрем Каранфилов с несдържаността на младостта, с нейната категоричност на пристрастията и на оценките. Разбира се, и тук той беше по-овладян, чужд на крайностите, на екзалтациите, но явно е, че той е от критиците, които могат да творят само под напора на силно емоционално вълнение. И по-точно: под въздействието на горещата любов. Другата крайност — ненавистта, омразата — му е чужда. И това не е ограниченост. Тук се проявява своеобразието на характера му, мекотата и деликатността му. Той не е от критиците борци, които впрочем понякога са по-неустойчиви и по-склонни на компромиси, а и по-уязвими, отколкото уравновесените и спокойни темпераменти. Но нека не забравяме също така, че срещу грозното и лошото, срещу бездарието и сивотата може да се воюва не само чрез кавалерийски набези. В много случаи майсторското изтъкване на истински хубавото прави невъзможно съжителството на пошлостта, създава обществен климат за отхвърляне на посредствените и случайни драскачи.

За неговата обич не всичко е достойно и това е негово право. Фалшивите ценности не са в състояние да го излъжат. И тук той също отрано изявява характер, показва преимуществата на зрелостта. Той е като опитен експерт златар, когото хитреците не могат да измамят.

Но заедно с туй Ефрем Каранфилов не е и недоверчив. Той е готов да приветствува, да стопли с поощрение всяко свежо, младо дарование. Не се движи в ограничените рамки на отдавна установените ценности — и не една нова литературна проява е срещала в негово лице първия си възторжен съдник. Особено характерно бе това за него преди няколко години, когато беше по-свободен от страна на административни задължения и когато наред с осъществяването на генералните си творчески планове (това са четирите му трилогии „Под пагона — човекът", „Съвременност и литература", „Герои и характери" и „Българи") активно се включваше и в оперативна критическа дейност. Впрочем той не заболя с годините от аристократично пренебрежение към рецензията и днес също нерядко откликва на развълнувала го нова книга, на интересно литературно явление. Рискът да не би да сгреши с първа оценка, от който така бягат някои мастити критици, му е чужд. Вероятно е имало случаи и да се поизлъже в надеждите си, имало е корекции на времето, но никоя критическа дейност, и на най-значителните световни автори, не е застрахована от подобна опасност. По-важно е, че като цяло е съумявал наистина да отделя в литературния процес здравото, трайното, перспективното и да отминава случайното или да заклеймява вредното, ненужното. Когато днес разгърнем от многобройните му томове страниците на ония книги, в които се дават конкретни оценки на автори, и то оценки дори за първи книги, за най-ранни творчески стъпки, ще видим, че усетът не му е изневерил. Първооткривателството му е потвърдено от присъдата на годините.

Същият стремеж го ръководи и когато навлиза в иначе познатия свят на класиката, сред популярните и обичани герои. Никакво предъвкване на общоизвестните истини, никакво преповторение на максими, известни още от гимназиалните христоматии. Той предпочита да избере само един ъгъл, от който

да отправи светлина към даден автор или творба, но да освети нещо, което наистина досега е била скривано от мрака. И именно тази недоизказаност, зад която се крие обаче една покана за читателя да продължи по-нататък в разсъжденията си, тази своеобразна фрагментарност не дават възможност в неговите проникновени есета (например „Жулиен Сорел на изпит пред йезуитите“ или „Лудите глави в „Записките“ на Захари Стоянов“, „Дон Кихот и присмехулниците“ или „Три образа в романите на Димитър Талев“) да проникне досадната бъбривост и псевдоизчерпателност.

Разчитайки по новому творенията на класиката, на вечното наследство, Ефрем Каранфилов търси да разкрие и обясни онези вложени в тях непреходни истини за живота и човека, които ги свързват със съвременността, с идеалите на днешните поколения. Така на основата на впечатления и образи, които завинаги са влезли в нашата памет, той често повежда разговор за явления и нрави от действителността, сред които живее и които събуждат в него тревога и загриженост или възхищение и радост. В есето „Жулиен Сорел на изпит пред йезуитите“ той така дълбоко навлиза в изследването на догматичното мислене и така потресаващо разкрива неговата безплодност и опустошителен консерватизъм, че читателят не може да не асоциира и не може да не се озърне и за съвременни „йезуити“.

И теоретичните проблеми, към които Ефрем Каранфилов също изпитва наклонност и на които посвети главно книгите си от трилогията с характерното заглавие „Съвременност и литература“, също не са поставени изобщо, не са под похлупака на някаква стерилна академичност, не са разработени така, че да важат за която и да е литература и да се отнасят за всяко време. Не, те се разглеждат в твърде тясна връзка със сегашното състояние на българската литература, във връзка с най-характерните тенденции в нейния развой. И в повечето случаи вниманието е насочено към едни от най-невралгичните пунктове, насочено е натам, където помощта на критиката може да бъде действена, едва ли не практически наложителна. Не беше например никак случайно, че преди години той обстойно разглежда в своя студия въпроса за характерната подробност в прозата. Тази статия беше непосредствена реакция на една забелязвана тогава от всички слабост: прекомерно раздутите обеми на редица романи от български автори, плъзгането по линията на описателността, неумението да се отсява съществено от незначителното, да се подчертава важното. Много често критиците правят верни изводи, без обаче да посочат пътища за борба с тревожното явление. А студията на Ефрем Каранфилов е едно от изключенията. В нея проблемът за характерната подробност се разглежда с прозирната цел на практика да се помогне в работата на някои белетристи, да дойдат те до „точната и скъпа“ проза, до „прозата на дълбокия подтекст“, както я нарича Леонид Леонов и с чиито думи неслучайно завършва работата . . . А нима не постигна определен практически ефект и студията на Ефрем Каранфилов за езиковия шаблон? Аз не бих могъл да посоча през последните години някоя друга критическа творба, която да е упражнила такова непосредствено влияние в „кухнята“ на писателя. Бях непосредствен свидетел как не един млад белетрист препрочиташе с молив в ръка произведенията си, за да види „как е с шаблоните“ и какви изводи трябва да си направи . . . И в тази студия на Ефрем Каранфилов, както и в някои негови по-нови публикации за „сивия поток“ той не прибягва до конкретни цитати от книги на наши писатели, не се стреми да атакува персонално някои автори, а повече го занимава въпросът за закономерностите, за вредните тенденции. Той открива типичното, изследва го всестранно и по този начин въздействието на изводите е с широк адрес.

Едно голямо творческо дело представлява трилогията, над която Ефрем Каранфилов работи през последните години — „Българи“ — и която заслужено

беше отличена с най-високата награда у нас, Димитровската. В този труд очевидно е реализирана една дълго лелеяна творческа мечта, за която идеята е носена от много рано, от дълги години. До нея се достига, след като перото укрепва в множеството точни наблюдения върху психологията и душевността както на литературни герои („Под пагона — човекът“ и преди всичко „Герои и характери“), така и на богатството от типове в живота (още първите публикации на Ефрем Каранфилов във „Философски преглед“ разкриват умението му да долавя същностни черти от манталитета на различни обществени слоеве и на базата на тези впечатления да прави верни класово-социални характеристики и да достига до проникновени народоведски обобщения, родеещи го с близкия му приятел Иван Хаджийски, автора на „Бит и душевност на българския народ“). Беше необходим също така и подходящ творчески климат, в който натрупаното с години да даде плодове, да срещне разбиране и обществен отклик, да намери съмишленици и следовници. И по-подходящ климат в това отношение от Априлския нямаше. Тогава именно се роди и трилогията „Българи“.

А ето как сам Ефрем Каранфилов отговаря на въпроса, защо именно след Априлския пленум е създал тритомната си книга:

„Защото винаги, когато се разчупват догмите, изпъква смисълът и значението на човешката личност. Догматизмът по същество е антихуманизъм. И обратно — ренесансовите епохи се ознаменуват с израстването смисъла и значението на човека-творец. Ето защо винаги, когато се разчупват догмите, изпъква значението на творческата индивидуалност. Творецът се обръща към себе си. И тогава изниква проблемът за „аз“ и „ние“, за личността и колектива. „Ние“ през дните на култа мачкаше авторовото „аз“. Всички чувствуваме диалектическото единство между това „аз“ и „ние“. Този, който не е намерил себе си, не можа да намери другите. И този, който не е намерил другите, не може да намери себе си. Един колектив е съставен от творчески индивидуалности. Ако липсват те, имаме тълпа. Именно тази творческа индивидуалност, това разкриване личността на твореца в колектива, се очерта ясно и силно през дните след Априлския пленум.

Порасналото значение на човека, на човешката личност, на авторовата личност доведе до обогатяването на жанровете и по-специално—на историческата литература. Защо именно на нея? — Защото нарасна значението на патриотизма. А какво е патриотизмът? — Той има много аспекти, но нас специално ни интересува нарасналото значение на народа, на неговата „творческа индивидуалност“. Един безличен народ, изгубил своята творческа индивидуалност, не може да живее пълноценно в интернационалното семейство.“*

Ефрем Каранфилов твърде точно формулира задачата си: да разкрие творческата индивидуалност на българския народ. Да го разкрие чрез десетки негови най-достойни синове, чрез образите на герои, които въплъщават същностните черти на душевността му, които са олицетворение на добродетелите му.

И веднага трябва да кажем, че тази толкова трудна и толкова отговорна задача е изпълнена блестящо. В трите тома на книгата са изградени със средствата на публицистиката и литературната критика, на документалистиката и психологията, на белетристиката дори, бих казал, образите на личности, които наистина ни убеждават във величието и силата на нацията ни.

Подходът на автора при проникването в същината на народностната характерология се отличава от други подобни в ориентацията си произведения, в които обикновено се рисува една обобщена картина, подлага се на анализ определен период от време или социална категория. Ефрем Каранфилов съсредоточава вниманието си върху една личност, върху конкретна историческа фи-

---

* Цитира се по ръкописа на анкета, която направих през есента на 1975 г.

гура (примерно Георги Димитров, Александър Стамболийски, Станке Димитров, Гоце Делчев, Петко Д. Петков, Гео Милев, Коста Янков и т. н.). Но нито един от неговите портрети не остава в рамките на тясната психологическа характеристика, а израства до внушителните измерения на образ-тип, образ-символ дори. Тъкмо тук с голяма сила се проявява майсторството му да прониква не само в индивидуалните особености на личността, но и да даде отговор на въпросите, под влияние на какви обществени взаимоотношения и предпоставки се формира тя, израз на какъв нов момент в еволюцията на националния характер се явява. За Ефрем Каранфилов националното своеобразие не е нещо вечно, неизменно, статично. То е жив процес, свързан с конкретните исторически условия. И затова той им отделя такова голямо внимание, затова ги изследва с такава документална изчерпателност и широта. Но заедно с това и не остава само до тях, защото знае, че неповторимостта на личността се предопределя и от психическите особености, от темперамента, от вътрешното устройство на характера. И заради това в своите портретни очерци той е колкото историк и социолог, толкова и писател в известна степен (писател — в традиционното звучене на понятието), защото прониква в невидимите, във вътрешните пружини, движещи личността. Само проучването на документите би се оказало недостатъчно, за да нарисува образите в цялото им своеобразие и богатство. Помага му и интуицията на душевед, помага му опитът на вещ литературен изследовател.

Специално трябва да се отбележи основният ориентир в работата на Ефрем Каранфилов над „Българи": той се спира на такива изтъкнати революционери, политически водачи и поети, на такива герои, които олицетворяват със същността си определена добродетел на народа ни. Без да пренебрегва останалите достойнства, той все пак на една черта в образа акцентира повече. Оттук са и подзаглавията на портретите му: при Георги Димитров — „Родината пред Лайпцигския съд", при Петко Д. Петков —„Раждане на верността" и т. н. За автора това са истинските върхове в изявата на народностния характер, това е висшата еманация на добродетелите — патриотизмът на Георги Димитров, антимонархизмът на Стамболийски и пр. Този подход впрочем при среща с такива титани, такива необхватни личности, е оправдан между другото и заради това, защото само най-подробни монографии, с много страници, са в състояние да ни дадат поне приблизителна представа за целостта на характерите им, за величието им. Ефрем Каранфилов и тук, както и при анализа на героите от литературната класика, е предпочел пред претенциите за изчерпателност онзи подход на недоизказаност, който обаче оставя простор за въображението.

Вероятно в минути на равносметка Ефрем Каранфилов оглежда изминатия човешки и творчески път след себе си и съжалява за пропуснатите години, когато е бил отдалечен от любимите си занимания. Но неудовлетворението, тази толкова присъща на талантливите хора черта, би трябвало да отстъпи пред едно друго чувство — чувството за победа. В суровите житейски условия, в мълчанието, в мъката, че не участвуваш в градежа на културата, че си нейде встрани, в самоукорите, че не съумяваш да реализираш онова в себе си, за което си създаден — в цялата тази атмосфера Ефрем Каранфилов не само че се самосъхранява, но същински подвиг е, че се изгражда като ярка и силна творческа личност Заради това той от началото на литературно-критическата си дейност е така открояващ се, така самобитен. И нататък продължава в една градираща линия. Неговите най-крупни произведения, трилогиите „Под пагона — човекът", „Съвременност и литература", „Герои и характери", „Българи", са красноречиво свидетелство за това. Расте зрелостта на дарбата му, тя прониква все по-надълбоко в мъдростта на националната духовна история, в душата на народа ни, на българина. И аз съм убеден, че тя ще го доведе до нови големи творчески завоевания!

Г. П. СТАМАТОВ В МОИТЕ СПОМЕНИ

Вичо Иванов

I

Колкото и време да е изминало, откакто той напусна живота, спомените ми, останали от моята дружба с него, са все още ненакърнени, а образът му — врязан дълбоко в паметта ми.

От проникващия му поглед на психолог нищо не можеше да се скрие. Без особени трудности и с точност определяше състоянието и характерите на свои близки или на случайно срещнати в живота. С откровения си език при всички случаи Г. П. Стаматов беше „опасен човек“ за двуличните, за властолюбците и подлеците, за кариеристите и високомерните глупци. Ония от тях, които са изпитали някога разобличителния му език, отбягваха да го срещат по улиците, а най-малко пък се решаваха да го поздравят или да седнат на масата му в кафенетата, които писателят посещаваше.

Той не търпеше хитреците! Един млад писател през тридесетте години беше се възползувал от неговото разположение на авторитет в литературата . . . И поиска мнението му за своя повест, предложена в едно от тогавашните издателства. Младият човек се съгласил с всички бележки на Г. П. Стаматов, но само на думи. . . Повестта излиза от печат, без авторът да вземе под внимание препоръките. Една нощ, като го изпращах до далечната му квартира, в посока на люлинските възвишения, той не премълча прибързаността на младия човек:

— Обеща, че ще преработи нескопосното в съответните страници. . . Но самолюбието му го възпира да изпълни съвета на един такъв. . . като мен! Сега бяга отдалеч да не ме срещне. . . Тъй е, когато човек бърза да се „прослави“. . . Този случай е мингуш на ухото ми. С възгордяване, милинкий, не се отива при народа! — беше назидателното заключение на Г. П. Стаматов.

Дългата улица сякаш нямаше край.

Нощта беше влажна. През деня беше валяло непрекъснато. Локвите по улицата блестяха под слабото осветление на редките електрически лампи в тоя квартал на работническа беднотия. За пръв път попадах тук. От време на време бай Георги поспираше. А когато отново трябваше да тръгнем, той подаваше лявата си ръка да го хвана под мишница.

— Да вървим, милинкий, към моите „апартаменти“ — обръщаше се той иронично към тежкото си положение.

Най-после се намерихме пред овехтяла едноетажна сграда някъде към края на улицата. Тук беше квартирата му.

— А сега: благодаря ти, че ме съпроводи дотук по тая непроходима кална улица. . . Почти при Люлин планина. . . Побързай, та да можеш до съмване да поспиш. Умори ли се с мене? . . . Лека нощ! . . .

На изток вече дрезгавееше. Задаваше се зората. Улицата беше глуха.

Още по пътя, към края на „Оборище“, където живеех, ме посрещна утрото с онова дълбоко лазурно небе, по което бледнееха няколко звезди.

След непродължително време от оная нощ старият писател се пренесе в нова квартира. Сега той по-често можеше да се види през деня в едно от кафенетата, в които се отбиваше: „Цар Освободител“, „Народен театър“ или „Кристал“. Почти винаги седеше сам на маса пред чаша кафе и пушеше с цигаре. Не обичаше да сяда на чужда маса, нито пък му беше приятно някой неканен да му прави компания. Седналият при него, без да се извини, скоро разбираше, че никак не му е мястото при мълчаливия Г. П. Стаматов, и се принуждаваше да стане. . . Когато седеше сам, без „събеседник“, замечтан, той гледаше през витрината някъде в далечината. Пушеше ли или не, той беше винаги скръбно съсредоточен и замислен. Дори седейки, не изпушаше бастуна от ръцете си, който придаваше на осанката му особено самочувствие. Заострената прошарена брада внасяше в израза на лицето му сатирична строгост. В него беше скрепено нещо от света на миналия век, от който идеше, и от духовната култура, към която го задържаше непрестанният интерес към такива наши и световни писатели като Христо Ботев, Иван Вазов и Алеко Константинов, Мопасан, Балзак и Стендал, Пушкин и Лермонтов, Белински, Гогол и Л. Н. Толстой, Гончаров, А. Островски, Достоевски и Шчедрин, Шекспир и Байрон, Данте и Бокачо. . .

Неведнъж, когато съм бил на маса с него в „Кристал“, винаги намираше повод за разговори за Мопасан и за неговия свят. Интересно е това, че в разговорите си за своя любим френски автор той никога не се повтаряше, винаги беше нов, винаги с тон на възхищение от художественото му майсторство. Г. П. Стаматов беше го изучавал в оригинал, както и другите слави на френската литература — Балзак и Стендал.

Какво да кажа за познанието му на руската класика? На творчеството на ония велики писатели, които вече споменах! В техния неповторим свят той се чувствуваше като у дома си. Толкова му беше близко и познато тяхното творчество чрез руския език, който му беше като майчин език. Сърдеше се понякога на млади писатели, че не знаят поне един-два чужди езика, за да могат да четат в оригинал бележити автори на съответните литератури. . . И че „у нас повечето писатели малко четат, боят се от майсторството на големите. . . Щели да изтърват „оригиналността“ си, като изпаднели под чуждо влияние. . . Боят се да изгубят това, което малцина от тях имат“ . . . Така остро, непримиримо се отнасяше Г. П. Стаматов към незаинтересоваността на някои писатели към националната ни и световната литература и култура.

II

Квартирата му на улица „Венелин“ го представяше в цялата му скромност и битова оскъдност. В нея не се виждаше в нищо някакво разточителство. В ония тежки времена и на напредналите си години Г. П. Стаматов беше съвършено чужд на каквито и да било прищевки. И ако с нещо лично се издигаше над обикновените хора, то беше писателското му поприще.

Стаята му не беше кой знае колко голяма. Тя в квадратура беше толкова широка, колкото да побере едно легло, обикновена маса, два стола, като единият беше чужд за обстановката, вехт гардероб. . . Към всичко това — малка масичка със стар леген, в който се миеше с вода от порцелановата кана, огледало на стената и встрани от вратата — кърпата за лице, закачена на гвоздей... В тази къщна принудена пестеливост не липсваше спретнатост. Работната му маса беше винаги отрупана с подострени черни и червени моливи; с тетрадки — едни от които бяха още чисти от ръкописен текст, а други — изписани със завършени или пък с току-що започнати творби. Той никога не пишеше с мастило. Писането с молив му позволяваше да не задрасква, а да изтрива с гума, когато заменяше едни думи в изречението — с търсени, за точен израз на мисълта или чувството... Или пък когато трябваше да отпадне цяла фраза, за да я замести с новооткрита, вярна на развитието на разказването му. Тук също се намесваше гумата, която беше на

непрекъснато дежурство на масата. Затова пък с дългата си писателска практика той се беше приучил да пише с добре подостремен молив, та да не натиска гумата, а леко да докосва хартията. По този начин участието на гумата в такива случаи не се чувствуваше там, където е минала. Тази естетическа взискателност в писането и нанасянето на поправки беше негова, стаматовска грижа за чистотата на текста. Чрез тия негови моливи, които напомняха средновековни миниатюрни рицарски пики; от тия ученически тетрадки с негови ръкописи колко разкази излязоха на бял свят! Бъдещият му изследвач навярно би открил някаква психологическа подбуда за предпочитанието му да пише на тетрадки и непременно — с черни и червени моливи. . . Лична подбуда — необходимо улеснение за писателя в творческия процес! . . .

III

Седим с Г. П. Стаматов в кафе-сладкарница „Цар Освободител“ на маса с Д. Б. Митов, Николай Хрелков и още с едного . . . Към дванадесет часа влиза запъхтян господин с дебела чанта под мишница. Сяда той, без да попита — може ли или не. . . И веднага почва да занимава масата с урок по литература. . . Ние тримата се споглеждаме с недоумение, а Г. П. Стаматов кипи от досадния натрапник. Най-после той не се стърпя и се обърна към словоохотливия:

— Вие, господине, да не сте даскал?

Заплеснатият „лектор“ се смути и яд изби в очите му.

— Аз съм. . . — каза надменно името си след кратко мълчание неканеният „гост“ на масата. . .

— Не ви познавам! — отговори му Г. П. Стаматов с тон, в който имаше явно недоволство.

Сърдитият не се задържа, стана като ужилен и излезе бързо, без да каже поне една извинителна дума.

IV

Г. П. Стаматов имаше отрицателно отношение към двореца. И в среда от приятели той не скриваше ненавистта си спрямо кобургската династия — злото на народа! Беше непримирим и към насилията на фашистката власт от преврата на девети юни 1923 г. насам. Той — демократът и критическият реалист, нямаше нищо общо с политическите властолюбци и управляващите, с литературните кариеристи. Дворецът го ненавиждаше! Фашистката военна каста се отнасяше гневно към него и с отрицание към прогресивното му литературно дело, в което не липсват разобличени образи на офицери — монархофашисти и тъпи националшовинисти.

През време на подготовката на юбилея му в Пловдив бях в непрекъсната кореспонденция с него. Писмата до мен подарих на Литературния институт при Българската академия на науките. Тогава не минаваше ден да не получа писмо. Понякога писмата му се настигаха и се случваше на ден да получавам две наведнъж! Винаги написани с черен молив и в присъщата му телеграмна краткост на фразата.

Като приготвих литературния очерк, който прочетох на юбилейното тържество във Военния клуб, аз му изпратих машинописно копие. В портретната си работа оспорвах становището на критиката, която го определяше като песимист, а редом с това — и като фейлетонист. . . Не му се признаваха качествата на художник-изобличител. Аз застъпих разбирането си, че р а з о б л и ч и т е л н о с т и п е с и м и з ъ м са несъвместими! И че сатирикът Г. П. Стаматов разобличава в името на един висок граждански, демократично-хуманистичен идеал за живота! Че сенките в творчеството му напомнят тия в живописта, изтъкващи чрез контраста — светлината, придаваща реалистично-критическа стойност на даден образ, като го връща осмислен в живота и времето. Г. П. Стаматов не е

ТЕМАТИКА
на VIII МЕЖДУНАРОДЕН СЛАВИСТИЧЕН КОНГРЕС, който ще се състои през септември 1978 г. в Загреб—Любляна

ОБЩА ТЕМАТИКА

1. Проблеми на развоя на славянските езици, литератури, фолклор и културна история през XX в.

2. Теоретични и методологични проблеми на сравнителните изследвания на славистичните дисциплини, включително въпросите на конфронтацията и типологията.

*3. Толстой и нашето време.

СПЕЦИАЛНА ТЕМАТИКА

I. *Езикознание*

1. Главни тенденции и най-нови явления (включително и социолингвистични) в развитието на славянските езици и диалекти през XX в.

2. Проблеми на диахронната и на синхронната морфология и морфонология на славянските езици.

3. Контакти на славянските езици помежду им и с неславянски езици.

4. Проблеми на типологията на системите на славянските езици, по-специално с оглед към синтаксиса.

5. Проблеми на етимологията и на семантиката на славянските езици.

6. Главни направления на науката за славянските езици през XX в.

7. Основни проблеми на развоя на старите славянски езици.

*8. Славянската ономастика и нейното място сред хуманитарните науки.

II. *Литературознание (литературна наука)*

1. Световното значение на славянските литератури от XX в. и развитието на литературните направления и жанрове (поезия, проза, драма).

2. Методологична основа на сравнителното изследване на славянските литератури.

3. Поетика и типология на славянския роман на фона на европейския роман.

4. Закономерности на развитието на старите славянски литератури (генеза, контакти, типология).

5. Античното наследство в славянските литератури.

6. Л. Н. Толстой и нашето време.

III. *Литературно-лингвистична проблематика*

1. Литературните стилове и развитието на поетическия език в славянските литератури от XX в.

2. Устната народна литература и нейното отношение към писмената литература и към развитието на езиковия израз.

3. Проблеми на интерпретирането и на художествения превод на славянски текстове (включително поетика) и проблеми на текстологията.

4. Стилът като проблема на литературната периодизация.

5. Критерии за разграничаване на литературно-лингвистичните единици в произведения на отделни автори и в произведения от определени епохи.

6. Литературно-лингвистична проблематика в произведенията на Л. Н. Толстой.

IV. *Фолклористика*

1. Фолклорът на славянските народи през XX в. Нови процеси в народната култура. Отношение към литературата.

*2. Поетика и стилистика на славянския фолклор на сравнителна основа.

*3. Езикът на фолклора с оглед към диалектите и по отношение на книжовния език.

4. Отношение между славянския и неславянския фолклор.

V. *Историческа проблематика*

1. Главни проблеми на културната история на славянските народи през XX в. (преминаване от капитализъм към социализъм със специален поглед към периода от руската революция (1905) до Октомврийската революция и до края на Втората световна война.

2. Националноосвободителни движения на южните славяни през втората половина на XIX в. и отношението на други славянски народи към тези движения.

*3. Етногенезис на славянските народи (включително връзката им с античността).

*4. Проблеми на историята на славистиката.

Забележка. Със звездичка са означени темите, които имат интердисциплинарен характер.

ГДР

„WEIMARER BEITRÄGE", 1975, кн. 5, 6

От интерес в книжка пета е студията на Курт Бат, известен литературен критик в ГДР (починал внезапно през февруари т. г.), върху „Диалогът между Ана Зегерс и Георг Лукач". Авторът отбелязва, че между многобройните дискусии, които е водил Георг Лукач през живота си, особено място заема кореспонденцията му с Ана Зегерс от 1938 и 1939 г. Този диалог, в който еднакво се обсъждат противоречия и единомислия, е отклик на завършената вече по онова време дискусия върху експресионизма. Проблемите, на които се спира авторът, са най-ярките моменти от този контакт, като за случая той ги групира в няколко дяла; единият от тях разглежда критиката на метода и метода в критиката. Според Ана Зегерс методът е единство от естетическа теория и индивидуален творчески похват, от което следва, че в обсега на реалистичната литература биха могли да съществуват най-разнообразни методи, а за Лукач реалистичната литература е свързана с онзи метод, който ще открои индивидуалното в творческия процес. Ако за Зегерс методът е исторически и индивидуално детерминиран, то за Лукач той има надисторичен характер — той открива един и същ метод при Омир, Балзак, Т. Ман и М. Горки. Разбирането на Лукач за реализма и извлеченото от него определяне на творческия метод е нов етап в историко-литературното съзнание. Пламенната му защита на класиката и големите реалисти от миналото има и друга задача — да предпази антифашистките и социалистически автори от чисто утилитарния, обхващащ само настоящето мироглед и да ги насочи към проблеми на епохата и на човечеството изобщо. В тази точка А. Зегерс се опасява от пренебрегване на документалистичните и дидактични опити и на произведенията, разкриващи субекта в емоционален аспект, които така биват изключени от реализма. По отношение развитието на литературата тя разкрива съществено противоречие в естетическите позиции на Лукач. Докато в теоретичните си постановки той защищава марксистко-ленински принципи, на практика изтъква предимства на буржоазни автори в ущърб на антифашистки писатели. Това се дължи според автора на липсата на връзка между творчески метод и определен мироглед. За Лукач критерият е доколко творецът ще предаде насоката и най-характерните черти на цялостния обществен процес по безпристрастен, обективен начин; понятието „цялостен процес" включва изисквания спрямо съдържанието, а атрибутът „обективен" — изисквания спрямо литературната форма. Съвременният обществен процес трябва да бъде според Лукач обхванат като един продължителен етап, приключващ с надживяване на буржоазията, но не и с нейното ликвидиране. Друго съществено възражение на Зегерс, в случай че възприемем „творческия метод" на Лукач, засяга неспособността на литературата да се промени под влияние на революционните сили. Тя поставя въпроса за реализъм днес или реализъм въобще, за новото отношение на писателя към действителността, за социалната компонента, за възможностите на една обществено обусловена промяна на функцията на литературата. Едностранчивостта на посочения творчески метод предизвиква неизбежно критиката ѝ срещу методологията на критиката. Така например във формалните експерименти, където Лукач съзира признаци на декадентство, тя вижда „домогвания до реалността", до реалността на един преходен период, под чийто натиск се намира творецът и неговото дело. Изхождайки от упадъка, Лукач в критиката си върху експресионизма, противно на теорията си за обективността на литературния процес, допуска волунтаристична нотка — авторът трябва да се издигне над условията, в които твори, чрез волевия акт, чрез „духовна и морална работа над себе си". Както е видно, отбелязва авторът, от статията му „Писател и критик", Лукач се изживява като „философски критик", който с помощта на една многоразчленена система от категории проверява и преценява историческите линии на литературата. Той елиминира „творческите възгледи" и закотвя творческия процес с неговите проблеми и трудности във формулата на „историко-

философската реалност". Не напразно Ана Зегерс, която изисква от критиката непосредствени реакции спрямо изкуството и спонтанна преценка, забелязва: „Често явление е, когато гениални хора с голяма концепция мислят само в рамките на тази концепция и могат да разберат полесно посредствените, приспособилите се към тях, отколкото отличаващите се."

Никоя от засегнатите в кореспонденцията теми не разкрива така ярко противоречията между тях, както проблемът за оценка на литературното наследство. Спорът се съсредоточава върху отношението Гьоте—Клайст: Лукач преценява в полза на Гьоте, Зегерс — на Клайст. Ана Зегерс взема за образци в литературата не класиците, а онези автори от миналото, които в произведенията си са пресъздали едно изострено критично отношение към обществените проблеми. От друга страна, отбелязва авторът, афинитетът на Лукач към зрелия Гьоте и Т. Ман се дължи на предпочитанието му към типа писател, който спокойно и уверено, без опасни за него емоции, изобразява вълнуващите го проблеми на времето. Основна естетическа категория за него е: да отразява и да създава, а за Ана Зегерс — ключова дума е да изживява, в смисъл на една себепроверка, на едно практическо изпитание в творческия процес, неделимо от поведението в живота. И за двамата понятието „преходен период" е било решаващо. Но колкото и да са били близко по политически становища, толкова различно са преценявали отражението им в естетиката. Там, където Зегерс акцентира на срив, Лукач говори за преход, когато при нея се среща терминът дисконтинуитет, при него имаме континуитет. Лукач вижда в твореца един медиум на разгърната в широк план историческа епоха и пристъпва към него, без да отбележи изискванията, които действителността налага на творчеството му; така той прави извънредно пряка връзка между произведение и историческа и обществена физиономия на твореца. За него творбата е резултат на затворен в себе си творчески процес, подчинен на известни конструктивни принципи: например подчиняване частите на цялото, йерархично подреждане на образите, интелектуалната им същност, спазване на композиционни методи. Описаните форми и творчески принципи са били извлечени от най-съвършените произведения на световната литература и са станали основни категории в естетиката му. Там, където формата загубва своя „обвързващ характер", където се пръсва под напора на изживяванията, Лукач вижда в художествената неустойчивост не само липса на способност за пресъздаване, но и идеологически провал. Именно тук, отбелязва авторът, Ана Зегерс съзира празнините, които разкрива неговата теория на изкуството, пренебрегнала не само определени видове и форми, но и цели периоди, дори епохи. Според нея кризисните моменти в развоя на изкуството се изразяват в разрушаване на стиловете, в експерименти, смесване на форми. Важни са не постиженията на най-големите, а пътят към тях. Тя открива в творбите, плод на кризисни състояния, наченки на едно многообещаващо бъдеще. Така за нея атакуваните от Лукач монтажи на Дос Пасос не са израз на „заблуденото съзнание на една упадъчна анархистична интелигенция", а сегменти от един период, който, минавайки през войни и революции, се насочва към социалистическата действителност. Това противоречиво развитие трябва да бъде не само наблюдавано и обективирано от автора, а и преживяно, за да може да се избистри като „изживяване", да кристализира по съдържание и по структура в едно завършено литературно произведение.

Възловият проблем, който е в основата на този диалог, засяга „непосредствеността на изживяването". Лукач, който третира философията като посредник или контролен орган за поетичните форми, формулира следното: „задачата на художествената форма е да индивидуализира отново онова, което е общо в хората". Ана Зегерс противопоставя цитат от дневника на Лев Толстой: „На първия етап творецът възприема реалността несъзнателно и непосредствено, като нова, неоткрита от никой преди него реалност; отдавна известното отново става непознато и неосъзнато; на втория етап се касае до това, да се превърне неосъзнатото отново в осъзнато. Подчертавайки различните изходни позиции на естета и писателката, авторът обяснява отношението на Лукач към „непосредствеността на изживяването"! — „тя е само един момент от жизнения път на писателя, свързан с цялото му минало . . ." Ана Зегерс не се съгласява с изискването му за „морално-интелектуална работа на писателя над себе си", с издигането и абсолютизирането на интелектуалните сили. Тя счита изживяването като акт на обществена и литературна дейност, основен конститутивен елемент на творбата. Атаките на Лукач срещу експресионистите, отхвърлили рационалното начало и издигнали като единствено значимо неосъзнатата и необусловена творческа изява, неговите прибързани заключения и неточни координати между политически групировки и литературни течения са лесно обясними, бележи авторът, пред вид тогавашната политическа обстановка — възхода и укрепването на фашизма. Но причината за това омаловажаване и дори отричане на изживяването той открива и в твърде пряката връзка между неговата естетическа система от категории и познавателната теория.

Значението, което Лукач отдава на мисълта в завършения естетически образ, е разкрито в студията му „Интелектуалната физиономия на художествените образи". От всяка литературна композиция той изисква йерархично подреждане на лицата, начело с една интелектуално обогатена централна фигура, в която се пресичат вложените в цялата творба разнопосочно действуващи сили. Така той отрича Джойс, Дос Пасос, Дьоблин, Брехт, включително и Ана Зегерс; тя от своя страна не търпи йерархия на персонажа, а предпочита т. нар. „слепи фигури": интелектуално неразгърнати, тяхната сила не стига до осъзнаване, те по-скоро интуитивно, в никой случай мисловно, възприемат същността на историческия процес и спонтанно го движат напред, защото в своята психофизична цялост са единни с движещата го сила — революционното движение. За Ана Зегерс въпросът за непосредственото — дълбоко, първично и истинско — изживяване на една бързо променяща се действителност е предпоставка още и за непосредственото възприемане на художествената творба; обратно, за склонния към рационалистична дедукция Лукач е било трудно да извлече непосредствеността на произведението и нейното въздействие от самия творчески процес. И все пак помежду им се забелязва единомислие по отношение въздействието на художествената творба. Авторът цитира мисъл на Лукач: „Същността на художественото пресъздаване се състои в това, относителното, несъвършено копие на живота да въздейства по-живо, по-интензивно от самия живот." А след 30 години Ана Зегерс ще говори чрез един от героите си: „Действително, в тази книга шумоли действителността. Колкото и да сме слаби, тя пращи и пука като пожар в гората. Много по-силно от истинската действителност."

За двамата, подчертава авторът, художествената творба е една възвишена действителност или, както казва Лукач: „Един свят за себе си", който апелира към човека да се промени и така да промени и обществото. При Зегерс четем: „Въздействието на едно художествено произведение може да бъде по-решаващо от самата действителност; защото действителността със своята фрагментарност действува върху нас объркващо и замайващо. Наблюдателят не може да се развълнува от всяка отделна случка, а така от пъстрия и непрекъсващ поток на събитията му отбягва онова, което е съществено." И за двамата (за разлика от Брехт) емоционалният стрес, който произведението ще предизвика у реципиента, е неизбежен. Според Лукач задачата на изкуството през всички епохи е била и остава да въздейства на човека така, че той да промени живота си.

В заключение авторът обобщава създадените между двамата литератори допирни точки, за което не на последно място е допринесла и тази кореспонденция. Те засягат на първо място подчертания категорично от Ана Зегерс субективен фактор при художественото изживяване на действителността, който по-късно срещаме като важен елемент в естетиката на Лукач. Така последният прекъсва връзката с Хегеловата философия, под влияние на която той изискваше от твореца да „забрави субективните си качества и изцяло да потъне в сюжета". Влиянието на Ана Зегерс се забелязва и в отказа му от йерархичното подреждане на образите в романа, както и в променено му отношение към проблема за художественото възприемане на реалността. В този пункт и от страна на Зегерс е настъпил процес на задълбочаване в теоретичната същност на проблема: категорията „непосредственост на изживяването", излиза от центъра на нейната концепция, за да отстъпи място на задачата на „осъзнаването". Тя преоценява концепцията си за задачата на литературата и ѝ придава в много по-значителна степен от преди възпитателно значение, свързано с оформяне на мирогледа. Подобна преоценка тя прави и по отношение на литературното наследство.

Между материалите в книжка шеста е и студията на Михал Гловински „Потенциалният читател в структурата на поетичната творба". Основната и всеобщо призната функция на литературната творба — да бъде инструмент за въздействие, е предизвикала според автора пренебрегването на поставения проблем. Променливостта на нормативите в литературата, бързото развитие на поетичните форми налагат на създателите на новата литературна програма проблема за потенциалния читател с особена интензивност. Първи изследвания в тази насока са направени в областта на теорията на романа. На какви условия отговаря романът, за да може да задоволи изискванията на толкова голям брой различни читатели? Авторът конкретизира насоката на изследването си двустранно: Как структурата на поетичната творба определя ролята на реципиента и по какъв начин определени изисквания на читателите въздействуват върху поетичната творба и решават въпроса за нейната структура? Разграничава се по-тесен и по-широк обхват на поставения проблем: в първия случай се отнася до творби, при които имаме пряка връзка между читател и автор, например читателят е адресат — в този аспект въпросът за реципиента преминава в проблемния кръг на граматиката на поезията, докато във втория случай се касае до определяне вида и начина, по който читателят бива включен в поетичната

творба. Като изхожда от втората постановка, авторът твърди, че всеки поетичен текст е включил в структурата си и читателя, тъй като съдържа определени норми за поведение, насочени конкретно към него. Стихотворението не е просто апел за пасивно възприемане на съдържанието, а провокира един двоен семантичен акт: читателят не само възприема словесните значения, но ги и преработва през своята мисловна система, изхождайки от мястото, което заема в живота. По-нататък авторът се спира на понятието „конкретизация", използувано от Роман Ингарден и Ернст Водичка. Проследявайки насоката на Водичка, за когото „конкретизацията" е въпрос, засягащ предимно напрежението между творба и нормативи, Гловински схваща „конкретизацията" като изразител на господствуващите литературни конвенции и нормативи за определени исторически периоди. Тези конвенции са необходимо условие за контакта между творбата и нейния читател подобно на езика. Трудно е да се определи, отбелязва авторът, кои елементи на конвенциите в литературата са от принципно значение, а кои играят помощна роля за предварителното включване на читателя в творбата. Съобразяването с читателя чрез различните елементи на една литературна конвенция е динамичен процес, който зависи от цялостната литературно-историческа ситуация.

Елемент с първостепенно значение в случая е литературният жанр. Адекватната рецепция на художествената творба се дължи на правилното тълкуване на конвенциите. Вникването в творбата не е само възприемане значението на думите в текста, но преди всичко схващане правилата на техните комбинации, както и съпоставяне на изразеното с общите конструктивни принципи на текста. За автора разбирането на творбата — ако приемем, че е производно от нейната структура — е обусловено от три фактора: степента на дистанция между литературна творба и господствуващите в определени литературно-исторически периоди литературни норми и езикови традиции; конструкцията на смисъла, вложен в произведението, който може да изисква различно поведение от читателя; отношението на отделни части от изразеното към господствуващите конвенции. Конструкцията на поетичната творба откъм съдържание е също важна при включването на потенциалния читател в творбата. Когато то е ясно и недвусмислено изразено, достатъчно е читателят само да го възприеме, за разлика от другите случаи, когато читателят трябва сам да го извлече от текста. Във връзка с това Гловински разделя читателите на активни и пасивни и счита това разграничение като функция от структурата на поетичната творба. Тук е поставен и интересният въпрос за мястото на реципиента в литературни произведения, които са резултат на преходни етапи, на създаване нови ценности в изкуството; Гловински твърди, че новото съдържание обикновено използува традиционните форми и нерядко с течение на времето ги взривява отвътре. Положението на реципиента в тези творби е особено: от една страна, те съблюдават неговите навици, литературен вкус и пр., а, от друга, се противопоставят на разума му.

Проблемът за потенциалния читател в структурата на поетичното произведение не е само теоретичен, но и въпрос, отнасящ се до поетиката. На тази база авторът прави анализ на две стихотворения от различни епохи, отличаващи се и по отношението, което имат към важещите за дадения момент литературни конвенции. Стихотворението на Красицки има характер на поетичен дискурс с читателя, като последните редове съдържат заключителна сентенция от морално естество, мотивираща появата на всички елементи в творбата. За читателя не е необходимо да търси смисъла, тъй като авторът го формулира сам. Явно, той се насочва, отбелязва Гловински, към един пасивен читател в споменатия по-горе смисъл.

Друга е картината в стихотворението на Циприан Норвид „Последният деспотизъм", датирано от миналия век: „Тази творба трябва да е била разглеждана от читателя като йероглифно писмо", пише Гловински, „въпреки че всяка отделна дума сама за себе си му е била ясна". Това се дължи на обстоятелството, че стихотворението определя съвършено нова роля на читателя. Основната трудност при рецепцията му се дължи на различния смисъл, който има стихотворението като цяло и в отделните си части. При това цялостната концепция на неговия автор не е подсказана с нищо освен чрез иронията. Тя обяснява и категоричния императив на Норвид — съдействие на читателя. Това стихотворение е изисквало при рецепцията му активно поведение от читателя, което не е било по силите на съвременниците на поета. Потенциалният читател в поезията на Норвид не е съответствувал на тогавашната публика.

В съвременната лирика — особено в теченията, минаващи за авангардистични — разрушаването на читателските навици се счита за основен принцип на литературната програма. Тази функция трябвало дори да обуславя характера на поезията. Бунтът се изразява предимно в разрушаване на езиковите бариери. Пред съвременното литературно развитие, отбелязва Гловински, стои въпросът, доколко този бунт трябва да бъде санкциониран и разрешен от обществото. Защото всяка промяна в рамките на литературата означава в

по-голяма или по-малка степен промяна на ролята на читателя по отношение на художественото произведение. На последно място Гловински поставя въпроса за задачата, която стои пред литературния историк. Освен изследвания в този аспект проблем за потенциалния читател обект на проучване трябва да бъдат и възможните начини на поведение, които една или повече творби на даден автор, респ. на литературна група, ще допуснат от страна на читателя, или какви начини на поведение ще предизвика определена литературна норма или литературно течение в читателите. Това са елементи, които определят ролята на читателя в структурата на едно поетично произведение. Естествено, пише авторът, те не определят структурата на творбата в абсолютен смисъл, защото рецепцията на произведението е обусловена от начетеността, която читателят носи в себе си, и от литературно-историческата конюнктура, в която е създадено реципираното произведение. Така обхванат, проблемът за потенциалния читател в творбата е обект не само на литературната наука, но и на литературната социология.

Д. И.

АНГЛИЯ

„THE MODERN LANGUAGE REVIEW“,
Лийдс, 1975, кн. 3

Юлската кн. 3 за 1975 г. на авторитетното английско литературно списание „Модърн ленгуйч ривю“ съдържа предимно статии, посветени на литературно-исторически проблеми. Сред тях най-вече привлича внимание публикацията на М. К. Флавел, озаглавена „Жените и индивидуализмът“. Едно ново изследване върху „Луцинда“ на Шлегел и „Съмняващата се Вали“ на Гутцко. Както е известно, „Луцинда“ на Фридрих Шлегел — първият роман на ранния немски романтизъм — е художествено превъплъщение на неговите философски и нравствени идеи, оставили трайна следа в развитието на европейската култура. Почти неизвестният у нас роман на Карл Гутцко пък е една от най-забележителните творби на литературата на „Млада Германия“ — демократично-либерално движение в навечерието на 1848 г., което бе анализирано задълбочено и в някои трудове на Енгелс и Маркс.

В края на XIX в., пише в началото на своята статия К. М. Флавел, борбата за равноправие на жените получи най-широка подкрепа и завоюва първите решителни победи. В предишното столетие обаче всеки опит за поощряване на справедливите стремежи на онеправданията пол срещаше неприязнена, а често и гневна реакция, която намираше израз и в литературата. Романите „Луцинда“ на Фр. Шлегел (публикуван през 1799 г.) и „Съмняващата се Вали“ на К. Гутцко (отпечатан през 1835 г.) са първите произведения на немската литература, в които проблемът за еманципацията на жената заема централно място. И двете произведения са станали обект на остра критика от страна на застъпниците на конвенционалните морални норми, като нерядко те са били обявявани дори за съчинения с порнографски характер. В последно време, пише авторът на статията, редица литератори изказват мнението, че тези романи и днес биха предизвикали сензационно въздействие, ако станат известни на широк кръг читатели, защото тяхното идейно излъчване надхвърля далеч прага на миналото столетие. И двата романа засягат проблема за индивидуализма, за възможността да бъде осъществен стремежът към изява на личността, който не е чужд на нашия съвременник. Шлегел и Гутцко следваха различни намерения в тези свои творби, но те бяха единни в желанието си да разрушат оковите, които обществото, сред което живееха, бе поставило на жената, и да подпомогнат излизането ѝ от сферата на едно узаконено унизително съществуване.

В края на XVIII в., изтъква М. К. Флавел, Фридрих Шилер и Вилхелм фон Хумболд развиха идеята за интегриране на индивидуалните качества на жената в модела на един бъдещ свят на човешкото добруване, озарен от романтическите идеали за истината и справедливостта. Те дори разкриваха пред нежния пол реални перспективи, които за „героичните мъже“ бяха само блян. Шилер смяташе, че благодарение на своята интуиция жените могат лесно да постигнат щастие, откривайки моралната истина, към която в повечето случаи мъжете се стремят напразно, следвайки повелите на разума. Така Шилер смяташе, че на жената може да бъде върнато това, което епохата на Просвещението ѝ отказваше — равноправието. Мъжът се бореше за щастие със силата на своя разум, а за жената то бе достижимо чрез интуицията. Но един друг важен проблем беше свързан с идеята за равноправие между половете, пише авторът на статията — и тук все още нямаше проект за приемливо „равноправно“ решение. В сферата на любовта мъжът бе оправдаван в стремежа си към свободна плътска любов, макар и тя да беше порицавана като остатък от „дяволската власт“ над него, а благородната жена оставаше само с толерираното право на „възвишена“ и „самопожертвователна“ любов. И романите на Ричардсон, които бяха най-добрият пример за епическия жанр на романтизма, следваха конвенционалните и винаги противопоставяни

представи за благодатната платоническа любов и за гибелното дяволско изкушение на плътта.

В немската класическа литература от края на XVIII и началото на XIX в., пише по-нататък авторът на статията, проблемът за отношенията между мъжа и жената се свързваше с представите за любовта, приятелството и сексуалната връзка. В „Стела" Гьоте проучваше, но после отрече възможността за осъществяване на това триединство. И Якоби бе на мнение, че една жена не би могла да съчетае хармонично тези три форми на общуване, в които според него мъжът търси самоизява. И понеже жените все още бяха разбирани само като обект за самоизява на силния пол, отново ги деляха на „добри" и зли" в тяхната подчинена, придатъчна функция. Във втората част на своя забележителен роман „Вилхелм Майсторът" Гьоте доказва, че има същото гледище. Две от героините в него — Мариана и Филина — са показани като сексуално атрактивни, „изкусителни" жени, а другите две — Тереза и Наталия — са образци на другия тип — жени-музи, духовен стимул за героя, търсещ цялостна реализация на своята личност. Както е известно, Фридрих Шлегел критикува остро възгледите на Ваймарския класик за ролята на жената в обществото, изразени в романа за странствуванията и поуките на Вилхелм Майсторът, и реши да изложи, също във формата на роман, своите идеи за любовта и отношенията между половете. Основната цел на Шлегел, пише авторът на статията, е била да докаже, че една жена може да бъде и духовен стимул в развитието на мъжа, същевременно негова най-искрена приятелка и любима, а освен това пълноценна и хармонично развита личност, имаща право на лично щастие.

Дълго време преди написването на романа „Луцинда" мисълта за образа на жената в литературата е занимавала големия идеолог и писател на романтизма, изтъква по-нататък в своята статия М. К. Флавел. В едно от своите ранни есета Фр. Шлегел се спира на проблема за отношението към жената в героичния Омиров епос. В епохата на античната класика според Фр. Шлегел женските образи в литературата могат да бъдат разделени на две групи, като показателен за едната от тях е образът на Пенелопа, а за другата — образът на Калипсо или Цирцея. Докато Пенелопа е идеалът за жена — пазителка на семейното огнище, благородна и уравновесена, Калипсо и Цирцея символизират изкусителната страст, свързана с извънземни сили. Анализирайки женските образи в гръцките класически трагедии, Шлегел открива подобно противопоставяне на два типа жени — от една страна, страстните натури на Есхиловата Клитемнестра и Еврипидовата Медея, чиито действия са мотивирани от ревност, желание за отмъщение, страх и властни стремежи, а, от друга — идеализираните женски образи от трагедиите на Софокъл — Исмена, Електра и Антигона — благородни характери, пленителни в своите възвишени пориви. Внимателното проучване на античната класика води Шлегел до заключението, че няма типично женски и типично мъжки черти на характера, които да предопределят различното място на двата пола в духовния живот на обществото. Оттук той изгражда и представите си за погрешността на онези морални възгледи, които отхвърлят равноправието между мъжа и жената в негово време.

1797 година, изтъква авторът на статията, е решителна в живота на Фр. Шлегел. Тогава той се премества в Берлин, сприятелява се с Новалис и Шлайермахер, посещава тамошните литературни салони, които стават люлка на т. нар. „Берлински романтизъм". Една година по-късно той започва работа над „Луцинда", роман, за който той смята, че ще бъде една нова библия. Шлегел е на мнение, че романът е „най-либералният литературен жанр, един Сократов диалог на нашето време", и създава епическо произведение, което във формално отношение е своеобразен бунт срещу широко разпространения тогава възпитателен роман в немската литература, а по съдържание е и бунт срещу моралните догми на едно остаряло общество. „Луцинда", пише М. К. Флавел , е зов за борба срещу немското филистерство, лицемерно отричащо правото на чувствена наслада. Шлегел замисля своя роман като радикален опит за защита на правото на индивида да осъществи своето хармонично развитие. Същевременно „Луцинда" е произведение, насочено и срещу традиционните схващания на немската философия, която до средата на миналия век търси всякакви доводи в подкрепа на своите отколешни намерения да потисне и заклейми чувствените пориви на човека, показвайки ги като гибелни за неговото развитие. Но този роман не можеше да постигне благородните цели, които си поставяше, изтъква авторът на статията, защото острието на критиката в него бе пречупено от демонстрираното почти на всяка негова страница романтическо, незаангажиращо отношение към действителността. Решимостта на Шлегел да изрази своите възгледи за любовта и отношенията между двата пола естествено предполага искреност на художествената изява, която е особено обаятелна и с някои езикови и стилистични волности. Фр. Шлегел сам е изтъквал многократно, отбелязва М. К. Флавел, че езикът на любовта трябва да бъде така свободен и прям, какъвто е този на Сафо и на римската любовна лирика.

В своя роман „Луцинда", изтъква по-нататък авторът на статията, Шлегел про-

тивопоставя замисления от него като положителен образ на главната героиня (Луцинда) на съществуващите в края на XVIIIв. представи за благородната представителка на нежния пол. Според тях възвишената жена е сравнима с „еолическа арфа, потръпваща при полъха на зефира“. Тогавашният идеал е жена — способна на силни чувства, но нещастно податлива на всякакви внушения и поради това непрекъснато нуждаеща се от укрепващи сили. И тези сили не идват от нейния разум, нито пък от волята за противопоставяне. Опора в трепетликовия свят на тази „идеална жена“ от миналото, пише авторът на статията, са нейната вродена скромност, нейният страх от общественото мнение и религиозното ѝ чувство. В своя роман Шлегел подсича първите две греди на това идеално женско упование, а не без основание някои негови критици твърдят, че не щадял и третата и затова цитират често някои мисли от началните глави на произведението, които те смятат за блясфемични. Авторът на статията изтъква, че сам Шлегел е смятал любовта за особен вид религия, която според него е била най-старата, най-детинската и най-простата от всички религии“. (Тук връзката с някои идеи на антропологическия материализъм, които застъпва покъсно Л. Фойербах, е очевидна, но авторът не се спира на нея в статията си.)

Централен проблем в романа на Шлегел е и узаконената връзка между мъжа и жената — брака, пише М. К. Флавел. Според идейното внушение на „Луцинда“ кризисното състояние на буржоазното семейство от началото на миналия век се дължи на загубената индивидуалност на партньорите в брачния съюз. Мъжът е гледал на своята съпруга в много случаи само като на някакъв нему поверен член на определена социална група, а съпругата го е оценявала главно като гарант на своята обществена репутация и материална обезпеченост. Така и в двата случая е настъпвало неминуемо обезличаване на индивидуалността. Показаната в романа връзка между Юлиус и Луцинда е от съвършено друг тип, пише авторът на статията. Тяхната любов не е нито страстно взаимно самоотдаване, нито добре обмислен и договорен съюз. Двамата герои са свързани и чрез силата на взаимно физическо привличане, и чрез духовно родство и заедно постигат пълна изява на своята индивидуалност. В романа Шлегел изразява идеята, че единствена норма на поведение трябва да е тази, която гарантира самоосъществяването на личността както на мъжа, така и на жената. Пренебрегвайки в любовта си към Луцинда конвенционалния морал, Юлиус чувствува подем на творческите си сили и има блаженото усещане, че е в хармония с космоса. Любовното щастие за него се превръща в ключ за разбиране на загадъчната същност на всемира. Но той не е устремен към постигане на далечната цел на пълно съвършенство, към доближаване до абсолютното, нещо, което бе в основата на моралната доктрина на платонизма, а търси и намира щастие сред света, в който живее. В края на романа обаче, изтъква авторът на статията, Шлегел неочаквано се завръща към някои конвенционални представи за ролята на жената в обществото и ограничената за нея сфера на духовно проявление. Героят на романа се чувствува окрилен и готов „да работи като мъж сред мъжете“ и да започне „героичен живот“, докато пред Луцинда се разкрива като благодатна перспективата да бъде скромна, изпълнена с нежност и грижа пазителка на семейното огнище. Както при Фр. Шилер и В. фон Хумболд, интелектуалната активност, предприемчивостта и свободата в избора на начин на живот остават прерогатив на мъжа, а духовните стремежи на жената се изчерпват с предписаното за нея култивиране на чувството на привързаност и нежност към съпруг и семейство. Показателна за това според автора на статията е една мисъл на Луцинда, споделена с Юлиус в една от последните глави на романа: „Чрез мен ти почувствува безкрайността на човешкия дух, а аз чрез теб разбрах брака като смисъл на живота ми.“ Въпреки това завръщане към остарелите представи за подчинителната връзка между мъжа и жената, което е и една от основните идейни слабости на романа, изразеният на много места в него възглед за необходимо пълно разгръщане на индивидуалността на мъжа и жената в любовта според М. К. Флавел отразява стремежа на Шлегел да надхвърли условностите на моралния кодекс на своето време.

По-нататък в статията се проследява отношението на критиката към романа на Шлегел. Изтъква се, че единствено Шлайермахер в своите „Поверителни писма за „Луцинда“ прави опит да защити някои от смелите идеи за любовта, приятелството и брака, изразени в единствения роман на Шлегел. Въпреки негативната, унижощителна критика „Луцинда“, пише М. К. Флавел, става повод за някои нови нападки срещу усърдно защищаваната идея за непълноценност на жената в духовния живот на обществото и срещу отказваното ѝ право на индивидуална изява и независимост в любовта. Романът на Карл Гутцко „Съмняващата се Вали“ според него е показателен за стремежа на писателите от буржоазно-демократичното движение „Млада Германия“ от 30-те години на XIX в. да поставят отново на дневен ред онези проблеми, които Шлегел разглежда в своето произведение.

Основна тема в романа на Гутцко е също отношението между двата пола,

любовта и приятелството между мъжа и жената, пише М. К. Флавел. Сюжетната близост на този роман с „Лелия“ на Жорж Санд е неоспорима. Централен образ в произведението на Гутцко е една страдаща жена, която напразно търси щастие и изява на своята личност. В края на първата глава на романа Вали споделя със своята приятелка Антония една от основните причини за своето кризисно състояние — неприязненото отношение на обществото към опитите ѝ да живее така, както е позволено само на мъжете — свободна и независима в любовта, в борба с предразсъдъка за безусловна подчиненост на чужда воля, устремена към духовно развитие и обогатяване. В романа Гутцко показва едно отчаяно решение, до което стига неговата героиня в желанието си да бъде независима, без да бъде презирана в обществото. Бракът ѝ с един чуждестранен посланик трябва да ѝ осигури репутацията на високопоставена личност, а продължаващата и връзка с един разочарован идеалист и приятел — да ѝ донесе мечтаното от нея щастие на свободната необвързваща любов. Решението на Вали да води такъв живот обаче в същност не е никакъв изход за нея, пише авторът на статията, и то основателно предизвиква несравнимо по-остри нападки на литературната критика срещу Гутцко, отколкото идеята за самоосъществяване чрез свободната любов между Луцинда и Юлиус, прокарана в романа на Шлегел. Впрочем сюжетното развитие в „Съмняващата се Вали“ следва логиката и скоро героинята се съмнява в това, дали предполаганият от нея като спасение от безизходното състояние триъгълник на перманентна двустранна изневяра може да ѝ даде търсените устои на щастливо съществование. Нейният брак се разрушава, а страстният ѝ порив към любимия приятел се превръща в едно самотно бягство към миналото. Вали напразно търси смиреното упование на религията, но и то остава за нея неосъществен стремеж, защото разумът ѝ го отрича.

К. Гутцко не е преценил правилно какъв ефект ще предизвика поведението на неговата героиня сред немското общество от първата половина на XIX в. — времето на масово настъпление на реакцията, наплашена от френската юлска революция и окуражавана от все още пасивната позиция на прогресивните сили в Германия. Той е очаквал, изтъква авторът на статията, „съмняващата се“ Вали да предизвика спонтанна симпатия като една страдаща личност, загубила устоите на своето съществование, отчаяна след безуспешния опит за самоизява. Общото негативно отношение към тази героиня от съвременниците на Гутцко, както и репресиите на властта срещу него (Гутцко е бил арестуван и е прекарал няколко месеца в затвора за оскверняване на обществения морал и бунтарски идеи в романа), го принуждава да прояви сам впоследствие дистанцирано отношение към мотивите на нейните действия и да отрече някои от явните социално-критически цели на своето произведение. По-късно той дори прави твърде остри забележки срещу тези, които подемат идеята за емансипация на жената и заради ренегатското си поведение бива справедливо упрекван от някои свои по-раншни буржоазно-либерални идейни сподвижници от 30-те години на миналия век в Германия.

Фридрих Шлегел и Карл Гутцко, пише в заключение авторът на статията, заслужават похвала заради критиката, която отправят в своите романи към моралните норми на обществото, в което живеят, макар че тя не е достатъчно решителна и се оказва непоследователна. И двете произведения не съдържат някаква приемлива идея за промяна на нравствените норми в отношенията между мъжа и жената. „Луцинда“ и „Съмняващата се Вали“ са несъвършени фактически незавършени творби, но те имат особена литературно-историческа стойност, и то не само защото са типични произведения на две важни течения в немската литература (на ранния романтизъм и на „Млада Германия“), но и защото засягат проблеми, типични както за епохата, когато са били написани, така и за времето, в което живеем — отношението между половете, ролята на жената в обществото и желанието за пълна изява на личността, отбелязва авторът на статията. Показателно за общата немощ на прогресивните сили в началото на миналия век в Германия е и поведението на двамата автори след публикуването на споменатите им произведения — те и двамата предават онези граждански позиции, които без съмнение са заемали при възникване на творческия замисъл на двата романа. Според М. К. Флавел фактът, че каузата на емансипацията е била само плахо подета и е останала незащитена в немската литература до средата на миналия век, показва не само липсата на достатъчно гражданска смелост у мнозина от тогавашните немски писатели, но е станал и причина за едно пренасяне на несъстоялата се битка между старите и новите морални идеи от областта на литературата в тази на философията.

Б. М.

„НЕУМОРИМИЯТ ОБВИНИТЕЛ“

от Симеон Правчанов. С., Партиздат, 1975. 242 с.

В поредицата „Художествено-документални биографии“ книгата на Правчанов е посветена на общественика Антон Страшимиров. За автора Страшимиров е „не толкова надарен художник, колкото забележителен човек — неустрашим гражданин-демократ и войнствуващ антифашист“. Такова убеждение, макар да иска уточняване (тъй като творецът има стойност не само с величината на дарованието си, но и с идейно-естетическата актуалност на търсенията си), дава основание за специален интерес към гражданската биография на писателя. Очакваме новото изследване да обогати досега изградената представа за Страшимиров, да я конкретизира. Не оставаме излъгани. Правчанов дава превес на документалното начало, придържа се обикновено към лаконичността на хрониста. Избрал е най-доброто в случая — трябва да навлезе в един богат на събития живот, много неспокоен, много неравен, трябва да се срещне с личност от голяма величина, която затруднява биографа с противоречия. А документалният разказ е среща „на живо“ с писателя и неговите съвременници, навлизане в ежедневието на историята.

Правчанов ограничава своята задача във „възстановяване“ два периода от живота на писателя — 1903—1905 и 1923—1927. Безспорно това са върховите моменти в гражданската дейност на Страшимиров, годините на най-голямата му близост с неговия народ, най-пълното съзвучие с демократичните тенденции на времето, години, в които личността му се изявява в своята истинска духовна мощ. За осветляване на тези биографични етапи авторът събира материала, свързан с борбата на Страшимиров срещу монарха и военщината в началото на века и с изобличаването на фашизма в годините на следсептемврийския погром. Така се обособяват двата акцента в композицията на изследването. Но в същност Правчанов не е могъл да ангажира вниманието си единствено с върховите моменти. Налага му се да стигне до тях, проследявайки изграждането на общественика. Написана е отделна глава — „Кратка, но необходима предистория“ — за учителските години, които предшествуват първите сериозни политически проявления на Страшимиров. Тук е използуван преди всичко разказът на самия писател за преживяното („Творчество и живот“), както и свидетелството на художествените му творби. Впрочем началните писателски изяви на Страшимиров интересуват автора само като потвърждение на гражданските му позиции. Краткото анализиране на „Кочаловската крамола“ има за цел да стигне до заключението, че това е „най-социално отзивчивият разказ на Страшимиров“. Спазвайки ограниченията, които си е наложил, Правчанов още тук дава представа за характера на героя си — характер с подчертана социална заинтересованост, гражданска активност, неудържимо непокорство — големите политически схватки му предстоят. През 1903—1905 г. Страшимиров става значителна фигура в политическия живот на страната. Той е депутат на младодемократическата партия в Народното събрание, името му е в близост с имената на Стоян Михайловски, Найчо Цанов и други активни политици от онова време. Така го е видял Правчанов, събирайки свидетелствата за големия двубой на Страшимиров с Фердинанд. Статии и изявления на писателя, извлечения от дневниците на Народното събрание, съдебни документи потвърждават важни за гражданската биография на Страшимиров факти, важни също за очертаване политическото положение в страната — споровете в Народното събрание по актуални въпроси, изобличаването на Фердинанд, създаване на „Закона за Особата“ и първия процес по него — срещу Михайловски, обществения протест, забележителните с гражданската си смелост публикации на Страшимиров в „Ден“, конфликтите с българската военщина, процеса срещу Страшимиров. В страниците, посветени на събитията от 1903—1905 г., Правчанов съумява да документира добре изобличаването на българския монархизъм от Страшимиров, но също и да представи неговото поведение като ярка проява на демократизма на българската интелигенция, на антимонархическите настроения в страната.

Още първата част на книгата дава основание да се каже, че авторът проявява необходимата трезвост по отношение обекта на своето изследване. Образът на „неуморимия обвинител“ се изгражда със съзнанието за неговата сложност и противоречивост, които налагат да не се премълчават повратните моменти в живота на писателя, уязвимите страни на неговия характер и житейско поведение. Някои факти за отклонението на Страшимиров от демократическите позиции са посочени в главата, която засяга периода 1907—1923, но те не са премълчани и по-нататък (става дума за слабите страни в разбиранията на Страшимиров за народната революция, за комунистическите идеи). Съобразно със задачата си Правчанов твърде бегло се занимава с въпроси от този род, но не ги избягва, предпазва се от канонизация на образа.

С най-голям интерес очакваме документирането на гражданския подвиг на Страшимиров по време на септемврийските събития. Намираме го във втората част на книгата. Тук авторът е направил първото, което като че ли се налага — извикал е образите на героите-жертви на фашизма. Тази потресаваща хроника на политическите убийства е може би най-сполучливият начин, без да се разполага с преки свидетелства за психологическото състояние на Страшимиров, да се разбере онзи напор на ужаса, който ще накара Страшимиров да изрече: „Клаха народа, както турчин не го е клал.“ Премисленото, методично безпощадно унищожаване на най-смелите, на най-светлите умове на нацията, всенародната трагедия под властта на палачи — това ще доведе Страшимиров до подем на силите му, до мъжествен протест, до заклеймяващите страници на „Хоро“. Правчанов проследява постепенното ориентиране на писателя в сложната историческа обстановка, нарастването на неговите съпротивителни сили, за да се спре на най-ярките проявления в схватката на Страшимиров с фашизма — знаменития позив от 12 ноември, конструирането на „Общ помощен комитет за пострадалите през септемврийските събития, „Ведрина“. В характеристиката, която е направена на Страшимиров-антифашиста, отново прави впечатление търсенето на точност. Ударението се поставя не върху способността на писателя да стигне до същността на разтърсилите го събития, да прецени революционния момент, да разбере комунистическите идеи, а върху неговата изобличаваща палачите дейност, върху неговия демократичен, антифашистки патос: „За нас обаче е важно да проумеем, че в дните на покрусата, отчаянието и безогледния терор Страшимиров има мъжеството — безспорно пръв измежду цялата наша художествена интелигенция, да се изправи на прокурорската трибуна. За да обвинява!“ Величината на Страшимиров-антифашиста косвено подчертават ония полицейски документи, които авторът привежда и които издават постоянното напрежение на страха у властвуващите пред един неуморим разобличител.

И през периода 1923—1927 г. Страшимиров е видян от автора в неговата среда — българската демократическа интелигенция, комунистическата младеж, делото му е документирано като част от антифашистката дейност на прогресивните хора, като ярка проява на народните настроения. Фигурата му се очертава действително като фигура на народен трибун.

Може да се каже, че Правчанов е намерил вярно становището си спрямо личността, за която пише, събрал е и достатъчно факти за релефното ѝ очертаване. Книгата търпи забележки в друго отношение. Авторът предупреждава в предговора си, че се предпазва от белетризация. В някои случаи се опитва обаче да представи общата картина на историческия момент, да нахвърли декора на събитията, да оживи лицата. В такива случаи с почуда откриваме как настъпва в текста езиковият шаблон — плъзват „жестоките и хищни пипала на чуждия капитал“, „никнат като гъби след дъжд предприятия и работилници“, Фердинанд тласка страната към „черната бездна на две национални катастрофи“ и т. н., за „героя на нашия разказ“, „сиреч“ Страшимиров се намират думи, които биха имали място в писание от друг род — той „надува оглушителна пищялка“, „дращи. . . срещу всички тогавашни издания“. Усетът за думата изменя на критика. Невинаги е намерен и верният тон. Няма защо да проявяваме самочувствието си на модерни хора, иронизирайки жалката ни столица от началото на века с нейните калдаръмени улички, безпомощни трамвайчета и жители, удивени от „фъркането във въздуха“, както става в главата „Успоредици“. Тази глава не въвежда във водевил, нали? Тя пресъздава обстановката на ония антимонархически борби, които правят чест на българската интелигенция, защо е необходимо да се създава настроение на снизходителност? За да приключа с това, което прави неприятно впечатление, ще добавя, че изложението не е изчистено от претенциозно банални разсъждения, емоционално „приповдигнати“, които не дават нищо за съдържанието.

В книгата на Правчанов Страшимиров не се явява нов и непознат. Общата характеристика на „неуморимия обвинител“ е направена вече в нашата литературна наука. Безспорно, събрани са малкоизвестни факти, отпечатани са непознати на широката публика документи, съпоставени са

събития. Картината на времето се получава доста жива, фигурата на Страшимиров изпъква с подобаващата му величина.

Катя Янева

„ТРАДИЦИИ И ЖАНР“ от СИМЕОН ЯНЕВ. С., Наука и изкуство, 1975. 258 с.

Докато общата история на нашата литература разполага вече с цялостни, макар и будещи в някои отношения критическо недоволство трудове, историята на литературния жанр е още в пионерски етап. Би било силно да се каже дори, че книги от рода на рецензираната се „броят на пръсти“ в нашето литературознание. Разбира се, ако само с това се изчерпваха достойнствата на „Традиции и жанр“, тя едва ли би представлявала интерес за критико-аналитичното внимание. Но книгата е съдържателно и в редица отношения приносно изследване на закономерностите в жанровото развитие на един от най-активните и „оперативни“ жанрове на литературата ни — жанра на разказа. Макар и с някои уговорки, рецензираната книга с основание би могла да бъде разглеждана като умно написана глава от бъдещата историческа поетика на жанровете в българската литература.

Макар че изследването има за обект жанровото развитие на разказа, авторът е дал в началото на книгата си бегла, но целенасочена представа за картината на междужанровите отношения през втората половина на миналия и началото на настоящия век. При това координатите на тази картина обхващат не само българския, а и европейския и американския литературен процес. Правилно, макар и мимоходом, е отбелязано унисонното развитие на българския литературен процес в жанрово отношение със световния литературен процес в края на миналия и началото на настоящия век. Същевременно вярно е посочена различната изходна точка на нашия и световния литературен процес, водещи към сходен резултат. В тази насока Янев се опира на ценното изследване (на което посвещава и кратка характеристика) на Г. Д. Гачев „Ускорено развитие на литературата“ и на прозорливото обобщение на Т. Жечев за специфичното историческо развитие на българската проза. Авторът на изследването обаче дава значително по-пълна и задоволителна причинна обосновка за своеобразието и самобитността на нашето разказово-жанрово развитие. Янев само маркира в скоби съвпадението на световния и българския литературен процес в ориентацията им към разказа като „домашно стечение на обстоятелствата“, от една страна, и обективни исторически закономерности, от друга. Струва ми се, че този факт, знаменателен сам по себе си, заслужава по-голямо внимание от гледище на ускореното развитие на нашата литература. Едва ли би било правилно този факт да се обяснява еднозначно — само като стечение на обстоятелства. Добрият „шанс“ за изостаналата в своето развитие българска литература е, че тя навлиза в своя решителен, ускорен етап с жанр, който, от една страна, е най-подходящ за нейните културно-социални и национални условия и възможности, а, от друга — световният литературен процес може да ѝ предложи образци в същия този жанр. По този начин тя успява бързо да „навакса“ изоставането си, без да рискува националното си своеобразие, защото се касае не за механично влияние, а за органично успоредяване на развитието и за изпълване на една жанрова форма[1] със собствено, национално съдържание. Впрочем тук трябва да коригираме автора по отношение развитието на разказа в руската литература, който също в началото се развива в един жанр с повестта.[2]

Правилно според мене за сегашното състояние на изследванията на новелата и разказа в българската, пък и в чуждата литература, той решава терминологическата проблема, която изниква пред него още в началото на изследването му. Наистина би могло да се възрази дали да признаем за меродавен не дотам прецизния и често дори погрешен количествен признак, с който практиката си служи, за да разграничи разказа от новелата, защото има по-достоверни, научно-съдържателни признаци за теоретическото им описание и критическата им класификация, но в последна сметка Янев е прав, защото българският разказ не прави изключение от онова, което Шубин в цитираното изследване сочи за световния разказ от края на XIX в. : „Разказът в този вид — пише съветският изследовател, — в който се е оформил в края на XIX в., изцяло поема в себе си и такава разновидност на прозата като новелата и ред други по-свободни структури, неполучили самостоятелни означения. Прерастването на жанра на новелата в

---

[1] Тук жанровата форма се разбира като единство на т. нар. външна и вътрешна форма (вж. В. Ангелов. За същността на жанра. — Лит. мисъл, 1961, кн. 5, с. 49).

[2] З. А. Шубин. Современный руский рассказ. Л., 1974. с. 37.

разказ протича в рамките на един литературен вид“ (с. 56).

Като цел на своето проучване авторът определя проследяването „движението на жанра на разказа от фрагментност към монолитност“. Анализирайки разказовото наследство на Любен Каравелов, Иван Вазов, Алеко Константинов, Г. П. Стаматов, Георги Райчев, Ангел Каралийчев, Светослав Минков, както и на такива негови „законодатели“ като Елин Пелин и Йордан Йовков, вземайки пред вид спецификата на разказовото творчество също на Т. Г. Влайков, Михалаки Георгиев, Антон Страшимиров и др., Янев успява убедително да защити тезата си, да разкрие обяснителните й възможности, да я осветли всестранно и подкрепи с богат художествен материал. В термина „фрагментност“ той влага и съдържателен, и формален смисъл. С него той определя нашия разказ от Каравелов до 90-те години. Но нека си послужим с кратката характеристика, която авторът дава на този разказ, която разкрива в основни линии и съдържанието на термина „фрагментност“: „По композиция и изобщо по форма този разказ е съставен от отделни фрагменти, връзката между които е обикновено предпоставената в началото идея. Авторът е активната страна в него, той осъществява контакта с читателя често съвсем пряко — в открито публицистични обръщения. Героят е несамостоятелен, той изпълнява ролята на илюстрация на идеята, а не я налага сам. Или по-общо — това е разказ на субективното повествование“ (с. 25). Авторът основателно търси един от източниците на фрагментността в синкретизма на литературата. Мисля обаче, че това състояние на жанра не се обуславя само и изключително от закономерностите на литературното развитие. Немаловажна роля в жанровото развитие играят и националните духовни потребности на епохата, които изискват публицистико-дидактична ориентация на вътрешната жанрова форма. Янев определя фрагментарния разказ като „субективно повествование“, но противопоставяйки го на монолитния разказ, основателно обръща внимание, че субективността може да бъде присъща и на монолитния разказ. Вижда се, че тук става дума за два коренно различни типа субективност, скрити зад една и съща повествователна форма — първото лице. И, струва ми се, че авторът неоснователно подминава този въпрос с проста констатация. Но ето как е характеризиран антиподът на фрагментния разказ — монолитният или цялостният разказ: „къс, синтетичен, със слети епизоди, щрихиращ живота не в избрани фрагменти, а в определени цялости“. Към тази характеристика авторът добавя още две черти, от които втората според мене е особено съществена: скриване на автора „зад гърба на героя“ и налагане или по-точно извличане на идеята от повествователното цяло.

Заслужава да бъде отбелязано, че авторът гледа на тези два типа разказови структури само като на исторически, но не и естетически отрицаващи се, като на две равноправни в естетическо отношение транскрипции на жанра, породени от различни естетически вкусове. И все пак той сочи, че едва с монолитната си структура разказовият жанр „постига синтетичността си, която е негов белег още от документираността му в „готов вид“. Според мене това обяснение не е пълно. В този развой можем да открием и една обща закономерност на ускорения български литературен развой — доказателство, че литературата ни чрез своя водещ за края на миналия и началото на настоящия век жанр се изравнява с равнището на световния литературен процес по развитост на художествената идейност, по начин на внушаване на идеята чрез литературната творба.

Както вече споменахме, в хода на анализа на отделни представители на фрагментния и монолитния тип авторът обогатява своето изследване както с обобщения за цялостния развой на разказа, така и с наблюдения за индивидуалния принос и личностно-творческата отлика на проучваните крупни майстори на жанра. Нещо повече, Янев хвърля поглед и върху старобългарската литература, за да потърси и в нея някои от първоизточниците на новобългарския разказ. У първомайстора на българския разказ Любен Каравелов авторът основателно открива фрагментния разказ в неговата, така да се каже, „чиста проба“: с визуално и съдържателно обособяване на отделните фрагменти, с ярката поляризация на положителния и отрицателния герой, с авторското поднасяне и „доказване“ на идеята. Янев изтъква голямата роля на публицистичния, дидактично-проповеден елемент в Каравеловия разказ, но не вижда влиянието на този елемент върху структурата на неговия разказ.

Проучвайки разказа на Иван Вазов, Алеко Константинов до Елин Пелин, Симеон Янев много сполучливо разкрива еволюцията на фрагментния тип разказ в посока към цялостност и монолитност. Проследявайки няколко основни разказови структури: идея, повествователно лице, авторска позиция, статус на героя и някои други, той показва постепенната промяна във функцията им и „дяловото“ им участие в изграждането на разказа. У Вазов фрагментното обособяване е все още традиционно-категорично, но се наблюдава преди всичко промяна във фрагментите, изразяващи статуса на героите в разказа и авторската позиция. Тази промяна е в полза на

героя, който получава по-голяма самостоятелност, повествованието се доближава до читателя, дидактичният елемент губи характера си на открита проповед. Още по-решително от позицията на всезнанието отстъпва Алеко Константинов,за да осъществи „първия художествен пробив на монолитния разказ в стремежа му към диференциация и по формални, и по съдържателни признаци". У този значителен български разказвач авторът вярно долавя за първи път в историята на жанра противопоставяне на героя на своя създател. Нещо повече, онази относителна самостоятелност, която наблюдаваме у Вазовия герой, у Константинов е доведена до своя логически край — до различаване идеята на автора от тази на героя. Но окончателно фрагментният разказ преминава в ново качество — в монолитен разказ у неговия най-голям майстор — Елин Пелин. За пълното осъществяване на този своеобразен качествен „скок", макар и еволюционно подготвен в основни линии от развоя на жанра, правилно авторът изтъква назрялата обществена потребност от разказ, в който събитието се развива така, както и в самия живот — без дидактика и коментар. „Идва времето на разказа-оценка или пейзаж — отбелязва справедливо изследователят, — в който героят се представя без посредничество и без авторска рекомендация. Този герой поема върху себе си всичко — и представянето на събитието, и изводите от него, и осмислянето на пейзажа, и защитата на идеята" (с. 73).

С безспорно основание Янев отделя в книгата си пространна глава за разглеждане и изясняване големия принос на богатото разказово творчество на Елин Пелин. Тук неговото изследване добива пълна широта, углъбеност и детайлизация, които ни дават възможност да си изградим релефна представа за едно от върховите постижения на разказа в нашата литература. Своето изследване авторът продължава в съпоставителен и сравнителен план с онова, което е вече традиция за Елин Пелин, което позволява да почувствуваме и преценим големите заслуги на Елин Пелин за окончателно изграждане на монолитния разказ и доказвайки блестящо неговите художествени възможности, да го завещае като ценно достояние на нашата литература. (Според мене той не е изчерпал своите възможности и в съвременната ни литература.)

Без да се спираме на пълната характеристика, която Янев прави на Елиновия разказ, което естествено не е и възможно тук, бихме посочили все пак някои свойства на неговото ново „качество". Преди всичко по отношение на героя става една интересна транспозиция на неговата зависимост — измъкнал се от „опеката" на автора, той попада под опеката на сюжета. Издигане на сюжета в приоритет спрямо героя — е една от най-характерните особености на Елин Пелиновия монолитен разказ. Авторът проницателно, с евристична аналитичност разкрива промяната във функционалния статус на отделните повествователни структури и компоненти в разказа на Елин Пелин. Разбира се, всяка структура, всеки компонент играе определена, повече или по-малко важна роля, но все пак би трябвало да се разглеждат в субординацията на своята функционална — синтактична или прагматична — значимост. Поставени от анализа на Янев в една плоскост (макар и в логическа връзка), те до известна степен приемат разпиляно и аморфно положение, лишено от синтезиращ акцент. Иначе аналитичната картина на монолитния разказов жанр у Елин Пелин е възсъздадена пълно и с теоретическа прецизност от изследователя.

Приоритетното положение на сюжета у автора на „Андрешко" води от своя страна към редица други съществени промени. Янев не само ги очертава логически, а и убедително ги илюстрира. Става дума за ликвидиране на авторските намеси в повествованието, за максималното и многофункционално натоварване на повествователния епизод, за яснота, краткост и стегнатост на сюжета и композицията.От своя страна нарасналата функционална натовареност на епизода предявява към него изисквания за характерност и същественост.Снови функции се натоварва диалогът и особено пейзажът, който добива подчертано психологическа функция. Прецизно определя Янев и ролята на хумора в разказа на Елин Пелин, като вярно го отнася към светоусещането на писателя и го свързва с лиризма на неговото повествование. Разкрита е и нюансирана неговата специфична палитра по отношение психологическата палитра на хумора на Алеко Константинов.

След Елин Пелин Янев насочва изследването си към сложния период от развоя на българския разказ между войните. За разлика от първата част на книгата, където изследването се центрира около доминантата на жанровата поетика, тук то взема една по-широка критико-интерпретивна насока. Авторът продължава да анализира отношенията „автор — герой — читател" и не изпуска от погледа си поведението на структуроопределящите жанрови компоненти, но отдавайки по-голямо внимание на съдържанието, той не може да избегне известно „разливане" на изложението. Това обаче се налага от обективната сложност на периода, намесата на повече фактори, влияещи върху жанровия развой, сред които авторът правилно отделя търсенето на нов нравствено-идеен център

и създадената вече значителна разказова традиция. Преди всичко в лицето на монолитния разказ тя повелява пред писатели като Г. П. Стаматов, Георги Райчев, Ангел Каралийчев, Светослав Минков и Йордан Йовков търсене на свой „свят“ и своя поетика.

Наличието на два „модела“ на разказа в традицията дава възможност на тези творци да избират. И неслучайно жанровата картина на разказа е много по-пъстра, за да достигне у другия голям майстор на този жанр — Йордан Йовков — противоречивата диалектика на едно непрекъснато развитие и обогатяване от книга в книга. Авторовият анализ запазва своята свежест и евристична сила, но по моя преценка загубва до известна степен вкус към синтеза. Няма съмнение, че общият извод на изследователя за завой на жанра отново към фрагментност е правилен. Изследвайки отделните представители на късия белетристичен вид през периода, Янев резултатно очертава многопосочността в развитието му, самобитността на отделните разказвачи, убеждава ни, че този „обрат“ в никакъв случай не е буквално повторение на един изминат период в живота на жанра. Наистина това заключение никъде категорично не е направено, но то произтича от обективната логика на данните от изследването. У Стаматов възвръщането към фрагмента е свързано с качествено изменение на самия фрагмент — превръщането му от отрязък със „свой център и свой пейзаж“, както е у Вазов, във „фрагмент-фреска“, както сполучливо го определя авторът. Същевременно обаче в неговия разказ е налице и завещаното от монолитния разказ табу на авторската намеса, стремеж към синтетичност на епизода, макар в него да доминират вече характеризиращи героя компоненти и пр. У Райчев е възстановено статуквото на пейзажа като фон, рамка или декор на действието и имаме възвръщане към авторската намеса, но това е продиктувано от едно ново внимание към сложността на вътрешния мир на героя .Ангел Каралийчев, както коректно отсъжда Янев, създаде разказа-импресия, в който идеята „се изнася равностойно от автор и герой“. Проницателни са наблюденията на Янев и върху поетиката на такъв самобитен разказвач като Светослав Минков, у когото той правилно вижда зад свръхмодността на темите и вплитането на фантастичното в реалистичното — традиционност на белетристичните похвати. Но въпреки пълния възврат към традиционно фрагментно повествование и при него имаме едно „но“ към традицията, намерило израз преди всичко — и тук авторът е напълно екзактен — в двойнствеността на художествената идея в неговия разказ, в изобличителната заостреност на повествованието чрез сатиричното и чрез пародиране на самата жанрова форма (подобни похвати днес можем да открием в някои от най-новите разкази на един Ивайло Петров). По този начин новият кръг от спиралата на фрагментния разказ повторно се сключва — разбира се, на по-висш етап от развоя на жанра и на литературата ни в цялост.[1]

Сложността на жанровия развой в творчеството на Йордан Йовков е наложило на изследователя да го проучи по-цялостно и подробно, но по отношение само на две характерни структури — героя и композицията. Авторът сигурно и точно откроява пътя на Йовков от подражание на Елин Пелиновия монолитен разказ през трудното, зигзагообразно в определен смисъл изграждане и утвърждаване на своя разказова поетика. Изследователят вярно сочи мястото и ролята на военните разкази в процеса на постепенното отдалечаване на Йовков от монолитния разказ, което го доближава до особеностите на немонолитния разказ и първия важен йовковски елемент, с който той обновява традицията — вплитане на идеята в героя и ситуацията така, както това у Елин Пелин в събитието, но същевременно, както тънко забелязва Янев, събитийната кулминация не е кулминация и на герой, живеещ свой, самостоятелен живот. Явно, струва ми се, че това би трябвало да се подчертае , той издига за разлика от Елин Пелин в приоритет героя, макар и да ограничава характеристиката му, както и Елин Пелин, в рамките на сюжета. Йовков запазва според мене и позитивния, неаналитичен подход на Елин Пелин към разкриване духовния свят на героя, но същевременно подчинява цялото повествование на индиректното разкриване вътрешния мир на героя и на трайното, духовно начало в живота и зобщо ,както справедливо забелязва и П. Зарев. Оттук остава онова впечатление за „изместване на центъра към вътрешното у героя, а не към събитието“ при напълно запазване обаче обективността на повествованието. По този път наистина Йовков стига до създаване на герои, както Янев се изразява, които в „Старопланински легенди“ олицетворяват идеята, осъществявайки пълно тъждество чрез пластическото изразяване на своята и авторовата идея и, бихме допълнили, не в полза на една авторска дидактика, а в името и в реалността на художествената правда за героя. Друга трасформация у Йовков добива този развой във „Вечери в Антимовския хан“, където според мене по-важно е да се изтъкне не преориентацията на Йовков към село-

[1] Съвременният разказ, както и Янев намеква, представя в едно от своите стилни направления нов, още неизследван етап на фрагментния разказ.

то и селянина, което несъмнено не е без значение, а причината, която довежда до жанровата трансформация „цикъл разкази“. Мисля, че имаме основания да смятаме, че тя е в известен смисъл компенсаторна. Йовков чувствува, че героите на Антимовския хан не могат да олицетворяват идеята, както това е в „Старопланински легенди“, липсва за това една елементарна предпоставка, задължителна за реалиста Йовков — дистанцията на легендата. И тогава той стига до мисълта, че би могъл да я компенсира с една цикличност, която наред с пряката си функция — да покаже човешките съдби свързани в един общ възел, при това около една основна тема на творчеството му — любовта, разкрива възможност за общо символизиране на идеята, този път не чрез отделния герой и не за отделния герой, а за живота в цялост. Изказаното е, разбира се, хипотеза, но струва ми се, не съвсем безпочвена. Би могло Йовков изобщо да не го е съзнавал, но това не отменя възможността да се е насочил натам, воден от найсточивия глас на своята несъмнено силна творческа интуиция. Така или иначе резултатът е оказал необратимо въздействие върху по-нататъшното развитие на Йовков, довело го до „Ако можеха да говорят“, където той отново проявява интерес към случката, но не за да прехвърли изцяло върху нея творческото си внимание, а за да го подели между нея и героя. По този начин големият разказвач отдава истинско значение на нещо трето — на живота в неговата цялост, в неговия земен, човешки и философски смисъл. Това проницателно е доловено и поетично изразено от автора на „Традиции и жанр“: Там всичко върви успокоено и величествено и в привидната сивота и равен ритъм празнично звучи мелодията на осъщественото единение между природа и човек, на неповторимия, скромно, но човешки изживян миг, който не носи знака на изключителното, но е белязан с красота и обич“ (с. 258).

Разбира се, подходът към изследване жанровия развой на разказа, определен от автора като движение от фрагментност към монолитност, би могъл да бъде упрекнат и за известно неудобство, което създава с неразграничаването на формалните и съдържателни структури на жанра. Това неудобство се компенсира обаче с единство, монотематичност и цялостност на изследването, което полетът на талантливата аналитична мисъл на изследователя довежда до несъмнено ценни резултати за науката.

Георги Гетов

СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС ОТ А. И. ОВЧАРЕНКО

Издание второе, переработанное и дополненное. Современник, М., 1973. 496 с.

Съветското литературознание отдавна се утвърди като водеща наука. Това се дължи на смелите творчески дирения, които социалистическото общество подготви и осъществи. Още с първите си прояви, независимо от допуснатите грешки, марксическото литературознание натрупа опит и създаде традиция, без които днешните успехи не биха били възможни. Нещо повече, в книгите и статиите на някои западни литературоведи често прозират идеи, началото на които е именно в съветското литературознание от този ранен период.

Литературознанието получи своята жизненост и перспективи от социалистическата литература, чието развитие обобщава. Историята на литературната наука потвърждава изводите, че най-видните теоретици на литературната наука са били изразители не на литературата изобщо, а на определено исторически възходящо направление в нея. Потвърждение на казаното е делото на Аристотел, на Боало, на Лесинг, на Чернишевски и др. А марксическото литературознание има на свое разположение пролетарската литература на миналото, съвременната социалистическа реалистична литература. Огромно богатство, което не може да не обуслови възхода на литературознанието.

Трудът на А. И. Овчаренко е следствие на традициите и опита на съветската литература и литературознание и в същото време е показател за интензивната работа на теоретическата мисъл на съветските литературоведи. Той има и това преимущество, че се появява в години на дръзки и многостранни методологически дирения и на демонстрация на принципите на взаимоизключващи се школи. И със самата си поява е и защита, и разработка на принципи, важни за изясняване на бъдещето на изкуството и на литературната наука.

Изследователската задача на автора, както проличава още от наслова на книгата, е съсредоточена в изясняване на мястото и значението на социалистическата литература в съвременния литературен процес. И затова разговорът не може да бъде сведен само до проблематиката, без да се навлезе в методологията, към която се придържа той, и особено важно е да се проследи материалът, на основата на който е осмислено мястото на социалистическия реализъм и на литературознанието. Още

тук може да се отбележи, че социалистическата литература, на която той се опира, превръща труда му в теория на съвременното изкуство, значението на който е преди всичко в изтъкване на новаторството на социалистическата и главно на съветската художествена литература като исторически възникнало ново изкуство.

Трудът на Овчаренко е резултат на многогодишни наблюдения, безспорна е връзката му с предишните публикации на автора и особено с книгата му „Социалистическият реализъм и съвременният литературен процес“ (1968).

Съдържанието на книгата е съсредоточено около две основни проблеми: социалистическия реализъм и литературознанието като наука за него (композицията не е свързана с посоченото разделение). Именно тук е очевиден единният замисъл, от който са подготвени и изложението, и изводите. Навсякъде из текста вниманието е съсредоточено около постиженията и проблемите на социалистическия реализъм и произтичащите от неговото развитие задачи на литературознанието, а и на самата литература. От своя страна посочената особеност води до постановката на нови проблеми и до престоящи задачи. Не всички засегнати проблеми са окончателно решени, но самата им постановка е несъмнен принос за литературната наука. В потвърждение на последната особеност на книгата заслужава внимание постановката за перспективите на социалистическата литература утре. В редица абзаци се набелязват взаимоотношенията на националните литератури, бъдещето на които е несъмнено социалистическо и ще се характеризира с интернационално сближение (с. 339). Тук вече съветското литературознание навлиза в теоретическото осветляване на постановката на Ленин за интернационалната демократическа литература и култура.

Още от първите страници прави впечатление полемичната насоченост на книгата. И това е естествено, когато се защищават принципи и ценности, в значимостта на които литературоведът е убеден. Но не само в това са особеностите на книгата. Тя може да остави впечатление, че в нея превес са взели писмата, беседата и полемичната статия. В действителност тя е в не по-малка степен теория, доколкото води до изводи за същността на изкуството и до очертаване на ония области, които изискват действена изследователска намеса. Полемичността обаче е подчинена на „честно търсене на истината“, на „оная истина, която прави човека действително свободен, духовно и физически красив, истински щастлив“. Освен това полемиката с американските съветолози се превръща в разговор по въпросите на етиката на съвременния учен.

Статията — глава „Спор за човека“ — е увод в проблематиката на книгата. В известен смисъл тя има програмно значение. Сам Овчаренко посочва, че една от решаващите особености на епохата е могъщата борба на различни, често пъти несъвместими възгледи за човека, за неговото призвание и за неговите перспективи. Художествената литература е хуманитарно изкуство и не може да не участвува в борбата за човека. Мнозина философи и литературоведи на Запад (Рихард Ф. Беренд, Вилхелм Емрих, А. Вебер, К. Ясперс и др.) утвърждават една погрешна и твърде абстрактна представа за човека, разглеждайки го като „зло животно“, не допускат възможността от „прогрес на човешката същност“, защищават възгледа за „крайната обособеност на индивида“. При това те имат пред вид човека на буржоазното общество, т. е. този, който е създание на буржоазните обществени отношения и който вече отива в небитието, защото там го отправя историческото развитие. Но вместо да отрекат именно този представител на буржоазното общество, те отричат човека изобщо. Този спекулативен подход по принцип е отхвърлен от Маркс и Енгелс в „Светото семейство“, които на мястото на човека изобщо поставят конкретно-историческия човек, разбиран като съвкупност от обществени отношения. Те изтъкват като качество на човека на социалистическото общество „действителната колективност“, която възвръща човешката същност на „обезчовечения от капитализма човек“.

Ограниченият възглед на буржоазните философи и особено твърдението, че „ще остане като неизменно съдържание проблематическата, драматичната и трагичната основа на човешкия живот“, оспорва и прогреса на литературата. На практика това означава, че драматургията ще се движи в пределите на традиционната трагедия, драма и комедия, без да е в състояние да създаде нови литературни форми. А те вече са създадени. Една част от драматическите произведения, наричани сега документална драма, които разработват прояви от живота на Ленин, на Димитров и др., са изградени върху великото и герочното в дейността на човека-комунист. Тази драма може да бъде наричана героична, в нея е навлязло прекрасното, тя съдържа ново естетическо отношение към действителността.

Принципна конкретизация на проблемата за човека е втората глава „Социалистически реализъм или „модерност“. Тя е подсказана не само от полемиката с чехословашките литературоведи, но и от дълга на учения „да обясни най-дълбоката същност на процесите, характерни за развитието на изкуството в нашата епоха“. Още

повече, че категориите на науката и на естетиката не остават неизменни.

Овчаренко излиза от мисълта на К. Федин, разработена по-късно от Шчербина, че социалистическият реализъм в същност е творчеството на Горки, на Маяковски, на Шолохов и др. С това той оборва необоснованите твърдения, че „социалистическият реализъм" е приумица на политиците. Отхвърля обвинението, че е „плоско правдоподобие", защото е реализъм, че е механичен резултат от „диктата на действителността", не приема и критиката на неговите противници, които създават концепции, като се опират само на вкусовете на отделни читателски групи. В замяна на това защищава гледището за планетарност на социалистическия реализъм.

С достатъчно факти Овчаренко посочва, че „модернизмът" се разбира различно и от собствените му адепти, че модернизмът не съществува като цялостно явление, след което съсредоточава вниманието върху главното: привържениците на „модерността" изтъкват нейното новаторство и от тази позиция водят отрицанието на социалистическия реализъм. Естествено е да се изтъкне фактът, че именно социалистическият реализъм е исторически новаторско изкуство, защото възниква и съществува като изкуство на ново човешко общество. Неговото новаторство обаче не може да се свежда до използуваните похвати, средства или условност. При това откритията, за които претендират модернистите, не са само тяхно достояние и постижение. Те само са довели до по-крайна проява средствата, отдавна познати на изкуството. И Овчаренко достига до важния извод: „човекът, който се отличава от животното и се движи в реалното бъдеще", а това е човекът на социалистическото общество, е критерият, който позволява да бъде различено действителното новаторство от подновеното старо (с. 63). Тази постановка изисква да се говори за открития в областта на мислите и чувствата на новия човек. Отново навлизаме в област , която изисква детайлна разработка, следователно и усилията на мнозина литературоведи.

Великата октомврийска революция осигури условия за появата и утвърждаването на новия човек като исторически тип. Появи се и нова концепция за него. А с неговото художествено откритие възниква и новото изкуство. Третата глава „Социалистическият реализъм и съвременният литературен процес" изследва пътищата, по които са дошли новите принципи на художествено отражение на действителността. Тази глава, която е най-обширна, поставя редица принципно важни положения в основата на теорията на социалистическия реализъм. Наистина те не са подчертани сега за първи път и авторството за това не принадлежи на Овчаренко, но неговите съображения са важни и не могат да се отминават. Разглеждано е съотношението на понятията социалистическо изкуство и социалистически реализъм. Те не са синоними. Първостепенно значение е отредено на същността на социалистическия реализъм. И това се обяснява с непрестанно нарастващия интерес към неговите постижения и особености. И привържениците, и отрицателите му в еднаква степен се интересуват от следните въпроси: свързана ли е революцията в изкуството с реализма? Придобил ли е социалистическият реализъм характер на международно явление и др. Неслучайно критиците на социалистическия реализъм „обосновават" отрицанието му с тезата, че реализмът е изживял времето си. Не са изключение и троцкистки мислещите литературоведи, които проповядват невъзможността на социалистическата култура и изкуство преди победата на пролетариата в световен мащаб. Многобройните факти, поднесени достатъчно убедително, създават възможност да се разбере какво широко място е заела в редица страни мисълта за социалистическия реализъм, станал международно явление.

Понятието социалистически реализъм за Овчаренко означава естетическата система на изкуството на новия свят и в същото време — художествен метод. И наистина социалистическият реализъм е и литературно направление, и художествен метод, без това да означава, че се отхвърля наличието на произведения в литературите на социалистическите страни, които използуват естетиката и художествения арсенал на романтизма.

Социалистическият реализъм е изкуство на едно ново общество, но не възниква от нищо. Той е подготвен не само от общественото развитие, а и от литературата. В една или друга степен той влиза във взаимодействие с модернизма, с романтизма, с критическия реализъм, с пролетарската литература. И затова можем да се съгласим с автора, че е необходимо да бъде проучено значението на пролетарската литература като предходник и начало на социалистическия реализъм. Още повече, че тя има на свое разположение литературата на чартистите, на Парижката комуна, както и пролетарската литература на редица страни.

Съотношението между понятията социалистическо изкуство и социалистически реализъм изисква определение на понятието художествен метод. Според Овчаренко художественият метод се проявява в единството на художествените форми и тяхната дълбока връзка със съдържанието и с цялото развитие на действителността (с. 188). Следователно методът се проявява във всички страни на художественото произведение и затова особеностите на литературн-

ното произведение не можем да търсим с успех в отделно взети страни на литературата или на отделното произведение.

От особена важност е да се установи съществуват ли в социалистическите литератури други методи и направления освен социалистическия реализъм. Отговорът на този въпрос започва с определение на реализма. А. Овчаренко отхвърля погрешното разбиране на реализма като „плоско правдоподобие“ и посочва мястото на условността и в естетиката на реализма. Тук вече той не може да отмине известната постановка, дадена от Чернишевски, според която изкуството отразява живота „във формите на самия живот“. Тази формула има своите отрицатели, защото в нея виждат утвърждаване на средствата на стария реализъм. Но Чернишевски не я свежда до похватите, средствата и формите, въпреки че те не могат да бъдат откъснати от нея. Фантастиката, гротеската, условността, иносказанието и деформацията могат да имат и реалистични форми. Реализмът не е мислим без историческа конкретност и без правдивост на детайлите. Те обаче се проявяват своеобразно както в отделните жанрове, така също и в творческия почерк на авторите. Писателят може да се откаже от едни и да търси по-изразителни форми на тяхната проява. Б. Брехт не създава историческата конкретност с чисто външни детайли, а със самия начин на мислене и на чувствуване, като изразява мащабно мислите и чувствата на хората.

Така изложението достига до въпроса за типовете социалистически реализъм и за неговите модификации. Заслужава внимание гледището за преходните форми и етапи към социалистическия реализъм, на каквито етапи се намират писатели като Хемингуей и др. Все пак е нужна по-голяма широта на постановката за критическия реализъм. Изкуството на XIX в., което се създава според принципите на реалистичната естетика, не може да бъде само критически реализъм. Фактите показват, че реализмът е по-сложен и по-разнообразен.

Съществена се оказва и проблемата за романтизма в социалистическото (съответно в съветското) изкуство. Овчаренко отхвърля метафизическите възгледи за романтизма, които все още се срещат, и изразява мисълта, че романтизмът е „комплексно“, сложно явление. Без да се спираме на определението на романтизма, ще разгледаме възгледите на Овчаренко за съотношението романтизъм—социалистически реализъм. Поетите-социалисти са създали романтични произведения (Багрицки, Бабел, Артьом Весьоли, Александър Грин, Е. Межелайтис), с което вече са отговорили утвърдително на въпроса за съществуването на романтизма наред със социалистическия реализъм. Въпросът сега изисква друг отговор: може ли романтизмът наред със социалистическия реализъм да бъде методът и направлението, които са исторически необходими за създаване на изкуството на социалистическото общество. Ако той не съществува само по силата на наследената традиция, която ще се изживее, в каква степен ще има значение и носи ли качество, което го разграничава от романтизма на миналото столетие. А. Грин е изтъкнат като романтик, който не цели да избяга от действителността, а да се извиси над нея, да увлече хората в света на красотата. С примера на А. Грин Овчаренко потвърждава наличието на романтизъм (като метод) в социалистическата литература. И все пак читателят се запитва: нима в социалистическата действителност не съществува красота, та писателят трябва да увлича читателите си и да ги извисява над нея. Само желанието на автора да изпревари днешното състояние може да обясни увлечението по такъв романтизъм.

Романтизмът е многообразен, както и реализмът. Поради това явлението следва да се обхване в неговата сложност, а не в теоретическото му еднообразие и единство. Това е подтикнало Овчаренко да говори за съществуване на романтизма като преходно явление, особено на ранния етап. Но веднага възниква въпросът: преходно явление ли е и само на ранния етап ли съществува? Романтизмът е свързан и съществува в цялото пролетарско творчество (при чартистите, в поезията на Парижката комуна и др.). По-интересна е другата постановка за израстването на романтизма от социалистическия реализъм (с. 224). Пример за такова израстване на романтизма от социалистическия реализъм е творчеството на Е. Межелайтис. Тази постановка се нуждае от по-детайлна разработка. Тя е от значение и за българското литературознание, защото може да ни въведе по-пълно и точно в своеобразието на творчеството на Хр. Смирненски.

Приема се, че романтиката и романтичното в литературата могат да бъдат отразени и реалистически, и романтически, и даже претопени едно в друго, както е в произведението на А. Довженко „Щорс“. Това е станало причина Довженко да бъде определен в едни произведения като романтик-реалист, в други като реалист-романтик, а в трети само като романтик. И литературата предлага все повече и повече факти (например А. Гуляшки), което доказва, че романтиката и романтичното идат от предмета на литературата и че социалистическият реализъм има естетически многообразен предмет.

Изразеното становище, че реализмът, критическият реализъм, романтизмът се отличават с ново качество, не може да се оспорва. Но твърдението, че критическият реализъм и романтизмът прерастват (не

всякога, разбира се) в социалистически реализъм изисква примери от творчеството на много автори, за да се разкрие един от пътищата на възникване на социалистическия реализъм. Все пак този аспект отвежда към една връзка, чието начало е в миналото.

Партийността като основа на социалистическия реализъм също се е оказала в центъра на разискванията. Твърдението на Б. Сучков за безкласовата основа на социалистическия реализъм е отхвърлено изцяло. А. И. Овчаренко е на мнение, че цялото изкуство е партийно и партийността не е мислима без класова определеност на писателя. Противниците на социалистическия реализъм се опитват да му нанесат поражение с тезите за „общочовешки критерии", за „световните стандарти". Естествено е съветският литературовед да ни върне към принципите за народност и партийност.

Проблемата за народност на изкуството е породила разномислие, защото е комплексна. Овчаренко се присъединява към гледището на Ю. Барабаш, за когото народността е естетическо качество, създадено като продължение на духа на народното творчество. Безспорно, народността е естетическо своеобразие. Сега обаче е от значение да се изясни за народност или за народен характер на изкуството ще се говори. При наличието на социалистическа нация не е перспективно да се говори за народност (т. е. за население). Наистина в съветското литературознание тази проблема е съществена, защото литературата е многонационална, отделните народности все още трябва да разгръщат и изявяват духовното си богатство. В същото време в СССР е създадена исторически нова човешка общност, наречена съветски народ. Именно във връзка с нея се оказва необходимо да се изследва народният характер на литературата и съотношението на принципите народен и партиен характер на изкуството. Партийността е обяснена като висш израз на народността. И не може да не бъде така, защото в друг случай ще се допусне противоречие на народни и партийни интереси.

На критика са подложени твърденията на „съветолозите", че партийността осъжда литературознанието и литературата на еднообразие. Даденото определение на партийността: като позиция, възглед за света, свързан с една или друга класа, е общо и се нуждае от конкретизация. Под него биха се подписали и противниците на социалистическото изкуство. Противниците на социалистическото изкуство също не са безпартийни, а само буржоазно партийни. Това Овчаренко посочва по категоричен начин. Социалистическата партийност е неприемлива за тях не защото защищава класови интереси, а защото по своята найдълбока същност води до създаване на нов тип изкуство, свободно от литературен анархизъм и кариеризъм, с други цели и функции, осигуряваща свободата на художника, на писателя и др.

За какво ново качество на литературата може да става дума във връзка с партийността? В борбата за преустройване на света партийността като класова позиция изпълва художествената литература с ново съдържание. Това означава, че литературата не е мислима без откривателство. Тя не илюстрира партийните документи, а от самата действителност извлича явления със социалистически характер, в което е несъмнената й значимост като изкуство и като познание. Новаторството в съдържанието неизбежно изисква и обуславя новаторството на формата. Именно затова социалистическата партийност е необходимо условие за възхода на художествената литература, която е нужна на социалистическото общество като изкуство, а не като сурогат. Тя ни запознава с типичния характер в социалистическото общество, а не с „емблеми" или „монументи", въпреки че литературата има право и на това, тъй като е изкуство.

*

Проблемите на литературознанието са обхванати с оглед на тяхната принципна важност за изкуството на социалистическия реализъм. Достатъчно страници са посветени на етапите на развитие на социалистическия реализъм, на документалното начало в литературата, на методите на литературознанието: сравнителни, семиотични, структурни и други проучвания.

Особено внимание литературоведите отделят на сравнителното изследване на изкуството. Водени от методологическите позиции, литературоведите понякога се движат в две крайности: от пълното отрицание до апологетичното утвърждаване на сравнителното проучване. А. И. Овчаренко изхожда от несъмнената истина, че превъзходството на социалистическото литературознание над компаративистите е очевидно, но без да отхвърля сравнителното изследване. Той преразглежда значението на автопризнанието като доказателство, следователно и като метод на литературознанието. Литературоведът не го отрича по принцип, но не му придава и господствуващо положение, както е в трудовете на отделни автори. За него е несъмнено ясно, че един писател може да се увлича от творчеството на Балзак и да не изпитва неговото непосредствено влияние в естетическите си възгледи, и, обратно, да твърди, че е неповлиян от даден автор, а да се окаже под неговото въздействие. Именно поради това влиянието между писателите не трябва да се свежда само до усвояването на художественото майсторство. Литературните

влияния и взаимодействия са по-разнообразни, а в съвременните условия могат да бъдат разглеждани и в друг аспект. Те могат да се изразят в идеен спор с писател с противоположни разбирания.

Горки вероятно се е повлиял от Ботевото стихотворение „На прощаване“, от романа на Т. Еж (Зигмунд Фортунат Милковски) „На разсъмване“ и от създадения в него образ на баба Мокра, от отношението на Гьоте към майката, но не е подражавал на тези автори. Въздействието по-скоро е подготвено от състоянието на литературата, създала интереса на Горки към определена проблематика. Следователно въздействието се дължи на обществото, но е пречупено през литературата.

Горки е спорил с Достоевски, с Чернишевски, с Толстой. С Достоевски и Толстой той полемизира в идеен план, в областта на светогледа, а с Чернишевски — по отношение на художественото майсторство. В този смисъл литературното влияние не е пасивно продължение на предходниците. Принципно важен аспект на литературните влияния (за съветското литературознание) е взаимовръзката на руските писатели с творчеството на писателите от Средна Азия. Руските писатели са влияели на средноазиатските, но и сами са изпитвали тяхното влияние (Н. Тихонов, В. Луговски, който подчертава, че те са му дали твърде много). Изследването на тази връзка и на това взаимообогатяване ще доведе до разкриване на закономерности в развитието на социалистическата литература като изкуство на новото общество, до откриване на интернационалното й своеобразие.

*

Трудът на А. И. Овчаренко е сериозно постижение в съвременното литературознание. Диалогът се води на световно равнище. Обсъждат се проблеми, които са в центъра на проучванията на литературоведите от всички страни. Доказателственият материал е с международна широта и значимост. Овчаренко се позовава на трудове и произведения на американски, на латиноамерикански, на японски, немски и учени от други страни[1] и достига до сериозни изводи. Не само много автори са обхванати, но и твърде разнородни проблеми са засегнати. Изложена е не само проблематиката, но са набелязани и аспектите на нейното проучване. В труда на Овчаренко са изразени преценки на убедителни или неубедителни гледища, поради което той може да бъде разглеждан и като своеобразна рецензия на основните литературоведчески прояви, сред които и много български.

Достигнатото от Овчаренко и други съветски литературоведи изисква да бъде продължено и задълбочено с проучвания на разгледаните в книгата оригинални явления в социалистическото изкуство и на първо място на социалистическия реализъм, както той продължава да се изявява в съвременното творчество, с което още по-убедително ще бъдат утвърдени преимуществата на социалистическия реализъм като нов тип изкуство.

Никола Г. Николов

[1] Овчаренко използува опита на български поети и писатели като : Хр. Ботев, Хр. Смирненски, Д. Полянов, Л. Стоянов, Д. Димов, както и на литературоведите: Т. Павлов, П. Зарев, В. Колевски, К. Генов и др.

ВЕСЕЛИН ХАНЧЕВ. ИЗБРАННЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ

Изд. София-Пресс, С., 1974. 152 с.
Составитель, переводчик и автор предисловия Алберт Опульский

Поетическият свят на Ханчев бързо заплени не само нашия, но и световния читател. Само няколко години след смъртта на поета (1966) стиховете му се пресътворяват на съответните езици във всички социалистически страни. Лирическият герой на Ханчев проговори и на английски, френски, испански, италиански, немски и други световни езици.

Сред десетките сборници на чужди езици изданието на руски език е най-представителното. То включва не само най-голям брой творби, но и най-ярките му произведения от познатите ни стихосбирки: от ранните лирически стихотворения на юношата-поет до забележителната зрелост на поета.

Предговорът, както и хронологическата подредба на подбраните стихове позволяват на читателя и специалиста да вникнат отблизо в съкровения свят на нежния лирик, да почувствуват неговото своеобразие и да съдят за цялостния му облик, за неговите специфични търсения, неповторима поетика и възходяща творческа еволюция.

Алберт Опулски е вложил изключителна топлота, много обич, усет и талант, за да зазвучи плавно, на хубав руски език, поетическото слово на Ханчев. Живял години наред с Ханчевото мислене, образност и световъзприемане, преводачът се домогва до оригиналния му художествен изказ. Нещо повече: в творби като „Лози в Монмартр“, „Молитва към революцията“

или „Парижкият дъжд, възпят от една шарманка“, руският текст съперничи на оригиналния. Този стремеж да се достигне оригиналната мелодика на стиха, колкото и трудно постижимо, доминира и съпътствува почти навсякъде търсенията на преводача-поет. Той не робува на онзи познат педантизъм при превода, при който се подреждат дума по дума всички мисли, без да се съхранява атмосферата, общият смисъл, мелодика и идейно-емоционално въздействие на оригиниалното произведение. Като се придържа в оригиналния текст, Опулски се стреми да постигне поетическия му адекват на руски език, за да подчертае неповторимите интонации, алитерации, ханчевски багри и отсенки на речта, изострената му чувствителност към съвременността, без които би загубил своето очарование и изящество. Грапавините, които срещаме тук-там в руския текст, не са белег на недоглеждане или небрежност. Те са по-скоро знак за усилията на Опулски да се доближи до спецификата на ханчевското слово, до новаторската му непривичност. Оттук произтича и трудността да се постигнат не само духът и смисълът на отделната творба, но и онази непринуденост, плавност и изповедност в изказа, които при Ханчев добиват особени форми и трудно се постигат на чужд език. За преводача е било по-важно да се запази тъкмо спонтанният изказ, лишен от някаква литературщина и натруфеност; да се постигне простотата, непосредността и онази лирическа пулсация, които трайно завладяват и дълбоко въздействуват. Ето как звучи на руски език например началото на „Лози в Монмартр“:

Добрый вечер, печальные лозы,
деревенские милые девушки!
Расскажите мне, как вы попали сюда,
в этот шумный Париж, на Монмартр.
Расскажите мне, кто заключил вас
в ограды железные,
кто вам землю железную дал
и железное небо?

И т. н.

Или краят на „Жив съм“:

Нерожденный мир во мне кричит.
Жив.
Значит, мертв я,
если не кричу от боли.
Жив.
Люди,
слушайте диагноз:
Жив я.

Разбира се, не навсякъде в руския тест се усеща тази ювелирна простота и непосредност. Нито близостта до текста се осъществява във всеки отделен стих. Отклоненията, които се правят обаче, не изопачават семантично оригинала, нито цялостното настроение. Например в „Знамето на батальона“ двата стиха от оригинала: „Червена кал полепва по ботушите, /тежи в дъжда войнишкия шинел“ се превеждат: „Мы все в грязи, под сапогами месиво,/ шинель пудовой стала от дождя“. Замяната на отделни думи в руския превод: „прощания“ — „разминавания“; „бешенная“ — „лудата“ („Имам всичко“) и др. под. не са равностойни, но с тях контекстът не се обеднява, нито променя, макар че възможностите за прецизност, особено в руския език, трудно могат да се сведат до ограничаващи предели. . . За радост откритите еквиваленти догонват интонацията на оригинала и обемат емоционално-смисловата му същност. Могат да се срещнат и други несъответствия, но те не са от съществено значение. Налице е в крайна сметка едно грижливо и отговорно отношение към поезията на Ханчев, към всеки негов слог, към всяка негова дума.

Останали са извън полезрението на преводача значителна част от „Стихове в паласките“, особено от „Смешен пантеон“ и „Роза на ветровете“. В замяна на това почти всички стихове от „Лирика“ и дословно от цикъла „Жив съм“ са преведени.

Като сравняваме включените три стихотворения, преведени от В. Виноградов („Посвещение“), М. Алигер („Земя и небе“) и Д. Самойлов („Приказка“), с цялостния блок на преведеното от Алберт Игнатиевич, съзнаваме колко усилие, търпение и вещина са му били нужни, за да зазвучи убедително, точно и правдиво поетическият глас на Ханчев на руски език. Мислите и чувствата на поета се открояват с неподозирана сила, с нови поетически одеяния, но с позната ритмомелодика.

Най-значителното постижение на Опулски е усетеният от него стил на поета. Почувствувани са неговата вътрешна сила и поетическа атмосфера, мисловност и светла трагика; онази пресътворена правда на поета, драматизъм и художествени истини, изстрадани в борба срещу онези „тежки води“ (изразът на акад. П. Зарев) на нормативистичното мислене. Пресътвореният свят на Ханчев живее и чрез своеобразната му поетика, строго съблюдавана и дълбоко проучена от преводача. В стихотворения като „Драма, наблюдавана утрин“, „Пред буря“, „Гора“, „Лятна привечер“ и др. Опулски осмисля по своему творбите и те получават по-друго звучене. По този начин пейзажните фрагменти се нюансират с конкретни настроения и емоции.

Авторът на превода е подбрал с усет твърде характерни произведения на Ханчев, чрез които се маркират онези „звездни мигове“ от творческата му еволюция, даващи пълна възможност да се проследи драматизмът в гражданската му съдба и

онези артистични прагове и „секрети“, присъщи на творческия му процес. От превода може да се съди за емоционално-мисловната гравитация на поета към живота; за дълбококонфликтната жажда, предизвикала в поетовото съзнание толкова неподозирано ярки пориви и художествени обобщения, човешки тревоги и внезапни художествени поанти, зафиксирани с първооткривателска страст. Емоционално-мисловната палитра, багровата нюансираност и своебразие на стиха, заключил Ханчевото жизнелюбие и кристалната чистота на човешката му болка; любовта му към комунизма, неговото съзнание за изпълнен граждански дълг и новаторското му дръзновение на зрял художник струят във всяка метафора, находчиво намерен епитет, новооткрита поанта или хипербола. Преводачът дава възможност да се почувствуват структурните изменения в поетическата реч: усеща се вътрешното движение на едно развитие — от раншната юношеска инвенция към изящната чувствителност, дълбочина и конкретна детайлираност на атмосферата. Изобщо присъствието на поета личи особено ярко в сложния художествен преход към нова образност: в новата структура, в стиховата ритмомелодика и контрастност; в повтаряемите думи или лаконизъм на изказа; в пределната художествена простота или в интелектуалната извисеност на изживяванията. Без да „осъжда на смърт“ класическия стих, Ханчев модифицира изразните си средства, видоизменя традиционната ритмика и строфика, за да им придаде по-голяма пластичност посредством нови форми, даващи свобода и по-голяма обемност; за да обгърне сложността, диалектиката и динамиката на съвременния живот. Модерното възприемане и отражение на света довежда до вътрешни изменения на семантичните и формални елементи на стиха. Сам преводачът констатира още в предговора, че по художествен усет и зрелост Ханчевата лирика може да се разглежда в контекста само на мъдрата лирика на Леонид Мартинов, Тадеуш Ружевич, Ищван Шимон, Михай Бенюк и др.

Като вниква отблизо в лексическото богатство, в своеобразието на поетовата фразеология, синтаксис, ритмика, строфика, тропи и във всичко, нужно за един самобитен поетически глас, Опулски разбира колко трудно е било на Веселин Ханчев да се освободи от „комфорта“ на класическото стихосложение, за да обособи своя поетика и да твори по нейните сложни закони, така характерни за стиховете му от „Лирика“ или цикъла „Жив съм“. В тях поетът привидно се доближава до разговорната реч, но без да допуска всякакви следи от прозаизация и антипоетичност. В тези творби напират мисли и чувства, усеща се тяхното движение, което е като някаква „верижна реакция“ (изразът на съветския теоретик Е. Еткинд), структурираща всички смислови и стихообразуващи съставки. Различните повторения, стихови вариации, зрителнослухови образи, вътрешни рими, благозвучия, анафори и цялата ритмомелодика на Ханчевия стих свидетелствуват за изключителната поетическа култура на художника. Всички тези особености на неговия поетически строй са строго съблюдавани от преводача.

Руският „прочит“ на Ханчев, осъществен на богат и любим език, утвърждава творческото присъствие на поета. Съветският читател и всички говорещи руски ще усетят живата плът на новатора-поет. Така Ханчевите сърдечни и умни стихове ще проникват все повече по света; ще убеждават в поетовата вяра и хуманизъм, в хармонията и в нравствената красота на неговата душевност; ще удължават пътуването на поета към историята и към мащабния литературен контекст на голямата литература на съвременността, даващ интернационални измерения на този взискателен поет, превърнал дори и предсмъртните си страдания в поетически изповеди и в интимно общение със съвременника, на когото доверява най-съкровените изживявания и надежди. Такова общение трайно се свързва с името на България и с динамиката на съвременната българска литература, с новаторското ѝ съдържание. По този начин Ханчев няма да престане да е съпричастен към благородните пориви на епохата; към нейните идеали и събития; към хуманистичния ѝ заряд и към безкористието на онези хора, творящи нейната красота и безсмъртие.

Христо Йорданов

КАТЯ БЪКЛОВА — „ИДЕЙНО-ЕСТЕТИЧЕСКИ ИЗМЕРЕНИЯ НА СЪВРЕМЕННИЯ ГЕРОЙ В ПРОЗАТА НА А. ГУЛЯШКИ И К. КАЛЧЕВ“

На 29. V. 1975 г. се състоя публична защита на дисертацията на Катя Кирилова Бъклова на тема „Идейно-естетически измерения на съвременния герой в прозата на А. Гуляшки и К. Калчев“. На защитата присъствуваха членове на Научния съвет, писатели, научни сътрудници, специалисти и аспиранти, граждани.

Рецензентите проф. Ефрем Каранфилов и проф. д-р Васил Колевски изтъкнаха в рецензиите си, че избраната тема дава възможност на дисертантката да разкрие творческата индивидуалност на А. Гуляшки и К. Калчев в руслото на общите закономерности у нас преди и особено след 9. IX. 1944 г., а така също и да вземе отношение по най-актуалните проблеми на съвременната ни литература.

По повод ранните творчески търсения на разглежданите автори проф. д-р В. Колевски оцени високо страниците, посветени на кръжока „Христо Смирненски“. В тях дисертантката се стреми да покаже цялата сложност на явленията от 30-те години, още повече, че у някои по-млади литератори у нас напоследък се забелязва неправилно подценяване на писателите от групата на „РЛФ“. Изтъквайки главите, в които е разгледана поетиката и главно стилните особености на Гуляшки и Калчев, В. Колевски подчерта една позитивна тенденция в съвременното ни литературознание — идейно-тематичните проблеми да се свържат в един по-системен анализ с въпросите на художествената структура, за да се постигне цялостна оценка на художествените явления.

В своето изказване проф. Е. Каранфилов подчерта, че същината на художествената творба може да се изясни най-добре посредством „живота“ на героите, чрез умението на автора да се домогне до значима проблематика, която да въплъти в герои, в необходимата мяра индивидуализирани и типизирани. Посочвайки рисковете, свързани с паралелното сравняване на двама автори, рецензентът утвърждава, че в края на краищата всичко зависи от методологията, от избраните средства за изследване и от способността за конкретен анализ. Изтъкнато бе, че дисертантката е съумяла да постигне атмосферата на 30-те години, когато се формират А. Гуляшки и К. Калчев, както и да обясни убедително ранните неуспехи на А. Гуляшки. Като най-цялостен и правдив е посочен анализът на историческата проза на А. Гуляшки. Приносен момент представят обобщенията за положителния герой у двамата разглеждани белетристи, които са пръв опит да се осмисли характерното, отличаващо положителните герои на тези утвърдени наши автори. Отбелязана бе също правилната методологическа постановка, добросъвестното и задълбочено познаване на конкретния художествен материал и библиографията върху него, както и оригиналните обобщения и изводи, необходими, за да бъде присъдена на дисертантката научната степен „кандидат на филологическите науки“.

В обсъждането на дисертацията взеха участие проф. Г. Димов, н. с. Елка Константинова, н. с. Хр. Йорданов, проф. Ст. Каролев.

Проф. Г. Димов изтъкна, че дисертантката се домогва по свой път към съвременната проблематика и базирайки се на правилна методология, свързва художествените явления с цялата обществено политическа действителност през 30-те години. Паралелният анализ на двамата автори дава интересна възможност да се оценят тяхното творчество и да се видят съществени страни от тяхната поетика. Възраженията по отделни оценки и постановки не намаляват положителното впечатление от самостоятелните занимания на К. Бъклова и от качествата, които показва като изследовател на съвременната литература.

Н. с. Елка Константинова се спря върху трудностите, с които е свързано едно обширно и всестранно изследване на двамата автори. То изисква специална методология, защото разглежда живи автори, които са в процес на развитие, за разлика от едно творчество, окончателно оформено като художествено явление.

Правилно е, че К. Калчев и А. Гуляшки не са съпоставени като ценности, като величини. Търсено е тяхното своебразие, при което позициите и оценките на дисертантката са правилно изявени. Работата ѝ е нова и като изследователски подход.

Н. с. Христо Йорданов посочи, че найценното в наблюденията на Бъклова е амбицията ѝ да анализира самостоятелно, да съотнася и квалифицира разнородни факти и правилно да оцени сложността им. Бъклова не схематизира и не опростява трудното освобождаване от нормативите и ненужния ригоризъм, а отчита пораженията, сложната душевна борба и диалектиката на творческото съзнание.

Проф. Ст. Каролев подчерта, че избраната от К. Бъклова тема може да подтикне към анализ на социалната обусловеност и психологията на героя, върху обобщения относно съотношението типично — индивидуално, и то предимно в сферата на нравствено-психологическите му измерения. К. Бъклова свързва проблема с неговите стилно-изобразителни аспекти — една неотъпкана все още пътека в нашето литературознание. А това само по себе си е вече достатъчно за един кандидат на науките. Проф. Ст. Каролев посочи положителния стремеж да се разгледат авторите в тяхното развитие, да се дадат точни естетически оценки, да се постави творчеството на А. Гуляшки и К. Калчев в широк идейно-естетически контекст, за да се видят и съвременните художествени тенденции.

Накрая К. Бъклова даде пояснение и отговори на направените бележки и възражения.

Общото мнение на рецензентите и изказалите се, че на Катя Кирилова Бъклова заслужено трябва да се присъди научната степен „кандидат на филологическите науки“, бе потвърдено от Научния съвет — всички негови членове единодушно гласуваха да бъде присъдена на Катя Бъклова научната степен „кандидат на филологическите науки“.

С. Б.

ЛИТЕРАТУРОВЕДСКИ КНИГИ

ИЗДАДЕНИ ПРЕЗ 1975 г.

Абазов, Тодор. Публицистика и критика. С., Български писател, 1974. 215 с.
Авджиев, Желю. Георги Бакалов. С., Български писател, 1975. 95 с. 1 л. портр.
Авджиев, Желю. Естетическо тържество на социалистическата литература. 1919—1923. Изследване. С., Наука и изкуство, 1975. 211 с.
Андреев, Веселин. Не мога без вас. Есета и спомени за наши писатели. С., Български писател, 1974. 204 с.
Антонов, Николай. Творческият процес в литературата. Литературното творчество като художествено мислене. Изследване. С., Наука и изкуство, 1974. 460 с.
Аристотел. За поетическото изкуство. Встъп. студия, коммент. и прев. от старогр. Александър Д. Ничев. С., Наука и изкуство, 1975. 136 с.
Благоев, Д. Литературно-критични статии. Под ред. и с предг. на Георги Марков. 2. изд. С., Български писател, 1974. 555 с. 1 л. портр.
Брадистилова-Добрева, Маргарита. Българската историческа драматургия през Възраждането. Изследване. С., Наука и изкуство, 1975. 224 с.
Братанов, Димитър П. и Светломир Д. Братанов. Ромен Ролан в България. Документален очерк. С., Наука и изкуство, 1975. 186 с. 12 л. факс. и портр.
Бурин, Иван. Има една песен. . . Мисли за поета и човека Николай Хрелков. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1975. 79 с.
Българо-чешката дружба в литературата на XIX век. Сб. статии. Ред. Емил Георгиев и Юлиус Доланski. С., БАН, 1975. 208 с.
Впоследния кръг. Сб. материали. Прев. от рус. С., Наука и изкуство, 1974. 132 си
Георгиев, Емил. Литературознание с повече измерения. Изследване. С., Наука . изкуство, 1974. 336 с.
Георгиев, Любен. Критически претворения. Проблеми и портрети. С., Български писател, 1974. 336 с.
Данчев, Пенчо. Избрани произведения. С., Български писател, 1975.
Т. 1. Литературни портрети и рецензии. 475 с. 1 л. портр.
Т. 2. Литературна критика и естетика. 455 с. 1 л. портр.
Даскалов, Стоян Ц. Родното място на таланта. Литературни размисли. С., Български писател, 1974. 183 с.
Делчев, Борис. Познавах тези хора. Мемоарни очерци. Кн. 2. С., Български писател, 1974. 420 с. 4 л. портр. и факс.
Димитрова, Блага и Йордан Василев. Младостта на Багряна и нейните спътници. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1975. 376 с. 24 л. портр. и ил.
Димитрова, Блага и Йордан Василев. Дни черни и бели. Елисавета Багряна — наблюдения и разговори. С., Наука и изкуство, 1975. 376 с. 12 л. портр. и ил.
Димов, Георги. Тодор Павлов и проблемите на литературната теория, история и критика. С., Партиздат, 1974. 392 с.
Дудевски, Христо. Михаил Шолохов. Идеи, образи, традиции. 2. прераб. изд. С., Наука и изкуство, 1975. 143 с. с факс.
Език и стил на Иван Вазов. Изследване. С., Нар. просвета, 1975. 115 с.
Жечев, Марин. Поглед към съвременната гръцка литература. Лит. крит. статии. С., Наука и изкуство, 1975. 167 с.
Жечев, Тончо. Критически погледи. 2. изд. С., Български писател 1975. 387 с.
Зарев, Пантелей. Литературни портрети. Павел Вежинов, Андрей Гуляшки, Камен Калчев и Богомил Райнов. С., Български писател, 1974. 183 с.
Иванова-Мирчева, Дора и Живка Икономова. Хомилиите на Епифаний за слизането в ада. Неизвестен старобълг. превод. С., БАН, 1975. 214 с. с факс.

Идейно-художествени особености на съвременния литературен процес. Сб. статии от бълг. и съв. автори. С., БАН, 1975. 259 с.
Каранфилов, Ефрем. Българи. Ч. 3. С., Нар. младеж, 1975. 336 с.
Каранфилов, Ефрем. Избрано. С., Български писател, 1975. Т. 1. Съвременност и литература. 591 с. 1 л. портр. Т. 2. Есета. 439 с. 1 л. портр.
Кирова, Лилия. Литература и време. Лит.-крит. статии и очерци. С., Профиздат, 1974. 215 с.
Кланицан, Тибор, Йожеф Саудер и Миклош Саболчи. Кратка история на унгарската литература. Прев. от унг. С., Наука и изкуство, 1975. 336 с.
Коларов, Стефан. Творци и проблеми. Лит. критика. С., ДВИ, 1974. 224 с.
Колевски, Васил. Литература партийна, народна. Избрани статии и рецензии. Предг. Тодор Павлов. С., Български писател, 1975. 472 с. 1 л. портр.
Константинова, Елка. Камен Калчев. С., Български писател, 1974. 100 с. 1 л. портр.
Конфорти, Йосиф, Я. Гео Милев—театър и време. Към проблема „Гео Милев и българският театър през двадесетте години". Изследване. С., Наука и изкуство, 1975. 272 с. 4 л. портр.
Литература на изменящия се свят. Актуални проблеми на съвр. идейно-естетическа борба. Сб. бълг. и прев. статии. Науч. ред.: Васил Колевски и Ефрем Каранфилов. С., Наука и изкуство, 1975. 451 с.
Литература на социалистическия възход. Сб. материали от II конгрес на Съюза на бълг. писатели. Ред. Симеон Хаджикосев. С., Български писател, 1975. 303 с.
Литературен процес и художествено творчество. Сб., посветен на 60-год. на акад. Пантелей Зарев. Под ред. на Стойко Божков и Георги Димов. С., БАН, 1974. 320 с. 1 л. портр.
Манолова, Наташа. Веселин Андреев. Аз не си спомням, аз живея. . . Лит.-крит. портрет. С., ДВИ, 1975. 136 с. с ил.
Мариатеги, Хосе Карлос. Мариатеги за литературата и изкуството. Прев. от исп. Предг. встъп. студия и състав. Атанас Стойков. С., Наука и изкуство, 1975. 275 с.
Марков, Георги. Гео Милев. Изследване. С., Нар. просвета, 1975.127 с. 8 л. ил. портр. и факс.
Марков, Георги. Неспокойна критика. Лит.-крит. и теорет. статии. С., Български писател, 1975. 216 с.
Метченко, Алексей И. Съкровено, извоювано. Из историята на съв. литература. Истор.-теорет. очерк. Прев. от рус. С., Наука и изкуство, 1975. 443 с.
Недков, Здравко. Творчески светове. Лит.-крит. статии. С., Нар. младеж, 1975. 228 с.
Неруда, Пабло. Изповядвам, че живях. Мемоари. Прев. от исп. С предг. от Любомир Левчев. Послесл. от Васил Попов. С., Партиздат, 1975. 471 с.
Николчина, Нора и Нина Николова. Камен Калчев. Био-библиографски очерк. С., „Дом на лит. и изкуствата за деца и юноши", 1975. 35 с. 1 л. портр.
Очерци за български писатели. Сборник. Ч. 3. 7. изд. С., Български писател, 1974. 743 с.
Павлов, Тодор. Тодор Генов. С., Български писател, 1974. 124 с. 1 л. портр.
Панова, Искра. Вазов, Елин Пелин, Йовков. Майстори на разказа. 2. изд. С., Български писател, 1975. 219 с.
Пантелеева, Нина. Поезия и граждански дълг. Изследване. С., Български писател, 1974. 136 с.
Паси, Исак. Томас Ман. Изследване. С., Наука и изкуство, 1975. 192 с.
Пенчев, Георги. Съвременност и минало. Идейно -естет. проблеми на бълг. истор. роман от последните години. Изследване. С., Български писател, 1975. 252 с.
Петров, Здравко и Цветан Стоянов. Мъдростта на древните митове. Преразк. на митол. мотиви. Сборник. 2. изд. С., Нар. младеж, 1975. 175 с.
Пешев, Александър. Западноевропейската литература до Великата френска буржоазна революция. 3. изд. С., Наука и изкуство, 1975. 643 с.
Попиванов, Иван Г. Любен Каравелов. Биогр. С., Нар. младеж, 1975. 224 с. 12 л. факс. портр. и ил.
Правчанов, Симеон. Неуморимият обвинител. Обществената и публицистична дейност на Антон Страшимиров. С., Партиздат, 1975. 243 с.
Русев, Пеньо. Как възприемаме художествените произведения? Научно-попул. очерк. С., Наука и изкуство, 1975. 56 с.
Саранде в, Иван. Павел Матев. Лит.-крит. очерк. С., Наука и изкуство, 1974. 83 с.
Сучков, Борис. Историческата съдба на реализма. Размисли върху творческия метод. Прев. от рус. С предг. от Васил Колевски. С., Партиздат, 1975. 520 с.

Съветски писатели. Сб. лит.-крит. очерци. Състав. Иван Сестримски и Димитър Добрев. Т. 1. С., Нар. култура, 1974. 320 с.
Тенев, Любомир. Избрани произведения. В 2 т. С., Български писател, 1975.
Т. 1. С предг. от Антоанета Войникова. 432 с. 1 л. портр.
Т. 2. 435 с. 1 л. портр.
Топалов, Кирил. Споделено за поезията. Съвременни български писатели. С., Нар. просвета, 1975. 112 с.
Унджиев, Иван и Цвета Унджиева. Христо Ботев — живот и дело. С., Наука и изкуство, 1975. 824 с. 40 л. портр и факс.
Хаджикосев, Симеон. Патриотизъм, партийност, творческо вдъхновение. Лит.-крит. статии. С., Нар. младеж, 1975. 204 с.
Цанев, Георги. Страници от историята на българската литература.
Т. 4. Художествени образи и критически идеи. С., Наука и изкуство, 1975. 416 с.
Цанев, Георги. Избрани съчинения. Т. 1 — С., Български писател, 1975 —
Т. 1. Рецензии, полемични статии и бележки. 347 с.
Т. 2. Проблемни статии, литературни очерци и портрети. 424 с.
Т. 3. Литературно-исторически изследвания. 432 с. 1 л. портр.
Цветков, Иван. Страници за прозата. (Българска, руска и съветска).
Лит.-крит. статии. С., Български писател, 1974. 312 с. 1 л. портр.
Цонева, Татяна и Нина Николова. Александър Муратов. Био-библиогр. очерк. С., „Дом на литературата и изкуствата за деца и юноши", 1974. 23 с. 1 л. портр.
Чолаков, Здравко. Поети и време. Изследване. С., Български писател, 1974. 107 с.
Юбилеен сборник. В чест на 10-год. на Великотърновския университет „Кирил и Методи". Кн. 2. Литературознание. В. Търново, Великотърновски университет „Кирил и Методи", 1975. 275 с.
Янев, Симеон. Традиция и жанр. Поглед към еволюцията на българския разказ. С., Наука и изкуство, 1975. 260 с.

Д. И.

ГОДИШНО СЪДЪРЖАНИЕ

НА СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ — ГОД. XIX — 1975

СТАТИИ:

Авджиев Желю — Забележително литературно дело, V, 3.
Ангелов Валентин — Прогресът в изкуството, IV, 69.
Анчев Ангел — Емилиян Станев и руският роман, V, 49.
Атанасова Цветанка — Светослав Минков и диаболизмът, III, 79.
Бехиньова Венцислава — Барокът и литературата на българските католици, II, 82.
Бумбалов Любен — Времето и неговите „метаморфози“ в българския роман между двете световни войни, V, 69.
Бъклова Катя — Пролетарската белетристика и ранните творчески търсения на А. Гуляшки и К. Калчев, I, 24.
Георгиев Емил — Краткото житие на Климент Охридски в ново осветление, IV, 102.
Гечев Стефан — Георгиос Сеферис — национален и модерен, I, 44; Към въпроса за авторството на Храбровата апология, IV, 87.
Дейкова Олга — Стихът на Вазов в първите му сбирки, VI, 32.
Делла Гата Луиджи (Неапол) — Европейският символизъм, I, 72.
Димитрова Елена — „Записки от Мъртвия дом“ в творческото развитие на Достоевски, III, 58.
Динеков Петър — Текстология и литературна история, III, 32.
Зарев Пантелей — Двама съвременни поети, I, 3; Поет и драматург, VI, 3.
Захариев Луко — Екатерина Ненчева, III, 95.
Иванова Екатерина — За първите разкази на Димитър Димов, I, 88.
Мирчев Кирил — Правописният въпрос през Възраждането, VI, 73.
Парпулова Любомира — Йордан Йовков и българският фолклор, IV, 28.
Петканов Иван — Петрарка — певец на възраждащата се човешка природа, II, 98.
Петканова-Тотева Донка — Старобългарският книжовник и античната култура, VI, 54.
Попиванов Иван — Аспекти на трагикомичното, V, 88.
Радонова Мария — Черти на творческия процес у Вапцаров, III, 41.
Стаматов Любомир — Първан Стефанов, IV, 45.
Станчев Красимир — Поезията на българските павликяни, I, 63.
Тодорова Мариана — Поезия на времето и осъзнатия риск, IV, 56.
Цанев Георги — Среща с миналото. Списание „Нов път“, IV, 3; Среща с миналото. Откъси, V, 24.
Чернокожев Вихрен — Философските поеми на Пенчо Славейков, VI, 16.
Шлизински Йежи — Рецепцията на делото на Паисий Хилендарски в Полша през последните 60 години, VI, 69.
Юхас Петер (Будапеща) — Атанас Далчев, I, 51.

КРИТИЦИ ОКОЛО КРЪГЛАТА МАСА:

Поезията през 1974 г. и критическите отзиви за нея. Участвуват: Емил Петров, Атанас Натев, Атанас Свиленов, Иван Сарандев, Никола Георгиев, Стоян Каролев, Ваня Бояджиева, Борис Делчев, Христо Йорданов, Стефан Елевтеров, Здравко Чолаков и Йордан Василев, II, 3.

ГОДИШНИНИ:

125 години от рождението на Иван Вазов

Вазов в творческото развитие на съвременни писатели. Изказвания от Дора Габе, Христо Радевски, Георги Караславов, Атанас Далчев, Емилиян Станев, Николай Хайтов, Павел Матев, Йордан Радичков, Петър Караангов, III, 3.
Георгиев Никола — От Хилендар до Шипка ,III, 13.

95 години от рождението на Йордан Йовков

Парпулова Любомира — Йордан Йовков и българският фолклор, IV, 28.

Георги Цанев на осемдесет години

Авджиев Желю — Забележително литературно дело, V, 3.

70 години от рождението на Илия Волен

Колева Дора — За някои моменти в творческото развитие на Илия Волен. По непубликувани творби, VI, 81.

Ефрем Каранфилов на 60 години

Свиленов Атанас — Зряло творческо дело, VI, 87.

70 години от рождението на М. А. Шолохов

Дудевски Христо — Михаил Шолохов и българската литература, II, 68.

Научни съобщения, спомени, материали

Ангелов Боню Ст. — Старинна служба за Иван Рилски, I, 115
Банков Трифон — Един български разказ от XVIII век, III, 111.
Василев Дженю — Борис Шивачев — комедиограф, IV, 113.
Влахов Георги — Неизвестни писма на Григор Пърличев, V, 134.
Димитров Димитър Ст. — Две писма на Константин Константинов, II, 106.
Дончева-Панайотова Невяна — Неизвестно „Похвално слово за Петър“ от Киприан, I, 98.
Иванова Екатерина — Неизвестен сценарий на Димитър Димов, V, 108.
Иванов Вичо — Г. П. Стаматов в моите спомени, VI, 94.
Мечев Константин — Възмездие за жестокостта, II, 115.
Радев Иван — За драмата „Хаджи Димитър“ на Любен Каравелов, VI, 104.
Радославова-Попова Лилия — Писма на Г. Бакалов до Ив. Радославов, IV, 110
Тематика на VIII международен славистичен конгрес, VI, 113.
Унджиева Цвета — Из историята на българската публицистика, II, 109
Хаджийска Петрана — Иван Хаджийски, III, 104.
Хлебарова-Ненова Златина — Цезурата в поезията на Яворов, I, 102.
Чирпанлиев Стефан — Разговор с дъщерята на Захари Стоянов, V, 132.

Из чуждестранния печат

По страниците на литературни списания от СССР, ГДР, Полша, Холандия, Австрия, Италия, I, 119.
По страниците на литературни списания от ГДР, Унгария, ГФР, САЩ, Дания, II, 137.
По страниците на литературни списания от Полша, Югославия, Франция, САЩ, ГФР, III, 118.
По страниците на литературни списания от Полша, ГДР, ГФР, Англия, Италия, IV, 125.
По страниците на литературни списания от ГДР, Австрия, Франция, V, 138.
По страниците на литературни списания от ГДР, Англия, VI, 115.

Преглед

Анчев Панко — „Дебютната вълна“ от Здравко Чолаков, I, 149.
Атанасова Цветанка — „Петима поети“ от Милена Цанева, II, 164.

Атанасов Александър — „Тодор Павлов и проблемите на литературната теория, история и критика“ от Георги Димов, III, 138.
Балабанова Христина — „Литература и живот“ от Петър Тонков, I, 152.
Беляева Сабина — „Високо при извора“ от Светлозар Игов, III, 140.
Блажиев Любен — „Реализм и художественная условность“ от Виктор А. Дмитриев, III, 155.
Богданов Богдан — Две книги върху проблеми на византийската литература, III, 152.
Бояджиева Ваня — „Современная болгарская драматургия“ от Нина Пономарьова, I, 143; „Споделено за поезията“ от Кирил Топалов, V, 157.
Бъклова Катя — „Българският разказ до Първата световна война“ от Михаил Василев, III, 145.
Гетов Георги — „Естетика“ от Пенчо Данчев, I, 139; „Публицистика и критика“ от Тодор Абазов, III, 148; „Традиции и жанр“ от Симеон Янев, VI, 125.
Георгиев Никола — „Zarys wersyfikacji bułgarskiej“ от Атанас Славов, IV, 145.
Гечев Стефан — „Поглед към съвременната гръцка литература“ от Марин Жечев, V, 154.
Гюрова Светла — „Българският Великден или страстите български“ от Тончо Жечев, V, 147.
Захариев Луко — „Критически претворения“ от Любен Георгиев, IV, 152 „Творчески светове“ от Здравко Недков, V, 152.
Йорданов Христо — „Избранные стихотворения“ от Веселин Ханчев, VI, 134.
Константинов Венцеслав — „Изкуство и културна конфекция“ от Атанас Натев, II, 154.
Константинова Елка — „Страници за прозата“ от Иван Цветков, IV, 142.
Кузева Йорданка — „Книга за Дора Габе“ от Иван Сарандев, II, 162.
Младенов Цанко — „Азбучната молитва в славянските литератури“ от Куйо Куев, II, 167.
Молхов Яко — „Не мога без вас“ от Веселин Андреев, II, 154.
Мутафов Енчо — „Лиричната драма“ от Чавдар Добрев, I, 147.
Недков Здравко — „Певец на своя живот“ от Кръстьо Куюмджиев, II, 159.
Николов Никола Г. — „Социалистическая литература и современный литературный процесс“ от А. И. Овчаренко, VI, 129.
Пернишки Васил — „Иван Вазов и българската критика“ от Георги Димов, II, 157.
Станчев Красимир — „Страници из историята на старобългарската литература“ от Боню Ст. Ангелов, III, 142; „Хилядолетна литература“ от Донка Петканова, IV, 156; „Древнерусская литература и фольклор“ от В. П. Адрианова-Перетц, V 159.
Тонов Ангел — „Modernizm w literaturach słowiańskich (sachodnich i południowich) сборник, I, 154.
Янева Катя — „Критически записки“ от Наташа Манолова, III, 149. „Неуморимият обвинител“ от Симеон Правчанов, VI, 123.

Хроника

Атанасова Вера — Обсъден научен труд: Стоян Каролев „Жрецът-воин“ II, 172.
Беляева Сабина — Защитена кандидатска дисертация, IV, 161; VI, 137.
Бъклова Катя, Янева Катя — Защитени кандидатски дисертации, IV, 161.
Дейността на Института за литература през 1973—1974 г., I, 157.

Книгопис — VI, 139.
ЛМ — Ново списание „Български фолклор“, IV, 160.

SOMMAIRE

Pantélei Zarev — Poète et dramaturge 3
Vikhren Tchernokojev — Les poèmes philosophiques de Pentcho Slaveïkov 16
Olga Deïkova — Le vers de Vazov dans ses premiers recueils de poésies 32
Donka Petkanova-Toteva — L'ancien homme de lettres bulgares et la culture antique 54
Jerzy Szlyzynski — L'oeuvre de Païssi Hilendarski en Pologne au cours des soixante dernières années 69
Kiril Mirtchev — La question d'orthographe pendant l'époque de la Renaissance nationale 73

Ilya Volène septuagénaire

Dora Koleva — De certains moments dans l'évolution créatrice d'Ilya Volène 81

Ephrème Karanfilov sexagénaire

Athanase Svilénov — Maturité d'une oeuvre créatrice 87

Communications scientifiques, souvenirs

Vitcho Ivanov — G. P. Stamatov dans mes souvenirs 94
Ivan Radev — Du drame „Hadji Dimitre" de Lioubène Karavélov 105
Thématique du VIII-ème congrès international de slavistique 113

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires de République démocratique allemande et d'Angleterre 115

Revue

Katia Yaneva — „L'accusateur infatigable" par Siméon Pravtchanov 123
Guéorgui Ghetov — „Traditions et genre" par Siméon Yanev 125
Nicolas G. Nicolov — „La littérature socaliste et le processus littéraire contemporain" par Alexandre I. Ovtcharenko (en langue russe) 129
Christo Yordanov — „Choix de poèmes" par Vesséline Khantchev (en traduction russe) 134

Chronique

Sabina Beliaeva — Soutenance d'une thèse de candidat ès lettres: Katia Baklova — „Dimensions idéologiques et esthétiques du héros contemporain dans la prose des écrivains A. Gouliachki et K. Kaltchev 137

Bibliographie des ouvrages de théorie littéraire, publiés en 1975 139
Sommaire de l'année 1975 de la Revue „Littératourna missal". 142

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

Техн. редактор К. Иванова

Коректор Ел. Котева

Дадена за набор на 2. XII. 1975 г. Подписана за печат на 20. I. 1976 г. Формат 70/100/16
Печатни коли 9,13 Издателски коли 11,83 Тираж 2250 Изд. индекс 5989

Печатница при Издателството на Българската академия на науките
София 1113, ул. Акад. Г. Бончев
Поръчка № 49

НОВИ КНИГИ

на Издателството на
Българската академия на науките
1113 София, ул. „Акад. Георги Бончев“

ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕНИ ОСОБЕНОСТИ
НА СЪВРЕМЕННИЯ ЛИТЕРАТУРЕН ПРОЦЕС
258 с., 17×25 см. Цена 2,73 лв.

БАЛКАНСКО ЕЗИКОЗНАНИЕ
LINGUISTIQUE BALKANIQUE
XVIII, 1
92 с., 17×25 см. Цена 1,70 лв.

20607

Цена 0,75 лв.