ЛИТЕРАТУРНА

2

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ПЪРВА

МИСЪЛ • 1977

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

2

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1977

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ПЪРВА

СЪДЪРЖАНИЕ

70 години от рождението на Емилиян Станев

Емилиян Станев пред „Литературна мисъл“ 3
Светлозар Игов — Увод към поетиката на Емилиян Станев 6
Панко Анчев — Национален характер и историческа съдба в романа „Иван Кондарев“ 13
Румяна Йовева — Принципи на структуриране на образите в историческите романи на Емилиян Станев 22

* * *

Снежина Николова — Йон Лука Караджале (По случай 125 години от рождението му) 54
Людмила Григорова — Поетите от „Парнас“. Естетически възгледи 68

Анализи

Радосвет Коларов — Между мрака и светлината (Наблюдения върху поемата на Иван Вазов „Паисий“) 85
Иван Попиванов — Мотивът за революционните борби в цикъла на Пенчо Славейков „Харамии“ 101

Текстология

Дочо Леков — Ролята на атрибуцията при изясняване на идейно-творческите позиции на българските писатели през Възраждането 108

Научни съобщения, документи

Георги Вълчев — Финландски дневници и мемоари от 1877—1878 117

Из чуждестранния печат

Литературни списания от ГФР 132

Преглед

Георги Цанков — „Елегия за мъртвите дни“, „Този странен занаят“, „Третият път“ от Богомил Райнов 136
Стефан Коларов — „Те останаха в моите спомени“ от Вичо Иванов 138
Сабина Беляева — „Въпроси на психологическото майсторство“ от Любен Бумбалов 140

СОДЕРЖАНИЕ

70 лет со дня рождения Эмилияна Станева

Эмилиян Станев перед „Литературной мыслью“ 3
Светлозар Игов — Введение к поэтике Эмилияна Станева 6
Панко Анчев — Национальный характер и историческая судьба в романе „Иван Кондарев“ 13
Румяна Йовева — Принципы структурирования образов в исторических романах Эмилияна Станева 22

* * *

Снежина Николова — Йон Лука Караджале (по поводу 125 лет со дня его рождения) 54
Людмила Григорова — Парнасские поэты. Эстетические взгляды 68

Анализы

Радосвет Коларов — Между мраком и светом (Наблюдения над поэмой Ивана Вазова „Паисий“) 85
Иван Попиванов — Мотив революционной борьбы в цикле Пенчо Славейкова „Харамии“ 101

Текстология

Дочо Леков — Роль атрибуции при объяснении идейно-творческих позиций болгарских писателей эпохи Возрождения 108

Научные сообщения, документы

Георгий Вылчев — Финляндские дневники и мемуары 1877—1878 г. 117

Из зарубежной печати

Литературные журналы в ФРГ 132

Обзор

Георгий Цанков — „Елегия за мъртвите дни“, „Този странен занаят“, „Третият път“ Богомиля Райнова 136
Стефан Коларов — „Те останаха в моите спомени“ Вичо Иванова 138
Сабина Беляева — „Въпроси на психологическото майсторство“ Любена Бумбалова 140

Редакционен комитет:
ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор
ГЕОРГИ ДИМОВ (зам.-главен редактор), ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ, ЗДРАВКО ПЕТРОВ, МИЛЕНА ЦАНЕВА (зам.-главен редактор), ПЕТЪР ДИНЕКОВ, ТОНЧО ЖЕЧЕВ

ЕМИЛИЯН СТАНЕВ ПРЕД „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“

1. Какво бихте казали за влиянието на родното място, на средата върху творчеството Ви — имаме пред вид не само това, което е останало у Вас като спомен, като конкретна представа, но преди всичко духовната атмосфера, в която сте откривали света и тайните на творчеството.

2. Разкажете нещо за творческите си пристрастия. Колкото и парадоксално да звучи подобен въпрос, кой например от героите на „Легенда за Сибин“ е написал „Иван Кондарев“? Вие ли, творецът, сте духовна проекция на Назарий от „Легендата. . .“? Можете ли „да влезете в кожата“ на отрицателните персонажи, творчески да обикнете един герой, с когото в живота бихте се борили?

3. Как се раждат Вашите творби, кое предхожда — случката, сюжетът или философската идея? Винаги ли използувате спомените си и каква е ролята на фантазията? Разкажете нещо за въздействието на световните мислители върху Вашия творчески свят. И понеже отношението Ви към критиката до голяма степен е неизвестно, какво бихте казали за едно от малкото известни Ваши пристрастия — към книгата на Иван Мешеков „Ляво поколение“?

4. Какво бихте казали за Вашия идеал за свобода и хармония, за Вашето отношение към природата и към тайните на човешката душа, за Вашата необикновена „чувствена надареност“?

М. Н.
Г. Ц.

ЕМИЛИЯН СТАНЕВ:

1. Роден съм в Търново, обаче Търново е неразривно свързано в моето съзнание с град Елена, тъй като прекарах детските и юношеските си години в двата града. Ако Търново отрано събуди у мен интерес към нашата история и ми даде възможност да почувствувам, макар и като полъх от миналото, общобалкански духовен климат (защото тогава все още се долавяха остатъци от гръцко, арменско и главно турско в тоя стар и тъжен град), в Елена отведнъж попаднах в чисто българска душевност и мисля, че тъкмо там възникна и се оформи моят естетически свят и поетика. Колкото и да е странно, това се извърши в тоя малък балкански градец, някога едва ли не столица на независимо българско княжество, възглавено от прочутите еленски чорбаджии. Уверено мога да кажа, че от смесения дух на тия два града възникна духовната основа и конфликтността в моите книги.

2. Творческите ми пристрастия? Но аз самият не знам утре към какво бих се пристрастил. Може би към сюжет, към тема все от същите жанрове, а може би към нещо друго, ново, различно от всичко, което ме е увличало

до днес. Не обичам да се връщам към стари, отминали теми, нито към постигнати вече форми.

Питате кой от героите в „Легендата за Сибин“ е написал „Иван Кондарев“. Може би отец Силвестър. Колкото за Назарий, да — той е духовна проекция на мои съмнения относно съдбата на художника при дадени обществени условия и за ползата от изкуството.

Отрицателни персонажи, според моето скромно мнение, няма. Тръгнем ли по тоя път, трябва да се запитаме какъв е моралът на художника, а тоя въпрос предполага обширна дискусия. Всеки, който изисква обществен морал в изкуството, без да ще, му слага спирачка. В изкуството злото и доброто губят границите си, стават мъчно различими и щом критиката започне да го разглежда обществено, граждански, художникът неминуемо се превръща в морален проповедник, а това е вече упадък, тъй като не някакво добро, морално или неморално са за него висша цел, а съвършенството. Мисля, че художникът трябва да стои по-далеч от всяко предпочитание към своя персонаж или, по-точно казано, да стои над него и над неговите страдания дори и тогава, когато те измъчват душата и съвестта. Много често художникът съди и осъжда себе си чрез своя герой. Така се преплита етичното с естетичното, моралната присъда, правдата, истината с изискванията, наложени от самата форма. Така е за съжаление, такава е същността на истинското изкуство и това ме е карало да се запитам — каква е ползата от него за нравственото издигане на човека.

3. По различни начини и поводи: някои от спомени, от размисъл, други от впечатления, от някаква снимка, дори от музикален израз, от песен, от разговор с някого, но главно от нещо в самия мене. Казвам „нещо“, *имайки* пред вид способността, писателската дарба, познанията, натрупани *бог знае* кога и как, които едва ли съзнавам, едва ли зная, че знам, докато *не съм* седнал до масата. Писателят се ражда със света у себе си и всяко външно дразнение, възприятие, впечатление изтласква от паметта му това скрито познание. Струва ми се, че основното в писателската дарба е тая „реставраторска“ работа на въображението, това извличане от хаоса на най-разнообразни, натрупани образи, чувства, преживявания, предразположения към различни и все пак дадени характери, страсти, слабости, пороци и пр. съдби, ситуации, явления, които съставляват съдържанието на един разказ или повест.

Световни мислители с въздействие върху моя творчески свят има и няма, всички и никой. Бих рекъл, както казва един от моите герои в „Иван Кондарев“: „Философията е пазар със сергии, където всеки хвали стоката си, но никой не притежава разковничето и аз ходя из тоя пазар с тъга в душата.“ Колкото за „пристрастието“ ми към Мешековото „Ляво поколение“, ще река, че тая книга ми помогна по-ясно да разбера трагедията на нашата интелигенция през Първата световна война. Тя е правдива книга.

4. В една незавършена повест бях написал, че свободата е вечен ламтеж на човека, докато я постигнем, а когато я постигнем, не знаем какво да правим с нея. За съжаление не помня какво още бях добавил. Но в творчеството свободата е налице. Тук аз съм напълно свободен, защото моята воля не е воля на моите герои и защото тя е освободена чрез съзерцанието на живота, който рисувам. Почти същото става и когато четем, гледаме или слушаме произведение на изкуството. И оттам — наслада та. Не разбирам как един истински художник може да се оплаква, че нямал свобода. Свобода да пишеш или да рисуваш винаги имаш, може да нямаш свобода да го напечаташ или изложиш. Такъв страх никога не ме е спирал. Това е страх, който събужда подозрение за таланта, страдалческа поза, която трябва да предизвика съчувствие и в същността си е безсилие. . . Тоя, който пише само за да го четат, прилича на пойна птица, която пее само когато има кой да я слуша. А такива пойни

птици няма. Изкуството е опасна игра със самия себе си — играчката е целият свят с дявола и бога. То е своего рода откровение и храброст на духа. . .

Идеал за свобода и хармония? Ако душата живее и след смъртта, свободата и хармонията напълно се осъществяват в оня отвъден свят — разбира се, ако той съществува. Свободата да пиша така, както мисля, виждам и чувствувам, я имам, а колкото за хармонията, тя е в мярката, формата, и тъкмо тук постоянно се мъча да я достигна. Тя е естетическата мярка и няма значение дали е в образа на сатаната или на ангела. И в единия, и в другия случай като художник аз съм задължен от нея. Така е и в природата. Погледната отвън, тя е хармония, обещаваща добро, красота, а в същност е жестока и аморална. Така е и в човешката душа — от една страна, възвишени копнежи, любов, морална и естетическа съпротива, от друга страна — тъмни страсти и нагони, пол, хранене, егоизъм и пр. Което в живота рядко се среща, в изкуството често е осъществено чрез ирония, за да се получи ведрост и да се спаси и самият художник от отчаяние.

Пък колкото за „чувствената ми надареност", не разбирам кой писател може да е лишен от това качество? Ако го няма, какъв писател ще е той? В най-добрия случай проповедник, спекулиращ с религия или морална догма. Художникът си служи с преодолени чувства, т. е. с овладени, като стои над тях. Всяко страдание в изкуството е преодоляно страдание — иначе не може да бъде художествено внушение. Именно в това се крие естетичното, китарата на Аполон, който налага на разбеснелия се сатир естетичната мярка и чрез нея очиства всичко животинско, незначимо човешко, некрасиво и просташко в оргиите му, за да остане буйността на духа като божествена изява и сила на човека. Естетичното е спасение, надежда за смисъл и край и то е, което издига човека. Такъв е смисълът на изказаната от Достоевски мисъл, че красотата ще спаси света. Защото красотата е опиянение, очистение на духа, мъчително сладостен катарзис и бих добавил. . . героика.

УВОД КЪМ ПОЕТИКАТА НА ЕМИЛИЯН СТАНЕВ

Светлозар Игов

Удивително пълнокръвна стихия на жизнени сили, парадоксално сплитане на материя и дух, живия живот във всичките му безкрайни и противоречиви проявления. . .

Това е впечатлението от художествения свят на Емилиян Станев.

В този свят редом живеят тъмни анимални инстинкти и най-светли духовни пориви, хора и зверове, къщи и дървета, бродят сури елени и в бистри извори се оглеждат птичи криле; редом с люде, чиито груби длани са движени от най-диви инстинкти, пулсира и крехка мозъчна тъкан, озарена от най-изтънчени и висши духовни пориви, сплитат се съдбите на селски ратаи и фашиствуващи офицери, бледи гимназисти и побелели старци, благородници и плебеи, провинциални чудаци и коварни монарси, властници и творци, чувствени красавици и аскетични рицари на идеята. . . Какво ли няма в този свят? Всички звена на една дълга биологическа верига — от най-плахия порив на живот в стопленото от слънцето семенце до угасването му в немощното човешко тяло, стремеж към отвъдните предели на видението и мечтата, смели авантюри на мисълта или мистични пориви на духа. Всички стъпала на стръмната социална стълбица — дрипльовците от градски предгradия и еретически сборища и сановниците от царски дворове, равнодушни към светската суета мъдреци или заслепени от страстта към власт борци, просяци и куртизанки, социални дъна, от които вее хладният полъх на нищото и замайващи социални висоти, също вгледани в бездънната пропаст на пустотата. Дълги поредици от историческо и природно време — от мрачните глъбини на Средновековието до наши дни, войни и нашествия, революции и измамни затишия, мигове на интензивни социални промени и социални безвремия. Историята на времето и надвремието на изкуството. . .

Преди години бяхме тръгнали да правим филм за Емилиян Станев (единственият ми краткотраен флирт с това изкуство, което не обичам и към което проявих интерес само защото се бе заело с любимия ми писател). Посещавахме „неговите“ места — Велико Търново и Елена, манастири и ловни хижи високо в планината, където някога писателят бе бродил. . . Филм, разбира се, не направихме. Освен реалните технически и други „обективни“ причини има и една, нека я наречем, „метафизическа“ причина, поради която и не бихме могли да направим филм за това могъщо и безкрайно като самата природа творчество. Нима може камерата — този чудесен и все пак несъвършен фиксатор на видимия свят — да улови всички образи, които е поглъщал ненаситният, лаком и бездънен търбух на една сензитивна творческа памет. И може ли освен видимите образи да улови всички звуци и миризми, всички инстинкти и мисли, които е поглъщала в течение на десетилетия ненаситната паст на тази памет. Неслучайно всички екранизации на това творчество рискуват да

бъдат — при цялата им творческа интензивност — само едностранчиви илюстрации. Изглежда, само изкуството на словото — с неговия знаков характер и универсалност на представите — може да отрази по-съответно многообразието на Емилиян Станевия художествен свят. При това не изкуството на критиката, която трябва да изрази своята интерпретация чрез точни, но все пак логически еднозначни понятия и съждения, а изкуството на прозата, която с многозначността на своите образи може да ни внуши нещо от жизненото многообразие на този художествен свят. Затова най-съответната досега интерпретация на Емилиян Станев се осъществи не чрез понятийния език на критиката, а чрез образния език на прозата — повестта „Таралеж“ на Йордан Радичков.

Не е случайно това, че най-добрата (според мен) същинска критическа работа за Емилиян Станев (имам пред вид статията за Емилиян Станев в книгата на Тончо Жечев „Съвременни образи и идеи“, БП, 1964) се стреми да надмогне езика на критиката, понятийно-терминологичната ѝ апаратура и да се изразява с езика на прозата, с многозначността на образното внушение, т. е. гравитира към белетристиката.

Но не значи ли тази критическа резигнация пред творчеството признание за ненужността и невъзможността на критиката като интерпретация на изкуството. Би могло и да бъде така, ако разглеждаме критиката само с оглед на нейния вторичен характер спрямо изкуството. Но не е ли същата и резигнацията на творчеството пред живия живот. И ако е трудно на критиката да отрази със своя специфичен понятиен език богатия образен език на художественото слово, не е ли поне толкова трудно и на литературата да отрази в образното си слово живите форми на вечно течащия живот? Затова трудността да се изрази същността на изкуството чрез специфичните средства на критиката е съответна на трудността да се изрази животът чрез средствата на литературата. В този смисъл, струва ми се, стремежът на критиката, когато започва да говори за творчеството на Емилиян Станев, да имитира средствата на самата литература, нейната емоционално-образна същност, идва и от желанието за съответност на творческата същност на самия Емилиян Станев — нали в цялото си творчество той е изпълнен с една резигнация пред материалната стихия на живота, с преклонение към неговите тайни, с удивление пред неговата неизчерпаемост, възобновимост и неунищожимост.

И такъв е Емилиян Станев не само в литературата, такъв е и в живота. Едва ли би се поласкал, ако го представят като голям писател, но ще се зарадва като дете, ако заговорят за ловджийските му подвизи. Рядко би спорил за някоя прочетена книга, повече радост ще му достави да ви говори за новата си ловджийска пушка (което съвсем не значи, че е лишен от необходимата на всеки голям творец литературна ерудиция). Надали ще иска да ви смае с философска начетеност (въпреки че обича да чете големите философи), но не без суетна гордост ще се похвали с почти животинската сила на инстинктите си. С други думи, репутацията на литератор го дразни, всяка проява на жизненост го радва. И в това няма никаква интелектуална поза, въпреки че Емилиян Станев обича да смайва събеседниците си с разни чудатости — това не е позьорство, а изблик на някакъв игрови инстинкт, жизнено удоволствие, творческа игра. В неговата антилитературност няма нищо от изтънчената умора от културата, която кара някои интелектуалци вторично да се завръщат към природата. Емилиян Станев не е болен от тази церебрална жажда по природата, той като че никога не се е откъсвал от нея, за да има нужда да се завръща при нея. Неговите сетива като че никога не са загубвали своята свежест и острота, духът му винаги е оставал девствен, чувствителността му (или може би по-точно чувствеността му) винаги е съхранявала някаква атавистична анимална

острота. Прав е Тончо Жечев, който в споменатата статия пише: „Четеш и ти се иска да извикаш като Тургенев след прочитането на „Холстомер“. „Не може да бъде вие, Лев Николаевич, някога да не сте били кон.“ И наистина, Емилиян Станев, Вие като че някога сте били вълк. При това в изображението на животните Емилиян Станев има едно предимство пред гениалния си руски предшественик — той не антропологизира животинската чувствителност и макар да я съизмерва с човешки ценности, стреми се да съхрани нейната органична същност. Стремежът на Емилиян Станев да представя природното — растително и животинско битие — с неговата вътрешна логика и мярка не означава, че той се осланя само на ирационално-инстинктивната си чувственост и интуитивно образотворчество. Този писател не е чужд — дори в познанието на природния свят — и на съвременната интелектуално-логическа форма на познание. Покойният Иван Мешеков ми разказваше, че често виждал младия Емилиян Станев зачетен в една дебела руска книга за природата и животните — нещо от рода на „Мир животных“. Когато пишеше историческите си романи, Емилиян Станев страстно изучаваше старата българска книжнина, исторически съчинения, с увлечение четеше есетата на Петър Мутафчиев в сп. „Философски преглед“. Дори когато пишеше за епоха, на която е бил съвременник, която беше изстрадал с интимното си битие — както е в „Иван Кондарев“, — Емилиян Станев търсеше познанието на документи, факти, исторически съчинения. В един разговор, който имах с него (вж. в. „Пулс“ от 16 май 1966), той разказа, че за дневника на Иван Кондарев е използувал дневника на вече споменатия литературен критик Иван Мешеков и неговата студия „Ляво поколение“, най-напред отпечатана от Димитър Благоев в „Ново време“. Както се вижда, в творческата си работа Емилиян Станев се ползува и от натрупания научен и художествен опит преди него. И все пак основното в художническия похват на Емилиян Станев е не рационално-логическото конструиране на природния, човешкия и историческия свят, а емоционално-образното, интуитивно-инстинктивно „вживяване“ и „вчувствуване“ в него.

Изумителна е тази негова дарба — да чувствуваш тежестта на яйцето в утробата на патицата, да усещаш как никнат рогата на елена, ситата дрямка на златката, след като е изяла птичката. . . По същия дълбоко чувствен начин Станев се вживява и в човешкия свят, в един най-многолик и разностранен персонаж.

Творчеството на Емилиян Станев при това е достатъчно разнообразно в жанрово-тематично отношение, за да даде основания на критиката да вижда в единното му художествено дело „няколко“ Емилиян Станевци или поне няколко доста различаващи се етапа в творческото му развитие. И наистина Емилиян Станев е майстор и на късия разказ, и на средната по обем повествователна форма на повестта и новелата, и на широкото епично платно; редом с късите му разкази за животни и хора, преобладаващи в ранното му творчество, е и един от най-пълноводните по широта на обхвата романи в нашата литература, романът-река (както биха го нарекли французите) „Иван Кондарев“. А между тях се редят великолепните повести „Крадецът на праскови“ и „В тиха вечер“, малките, синтетични романи „Легенда за Сибин“ и „Антихрист“. Редом с потъването в суровата стихия на природата е и тънкото поетично одухотворяване на човешките взаимоотношения в една такава прозаическа поема за любовта като повестта „Крадецът на праскови“. Емилиян Станев се пристрасти към проникването в дълбоките кладенци на историята („Легенда за Сибин“ и „Антихрист“), а го изкушават и поривите на модерния дух („Скот Рейнолдс и непостижимото“). Както се вижда, завидна жанрово-тематична широта и богатство. При това жанрово-тематичното богатство на творчеството му го характеризира не само разглеждано като една синхронна художе-

ствена система, а и в диахронен аспект — като етапи в творческото му развитие.

В началото на творческото развитие на Емилиян Станев е късият разказ. Творческият му зенит е отбелязан — след преминаване през повествувателния опит на повестта — от големия епичен роман „Иван Кондарев“. И след него — в късните му творчески години — едно ново завръщане към по-кратки повествувателни форми — късия, синтетичен роман, новелата, разказа. В началото и към края на творческия си път Емилиян Станев ни поднася къси повествувателни форми, в зрялото пладне на живота си — големия епически роман „Иван Кондарев“. Както се вижда, симетрична жанрова структура на едно художествено-творческо дело. Доста напомняща развойния път на Иво Андрич, който също започва с къси повествувателни форми и завършва с тях, а в средата на творческия си път има като стожерно средище големи романово-епически форми. С тази разлика, че у Андрич и в началото, и в края има освен късата прозаична форма и силен лиризъм (било в стих, било в проза), който у Емилиян Станев липсва. Тази жанрово-развойна симетричност би могла да се стори някому външноформален и дори случаен белег. И все пак в него не само се отразява един почти несъзнаван стремеж у двамата автори за архитектонична завършеност, закръгленост (от типа на „мостовите“ конструкции) на творческото им дело, но и един доста типичен жанрово-развоен път. Често, макар това да не е единственият индивидуално развоен, нито жанрово-генетичен път, движението към големия епически роман се осъществява чрез преминаване през късата и средна по обем проза. Това не значи, че малоформатната проза има значение само като етюдна подготовка, като жанрово-развоен преход. Напротив, и в жанрово, и в ценностно отношение тази проза може да има върхово значение в творчеството на един автор. И все пак литературно-историческата практика показва, че късите форми са ценен опит и като подготовка на по-обемни епични конструкции. Точно така стана при Емилиян Станев, който бе сред първите български писатели, успешно преодолели бариерата към романа, към широкото епично платно. В неговия индивидуално-жанров развой се отразяват съществени моменти на националната литературно-историческа жанрова динамика.

Творческото развитие на Емилиян Станев след големия епичен роман подсказва не само насочването към нови творчески задачи (сред натрупания досега повествувателен и концептуален опит), но и известно — като че естествено за всички творци — отслабване на епическата енергия. Сам Емилиян Станев бе споделил, че е изоставил „Търновската царица“, която иначе започваше като нов голям епически роман. Спокойните епически темпове на този великолепен възможен роман като че го уморяваха и той побърза да ни довърши романа с бегъл публицистичен почерк, в един конспективен епилог, който подсказваше възможното му развитие.

Този път като че е естествен у ред големи епици — нито Толстой, нито Шолохов можаха да повторят епическото могъщество на „Война и мир“, на „Ана Каренина“, на „Тихият Дон“ въпо-късното си творчество. Изглежда, че след божествените мигове на могъщо епическо вдъхновение настъпва неизбежна умора на творческия дух, подвигът на монументалния епизъм е като че ли неповторим. Иво Андрич също не можа да довърши замислените от него в края на живота му два романа. Това е като че съдбата на този тип творчество — след монументалната епичност да ни поднасят само отломки от епично мислене. Не по-малко блестящи като израз или като мъдрост, не по-малко ценни като творчески успехи! И все пак — лишени от олимпийски спокойното пълноводие на монументалния епизъм.

Защото, няма да скрия, това е за мен зрелият връх на Емилиян Станевото творчество, един от звездните мигове на литературата ни — романа „Иван Кондарев“, тази могъща епическа фреска на българския национален живот в един от най-съдбовните мигове на неговото историческо съществование.

Разгледано в по-друг — вече не жанров — аспект, творческото развитие на Емилиян Станев също има различни етапи: от света на животните и на природата към света на хората и историята, от света на материалната стихия към живота на духа, от пластико-изобразителното към философско-рефлексивното начало. . . Поне критиката твърди така.

А различни критици имат предпочитания към различни творби, към различни етапи от творчеството на Емилиян Станев. Едни и досега изпитват носталгия по ранния Емилиян Станев — считат за най-добра негова изява разказите му из природния живот, анималистичната проза. Този род критици намират най-голямата сила на неговия разказвачески дар в пластичната сила на изображението, в образната свежест на възприятието, в чувството за многообразие на природния свят, в мъдрата логика на сляпото, стихийно природно битие, в разбирането за природата като „майка на всички“.

Други критици с особена радост приветствуваха „новия“ Емилиян Станев (след „Легенда за Сибин“), виждайки в творческата му еволюция някаква особена философска ориентация, която трябвало да смени досадното „битоописателство“, така както на мястото на „остарелия“ широк епически роман трябвало да дойде съвременният кратък, синтетичен, философски роман.

Истина е, че след „Иван Кондарев“ Емилиян Станев се насочи по нови повествователни пътища, че прозата му след „Легенда за Сибин“ има не само нова тематика (предимно историческа), но и нова повествователно-композиционна структура — не е вече така епически полифонична, с по-засилени мисловно рефлексивни моменти е. Всичко това е така. Но дали този нов път на писателя е така зрял художествено като тенденция, дали тук проблематиката му е „по-философска“ и т. н.?

Писал съм за двата исторически романа на Емилиян Станев и няма смисъл тук да повтарям високата си оценка за тези творби, въпреки че интерпретацията им би могла да бъде задълбочена и обогатена.

И все пак нали тази нова ориентация има и други резултати. „Скот Рейнолдс и непостижимото“, който има абмицията да ни представи една ултрамодерна и сложна духовна проблематика, но който остави и читатели, и критика доста хладни. „Търновската царица“, към която пък самият автор — по собственото му признание — охладня, преди да я довърши, както трябва. И „Язовецът“, който според мен е вече определена творческа несполука. Разбира се, на места и в тези творби си личи големият майстор, лъвът, както казваха древните, и по нокътя се познава. Не на равнището на най-доброто в делото на Емилиян Станев, тези творби навярно биха били успех за други автори. Пък и неуспехите на големите автори имат особено литературно-историческо значение, неуспехите на талантливите са „талантливи неуспехи“, както писа по повод на Димитър Димов Кръстьо Куюмджиев.

Струва ми се, че загадката на късния Емилиян Станев не би могла да бъде обяснена, ако не се спрем поне малко на фаталните думички „философско“, „интелектуално“, „мисловно“ и пр., с които критиката ни така охотно борави напоследък не само по повод на Емилиян Станев. Добре разбирам наивния фетишизъм, с който се употребяват тези високи думи. И напълно разбирам, че те изразяват един реален копнеж по философска-концептуалност, по интелектуална извисеност, за които бълнуваше още Боян Пенев. При това тук няма да говоря за лекомислената щедрост, с която оперативната ни критика напоследък употребява или — по-точно казано — злоупотребява със словата „философски“, „интелектуален“

и др. (Ако се съди по тази критика, нашата днешна литература просто пращи от философски идеи и дълбока интелектуалност.) С нищо не е злоупотребявала така критиката ни от последното десетилетие, както с тези думички, плащайки дан на разни интелектуални моди, които са далеч по-разпространени и вредни, отколкото сме свикнали да признаваме.

Грешката при обявяването на новите развойни тенденции у Емилиян Станев за „философски" идват от това, че в тях по ред причини е засилено рефлексивното начало като характеристика на героите. Философствува в „Иван Кондарев" домораслият фашист Христакиев, философски дневник води комунистът Кондарев, изкушен е от високи мисли и думи и невръстният гимназист Рачиков, своя „философия" имат Корфонозов и анархистът Спиров. Цял е потънал във философска резигнация един от главните герои на „Легенда за Сибин" — Силвестър. Много се мъдрува и по страниците на „Антихрист".

Това ли обаче е философската проблематика на Емилиян Станев? И там ли въобще трябва да се търси „философското" в литературата? Струва ми се, че не.

Колкото и мъдруванията на героите да са близки понякога до „проклетите" въпроси, които са измъчвали и измъчват самия Емилиян Станев, колкото и мисловните терзания на тези герои да имат в основата си изстрадания интелектуален опит на своя автор — това още не е философията на творбите. Би могло да се каже дори, че тези „философствувания" принадлежат повече към пластико-изобразителния, отколкото към интелектуално-философския пласт на творбите, те са повече част от характеристиката на героите, от колорита на епохата, отколкото „философско" съдържание на творбите. (По същия начин трябва да обелим пласта от остроумните диалози, част от салонните ритуали на една класа и общество, от романите на Димитър Димов, за да проникнем до действителното или мнимо „философско" съдържание на творбите му.) Мъдруванията на Христакиев и Кондарев, на Рачика и Спиров, на Силвестър и Еньо—Теофил в творчеството на Емилиян Станев представят част от личните мисловни търсения на героите, елемент са от интелектуалните вълнения на различни епохи, разкриват „философиите" на различни хора и различни времена — но те още не са философско съдържание на Емилиян Станевото дело. Философската проблематика на художественото творчество въобще се извлича по друг начин. Тя пронизва цялата образна пластика на творбата, тя представя имплицитно съдържащият се в образната система на творбата екзистенциален и социален смисъл, който може да бъде и пряко интелектуално формулиран, но който представя философското съдържание на творбата само ако изразява същността на нейната образна тъкан, ако е мисловна есенция на една органична образна цялост.

В този смисъл „философското " в „Иван Кондарев" присъствува много повече във факта на отвлечеността на пубертетните бълнувания на Рачика от живота, отколкото в самото им „философско съдържание"; философски смисъл съдържа повече фактът, че между Кондарев и Христакиев има някаква странна близост, отколкото мисловните им откровения, богат на философско съдържание е фактът, че зад философията на Христакиев се крият и житейските комплекси на фашиствуващото царско офицерче Балчев, че „философията" на Кондарев се въплъщава и чрез дивата и сляпа плебейска омраза на ратая Лазо. Във факта, че двама потенциални съмишленици като Сибин и Силвестър се оказват противопоставени и взаимно се унищожават, а побеждава Тихик, се крие много повече философски смисъл, отколкото в цялото „философско" послание на Силвестър. В изобразяването на самата несретна съдба на Еньо — Теофил в „Антихрист" има много повече философска мисъл за съдбата на хората на изкуството, отколкото във всички мъдрувания по този повод.

С това, разбира се, не искам да твърдя, че съм против тенденцията към интелектуално, афористико-философско обобщение, която се засилва у късния Станев.

Този писател и по-рано е проявявал тази склонност — в могъщия пластико-изобразителен епически фундамент на „Иван Кондарев“ е вградено едно огромно количество от афористични елементи — народни пословици и мъдрости, щедро разсипани из творбата. Но тази склонност е по-характерна за стилистиката, отколкото за философията на едно творчество.

С всичко казано дотук съвсем не желая да подценя значението на новата проза на Емилиян Станев. Но начинът, по който критиката ни приема и тълкува късното му творчество, може да заслони истинското значение на този творец в нашата литература. Защото мисля, че неговият зрял връх и литературно-исторически подвиг в нашата литература е могъщото епическо течение на „Иван Кондарев“, който дори на своя автор вече изглежда остаряла творба.

А, боже мой, какво великолепие е този роман! Ще отминат наивните псевдофилософски екзалтации и „Иван Кондарев“ отново ще се изправи в цялата си епическа прелест и жизнено могъщество пред нас. Какво удивително пълнокръвие на създадения в него човешки и исторически живот, какво дълбоко проникване в националната история, каква богата галерия от социално значими и психологически плътни човешки образи! Цял един епически архипелаг върху изпъстрената с бели петна карта на нашата романова литература. Мисля, че няма в българската литература творба така богата на смисъл и така плодотворна (но и трудна) за критическа интерпретация.

Но за това би трябвало да се пише отделно. И повече.

Спомням си, че в една своя статия съветският критик Пьотр Палиевский се беше изразил доста иронично за Томас Ман — дъх на библиотеки се носел от неговия художествен свят. Не ми беше лесно да приема подобна оценка за един от любимите си писатели. Но вече я разбирам добре. И то не защото знам, че самият Палиевский би могъл да напише за същия този Томас Ман много по-добре от хората, които охкат пред ерудицията на големия немски писател. А защото самият Томас Ман, епикът-ерудит на нашия век, бе изпълнен с дълбок копнеж по изгубения рай на класическия епизъм, по стихията на чистото изображение, по органиката на обективно-епическото мислене.

На това ме навежда не толкова творческият опит на Емилиян Станев, колкото опитът на критическото му усвояване през последното десетилетие. Унесени в химерата на нещо, което мислим, че не притежаваме, не пропускаме ли да оценим с цялото му богатство това, което притежаваме и което е далеч по-ценно от онова, което мислим, че ни липсва.

С това не искам да кажа, че Емилиян Станев в творческото си развитие трябва да се връща към нещо, което — очевидно — е неповторимо. Но ние трябва да се върнем към него, за да осмислим богатия му опит, да извлечем неговата поука, да се насладим отново на неговата изобразителна прелест. Именно защото е неповторимо.

НАЦИОНАЛЕН ХАРАКТЕР И ИСТОРИЧЕСКА СЪДБА В РОМАНА „ИВАН КОНДАРЕВ“

Панко Анчев

Социален роман за една национална трагедия — това е най-общото определение на това голямо епическо платно на Емилиян Станев. Но като всяка значителна творба „Иван Кондарев“ надхвърля тази си задача и се превръща в роман за национална съдба, за величието и погрома, за красотата и низостта на човека, за драмата на народния водач, за твореца и любовта, за неотразимото въздействие на женската красота и т. н. и т. н. Всичко това като във фокус се събира у Иван Кондарев, Костадин Джупунов и Александър Христакиев.

„Иван Кондарев“ е роман за тези трима герои. Цялото действие се движи около тях; те са герои на лични и обществени драми, те са трите възможни проекции на националния характер, три съдби в една бурна и преломна епоха. В романа те взаимно се отблъскват, но и се допълват. Един без друг тяхното съществуване е немислимо. Христакиев е действителният убиец и на Иван, и на Костадин, но в крайна сметка морален победител е Иван, а всичко здраво и красиво в малкия брат Джупунов също продължава да съществува.

И все пак твърдението, че те си приличат, е непълно, най-малкото поради огромните идейни, социални и психологически различия между тях. А това е естествено, защото писателят е вложил в тях редица лични индивидуални качества, които ги правят единствени и неповторими. Но заедно с това Ем. Станев ги превръща в типове на епохата — изразители на подема и краха на различни идейно-политически принципи.

Романът започва с Костадин и завършва с Кондарев. В това има нещо твърде показателно. Абстрактното добро, извечната сила на народното начало в Джупуна преминава през мъчителни мутации, изражда се във фашизма на Христакиев, за да се утвърди целенасочен и ярък социален идеал у Кондарев. Костадин е, така да се каже, първата степен, абстрактният идеал за съвършенство на нравствените ценности у народа. Но именно нежеланието му да се разграничи социално, отвращението му от жестокостта на превратаджиите — негови съмишленици в крайна сметка — го прави трагическа личност. Той става изкупителна жертва на своята пасивност и индиферентност. Защото Джупуна е само привидно неангажиран, само привидно „природен“. Него го влече земята, но неговата земя. Той работи със страст, но работи своето. Това все още не е разграничителна характеристика на образа. По-важно е, струва ми се, жестокостта в характера му, бруталната му необузданост в някои случаи. Той е човек на инстинктите, на всеотдайността: оттук и инертността му по време на превратa, боят, който нанася на Лазо, отношението му към Янаки, реакцията му срещу Кондарев, когато го вижда с Райна, и пр.

Като че ли аргументите „против“ Костадин се изчерпват с тези факти. Но те са твърде показателни. И те осъществяват логиката на характера. Костадин загива нелепо, жестоко дори. Смъртта му е привидно незаслужена. Казвам привидно, но подчертавам смъртта, защото той става жертва на времето. Има ли смисъл такава смърт? Кондарев също загива. Остава да живее само Христакиев. Това е не толкова спазване на историческата истина за епохата, чието олицетворение са и тези образи, колкото логически „изход“ на романа. Абстрактният и социално насоченият принцип търпят в случая крушение поради несъвместимостта им на дадения етап на обществото. Костадин е не само чужд на този етап, но и вече неприложим в това общество. Докато Иван е бъдещето; той търпи поражение, но то е лична гибел, а не идейна. Костадин в известен смисъл е спирачка на това бъдеще, защото то го застрашава със социалните промени, които преследва. В съдбата на двамата Емилиян Станев е показал два възможни пътя на реакция. Разликата между тях е развита в целия сюжетен ход на романа, но отчетливо е подчертана в смъртта им.

Костадин не е „отрицателен“ герой. Такова определение би било най-малкото наивно. Защото Костадин е пълен с живот, с енергия, с очарованието на обикновения човек, който живее или поне се стреми да живее просто и естествено. Той се мъчи да се изолира от големите социални колизии, но жертва на отмъщение, той все пак не може да остане извън времето и обществото. Желанието му за свой ред, за свой начин на живот, за свое щастие рухва най-напред в семейството му, пред жена му и брат му Манол. Но не е ли това жаждата на българина да запази традиционните закони на бита. Зовът на рода и повелите на обществото — това са двете сили, чийто сблъсък у „първичния“ Костадин Джупунов ражда непреодолимо противоречие. Драмата се превръща в трагедия. А в тази трагедия изгаря слабият, този, който не е в състояние да се приспособи. Родът го държи здраво, влива му живителни сокове, но чистотата на идиличното минало е заменена с мътната утайка на новите закони. Разслоението в българското село, в епохата, която описва Ем. Станев в романа си, е вече завършено, но то е все психологическа дилема, психологически неосъзнат още факт. Затова на двата полюса са Манол и Костадин. Старата Джупунка, крепителката на патриархалното семейство, е вече само сянка и напразно се мъчи да запази равновесието. Тъй че преди да „влезе“ в обществото, Костадин е вече на единия му полюс. Субективните му стремежи, нравствените устои, личното му щастие са без значение, когато излиза на големия свят. А той идва в него не просто като собственик на земя, като богат селянин. Той се интегрира в него дори чрез любовта си към Христина.

И тук писателят проявява тънкото чувство за композиция и усет към незабележимите структурни подробности. Не е случайна срещата на Костадин с Христакиев на вечеринката, когато за първи път се появява с Христина. Сред шума на веселието, в голямото си щастие и любов към бъдещата си съпруга Костадин е изправен, макар и несъзнателно, пред първия си сериозен избор. Поканата на Христакиев, изречена тактично и неангажиращо, в същност е първият намек за мястото на младия селянин в обществото: „Заповядайте при нас, господин Джупунов, човек не бива да се дели от обществото.“ Засега това е само една любезна покана за споделяне на компанията и „общество“ тук едва ли означава повече от компания, но по-късно тя ще се превърне във фатална неизбежност. Тогава той сам ще осъзнае, че не може и не бива да стои настрана, абсурдът на неговата пасивност ще докосне съзнанието му, за да го озлоби още повече срещу тези, които рушат идиличния му мир. И в кървавата вакханалия, в общата народна трагедия на 9 юни Костадин, подмамен от злобата си, засегнат от урагана на народното възмезие, тръгва срещу самия себе си. Кражбата на конете е само външната, видимата причина — дори само поводът да се включи сред

превратаджиите. Неговата философия е примитивна, грубо прагматична: „Аз наистина съм бил глупав! — извиква в себе си той. — Мога ли да стоя със скръстени ръце, когато всички са побеснели, и да се осланям на милостта им? Бачо е прав. Ако не хапеш, ще те ухапят!“ (разр. м., П. А.). До тази максима той не достига, тя е в него. И тя не е само плод на моментно раздразнение и злоба. Тя е едновременно наследствена и придобита, защото човек като Костадин не може да бъде надсоциална личност, неговият морал не може да бъде извънконвенционален. Той трябва да се определи, а това често става и без съгласието на „здравия разум“. И в същото време младият Джупунов е възвишена личност, с висока нравственост и принципи, одухотворен и искрен, чувствуващ красотата на природата, обичащ и честен. Всичко това е достатъчно много, за да бъде допълнителна окраска към образа. Елементарно е да се каже, че Костадин Джупунов е сложен, защото той е един от любимите образи на писателя. Но ето, всичко като че ли от характерите на Кондарев и Христакиев се е събрало в значителен вид тук в този непохватен и груб човек, в този мъчителен и развиващ се символ на полуселянина, полугражданина. Но би ли могъл Костадин да бъде само Христакиев или само Кондарев? Едва ли, макар че и двамата тръгват от него. Защото той е чужд както на теорията за свръхчовека, така и на диалектиката на социалното развитие, защищавана от Кондарев. Джупуна е все още „чистият“ българин, принадлежащ на земята, който обаче заема своето исторически отредено място в социалните борби. . . Той е една социална поука, изречена от големия писател с неподправен реализъм и потресаващо въздействие.

Александър Христакиев е другата възможна проекция на националния характер. Написах това изречение и изтръпнах пред отговорността от подобно определение за българина. Но Ем. Станев в никакъв случай не е създал измислен герой, чужд на социалните процеси в българското общество след Първата световна война. Нещо повече, в него той е показал зараждащия се фашизъм, претенциозен като светско поведение, но брутален като житейска реализация. Христакиев не е съвсем доморасляият бакалски арогантен български фашист, а по-скоро префинен, чувствителен, та дори и аристократичен. Той е „малко европеец“, с добро възпитание, със светски маниери, с изострена чувствителност, умен е и пр Христакиев е скъсената дистанция на рудиментаризиращите се черти на националния характер, израждащи се във фашизъм. Неговите корени са в стар чорбаджийски род, но този род постепенно се разпада, избивайки в разнообразни филизи — един от тях е Александър Христакиев.

Неслучайно първото ни запознаване със съдебния следовател е в присъствието на другите двама основни герои: Иван и Костадин. Иван в същност отсъствува, но това е само физически. Той е в ситуацията с болката си по Христина. Това става на вечеринката в клуба. Иван е нещастен, Костадин е на върха на щастието си. Сред тях се намесва Христакиев — нито щастлив, нито нещастен. Той не изпитва подобни чувства. Той пресмята изгодата, подбира обществото, което да му бъде полезно.

Има нещо трагично в този образ. И това е може би съдбата му да остане завинаги затворен в едно общество, което го ограничава и което му е противно. Компанията на руските белогвардейски емигранти, местните търговци и градски първенци го отвращава, но в същото време той не е в състояние да я отхвърли, защото не може без нея. За Христакиев обществото е не само осъзната категория, но и организъм, към който самият той активно се присъединява и участвува. Но неговите цели са далеч по-големи от това дребно общество. Той се счита призван да води, да бъде начело на народа, а застиналата повърхност на житейското блато в родния му град го трови. Този аристократ по дух презира малките амбициики на своите приятели и сподвижници. Той дири простор, поле за изява. Друг е въпросът, че извратената му същност, която той самият не-

винаги осъзнава, го тласка съвсем естествено към престъплението, към застоя, който така ненавижда. И ако все пак аз искам да подчертая трагизма на този образ, то е, защото в него е заложено противоречието между вроденото и неосъзнатото и социалния статус. В крайна сметка последното е винаги по-силно и определящо в действията на човека. Вроденият аристократизъм обаче в никакъв случай не е само необходимо допълнение към характера на Христакиев, което писателят се счита длъжен да вложи, за да не изпадне в схематизъм. Защото живият човек, какъвто и да е той, е явление сложно, неповторимо, необяснимо в дребните пресмятания на положителното и отрицателното. Защото в него се съчетават първичното с придобитото, природата с културата, чувството със съзнанието. Всичко това образува един организъм, действуващ логично и последователно, правилно или неправилно, в името на доброто и в името на злото. То сюблимира в глава 10 от част трета на романа. Тук Емилиян Станев се е изявил още веднъж като ненадминат майстор на проникновения психологически реализъм. В лятната вечер с предчувствие за буря Александър Христакиев мъчително осъзнава собствената си трагичност, безплодната си обреченост на пазител на един аморален ред. Ала той търси оправдание за това. То му е необходимо заради съвестта, заради неизяснеността на бъдещето. Защото се страхува: „Да би могъл с един удар да смаже тази сган! Боеше се от нея, боеше се. . . Страхът му растеше с прокурорската работа, след всяка обвинителна реч, след всяка присъда, и колкото повече вникваше в тоя народ, толкова повече се отдалечаваше от него“ (разр. м., П. А.). И веднага оправданието, изразено в сменената гледна точка.: „Остатъци от народ, сбирщина от долни раси. Може ли да се нарече народ това племе? То няма съзнание за нация, то е без потомствена интелигенция, без историческа концепция за себе си и своето място в света. . .“ Нарастващата тревога, потъмняващото се от алкохола съзнание, първите светкавици в тъмното небе, музиката, красивата жена — това са подтиците за неговото състояние. А то е породено от пробудилата се съвест — т. е. по активен субективен път, и от пробуждащата се природа — т. е. по активен обективен път. Диалектиката на противоречието вдъхва нов живот в традиционната представа за герой от типа на Христакиев. Прав е Тончо Жечев, когато казва, че „Емилиян Станев е уловил у Христакиев подземното родство на садизма и политическия бруталитет с естетизма.“[1] Писателят се е стремял да осъществи това не върху баналната плоскост на еднолинейните противоречия, а със средствата на реализма да покаже един от типовете на епохата. Иначе стълкновението между Кондарев и Христакиев не би преодоляло значението на класово-идеологическия двубой. Иван има достоен противник. И то противник не за теоретически спорове, а враг, заплашващ живота му. Враг, който претендира, че познава него и неговата идеология, който също така търси хармонията на духа и обществото, но класовото му съзнание го изтласква извън логиката на историята. Оттук и естествено идва нихилизмът — нихилизъм на обречения, на страхливия и затова жестокия и опасния: „Как бе стигнал до такъв нихилизъм, сам не знаеше и не бе се опитал да си даде сметка, макар че помнеше някои моменти, от които беше започнал тая „преоценка на ценностите“. Един такъв момент съществуваше в деня, когато като член на военнополевия съд за пръв път трябваше да сложи подписа си под смъртна присъда. Тогава, търсейки как да заглуши съвестта си, бе решил, че съвестта не е нищо друго освен страх, а животът е лишен от смисъл. Следователската служба до голяма степен спомогна да „преоцени“ и човека. За Христакиев човекът беше „божествена свиня“ (. . .). Другите причини да стигне до такива заключения бяха безразборното четене на книги от най-ранни юношески години, животът в къщи и войната. Четенето на осакатени философски съчинения, пре-

[1] Т. Жечев. Съвременни образи и идеи. С., 1964, с. 250.

веждани от случайни хора със спекулативни цели, и кратковременното му пребиваване през войната в Германия го направиха своего рода философ-дилетант, а в къщи животът отрано му показа опаки страни.“ Това са мисли и преживявания на Христакиев малко преди да се срещне с арестувания Иван. Това е прелюдията към отчаяния опит на съдебния следовател да надзърне и победи душата на Кондарев, да го накара да повярва в друга философия, в друга житейска максима. Пак като оправдание, като страх от някакво смътно предчувствувано възмездие идва сравнението на Христакиев с Иван. Той иска да убеди не толкова Кондарев, колкото себе си, че двамата тръгват по едно начало, от една идея и само различният път ги разделя. Защо е необходима за бъдещия прокурор тази общност? Мисля, че това е, от една страна, чувството му за малоценност, стъписването му пред по-силния и по-нравствения. Ем. Станев безспорно се е докоснал до най-тънката струна в образа на Христакиев. Той не афишира, не констатира тези тънки нюанси и движения в своя герой, а го оставя сам да се изявява, сам да се разобличава.

Пак от чувството за малоценност Христакиев противопоставя декадентската си мъдрост на чистата и естествена чувствителност на Кольо Рачика. Според Христакиев насладата идва от смесването на нещата, т. е. той може едновременно да бъде и служител на властта, да праща хората на смърт, и изтънчен аристократ и миропомазан. Но Кольо му противопоставя друга, малко абстрактна, но всеобхватна идея: „Главното ли? Ами че как да река, целият свят е главното. Ей това, дето ни заобикаля.“ А то е далеч по-нужно и смислено от стремежа към власт и нов ред. Кольо доказва нарушената хармония у Христакиев, плесенясалата му първичност. Рачика е в същност второто поражение — поражение на „другия“ Христакиев. Христакиев на рода и природата, на естественото и непоквареното. И отново позната завист и желание за самооправдание у съдебния следовател: „Интересно хлапе, още зелено и чисто, но и него животът ще отъркаля в калта, тогава бог знае какъв хитрец ще стане. Ей такъв някога съм бил и аз. Какво мило и хубаво дете наистина съм бил. . . — мислеше той, като поглеждаше накриво тънката дребничка фигура на гимназиста, който крачеше отстрани и може би също мислеше за него.“ От друга страна, Христакиев винаги иска да омърси другия, да принизи светлото и чистото, като убеждава себе си, че и той произлиза от това начало, но всеки ще последва неговата участ. Това самооправдание е завършеният цинизъм на нравствено деградиралата личност.

В края на романа Христакиев ще спаси от смърт Кольо Рачика, но този внезапен порив към пречистване не ще го избави от моралното падение. Впрочем това в основата си не е дори нравствен порив към пречистване, а нов израз на философията на фашиста, който не разрешава героизъм и иска да опошли чрез своя жест светлото в младия човек. Освобождавайки Кольо, Христакиев превръща саможертвата на гимназиста в анонимен акт, в обикновена авантюра, на която би могло да се погледне и снизходително. Същото желае той и с Кондарев. Кондарев трябва да бъде опозорен, за да може Христакиев да получи етично опрощение, а идеята му за свръхчовека да придобие мотивировка. Значи само той е силният, само той е достоен да побеждава. Другите са пощадени от него, защото са слаби и нищожни. Като приобщи към своята милост Кондарев и Кольо, Христакиев в същност ще ги унизи докрай, ще ги срази морално, ще обезцени идеала им. Но жестокостта може да нанесе само физическо поражение. Така и става. Отказът на Иван развенчава позата на благородника и палача.[1]

---

[1] Интересни мисли за фашизма в неговата етика развива полският учен Ян Юзеф Щепански в сп. Tworczosc, 1974, кн. 4.

Органичността на Христакиев е в чувството му към природата, в тънкия му вкус, в умението му да навлиза в психологията на човека. Но последното е възможно само със слабите личности, с тези, които в една или друга степен са негови жертви. Той остава чужд на стремленията на Иван, та дори и на Кольо Рачика. Той е силен там, където може да манипулира с личността, да я движи по собствената си воля. Очевидно съдебният следовател, при всичките си амбиции, е една обикновена личност, претендираща да дава облика на епохата, да бъде водач на масите, която по волята на обстоятелствата все пак излиза на гребена на събитията. Но в тази иначе благородна амбиция няма нищо благородно, нищо, което да я оправдае. Защото Христакиев във всичко се нахвърля като хищник, като завоевател — той не признава правила, етиката му е чужда. Неговата деградирала проекция е Балчев — завършеният образ на българския фашист, бай Ганьо в ново, още по-брутално време.[1]

Иван Кондарев принципно се различава от Костадин Джупунов и Александър Христакиев. В него всичко е подчинено на една цел, на една идея и това вече дава определена положителна насока в развитието на неговия характер. Но тук няма теза, нито пък открита авторова намеса, която да движи героя, пренебрегвайки логиката му. Иван в много отношения надхвърля положителното и преодолява отрицателното у Джупуна и у Христакиев, реализира на ново равнище чертите на българския национален характер.

Иван е интелигент. Той е идеолог на работническата класа, неин водач. Тук вече се крият редица обяснения в образа. Защото той трябва да подчини собствения си живот на едно дело, на една цел. И то напълно безкористно. Христакиев не е способен именно на такава безкористност и това го прави жалък и нищожен. Себежертвата, която Кондарев приема не само като теоретическо изискване за партийния функционер, но и като основа за жизнено поведение, е качествената разлика между двамата. Тук те се разделят решително и завинаги. Христакиев не може да бъде водач, защото прагматичната му и егоистична същност го кара да преценява всичко през призмата на личната изгода и по този начин се елиминират положителните му качества. Той си остава типичен партизанствуващ политик, чиито амбиции в крайна сметка не се покриват с действителните му възможности. Възвисеността на Иван Кондарев личи не само в съпоставката с Христакиев, но и с Янков и Анастаси Сиров, но контрастът между учителя и прокурора потвърждава колко важно условие е позицията и целта.

И все пак чувствата и преживяванията на Иван при всичката им простота и естественост са обвеяни от рационалното, от прочетеното и видяното. И поради това той е малко сух, наивен и неприветлив. Такъв той никога не може да се хареса на практичната и твърде земната „еснафка“ Христина. Той предизвиква отвращение и презрение у Костадин. Ще го разбере и приеме безрезервно единствено Кольо, защото самият той е още по-книжен и романтичен. Кольо ще види в него образец, един местен „модел“ на прочетен литературен герой. Само Христакиев ще усети реалната стойност на своя противник и опасността, която той носи за него и държавата. Тези думи, казани за Иван, важат в момент на относително спокойствие и душевно равновесие, когато пред него не стоят кардинални и съдбовни проблеми. Истинската сила, бих казал, величието му, се проявява на фронта и по време на въстанието. Тогава той осъзнава истинността на принципите си, тогава „проглежда“, тогава се възстановяват прекъснатите му връзки с естестве-

---

[1] „. . . онова, което в света на контемплацията става „стройно“ и „разумно“, та „възрадва и задоволява ума“, което има някаква естетическа прелест — „въплътено“ като акция, осъществявано като поведение, нарушава жизнената хармония. Балчев „дискредитира“ логиката на Христакиев. Лазо показва едната страна от „въплътената“ логика на Кондарев“ (Светлозар Игов. Човекът в историята. Старобългарската проблематика у Емилиян Станев в кн. му Високо при извора. С., 1974, с. 62).

ното и природното и народът престава да бъде абстрактна философска категория.

Емилиян Станев обича да ни показва интелигенти, да ни прави съпричастни с духовните им тежнения, с мъките на сложната им мисъл, с драмата на тяхната мъчителна душевност. Но в този тип герои на писателя се забелязва определен модел на развитие, чиято крайна точка е винаги сливането с народа, със съдбата на обикновения човек. И тук има дълбока социално-историческа истина, основана на истината за българската интелигенция в цялото нейно историческо развитие и дори Христакиев не прави пълно изключение от този „модел", защото и той волю-неволю се сблъсква с отприщените народни сили, осъзнава своето деградиране, тогава се вижда изхвърлен на бунището на историята при всичкото си опиянение от жестоката си военна победа. Но Христакиев е извратеният вариант на българската интелигенция и извратеността става видна в контраста с Иван. Писателят е превърнал този контраст в социален конфликт на епохата, последен бой на две непримирими класи.

Може би образът на Иван Кондарев е показан в най-отчетливо развитие. Пишейки романа, Ем. Станев, изглежда, е чувствувал едностранчивостта на своя персонаж и необходимостта от движение към многоплановост и сливане с народа. Мисля, че това е осъществено блестящо. Но тук е помогнало неповторимото реалистично чувство на Емилиян Станев, отличното му познаване на времето и неговите герои.

И все пак има нещо наистина невероятно в зрелостта и дълбочината в мисленето на Иван в най-ранните му години. Защото в своите разсъждения той достига до завършени философски концепции, до проникновени изводи за смисъла на човешкото битие в удивително ранна възраст. В тях младият човек не само прави опит да характеризира съвременното му общество, но и търси причините за обществените процеси. Привидно стихийно, но напълно естествено той достига до марксизма, защото само марксизмът е в състояние да му обясни света. Двамата с Христакиев започват от една точка (това неведнъж е подчертавано в тази статия), в даден момент имат сходна духовна съдба, но в същото време те и рязко се различават и поради това пътищата им са диаметрално противоположни. Иван тръгва наляво — с народа; Христакиев няма причини да го последва. Защото единият (Кондарев) избира своя път след разочарованието от безплодните идеали, с които е възпитаван. В разсъжденията си и Христакиев сякаш споделя разочарованието на Кондарев, но с това той само се различава малко от своята класа. Иначе той остава при нея. В душата на Кондарев като че ли се повтарят периодите в развитието на т. нар. „дребен буржоа", „народен интелигент" и пр. Той болезнено изживява крушението на възрожденските принципи в новата българска държава, поражението във войните, разорението, социалната деградация. . . „Сега съм без идеал и пак наново ще трябва да се преустройвам, тоя път вече съвсем по друг начин. . . Идеал!? Отде да го вземеш — от гимназията ли, дето зубрехме за диплом, или от улицата? Улицата беше баньовска, повечето от учителите невежи, безпринципни или като учителя по литература, Георгиев, чудаци." Ето началото и тук двамата с Христакиев са почти еднакви. Но после. . .

Стихията на Иван Кондарев е сред работниците, сред хората на труда. И макар за него те да са все още „маса", абстрактна категория, там той реализира най-съкровените си мечти и цели. След любовното разочарование с Христина единственото му просветление е партийният клуб, където работи с истинска романтична страст. Тук той трябва да преодолява собствените си противоречия и противоречията със сектантското ръководство на градската организация. Но понеже е достигнал сам до много истини, той по-лесно се ориентира в обществените процеси от местните ръководители на партията. Кондарев единствен оценя-

ва опасността от деветоюнския преврат и осъжда трешките на партията, а това вече е сериозна проверка за здравото му чувство за реалност, доказателство за истинността на откритите от самия него принципи.

Още при излизането на романа образът на Иван бе възприет от някои критици като неуспех за автора.[1] Мисля, че причината за това е, че той е привидно по-еднопланов. Тълкуването на неговата жизнена, нравствена и идейна позиция е по-лесно, защото е изведена и формулирана от самия автор. Оттук и обвиненията в тезисност. Но сложността на ИванКондарев е сложност не на преживяванията, а на идеите. Пък и преживяванията са повече констатирани, за тях героят разсъждава, а не са обективирани в ситуация или пейзаж, както е при Костадин или Христакиев. Иван е образ на идейно-философския план на романа. Той е философ, понякога и резоньор. Но той е такъв до момента, след който се превръща в трагически герой — т. е. след поражението на въстанието. Тогава той почувствува цялата тежест на своята съдба, отговорността пред народа престава да бъде теоретическа постановка. Той се чувствува самотен и по думите на американския писател Трумън Къпоути „почувствува, че живее". Единението с природата (този велик критерий в творчеството на Емилиян Станев) събужда в него потисканите първични сили, отприщва някаква неподозирана енергия в него. И сега в същност той достига до най-важното проникновение, към което се е стремял цял живот. „Кондарев трепна, сякаш някой го бе убол. Мисълта, че те разбират въстанието по своему и твърде просто, премина през ума му като светкавица, която в миг озари тъмната бездна в него. „Крушата не пада всякога от едно подрусване." „И хамбарът ще изгори, но и мишките с него. . ." С какво се различаваше тая народна мъдрост от неговото разбиране? Не беше ли философствувал над революционната тактика, опитвайки се да разбере замислите на хората от Коминтерна, да достигне до тайните им, без да се взре по-дълбоко в самите маси? Ами ако селяните приемаха съвсем просто кръвта и мъките и знаеха, че иначе не може да бъде? Тогава излизаше, че докато, от една страна, бе вярвал, че масите са силата и смисълът на историята, от друга — ги лишаваше от правото да разбират тактиката на партията, боейки се от нравственото начало у човека? С кого се беше борил той, срещу народа или с нещо в самия себе си?. . . Как народът в дълбините си познава такива сложни въпроси и без да се смущава, ги разрешава леко и просто, докато той, интелигентът, напразно бе философствувал над тях?. . . Въобразявайки се, че познава партията — критикуваше я в лицето на янковци и генковци, а фактически те не бяха партията. Те бяха само частици от нея, и то не от най-истинските. Истинските имаха своя корен в народа, в неговите дълбини, в самите недра на живота. Но как народът знае това? Не го ли долавя инстинктивно със здравия си смисъл, покорява се на необходимостта и върви. (. . .) Не вярваше в нравствените сили на човека, които били недостатъчни за революционната борба, и смяташе, че тактиката трябва да се крие от народа, за да не се опълчи срещу революцията!. . . Каква заблуда! Но с какви сили тоя народ ще посрещне поражението, ако то е навред, как ще победи? Тук се оказваше празното пространство, в което бе блуждал умът му!" Приведох този дълъг цитат, защото в него се съдържа целият „нов" Кондарев. В това просветление е неговата морална победа над Христакиев. Затова така трагично-възторжено звучи финалът на романа: „Самата мисъл, че отива при другарите си във вонещото помещение, го изпълни с топлота, с чувство на душевна чистота, спокойствие и съвършенство. Имаше нужда да мисли за тях и не желаеше нищо повече. „Да, те са моята сила, нека бъдат и моята гибел — каза

[1] Вж. Минко Николов. Проблеми и характери в „Иван Кондарев". Избрани произведения. Т. II; Тончо Жечев. Цит. статия; Боян Ничев. Национална съдба и литература. С., 1968; Стоян Каролев. Изображението на човека у Иво Андрич и Емилиян Станев, в кн. В света на прозата. С., 1968.

си той, като се държеше в парапета. — Аз — дотук, те и другите, които идват, ще победят.“

Преди постовият да отвори вратата, Кондарев видя над затъмнения двор дълбоко бархетносиньо небе с редки, пръснати вече есенни звезди. „Ще го видя още веднъж“ — помисли той“ (разр. м. — П. А.).

Иван Кондарев, Александър Христакиев и Костадин Джупунов в края на краищата колкото имат общо помежду си, толкова са и взаимоотричащи се. Във всеки един от тях писателят е подчертал социалната дилема, стояща пред народа в дадения исторически период: фашизъм или социализъм. В случая фашизмът се е оказал по-силен, но той е исторически безперспективен. Бъдещето е на социализма, за който загива и Кондарев. Но малкият брат Джупунов е народностната основа и на двамата, той е този, който ги подхранва, макар че и двамата го отричат и изключват. Има наистина в този роман една удивителна диалектика на социалните явления, на историческия път на българския народ, доловена от Емилиян Станев по изключителен начин. Останал верен на историческата истина (въпреки че тя е оспорвана по отношение достоверността на социалистите), Емилиян Станев е вложил оригинална концепция за националния характер, разкрил е цялата сложност и мъчителност в изкристализирането му, за да докаже, че само живото, естественото, логическото и необходимото са перспективни, че никоя власт не е в състояние да наложи онова, което е органически непоносимо за народа. В този смисъл „Иван Кондарев“ е роман за една социално-историческа поука, изведена от конкретния факт, но проследена в осъзнаването ѝ от множество хора. И още нещо: с „Иван Кондарев“ Емилиян Станев доказва още веднъж, че голям роман е оня роман, който се занимава с проблемите на обществото, който е насочен към художественото изследване на националния характер и дух. Ето защо творбата престава да бъде лично дело, а става летопис, философия и история на цяла епоха и на народа в нея.

ПРИНЦИПИ НА СТРУКТУРИРАНЕ НА ОБРАЗИТЕ В ИСТОРИЧЕСКИТЕ РОМАНИ НА ЕМИЛИЯН СТАНЕВ

Румяна Йовева

I. „ЛЕГЕНДА ЗА СИБИН, ПРЕСЛАВСКИЯ КНЯЗ“

„Легенда за Сибин“ е съвременен философски роман на историческа тема. Условно действието се развива в началото на XIII в. Борил е историческа личност, историческа реалност е съборът през 1211 г., богомилското движение, но авторът нито акцентува, нито дава простор на събития и исторически личности. Те са му необходими като фон, мотивировка и стимул на жизнено поведение, на философия и развитие на героите.

Романът е философски, защото в основата му са поставени вечни философски проблеми — за смисъла на човешкото съществование, за доброто и злото, за силата на разрушението и силата на сътворението. Затова акцентът не е върху фактите, не е върху сюжетното развитие, което е пределно опростено. „Композиционен възел е драмата на мисълта — т. е. обстоятелствата оживяват не чрез описание, а чрез вложените в тях дилеми. . . Ем. Станев поставя събитията под надзора на проблемите.“[1]

Княз Сибин не е историческа личност. Той е първостепенен герой не поради мястото, което заема в дворцовите политически борби през царуването на Борил, а поради „драмата на мисълта“, която у него достига трагичната си кулминация. Другите герои обаче не можем да наречем второстепенни, защото имат свое незаменимо място в сюжетното развитие и защото носят част от философската субстанция на произведението, която е неделима. В този смисъл различните герои представляват различни моменти от концепцията на творбата. Те са обединени от Сатанаил — „извън фабулен герой“, „композиционна повеля“, както го нарича Е. Мутафов, и всеки от тях по свой начин интерпретира Сатанаиловата тема. Героите са интересни, защото не носят „обикновена каузалност“, а се осъществяват „в самодвижение, в саморазвитие“.[2]

Единството на противоположностите е принцип в структурирането на персонажите в сюжета и фабулата. То е и в основата на изграждането на отделния образ. Сибин и Силвестър напълно въплъщават принципа: единият — в развитието си през перипетиите на сюжетните обстоятелства, другият — в завършеността си, в изводите, които прави за себе си и света. Принципът при Каломела обуславя нейното кастово противопоставяне на действителността, което приема нравствена и религиозна форма. У Тихик принципът не мотивира никакви вътрешни сблъсъци. Тихик е цялостен в невъзможността да си противоречи и противопоставя

---

[1] А. Натев. Отложеният спор. — Лит. фронт, 1975.
[2] Р. Ликова. От позициите на съвременността. — Пламък, 1969, кн. 23.

сам на себе си. Затова пък с всичко у себе си той се противопоставя на социалния и духовния аристократизъм: на Сибин и неговата класа — защото го е поставила в зависимост на слуга, на Силвестър — защото слугата не е в състояние да разбере високите и перспективните пориви на духа.

Най-последователен, най-разгърнат във възможностите на принципа е Сибин. Конфликтът е заложен у него с потеклото му на прабългарски болярин. По начало този конфликт има политически характер. Той определя мястото на една династия в съотношението ѝ с престола, но този политически конфликт посява кълновете на психологическия и идеологическия. Сибин е критичен и ироничен към себе си и действителността, защото е политически и социално уязвим. Но тази критичност и ироничност се развиват вече независимо от социалното и общественото положение. Принципът единство на противоположности, иронично претворен, е организиращата енергия на търсенето.

От сюжетна и фабулна гледна точка Каломела има значение на образ-център. В нея се срещат и сблъскват убежденията, поведението, философията на мъжете. Чрез отношението към нея те се изявяват и променят. Каломела остава непроменена — жената с вечните достояния на женственост и вечното отрицание на извънсетивното, абстрактното.

Със Сибин започва и завършва произведението, но още в началото и през целия роман той е съпътствуван от Тихик като негова антиподна същност в социален, нравствен, философски и естетически смисъл. Интересно е структурното обстоятелство, че Тихик е антипод на Сибин, но не и негова пародия. Той не опорочава и не трансформира карикатурно нищо от Сибин. Затова пък той е карикатурното отражение на Силвестър, тъй като двамата герой — Силвестър и Тихик, привидно и битово вървят по един и същ път. В духовния смисъл на думата те също са антиподи. Конфликтът между Силвестър и Тихик е много по-драматичен, отколкото конфликтът между Тихик и Сибин. Интересното е, че трагизмът на обстоятелствата, които той поражда, пада с всичка сила върху Сибин и Каломела, без Силвестър и князът да се срещат в истинския смисъл на думата. Тяхната среща в началото при пътуването с Каломела е случайна, също така случайна е смъртта на Силвестър от ръката на Сибин — Сибин убива Силвестър в един миг, когато двамата герои са най-близо духовно един до друг. Нещо повече, Силвестър е тръгнал да живее или да загине в момент, когато животът и смъртта му са безразлични от гледна точка на интимното му битие. Той като че ли очаква удара на княза като прегръдка и успокоение. Карикатура на Силвестър, Тихик успява да опорочи делото му. Антипод на Сибин, неговото поведение и особено неговият страх превръщат княза в легенда, в апология. Сибин и Силвестър са личности, защото Тихик е тълпата. Само тълпата може да дискредитира една идеология до степен на нейното унищожение, само тълпата може в страха и отрицанието си да създаде апотеоз. Двама антиподи на роба, които до голяма степен са противопоставени един на друг, въпреки че стигат до еднакви изводи за света, са допустими от житейска гледна точка само за Тихик, за тълпата.

Принципите и логиката на структуриране на образите в „Легенда за Сибин“ налагат тяхната желязна последователност и правдивост. Само в това съотношение на поведение и взаимодействие на мисъл те могат да се осъществят като герои-концепции, като художествено въплъщение на една философия колкото древна, толкова и съвременна, вечна и актуална. А прецизността на това структуриране, художествената мяра, невъзможността да се лиши произведението от една ситуация или мисъл определят емоционалната пълнота на възприемането на един толкова далечен свят и превръщането му в нещо вълнуващо и настояще.

„Сатанаил, един от мълчаливо присъствуващите в творбата герои, но по своя заряд централна фигура, е олицетворение на диалектиката. Сатанаил, богът на живота, е веселият творчески вихър, който непрекъснато създава, „мени“, не признава божествения покой на вечността.“[1]

Той съществува в мисълта на всички герои, неговото присъствие определя техните представи, оформя изводите им, диктува поведението им. И не само като субстантивен компонент, а и като едно непрекъснато движение, като едно наслагване и преместване на обективното и субективното време на героите. Сатанаил е извънфабулен герой, не е образ-лице, но той присъствува сетивно в представите, противоречията, в развитието и поведението на героите. Неговото смислово и идейно богатство се възприема в зависимост от характерите на героите, които го носят в себе си, в неговата реализация — от ситуациите, в които са поставени те, от техните дела и търсения. За Сибин и Силвестър той не е еднакъв в различните моменти от тяхното битие. В детството си Сибин го е възприемал като същност на живота такъв, какъвто е — живота сам за себе си, сам по себе си, без да го назовава (ретроспекциите на мисълта на Сибин). В началото на романното действие под напора на обстоятелствата Сибин го отъждествява с понятието зло, стремейки се да го разграничи от доброто. Сложността на това разграничаване идва от сблъсъка на изначалната същност на Сибин, която е истинната за него, с усложняването на по-късните обстоятелства. Кой е Сатанаил, кое е добро или зло и дали злото е зло, и дали доброто е винаги добро — това са въпросите, които вълнуват героя и разкриват представите му за Сатанаил. Верен на себе си, на виталността на тази представа, той често пъти отъждествява Сатанаил със себе си и го намира винаги там, където има красота, движение. Сатанаилова закваска има и в Севара, Сатанаилови са очите на елена, Сатанаилова е мимолетната връзка с кирия Ефтерпи. Злото според християнските измерения не събужда у героя нито отвращение, нито угризение — той само го констатира. Кирия Ефтерпи е обсебена от дявола, както и самият той. По всяка вероятност тяхното място е в ада. По всяка вероятност те вършат зло. Особеното е, че понятието зло не се свързва с понятието грях у Сибин. Не примирение, а утвърждение на Сатанаил носи неговото отношение към доброто и злото. Просто такъв е животът и трудно е да му се противоречи, защото е неотменим и защото човекът е най-ярката реализация на този живот. Идва момент обаче, когато за Сибин Сатанаил от сферата на размисъла минава в сферата на действие, налага желание за бягство. В безизходицата си князът търси очистение, седмото небе и съпричастие с бога, макар и за кратко време, стреми се да превъзмогне реалните измерения в живота, престава да яде месо, започва да се моли и очаква Каломела като божие прозрение и като отрицание на Сатанаил. Сатанаил — живият, прекрасният, зеленият, който се крие в короните на дърветата, който е в жужането на пчелите и в крясъка на птиците, трябва да бъде унищожен. Това съзнание на героя обаче не достига до някаква друга, ужасяваща представа за демона. Отрицанието на вечния живот и вечното движение не се превръща в образ на рогатия, нито приема някакъв друг образ на омразата. Представата на Сибин за Сатанаил не може да приеме елементарни конкретни измерения поради сложността на героя. Приключил търсенията (в рамките на сюжета), насаме с Каломела и нещастието, князът вече не мисли по проблемите на доброто и злото. Той се връща към изначалната си представа за Сатанаил, обогатена и преосмислена от опита, и този път го назовава с античното Тангра, което е всичко — сила, справедливост, живот движение, истина.

---

[1] Р. Ликова. От позициите на съвременността. — Пламък, 1969, бр. 23.

Най-близо до Сатанаил на Сибин е Сатанаил на Силвестър. В яркия си завършен вид той е силата на разрушението, без която е невъзможна силата на съзиждането. В този смисъл Сатанаил е вечно противоречие, единство на рушене и съграждане. Той е животът, но не толкова в сетивния смисъл, както е при Сибин, колкото във философския смисъл на думата. Силвестър не стига изведнъж до това философско извисяване на Сатанаил. В писмото си той изповядва, че е облякъл Каломела във власеница, че е искал да убие красотата, тъй като красотата е съблазън и принадлежи на дявола. Обиквайки девицата, той започва да разбира, че красотата в широкия смисъл е резултат, съграждане, че това съграждане е невъзможно без разрушението. Разбира, че любовта е творение на духа, което облагородява човека, развива и разгръща най-доброто у него, води го по пътя към съвършенство. Всичко това е разказано кратко и синтетично от Силвестър, който от размисъл отива към действието и се превръща преди края си в едно ново въплъщение на Сатанаил — разрушава една философска илюзия, за да отприщи мисълта и виждането на хората, които най-напред ще страдат и загубват човешкия образ, докато стигнат след време дотам, където той е стигнал.

Сибин и Силвестър са двете човешки превъплъщения на Сатанаил в произведението — единият — с поведението, другият — с мисълта си. За тях Сатанаил не е само „композиционна повеля", а и начин за осъществяването им като герои, те са негова конкретна образна реализация.

Сатанаил има елементарни измерения за Тихик. Той е уточненото зло. Зло е господарят, зло е немотията, зло са всички висшестоящи. В представите на слугата социалното неравноправие е първата и за дълго време единствена същност на демона. В робските му измерения Сатанаил не се променя, но се променят и усложняват обстоятелствата. Тихик се влюбва. Стремежът му към седмото небе се свързва с желанието да приобщи Каломела. Всичко, което пречи на този отвлечен, но елементарно изявен стремеж, Тихик отъждествява със Сатанаил. Така най-напред Сатана е Сибин, после — Силвестър, после — самата Каломела. Понеже Тихик живее само със сетивата си, той вижда демона в реални човешки очертания, вижда и обстановката, в която съществува (пещерата). За него Сатанаил е рушител, но в един чисто ситуативен аспект (коренно различен в интерпретирането на Сатанаил от Силвестър). Сатанаил не е абстрактната и необозрима сила, която руши, за да създаде (според Силвестър), това е рушение, което е свързано със собствените му планове, с организацията на общинарията, с изхранването на хората. Сибин е Сатанаил, защото съблазнява и отвлича Каломела, Силвестър е рушител и естествено — пак Сатанаил, защото прогонва спокойствието на общинарията с новата си догма, прогонва дълго и упорито съгражданата организация на относително благополучие на богомилите. Найсетне Каломела се превръща в Сатанаил, защото не съблюдава предначертания план на роба за извисяване, за седмото небе, а се поддава на козните на дявола, оставайки земна и истинска. Само в един момент Тихик допуска, че дяволът е и в него — когато мисли за голото тяло на Каломела. Но верен на природата си, на опростеното си социално мислене, той повярва, че може да го изгони от себе си, отправяйки молитви към бога. И още нещо — за Тихик бог е непознаваем и трябва да остане непознаваем, но Сатанаил е напълно обозрим, защото робът е виждал само зло, познава го и го различава в неговата видима социална даденост.

Наивна, бихме могли да кажем детинска, е представата на Каломела за Сатанаил. Издънка на един обречен род, за нея злото е свързано с невъзможността да живее по начин, съответствуващ на болярския ѝ произход. Злото е Борил, злото е завистникът-чичо, злото е всичко, което я кара да търси други пътища към истината — в същност — щастието. Защото за Каломела истина и щастие са тъждествени. Тя приема страданието, за да постигне бога

и престола на паднал ангел. И понеже духовното очистение и извисяване до седмото небе е свързано с преодоляването на плътта и на всички земни съблазни, в съзнанието на Каломела често Сатанаил се отъждествява със Сибин, чиято мъжка сила и красота непреодолимо я привличат. В последната догма на Силвестър тя повярва изведнъж. Освободила се от мисълта за доброто и злото, от дявола и бога, тя превръща живота в един безкраен празник на сетивата. В агонията и разкаянието си Каломела се връща към бога и Сатанаил. Сатанаил (Сибин в случая) е нейното самооправдание, а бог — нейната надежда.

В „Легенда за Сибин" образът на Сатанаил се отличава с голяма композиционна, идейна, естетическа и философска натовареност. Ем. Станев поставя и разрешава проблемите традиционно — чрез персонажа, но ги обобщава главно чрез извънфабулния герой, който, подчертавам, не е образ-лице. Чрез Сатанаил авторът внушава философската концепция за вечното движение, което е противоречие, отрицание, сблъсък, творчество. Тази концепция е усложнена от ситуации и човешки индивидуалности, трагика и търсене. Със своята жизненост тя е съвсем актуална и съвременна. Адреса към настоящето и всички времена Ем. Станев постига по оригинален художествен път: на пръв поглед Сатанаил прилича на богомилския, но в развитието си героите — човешките въплъщения на концепцията, стигат до безизходица. Тогава богомилският Сатанаил пречупва догматичната си ограниченост в поведението на Сибин и в мисълта на Силвестър и се превръща в нещо вечно, актуално и антидогматично; движение напред и нагоре, философска концепция; утвърждава живота не само такъв, какъвто е, а какъвто непременно ще бъде — от разрушение към творчество, към съвършенство.

Сибин — художествена реализация на философската субстанция, вложена в Сатанаил

В центъра на творбата Ем. Станев поставя герой, който принадлежи колкото на Средновековието, толкова и на всички времена. Сибин е княз. В далечното минало само за един княз водещото начало могат да бъдат мисълта и съзнанието. От гледна точка на авторовата идея и философската концепция, вложена в образа, той е извън класовите измерения. Това не опровергава социалното му съзнание, връзката му с конкретната историческа действителност, тъй като само тая действителност, разгърната в сюжетното развитие, може да мотивира поведението и мисълта му. В класовото си съзнание князът е толерантен, но не и солидарен с низшестоящия. Това е позиция на пълководец, готов да защити своя войн, но не и да се приобщи към него. Социалната самота на Сибин и обществената му изолираност са важни аргументи за голямата му извънкласова интелектуална самота. Към героя трябва да подходим като към съвременник — единственият начин да бъде изяснен образът му като образ — носител на съвременни вечни проблеми и тенденции. На екрана на миналото авторът проектира винаги актуални национални и общочовешки концепции.

Сибин носи изключително богата и оригинална душевност на герой в българската литература. Национално обагрен, вечно търсещ дух, търсещ истината и пътищата към тази истина, той преминава през вековете и историческите обстоятелства като смисъл и движение на всяко търсене и път към съвършенство. Наред с това той е дълбоко трагичен с духовния си максимализъм, със собствената си конфликтност, с мащабността на противоречията си и с личната си безизходица в тях и от тях. Този вътрешен сблъсък ражда голямата ирония — оценка и присъда, остроумие и далновидност. Тази ирония балансира приливите и отливите в съзнанието на героя. Тя е невеселата ирония на разтоварването. Тя не е само начин за разкриване мисълта на Сибин, тя е същността на тази

мисъл, нейна опорна точка. В рушителната ѝ стихия има нещо мъжествено и неповторимо: нейната дълбина — единство на противоречие — рушене и изграждане; най-сетне тя е прекрасното, звънко художествено въплъщение на Сатанаиловата концепция, вложена в Сибин. Иронията е, която създава персоналната диалогична насоченост в словото на героя. Казвам персонална, защото в нея не се включва никой друг от останалите герои. Всеки извод на Сибин звучи най-малко двупосочно. От една страна, той разкрива пътя, по който е минал героят, от друга — състоянието му в момента. Проникайки в логиката на слугата, разказвачът иронично коментира неговия (на слугата) предвиден отговор: „Снежната кора е създадена от Сатанаил, тъй като светът е негово творение.“ Коментарът е само в една реплика, дори в една дума — „отговорът на богомила нямаше да бъде забавен“. С репликата приключва дългогодишният спор на Сибин с Тихик, предхождащ романното действие.

Персоналният диалог не изчерпва характеристиката на словото на героя. То не е еднопосочно и еднозначно. Често пъти във фразата на Сибин прозвучават чужди гласове, които усложняват и обогатяват диалогичното ѝ звучение. В безкрайната си самота и аристократична независимост Сибин нито спори, нито приема, нито осъжда богомилските съждения на Тихик. Той ги анализира и експериментира с безкрайната независимост на високия интелект, който като че ли е достигнал върха си. Още в началото виждаме един завършен Сибин — духовно извисен, достигнал до загадката на битието. В романа князът се появява изведнъж. Той току-що се е върнал от лов. Първото впечатление от Сибин е съпроводено от впечатление за княжеския дом, за чисто битов интериор. Героят се разкрива в тази обстановка обаче в един съвсем не битов аспект. Всеки детайл обяснява миналото на рода, състоянието в момента, мотивира поведението, психиката, предсказва перспективата. Авторът нахвърля портрета лаконично. Акцентът е на въздействието на героя върху Тихик. „Неизчерпаемата му енергия, бързина и точност“ плашат слугата, „както и черният соколов блясък във всевиждащите му очи“ — характеристиката се обогатява от отношението на другия. То е сложно — носи преценката — князът е красив, умен, мъдър, всезнаещ; носи съзнание за превъзходството му, обяснява респекта и уважението на роба към господаря. Когато Сибин остава сам с мислите си и с прочетените книги, в думите на разказвача продължава да звучи това сложно и противоречиво отношение към героя. На фона на „червения“ полумрак се откроява „черното сияние, което князът излъчваше“ — алюзия за греховното и сатанинското у него, което ще буди страх и възхищение.

Читателят попада в атмосферата на много богат и противоречив човешки образ. Князът ходи на лов не за да упражнява едно аристократично развлечение (има и това), а за да разпилее накипялата енергия и необходимост от дела, да се гмурне в природата, за да облекчи претоварената си мисъл, най-сетне да намери успокоение поне временно, да почувствува сладостната болка на отмората след петдневно скитане по горите. Това не е безделие или само физическо действие. Това е замяна на практическото, конкретното дело с делото на ума. В часовете на лова князът продължаваше самотния размисъл, започнал от книгите, осмислен чрез конкретната действителност и опита му. Освободен от предразсъдъци, превъзмогнал култове, търсейки път в политическата и социалната безперспективност на рода и народа си, той се стреми да отдели доброто от злото, истината от лъжата. За сложното съзнание на Сибин е невъзможно това разделение. В очите на ранения елен са смесени „молбата и злобата, страхът и верността, милостта и жестокостта“. Те са доказателство за тази невъзможност и въпросът му — не се ли крие в тях загадката на света, носи своя диалектически осмислен отговор. Точно там, в очите на елена, в очите на ранения воин, в очите на всяко живо същество се крие истината за

живота, истината, че е невъзможно да се прокара граница между човешки добродетели и човешки пороци. Истината, че човекът е сложен и неразплитащ се възел от противоречия и всеки миг от неговото съществование отрича предидущия с доброто и злото на това отрицание.

Героят живее по начин, неотговарящ на потенциалните му възможности и традиционална същност. Роден за дела и подвизи, да бъде политически активен, във времето си той е принуден да води пасивното съществование на полуизгнаник, чиито пътища за борба и дори за отбрана са затворени. Роден за епикурейски наслади, той се затваря в спомена за Котра. Противоречието между същност и възможности, съзнанието за непреодолимост на „немощ и бездействие" и съзнанието за собствена неприложима духовна и физическа сила обуславят неговата трагичност. „Цели два века времето не бе разрешило нищо в тяхна полза (става въпрос за рода на Сибин). Беше ги рушило, беше ги задушавало бавно, но последователно и сигурно." Въпреки неизчерпаемата енергия, непреодолима жизненост, героят „беше безсилен да отстрани растящото зло и чакаше последният гръм да се стовари над главите им". Душевната умора, притулената неудовлетвореност и негодуване не са и няма да бъдат отчаяние или апатия, но вече са се превърнали в навик, свързан и отглеждан дълги години. За това неудовлетвореността и негодуването прозвучават в спокойни, умерени интонации, пронизани са от тънка интелектуална ирония. Защото за Сибин животът не е нито зло, нито добро, животът е такъв, какъвто е и какъвто не може да не бъде, и в едно човешко съществование всичко е смесено и всичко е необходимо — злобата, страхът, милостта. Такъв е князът в ежедневието си и насаме с книгите си, от които предпочита тези, които потвърждават неговите истини, които с антична и пантеистична широта разказват, че духът на сътворението е нито бог, нито дявол. Но докато някога (преди романното действие) националното самочувствие на княза е било светло и победоносно, в сюжетното днес то е носталгично, притулено, то е спомен и мрачна преценка за минало величие. Там, в миналото, Сибин не е имал нужда нито от дявола, нито от бога. Неговото съществование, както и съществуването на предците му — войни, победители, философи, е било пълно и хармонично. Това самочувствие най-ярко и най-искрено се разкрива в спомена за Котра. Противоречията, въпросът, „кой беше му я отнел — Сатаната или византийският бог", а по-късно търсенето на бога и Сатанаил, на доброто и злото, започва след нейната смърт. С нейната смърт и смъртта на детето му той започва да осъзнава упадъка на рода и собствената си безизходица. Сега, когато Сибин чака всеки миг секирата на Борил да се стовари на главата му, когато брат му е забягнал със синовете на Белгуните в Таврия, а майка му крои несмислени женитбени планове, той осъзнава, че всички пътища водят за никъде. Историческите и свързаните с тях лични обстоятелства определят поведението на последния представител на рода. Тези факти дават храна на ума и умът става остър и далновиден, но те стесняват рамките на делото и поставят личността в безизходица. Така героят е натоварен двойно — от собствената вътрешна духовна безизходица и от външната — социална и историческа. Сибин се опитва да преодолее невъзможността да намери път. Затова съзнанието му започва да диференцира доброто от злото, бога от дявола. И пожизненият въпрос, къде е загадката на света, се превръща в по-тесния и по-посредствен — кое е добро, кое е зло, и дали доброто не е зло и злото не е добро — вечният кръговрат на търсенето. Най-напред това е игра на съзнанието: мислите по време на лов, въпросът, дали в красотата на Севара няма измама, размислите в прегръдките на кирия Ефтерпи. Сам въплъщение на Сатанаил, князът със спокойна ирония оценява, че и той, и тя са обсебени от дявола и че въпреки всичките усилия на красивата грешница и двамата ще отидат в ада. Но князът не се бои нито от дявола, нито от бога,

нито от рая, нито от ада. Той някак не се ангажира с тези представи. И умозрителното му поведение не говори толкова за смелост, колкото за превъзходство на духа, който може да си разреши фриволност. Освободен от предразсъдъци по потекло и интелект, той психически се разтоварва, служейки си с изпитаното средство — иронията. В известен смисъл за него тя се превръща в път и сила. Само в два момента Сибин не иронизира — когато мисълта му се връща назад в миналото при Котра, защото Котра е любовта, земното, човешко въплъщение на битието, и още един път — когато за кратко време вярва, че наново е срещнал любовта и очаквайки Каломела, прави всичко, което ще го приобщи към нея и към седмото небе — моли се, не ходи на лов, живее в колиба.

Художествената доминанта (използувам термин на Бахтин) в образа на Сибин е съзнанието. То е водещото, решаващото. Обстоятелствата имат значение, но дотолкова, доколкото човек не е надстроечно явление, съществува при определена среда и определени условия. Характерно за силната личност е да преодолява бариерата на битието, а когато това е невъзможно (както при героя на Ем. Станев), да тръгне по пътя на собственото аз, който естествено изправя собствени бариери. Бягството на Сибин в богомилската общинария не е търсене на богомилския бог или на богомилската истина. Тя му е позната от Тихик и книгите. Но Сибин не иска да приеме бог, „който носеше само нещастие на рода му“. Антихристката насока на съзнанието му прозвучава още в началото (гл. II) в иронията, адресирана към мита за сътворението на света. В оценката на княза Сатанаил е „великият строител“, който „иска да се създаде нещо посмислено“, защото „беше се наскучал до смърт в предвечния свят“, „където не се извършваше нищо ново“, където бог олицетворява спокойствието и непримиримостта във вселената. Иронията на княза съдържа една конкретна оценка — естествено е творецът, строителят, символът на движението и промяната да иска да управлява своето творение и заради това да се откъсне от субстанцията на бога, сам превръщайки се в субстанция. Но у Сибин е жива „жаждата за справедливост, отвращението от злото и стремежът към вътрешно съвършенство“.

Справедливост, съвършенство, зло — с чисто човешките измерения на тези понятия героят, обременен от грижи, понякога се замисля над богомилския бог и оценява социалния и обществения резон на въздействието му над хората. С всичко останало — интелект, духовна инерция, „усет за допир с вечността“ и желание „за сливане със света“ той е по-близо до Сатанаил, той е негово въплъщение.

Конфликтът между добро и зло — началото на търсенията на Сибин, разкрива и друг съществен конфликт у героя — в света на емоцията, в човешкото у себе си, в моментите на слабост и тъга, в спомените за славното минало, в тъмнината на бъдното князът е склонен да потърси един бог, който обещава покой и справедливост. С извисената си мисъл, със съзнанието си на философ и потенциален творец, с вечното движение на мисълта Сибин нито за миг не приема спокойствието, нито за миг не престава да оценява, да опровергава, да върви напред. Принуден от заплахата на Борил да поеме горските пътища, той в същност търси усамотение, за да преоткрие себе си и да пригоди действената си енергия и жизнена същност към новите условия. Разбира се, Каломела е фактор. Той знае, че тя ще отиде при богомилите. Въздействувала му е красотата ѝ и това откровение, че те имат една съдба и трябва да поемат еднакъв път за спасение. През цялото сюжетно време обаче Сибин има точна и ясна представа за Каломела. Той се трогва и дразни от нейната измислена чистота, от наивността ѝ, от елементарната логика на мисленето ѝ. Тръгвайки след нея, князът се пита дали иска да постигне седмото небе или да я обладае. Мъжкото увлечение остава решаващо в отношенията му с болярката. Темата Сибин —

Каломела е разгърната от Ем. Станев психологически вярно, с цялата сложност, перипетии и противоречия на отношенията между мъж и жена. Много по-сложен и интелектуално извисен от девицата, в един миг князът чрез нея преоткрива красотата. Защото в целия си жизнен път на изгнаник и философ, на мъж и човек, в натрупването на опит, той непрекъснато я търси. Сибин истински обиква Каломела, когато тя се слива в съзнанието му с представата за прекрасното. Съзерцавайки голото ѝ тяло, той едва „въздържа своя вик на възхищение", като удар красотата го отблъсква и тогава Сибин „за пръв път от много години" започва да се моли, славейки бога, „защото в тоя миг осъзна истински душата си". Сибин благодари на бога за намерената истина. Истината е красотата, истината е Каломела и той е готов да я последва.

Тук още един път заговорва извисеното съзнание на ренесансовата личност, на античното световъзприемане, което естетизира битието, превръща мъжкото желание в духовен празник, в молитва и опиянение. Сега Сибин може да чака, сега е намерил себе си, сега Каломела може да го води към своя бог и седмото небе. Търсенията на героя добиват нов оттенък. Той познава богомилския бог и не го приема, но обогатен с новото възприемане на Каломела, да кажем — с любов, Сибин започва да вярва, че има нещо, което не е разбрал, нещо, което му се е изплъзнало поради неговия разяждащ скептицизъм. Той искрено иска да го разбере и постигне — още едно доказателство, че водещото начало у Сибин е съзнанието, че никакви външни фактори — трагични или щастливи, не могат да обвържат духа му; да ограничат, да затворят процеса на търсенето. Сибин не се разпилява, не деградира в обстоятелствата. Той ги надмогва, той ги използува. При него те са стимул или средство, никога — преграда.

Емоционалното натрупване не го спира в един миг да отрече любовта си с Каломела и да я нарече разочарование. Намерената истина се сгромолясва. Необикновената инерция на неговото търсене, логиката на неговия здрав разум го прави откровен към себе си и към другите до цинизъм. Разочарованието идва не поради елементарното устройство на човешката психика — постигнатото щастие не е щастие, постигнатата Каломела не е Каломела, а поради нещо значително по-голямо. Каломела много бързо загубва своя бог и престава да бъде път и стимул за духовно очистение и духовно съвършенство. Нейното тяло продължава да е прекрасно, но нейната душевност не е по-различна от тази на кирия Ефтерпи. Нещо повече, докато кирия Ефтерпи страда от угризения и иска да подкупи своя бог, то Каломела го е загубила до степен на обезличаване в безпаметното си отдаване на любовта. Князът започва „да обладава не нея, а формите ѝ, нещо невъзможно само по себе си и пръв признак, че се пресища". Той разбира, че „любовта не водеше към бога и бог не беше това, което князът си въобразяваше". Тази любов прилича на смърт — смърт на душата и всички истини, повторение на преживени и ограничени радости, които Сибин познава и които за него са критерий за баналното, обикновеното. Станало е това, което князът предвижда в едно по-ранно сюжетно време — „бог ги изоставяше, проклинайки нейното грехожелание и неговото познание". Общата съдба, която Каломела тълкува като предопределеност: общи причини за бягство, общ път на боготърсачество, общо грехопадение, вече не извиква у него умиление. Той е останал сам, измъчван от „ангела в душата си, унижен и страдащ, станал по принуждение сводник на плътта". И в своята измъчена, изпълнена с угризения и трагични вече противоречия самота князът мисли — „сама ми помогна да унищожа личността ѝ. Тя се оказа лъжливо средство към спасение, ново разочарование. Аз се отвращавам от истината за нашата любов, ненавиждам и себе си, и нея заради тази самоизмама." Изключително жизнеспособен, Сибин обаче не стига до отчаяние. Човекът у него живее в неудовлетвореността си с трагич-

ната ирония на големия разум. Той иронизира богочовека, дълбоко и откровено съзнавайки собствената невъзможност за творчество: „Аз и Каломела сме несъвършени. . . Дори бог се задоволява със седмото небе, където не става нищо — нито смислено, нито безсмислено. . . Сатанаил в усилията си да създаде посъвършен свят постоянно го променя чрез смъртта и раждането."

Нещастията на рода са хвърлили героя в „насилието на бога и на дявола". Котра е умряла заедно с неговия син. Всичко се е разрушило. Той е последен от рода си и сам. „Моят разум кръжи в тази безкрайна верига и за да се освободя от насилниците, трябва да се осланям само на него. Ала той не е вечен и не може да ми даде ключа на познанието." Вътрешният монолог обобщава трагедията на преславския княз, който ще се осъществява вън от собственото си време в процеса на легендаризиране. Трагедията обаче остава негова лична трагедия в рамките на сюжета. В широкия смисъл на думата той не е трагичен герой. Легендаризирането утвърждава същината му, стремежа му към истината, богоборството му по природа и убеждения. Бдящ над агонизиращата Каломела, той се връща към нравственото и естетическо изначалие на прабългарите, към Тангра — „мъжественият, благороден и справедлив Тангра, който не измъчва ума и душата, който позволява да убиваш всичко, що мразиш, що не ти се подчинява и заплашва с унищожение". Трагичните интонации на отчуждението зазвучават като мъжествен реквием и оценка: „Няма друг бог освен бога на прадедите ти, а той е отминал с тях отдавна, отдавна. Без тях ти си нищо, ти си бродник, ти си чужд, неразбран, далечен."

В края на сюжетното действие Сибин е не само освободен от култове и боготърсачество. Той е постигнал нравствената извисеност на антихриста, на антидогматика на всички времена. Този мотив, задълбочен и разширен, водещ, ще срещнем в следващия философски роман на Ем. Станев. Но богоборството не е акцент, обуславящ легендата в образа на Сибин. Митологизирането започва от желанието на княза да забегне. Бягството от действителността е началото на мита — мита (от наша гледна точка) за силата и самотата (вълк-единак). По-късно в очите на Каломела, на богомилите Сибин се превръща в мит за Сатаната — изкусител и любовник. Още по-късно, след като се хвърля в бездната — в мит за отмъщението (чрез страха на Тихик).

Образът на княза носи и една друга, извънсюжетна натовареност и перспективност. Тя се предугажда още във времето на героя. Сибин е надарен със свръхпамет по отношение на историческото минало. В съзнанието му живее началото на прабългарската държава, където са корените на неговия род. Князът знае, че „с оня народ, към който принадлежеше той и родът им, е свършено. Той беше изчезнал между куманите, траките и славяните и сега се създаваше нов народ." В този смисъл произведението разкрива първоизточниците на формиране на народопсихологията, където духът и мисълта на Сибин, макар и трагично обагрени, неговата проникновеност, представляват интелектуалните корени на тази народопсихология, спойката и перспективата ѝ. Затова, превръщайки се окончателно в легенда, Сибин придобива още едно върховно измерение, адресирано към минало, настояще и бъдеще — легенда за вечния бунтовник-българин, който „броди по цялата българска земя ту като страшен хайдутин, ту като окаян самотник, неутолимо търсещ своя бог". Словесната и историческа закъснялост и преждевременност („страшен хайдутин", „окаян самотник") подчертава преднамерената незавършеност на образа, създава необозримото му звучение. Сибин не е вече от рода Кубияр, не е преславският княз, не е самотникът и хайдутинът, а вечно търсещият, вечно неудовлетворен човешки дух — смисъл на философската концепция в произведението. С този аспект митът е окончателен, категоричен, завършен, а митологизирането у Ем. Станев кристализира в символ на търсенето, чрез което човекът върви към своето съвършенство.

Идейно-философският заряд, вложен в образа на Силвестър, определя мястото му в композицията на романа. Съвършеният носи философския синтез и обобщение, той е истинското въплъщение на Сатанаил, но в един нравствен аспект. Силвестър има периферно участие в сюжетното развитие. Пътят му не е проследен в творбата, защото това е път на мисълта. Но идва момент, когато назрялата мисъл трябва да се прояви. В действието на романа това е най-подходящият момент: Сибин е стигнал до края на безизходността си, той нито може вече да се върне в Преслав и да поднови стария си начин на живот, нито има пътища към нови истини. Заедно с него и Каломела — последно изражение на безперспективността му. Дошло е време да бъде разрушена еклезията — свидетелството за упадъка на държавата. Богомилското учение се е оказало още една илюзия на тълпата. Дошло е времето на Тихик, който ще използува и усмири нейния бунт, като я нахрани, за да се увенчае с власт. Дошло е време Силвестър от мисълта да премине към дело. Неговият единствен акт на действие отприщва назрелите тенденции. Така Силвестър от периферията на сюжета става смислов център на романа. Този преход от мисъл към дело е акцентиран и обогатен от Ем. Станев с естетически натоварен детайл. „Съвършения лежеше гол. Бялото му тяло беше изящно и мършаво — тяло на светец и аскет. . . Под високото красиво чело очите. . . бяха големи, дълбоки и страшни като очите на самия Сатанаил.“ Забулен от покривалото на съвършен, затворен в мисълта си, героят е бил скрит за другите. Взривената мисъл, чийто тътен е делото, маха покривалото в прекия и преносен смисъл. Силвестър остава гол като антична статуя — прекрасен, изящен — еманация на античното и на вечното. Символизиращата голота оценява, приключва изявата на героя, чието писмо носи най-голяма идейна, философска и естетическа натовареност в произведението. Жанровата обособеност обуславя самостойното му художествено значение. То синтезира и обобщава историческия и философския драматизъм на всеки преход, когато отминава една епоха, за да се роди от развалините ѝ друга. Писмото, както и догмата за сътворението на човека в своята жанрова изява имат и композиционно значение — създават динамиката на сюжета, динамизират съотношенията между героите.

Основен проблем в творбата е проблемът за търсенето и творчеството. Докато Сибин остава докрая при търсенето, то Силвестър приключва това търсене с философско обобщение за творчеството. В този смисъл Сибин е пътят, Силвестър — резултатът във философски аспект. Нравственият подтекст на основния проблем определя представите им за добро и зло, за да бъдат диференцирани. Особено добре това е изяснено при Силвестър. Неговият светоглед по начало се базира на представата за бог и Сатанаил — т. е. на представата за доброто и злото. В момента, когато светогледът се превръща във философия, в идеология, той ги назовава — силата на разрушението и силата на сътворението, признавайки по такъв начин необходимостта от едното и другото, връзката между тях, невъзможността да бъдат разделени, защото, за да има сътворение, най-напред трябва да има рушене. В търсене на истината страхът на Силвестър е да не подмени голямото с малкото, а не дребният страх да не накърни светостта си. Обратно на Сибин, който тръгва към общинарията, за да избяга от Борил, за да търси истината, за да се посвети на едно дело и заменя всичко, за да съблазни Каломела, а след това да я презре и разлюби. Мотивите на противоречието на Силвестър са и естетически — роден и създаден поет, човек на изкуството, единственото насилие, което прави над себе си, е да унищожава това си качество и разбрал, че не е в състояние да го унищожи, най-сетне намира истинското си верую — човек може да достигне до съвър-

шенство, когато остане верен на себе си. Силвестър изменя на себе си, отричайки и желаейки да погуби красотата, и става наистина съвършен, прекрасен и богоподобен, когато преодолява грешката си и се слива с всичко, което е прекрасно и в което потенциално е вярвал — „защото красотата, братя, е отражение на силата на сътворението в цялата природа и в човека, обещание за доброто и вечното“.

Една от основните тенденции на „Легенда за Сибин“, която се носи от героите, е преодоляване на идола, на култа. И Сибин, и Силвестър вървят по тоя път. Но докато у Сибин преодоляването на идолопоклонството се затваря от неговия аристократизъм и традиционалното му възприемане на света, у Силвестър то достига до своя предел, достига до звездите. От любовта към философия, към голямото излитане. От любовта към Каломела Силвестър достига до възхвала на жената. Човек не може да намери бог, ако не го носи със себе си, защото бог е творчество. Силвестър стига до понятието човекобог — „защото открай време аз търсих истината за човека и я търсих страстно. . . молех бога да ми я открие, но той мълчеше, а беше в мене, в съвест, дух и мисъл“.

Любовта е основен стимул — „твореца на света и на всичко, що има по него“. . . „смятам проповедите си за отричане на земното като заблуждение от незнание и душевна слабост, страх от смърт и самолюбие“. Сибин живее с тази истина органично и конкретно житейски, а Силвестър я превръща в концепция, в крайъгълен камък на философията си. Той прави обобщението, което Сибин не е в състояние да направи поради своята себичност, аристократизъм и чисто физическа сила, защото на Сибин по начало, по потекло, по биография, по нагласа на мисленето му е чуждо себеотрицанието. У Силвестър основното е себеотрицанието, у Сибин — егото.

Сибин във всичките си съотношения започва с *Аз* и свършва с *Аз*, през целия си живот и през цялото произведение преминава с голямо *Аз*. Силвестър е също високонадарена и духовно разгърната личност, но той изповядва идеология, която обезличава произхода и умишлено завоалира ярката индивидуалност. Силвестър, бидейки отрицание на собственото *аз*, съдейства за изява на всяко чуждо *аз*. Той признава *аз-а* само от гледна точка на абсолютно реалното основание, че човек тръгва към всичко чрез лично преживяното — „защото няма дело на света без личното, каквото и да е то, лъжа или истина, и всичко, що човек създава, създава го чрез своите мечти и благонамерения, както и чрез заблужденията и пороците си. И то е като препълнена чаша със сладост и горчивина“. Съзнанието у Силвестър, че търсенето и намирането на истината е привилегия само на силните духом, за Сибин е истина, която той знае по традиция, но иронизира. Това, което Сибин казва с ирония, у Силвестър се превръща в апология, в патетика.

„Пътят на човек, който живее само чрез себе си и за себе си, води към смъртта, а пътят на този, който живее чрез другите и за другите, води към вечността“ — тези думи са израз на едно от основните противоречия на Сибин и Силвестър. Сибин стига до тази истина абстрактно, умозрително. Тя не става никога негова практика. Той си остава вълк-единак. За Силвестър това е изначална истина, която той развива, осъществява, прилага в своето битие. „И като знаех тази истина. . . се боях, че тая любов ще ме отдалечи от християните в еклезията и от божественото, което за мене се явява само като истина за света и човека.“ И по отношение на Каломела той прилага тая истина. Божественото за Силвестър е в творчеството, в любовта към всички. От един към всички. Каломела е прозорец към голямата истина. Светостта е светост, когато се провери на практика, когато стане биография.

И двамата много добре познават Каломела, но докато истината за Каломела дразни Сибин, създава отрицанието на Каломела, безразличие, у Силвестър поражда желание да я научи, да я приближи до себе си, да ѝ даде познанието. Сибин показва всичко, което е той — превъзходството си, за да я има, да я владее. Силвестър не показва дори лика си, за да може тя сама да намери пътя си. Ако тя може да извърви този път — добре, ако не може — пак ще ѝ бъде благодарен, защото му е дала тласък към откриване на истината. Единият я облича в злато и коприна, прави я жена, превръща я в красива вещ и я забравя. Другият я облича в груба власеница, убива женствеността ѝ и никога не забравя, че я обича, че прави всичко заради душата ѝ, защото иска да я направи равна на себе си. Чрез любовта Силвестър достига до още едно прозрение за единството на света — няма противоречие между добро и зло, бог и дявол. Сибин иронизира тази истина. Тя го довежда до безизходица. „Сатанаил го беше издигнал високо.“ И още — ако Сибин не иронизира, приема я със спокойствие, граничещо с безразличие към съдбата.

Силвестър тъгува за човешката тленност, съзнавайки оптимистичната истина, че създаденото от човека е „хромел, който приготвя хляба на бъдещето“, докато Сибин през целия си живот, докрая се бори с всичко у себе си срещу човешката тленност, бори се за живота си в буквалния смисъл на думата, примирен с обстоятелството, че е тленен, че нищо у него не трасира пътя към бъдещето. Тази истина (на Силвестър) е оптимистична и защото обуславя правото на призвания да освободи човека от тираните и да покаже, че само тиранията е смъртна. Защото безсмъртието на силния е в тази мисия. Ем. Станев осъвременява, очовечава библейската истина.

Силвестър носи мотива за осъзнатото донкихотство. Той разбира, че истината се възприема от масата много по-късно след сътворяването ѝ. Това превръща твореца в жертвен агнец. Въпросът е дали творецът ще приеме жертвоприношението или няма да го приеме. Силвестър го приема. Той внася анархия и разкол в общинарията, защото разбира, че този модел на обществено устройство е признак на държавната и социалната деградация, разбира, че „християните в еклезията са живели в постоянна борба със силата на сътворението, а си въобразявали, че се борят с дявола“. Всички те, с цялата им организация трябва да загинат и от пепелището да се роди новото. Силвестър знае какво го очаква, него и делото му, неразбираемото му за тълпата извисено светоусещане, перспективите, които чертае и които са вън от хората, макар да принадлежат на тях в едно друго време. За да разчисти пътя на сътворението, Силвестър поема върху себе си анонимната, обречена и заклеймена роля на рушител, слива се със силата на разрушението и загива в нея. За Сибин остава една крачка до жертвоприношението, но той не само не го приема, а го отрицава с всичко у себе си (пак егото). Сибин приема подвига като необходимост на момента и като начин да оживее. Силвестър се жертвопринася в името на бъдещето. Сибин се хвърля в бездната, Силвестър снема атрибутите на властта и тръгва да спасява Каломела. С пределно чувство за художествена мярка Ем. Станев разделя героите в момента, в който могат да се обединят. Сибин убива Силвестър — органичното начало (така е и в живота) надделява над умозрителното. Силвестър не се превръща в мит, но неговите истини остават вечни. Сибин се превръща в легенда чрез страха на Тихик и легендата се слива с истината на Силвестър. Така двамата се обединяват във вековете напред и внушават една цялостна, завършена и хармонична представа за съвършеното.

Силвестър в разбирането си на хората показва върховно милосърдие и доброта. Той разбира, че те не са в състояние да възприемат неговата истина, прощава им, надмогвайки презрението, и не превръща проблема в лична трагедия (нищи духом, страх). Това лишава образа от традиционална и хри-

стиянска сантименталност, извисява го до образ на философ. И названието съвършен придобива друг оттенък. Той е съвършен вече не в богомилския смисъл, а защото достига единствен до съвършенство на мисълта и емоцията. Силвестър се превръща в човек на бъдещето, в творящия тип на всички времена и рязко се отделя от тълпата в разните ѝ прояви, но идентифицирана преди всичко чрез Тихик. Ставайки герой на действието, по-земен, Силвестър се освобождава от всичко дребно и преодолявайки психологически най-трудно преодолимото — ревността към жената, която обича, отрицанието на мъжа, който му я отнема. „Сега, братя, останах сам, защото и девицата ме изостави. Тя избяга в гората при преславския княз Сибин, любодеец, езичник и изгнаник, от когото я ревнувах. Живяла бе с бляновe за небето, та се хвърли в прегръдките му да намери утешение чрез плътта.“ Рицарското милосърдие на Сибин се отнася само до Каломела, но то е милосърдие на мъжа към жената. В себе си той не ѝ прощава. Когато са в пещерата и чака да умре, за всичко мисли много спокойно, рационално, без всякакви трагични нотки, без възхищение, без доброта.

В края на писмото авторът не слага оценка на героя. Той я внушава чрез топлотата на интонацията, чрез приглушеността на изповедта, чрез желанието на героя да му бъде простена гордостта, чрез това съпричастие с тези, които го отричат и унищожават и забравят. Когато четем последните редове от изповедта, имаме мизансценното усещане, че Силвестър коленичи пред цялото човечество, пред миналото и пред бъдещето, покланя му се и му благодари за това, че съществува, прощавайки злото не само по отношение на себе си.

Образът на Силвестър е отворен за всички времена. Героят носи независимо съзнание — то не е авторовото, не е това на разказвача и това на Сибин. То е съзнанието, което преодолява всички прегради на световъзприемането. Сибин е отворен чрез легендата, Силвестър — във философската концептивност, изведена от диалектиката на живота.

Тихик — догматично отрицание на вечното движение

Като догматично отрицание на вечното движение Тихик е също образ-концепция. Той е въплъщение на идеята за диктатора, тиранина на всички времена, но не я създава. Тихик е завършен във всяко отношение — философско, нравствено, психологическо и няма да се променя във времето — само ще се повтаря.

Същността си на роден роб и роб по призвание Тихик докрай разкрива, когато разчита писмото на Силвестър. Като напуска Сибин и като вярва, че тръгва след едно учение, той в същност е обладан от желанието да му отмъсти и да го опровергае и заменя един господар с друг. Поради интелектуално тесногръдие Тихик не е в състояние да разбере нито единия, нито другия въпреки „желязото в душата му“. Тяхната философска углъбеност за него остава чужда — „словата на апостола удряха като чукове в недоверчивия житейски ум на роба“. И още „но Тихик упорствуваше да разбере докрай господарската тайна. Най-сетне, когато разчете и последния ред, сгорещен от усилията и от топлината в покоището, изду бузите си и сгъна на руло заешката кожа“. Авторът подчертава тази невъзможност само с един психологически детайл („изду бузите си“), илюстриращ низкия произход и низката битност на героя. Човешката му реакция говори за върховни усилия на невежия, на нищия духом да вникне в чуждата логика. Във вътрешния монолог на Тихик, след като е разчел писмото на Силвестър, зазвучава изопачената, трансформирана мисъл на Съвършения. Робът не е в състояние да разбере хармонията на живота, единението между добро и зло, развитието, диалектиката. Той не е в състояние да си представи живот без догми. Обстоятелствата покрай личния му живот са го лишили от възмож-

ността за голямо обобщение. Бунтът му срещу официалната църква е мотивиран от битието му на роб и бедняк и стимулиран от завистта към Сибин. Интересно обстоятелство е, че той, робът, стига до завист по отношение на господаря. Точно това е сложното и особеното в образа на Тихик. Това се обяснява с факта, че той се превръща в идеолог на догматизма, във водач на тези, които като него имат нужда от догма, заменяйки един господар с друг, една догма с друга. На Тихик и на всички като него е абсолютно необходима диференцираността между бог и дявол — в едното намират утешение и надежда, в другото — оправдание. „Щял да освободи човеците от бога и дявола, да станели богочовеци! А как ще мерим делата си?“

И по отношение на Тихик Ем. Станев не слага преки оценки. Съзнанието на героя е неповлияно от авторовото. Показвайки неговата ограниченост, писателят я мотивира със социалната му ощетеност — „тогава как ще осигуриш реда и хляба“ — пита Тихик. А социалната ощетеност води до духовна. „Битието определя съзнанието“ и малцина са призваните, които могат да преодолеят битието. Това е коренната разлика между Тихик и Сибин, между Тихик и Силвестър, между малкия и големия.

Защо все пак Тихик изменя на новия си господар, на Силвестър, защо изменя на санчопансовското си начало, на идеите му дори в един чисто практически смисъл. Това би могло да се очаква. Ем. Станев още един път показва психологическа дълбочина. Тихик не е селянин, а роб, личен прислужник на княз. Животът на Сибин моделира неговите представи за благополучие. Без да знае това, страхувайки се от княза, той му се възхищава, иска да живее като него. Така у Тихик се ражда жаждата за власт. И понеже той е реалист, здраво стъпил на земята, мечтата му е непозната, особено мечтата, която няма реални измерения. Той насочва мисълта и стремежите си към едно илюзорно равенство, което му дава богомилството. Там, сред богомилите, в общинарията, той вече има практическата и реална възможност да стане първи, да задоволи суетността, честолюбието, властолюбието си. Знае ли всичко това за себе си Тихик? По начало не. На него, на роба, му е чуждо самопознанието, той не познава кривулиците на самоанализа. Той е пробивен, но неук. Тихик искрено вярва, че иска да бъде в общинарията, за да бъде равен между равни, че иска хляба и доброто за всички. В това отношение от социална гледна точка той е верен на класата си и не съзнава кога ѝ изменя. Възхищението му от Силвестър е също така искрено. Но още преди да избяга в общинарията, Тихик носи покваряващата сила на завистта и честолюбието и прави всичко възможно да привлече към делото Сибин и Каломела. Той се изкушава от мисълта, че може да поведе след себе си привилегирован, богат, превъзхождащ го във всичко. По отношение на Сибин в началото това се оказва невъзможно, но Тихик не съзнава, че в същност Сибин му дава възможност да избяга с Каломела. Той гледа на него вече като на заклет враг, на човек, който би могъл да объркa всичките му планове, да унищожи смисъла на съществуването му. Какви са мотивите на тази реакция? Там, в общинарията, Тихик за сетен път е разбрал чисто практически социалната непригодност на Сибин към живота на богомилите, освободил се от възхищението към княза, останал е само страхът от него. Той не съзнава, че Каломела е също така социално и психологически непригодна към този начин на живот. Той вярва, че тя е изцяло в правата вяра, изцяло негова, на бога и на общинарията. Макар и със здрав практически разум, Тихик допуска това заблуждение, защото също като княза и Силвестър я обиква. Мотивите на неговото чувство към девицата не са много по-различни от мотивите на Сибин. Също като него потенциално той желае тялото и духа ѝ. Но робската психика на героя и — да повторим — здравият му практически усет и подсъзнателното разбиране за собствената му

неравностойност и убежденията му на богомил категорично му запретяват дори представата, че може да притежава Каломела. Неговите стремежи са ограничени. Той е доволен от обстоятелството, че тя е в общинарията, че неговият бог е достъпен за нея, че като всички и тя е облечена в грозна власеница, че му е равна. Много по-късно, след „измяната“ на Силвестър, както възприема поведението му Тихик, след бягството на Каломела при Сибин у Тихик се промъква мисълта за голото ѝ тяло. Интересно е, че противоречията у Тихик не се превръщат в трагедия, в съзнание за противоречие. Той знае, че мисълта за голата девица е грях. Той интуитивно чувствува, че това е и подлост. Но когато тръгва да види дали Силвестър не я е отвързал от дървото, мислейки за голотата ѝ, той не произнася молитва, предназначена за очистение, а молитва за път. Можем смело да направим извода, че Тихик от този момент нататък превръща подлостта, озлоблението и отмъщението в метод, а когато слага пояса на Съвършения, става диктатор. Превръщането на роба и страхливеца в диктатор е психологически логично, тъй като представата му за съвършенство е неговата антиподност — диктатора. От момента, в който Тихик подчинява общинарията на волята си, подлостта, завистта, отмъщението стават негови жизнени принципи. Те вече са неразделни в светогледните му позиции, в идеологията му. Разбира се, Тихик никога не може и няма да бъде идеолог. Той ще остане кривото огледало, изопаченото отражение на всичко това, което е научил от Силвестър, от богомилството и в този смисъл излиза от конкретната историческа постановка, превръща се във вечност. „Така брат Тихик се удостои с власт в името на разума и благополучието и спусна покривалото върху лицето си, макар че всички знаеха как изглежда това лице.“ Авторът употребява възвратната глаголна форма „се удостои“, а не „го удостоиха“. В думите на разказвача прозвучава оценката на новия властник, властника-диктатор на всички времена, който ще живее в името на благополучието — смисъл и съдържание на живота му, и който спуска покривалото върху познатото на всички лице — психологическа характеристика на демагогия, притворност, дистанцираност. С този последен акт на поведение, с коментара, който прави на писмото на Силвестър — „братя и сестри, вярвайте в царството небесно и никога не се опитвайте да узнаете как изглежда отблизо то“, Тихик в същност се връща към догмите на официалната църква, опорочава собствения си и на събратята си бунт — с други думи, прави това, което не са в състояние да направят монархът, властниците, „византийският бог“. По такъв начин авторът създава художествен еквивалент на десетки исторически събития, ставали през различни епохи, по художествен път съхранява опита на историята. Защото всяко движение, което илюстрира упадъка на една държава и което изпреварва историческата необходимост — т. е. не е в състояние да се превърне в социална революция, ражда своето отрицание — загнива в кулминацията си, изяжда се и се саморазрушава.

Каломела — Сатанаилова ирония над мита за падналия ангел

Образът на Каломела от композиционна гледна точка представлява структурно средище. С посредствен интелект, героинята остава недокосната от мисълта на мъжете. Но красотата ѝ им въздействува до степен на генерална промяна в поведението и духовната им реализация. Освен това образът на Каломела е разгърнат в един съпоставителен план с Котра, осъществен само чрез оценките на княза. Едната живее в спомените му, другата — в настоящето му. В съзнанието на Сибин Котра и Каломела, макар и различни, не са антиподни (може би затова князът приема Каломела и в един момент вярва, че я обича). И двете носят земната и слънчева сила на първата и вечната жена, и двете са прекрасни в своята женственост, във физическото си съвършенство.

Въздействието и на двете върху Сибин е неотразимо. Но Котра остава вярна на първичната си природа, на прабългарското жизнелюбие. Точно това хармонично единство на тяло и дух, тази естествена непротиворечивост, тази сетивна целеустременост задълго и в същност завинаги пленяват преславския княз. Котра умира съвсем навреме, отнасяйки в гроба усещането на княза за щастие, представата му за съвършенство. Образът на Котра има функционално значение най-вече във връзка с образа на Каломела. Котра е умозрителното начало, идеалът на Сибин; Каломела — действено продължение на този идеал. Котра е обект на патоса, на възторга на княза в житейския му възход, Каломела — иронията му в социалната му и обществена деградация и във възхода на мисълта му. Нещо повече, Каломела е един от образите — акценти на тази ирония. Защото в основния конфликт между бога и Сатанаил, между силата на съграждането и силата на разрушението Каломела е субект и обект на това сблъскване. Неспособна за голяма промяна, за възприемане на субстанция, небунтовна по същност, с мечтите си героинята става карикатурно огледало на представите за щастие в рая близо до божия престол. Поради това във философската концепция тя има значението на Сатанаилова ирония над мита за падналия ангел.

Най-напред за Каломела научаваме от диалога между Сибин и старата княгиня. Като действуващо лице тя се появява в произведението по-късно. Този подход на автора към образа изостря вниманието на читателя. Подобно на Сибин издънка на стар болярски род в немилост пред царя, тя не може да се реализира като придворна красавица, да вземе това, което ѝ се полага по произход в обществения и светския живот. Но нейната органично действена природа не се примирява с наложената изолираност и жадува за самоизява. Красавицата може да се отрече от красотата си, но болярката трудно превъзмогва болярската си гордост и ако съумее това, прави го неискрено и привидно. Така, разкъсвана от амбиции, Каломела прави опит да намери опорна точка, да намери истина и платформа, където да се разгърне. Тя искрено вярва, че се е приобщила към богомилския бог. Пътят на това приобщаване не е изяснен, но това не е и необходимо — на Ем. Станев е нужна Каломела — богомилката, подготвената за жертва и подвиг, устремената към бога и седмото небе. В устрема си обаче Каломела не достига до духовно извисяване, до философията на богомилството. Тя моделира своите представи за рая според модела на обществото, в което живее, нещо повече, отрежда за себе си място, съответствуващо на положението ѝ в йерархията. Мисълта ѝ поразява с простотата си, с наивната логика на жена и дете: бог е върхът, около него са ангелите, подредени според своите функции и значимост. Човек в своя устрем към бога трябва да се отрече от всичко земно в живота, за да може в небитието, в смъртта да заеме престола на паднал ангел. В своя практичен, чисто земен максимализъм тя се страхува да не би ангелите да са толкова малки, че да изглежда смешна, ако заеме един от престолите им. Суетността, изявена в репликата на Каломела, показва, че и под грозната власеница е жива болярската красавица, жената в най-обикновените ѝ измерения. Живяла в охолство, Каломела е чужда на социалната същност на богомилското движение. Тя приема бедността само като път към съвършенство, като начин да заслужи благоволението на бога, пред когото всички са равни. Това равенство обаче има чисто духовни измерения — „Защо трябва да посветя живота си на тия дрипльовци, ако не получа венец и ангелски престол. Само ако станех ангел, бих могла да ги обичам.“ След като загубва своя бог, тя се връща към себе си, към естественото и земното, става такава, каквато е била по начало. Страданието ѝ не е изпълнено със сложни противоречия, не е дълбоко. Едно външно обстоятелство — Силвестър и неговото учение, се заменя с друго — Сибин, който е средство и път на реализацията ѝ като жена — единствената възможна реализация за

Каломела. „Княже, успокой душата ми“ — в същност не душата, а амбициите ѝ се нуждаят от успокоение. Един гребен, едно огледало, съзнание за собствената хубост, възхищението от силата и красотата на княза, съзнанието, че си принадлежат, пълнотата на преживяното — ето завършената, изчерпаната Каломела. Понякога тя се бои от прозиращата мисъл в очите на Сибин, но този мимолетен страх не става начало на разговор — оценка за лъжовността и греховността на любовта им. Каломела не достига до това върховно естетизиране на любовта, защото точно в любовта се обезличава и загубва. Ранена и агонизираща, с последния проблясък на съзнанието си тя обвинява княза за своето нещастие. И това е логично. В своята нетворческа, бедна духовна същност Каломела никога сама не е вземала решение. Никога не е била личност в големия, налагащия се смисъл. В своята болка и слабост тя винаги е търсила опора и възвръщането ѝ към бога е вик на сетивата. То няма нищо общо с истинското разкаяние. Един последен опит на героинята да намери защитник и спасение.

Отношението на Каломела към другите герои (с изключение на Сибин) не е напълно разгърнато. За това пък последователно и пълно се разкрива тяхното отношение към нея и в оценките им тя се характеризира повече, отколкото чрез сюжетното действие. Интересно структурно обстоятелство е, че героите на Ем. Станев с цялата им сложност и противоречивост се разгръщат чрез съотношенията си с болярската дъщеря, чиято душевност не е нито сложна, нито противоречива — още едно доказателство, че значимостта на Каломела не се определя от вложената в образа ѝ концепция, а от композиционната ѝ функция. Тя е огледало за другите, тя стимулира самоизявата им. Тази самоизява е в развитие. Влюбени в красотата ѝ, героите разкриват последователно нравствеността си, естетическия си идеал, светогледа си, социалното си мислене. За Тихик Каломела е представата за рая — недостижима в земното си въплъщение, тя трябва да му принадлежи в небесното. Те трябва да са един до друг в царството на бога. Разбрал след грехопадението ѝ, че тя няма да постигне ангелския престол, Тихик се чувствува оскърбен и излъган и понеже любовта му е егоистична и нечиста, озлоблението му, жаждата му за мъст са огромни. В озлобеното си съзерцание на Каломела Тихик я превръща в измерение на нравственото и социалното зло — тя е болярката, тя е блудницата, тя е, която пречи на устремените към бога да го постигнат, защото според богомилските съждения на Тихик всички трябва да изкупват греховете на всички. Отношението на Тихик към Каломела може да се определи най-напред като любовно възхищение, а после като гневно отрицание. В него Каломела съществува преди всичко със социалната си същност.

Във възприятията на Сибин болярката е най-вярна. Той първи забелязва жестокия блясък в очите ѝ — израз на неудовлетворени амбиции и класова гордост. Той първи открива, че нейното примирение е лъжовно, а в стремежите ѝ към светост живее греховно любопитство. Сибин вижда колко е полаская тя от догмата на Силвестър за сътворението на мъжа и жената, долавя интуитивното ѝ желание за първородния грях. Но анализирайки я мислено, князът разбира, че тя наистина е невинна, че тя няма съзнание за греховност, че няма реална представа за себе си и за желанията си. До същия извод достига и Силвестър — „Невинността, макар че не е грях, е лъжа, понеже е незнание“. Прозрението на двамата герои обогатява образа на Каломела с един изящен акцент — акцент на признание на силата ѝ и правото ѝ да бъде такава, каквато е, да се осъществява в своята женственост. Защото, повтарям, „невинността е лъжа, понеже е незнание“. И защото не е свят този, който не е изстрадал своята светост. Това нейно право на реализация двамата герои стимулират различно — Силвестър създава мит за нея, който ѝ дава самочувствие, оправдава

бъдещото ѝ грехопадение, утвърждава и извисява предназначението ѝ да твори живот и да вдъхновява за творене. Сибин я прави своя жена, облича я в коприна, пробужда самочувствието на плътта ѝ. В още един момент Сибин и Силвестър виждат Каломела по еднакъв начин — чиста, прекрасна, средство за изява на прекрасното у човека, — когато и двамата разбират, че я обичат. В името на любовта Сибин се отказва от всичко, което е бил до този момент. В името на любовта Силвестър отрича това, което е сторил, за да я направи грозна, и преоценява цялото си дотогавашно съществование. В чувството им Каломела засиява с пълнотата на женствеността си, с цялата си красота. Продължавайки да я обича, обаче след като намира голямата истина, Силвестър я тласка към погибел — т. е. в ръцете на княза. Преставайки да я обича, дълбоко разочарован от несъвършенството ѝ, князът я смъква от пиедестала на съвършенството, вглеждайки се вече не в хубостта ѝ, а в обективната ѝ, неукрасена от ничие отношение същност. Чрез отношението на двамата герои към Каломела Ем. Станев разкрива различни концепции за жената: жената-любов, жената-вдъхновение, жената-истина, жената-разочарование. Олицетворение на самия живот, тя може да постигне мъжа, събуждайки у него любовта и творческата стихия, но остава самотна, непостигната и оклеветена от него. Последните изводи се отнасят повече за съотношението Сибин — Каломела. Що се отнася до Силвестър, неговото отношение е докрая апологично и утвърждаващо. Но любовта на Съвършения е платонична, възторгът му от Каломела е възторг на душата, а в мислите си за нея той достига до космически обобщения за жената изобщо. Силвестър и Сибин — това са двата типа отношение към жената и двата начина на възприемане на жената. Така Ем. Станев създава образа на жената в нейното реално битие и образа на жената в истинското ѝ значение за всички времена.

II. „АНТИХРИСТ“

Противопоставянето — основен принцип при структуриране на образите

Основен проблем в „Антихрист“ е проблемът за смисъла на живота. Навсякъде той се преплита с проблемите за доброто и злото, за истината и лъжата. Богатата философска и нравствена проблематика в произведението се разкрива чрез мислите и поведението на персонажа.

В „Антихрист“ Ем. Станев създава образа на ярка, изключителна ренесансова личност. Героят съществува в три възрастови и много нравствени и философски превъплъщения. Чрез биографията му авторът утвърждава търсенето, което отрича успокоението, застоя, което е търсене на всички времена. В този смисъл героят е последователен и цялостен и остава открит в перспективата на времето. Антихристът е герой на съвременен философски роман и е натоварен психологически и структурно с особеностите на жанра. Основен принцип в изграждането на образа му е противопоставянето, което не е еднопосочно. Героят се противопоставя на действителността, на другите персонажи, на себе си, и то в едно сложно преплитане на всичките тези аспекти на противопоставяне. В един и същ момент той се противопоставя и на себе си, и на света. Проблемът за търсенето, внушен чрез биографията, чрез развитието на антихриста, също има своя противоречива многозначност. Героят търси смисъла на живота и щастието, истината и лъжата, бога и дявола, а наред с това — себе си, своето място в живота, своето щастие, своето зло и добро, своя бог. Стимул в това разнопосочно търсене е чувството за собствена незавършеност, а целта — собственото съвършенство. Първите кълнове на трагедията му са в невъзможността да преодолее неудовлетвореността си. А неудовлетвореността

и постигането на идеала на всяка цена са границите на вътрешния максимализъм, на духовната самодиктатура — национална черта на ренесансовата личност.

Основното противопоставяне в произведението е противопоставянето с Евтимий. То е светогледно и идеологическо. В това противопоставяне главният герой се изгражда, а Евтимий се разкрива. То е и процес, който постепенно набира сила, докато направи концепциите полюсни. Неслучайно Евтимий е замислен като напълно завършен и затворен образ с ясна, определена, непоклатима концептивност на мисълта. Само в това контрапунктиране може да се проследи и почувствува силата на мисълта и дълбочината на трагедията им. В рамките на сюжета Евтимий и Теофил, Евтимий и Антихриста вървят успоредно през всичките метаморфози на мисълта, състоянията, чувствата — любов, съмнение, презрение, желание за превъзходство, намиране и загубване на истини. Но ритъмът на тяхното преминаване през сюжета е различен. Теофил—Еньо се променя в рамките на романното действие. Духовното развитие на Евтимий е завършено преди романното действие. В романа то е негативното отражение на развитието на героя, неговият сблъсък, неговата антитеза. Във философски аспект Евтимий е неподвижен в пълния смисъл на думата, а търсачът на истина — Еньо, с всяка намерена истина се отдалечава от него, докато между тях застане народът, който окончателно ги свързва и окончателно ги разделя, който налага на различните им гледни точки различна логика на поведение и начин на действие.

Контрапунктирането с другите герои в романа е преди всичко тематично. Сами по себе си те също са напълно завършени образи, но в противопоставянето си нямат самостоятелна функция. То е с главния герой или чрез него. Ралица и Арма са обединени от темата за любовта и противопоставени в същностите си чрез отношението на главния герой в два различни периода от живота му: любовта — красота и мечта, любовта — страст и падение. Или темата за самотата — Лука е самотен, защото е низвергнат, Теодосий е самотен, защото е свят, послушникът Еньо е разпънат между двата вида самота и има своя друга самота. Той се стреми към светост, но в човешките си измерения е по-близо до Лука. В тематичното противопоставяне, макар че липсва взаимодействие и взаимопроникване между отделните герои, противопоставянето е динамично и драматично. Панайотис заплаща с живота си не заради Арма, а защото разрушава статуята на момъка. Изкуството и различната потребност от изкуство е още една тематична връзка в произведението — Тодор Самоход — Еньо — Панайотис.

Романът „Антихрист“ — философски „аз“ роман, има изповеден характер. В тази изповед се осъществява непрекъснато протичащо диалогично съзнание. Диалогичността е сложна — диалог с другите, вътрешен или външен, диалог в диалога, диалог със света и най-вече диалог със себе си. Диалогичността прави намесата в чуждото съзнание убедителна и етична (по асоциации от Бахтин — „Проблемы поэтики Достоевского“). Така конфронтацията е на идеи и отнася произведението в сферата на философското. Така всеки образ на герой, макар и художествено убедителен, макар и психологически верен, е образ-идея, разгърната в цялата ѝ процесуалност. Художествената убедителност се налага чрез развитието на идеята. Умозрението не съвпада с предидущото умозрение, както „човек никога не съвпада със себе си“[1].

---

[1] М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.

В центъра на произведението са в същност двама герои — единият, който ще направи „човешкото пътешествие“, и другият — житиеписецът, който разказва за него и го оценява. Накрая те се обединяват. Диалогът между двамата дава възможност на автора да започне с оценките, с обобщенията, да наложи философската доминанта в произведението. Фактите се съобщават предварително и затова са омаловажени. Интересът към произведението, напрежението на читателя се обуславя не от сюжетното движение, а от духовните метаморфози на героя. Повтарям, става дума за ренесансова личност не само по убеждения, а и по възможности.

В дома на иконописеца Тодор Самоход се ражда детето — гений на епохата, бъдещ поет с усет и виждане на художник, с невъобразима красота. Житиеписецът отбелязва още в началото: „Когато постигнеш света, ще наследиш и ада. Ала велика е тази животворност на човешкото въображение и тайна непостижима е.“ Явно, героят ще постигне света поради устрема, животворността на човешкото въображение. В паметта му оцелява неспокойното, изпълнено с противоречия и търсения детство. Детето Еньо в мига, в който се самоосъзнава и отделя себе си от света, започва да го търси и да бяга от него. И понеже първите впечатления са почерпени от иконописното изкуство на бащата, в това търсене и бягство неизменно присъствува Христос, който дълго време ще бъде непостижимият идеал.

Светът на детето е извънредно богат. В него има чувство за социална непълноценност и съзнание за социална йерархия. По интересен начин детето Еньо вижда дявола. Дяволът е във всички висшестоящи, в патриарха и в болярите и неговият час настава във великденски празник. Вместо да се опива от чудото на възкресението, детето се ужасява от представата за дявола, който е в **църквата.** Диалогичността на съзнанието на героя често докосва парадокси. Те не са възлови моменти, но показват героя в дълбините на неговата критичност, във възможностите му за ирония въпреки стремежите към светост и богоподобие. Кривото огледало е негов постоянен спътник. Макар и с образите на фантазията, интуитивната представа на героя за света е социално и обществено вярна: „И като се мъчех да си уясня реда в божието царство, обърквах го с реда на Царевец.“ Познанието, към което ще се стреми, опитът, който ще набира, има добра основа. Потенциално у детето са заложени всички бъдещи търсения и всички бъдещи открития, заложена е конфликтност, експериментаторството, силният дух на ренесансовата личност. В детството нравственият максимализъм го кара да отмъсти на света за това, че е обсебен от дявола, и да покаже на дявола човешкото си превъзходство. Обладан от тази идея, Еньо приема и смъртта, и любовта като път за осъществяването ѝ. Смъртта е начин за самовглъбяване, обетована земя на тишина и спокойствие, което хората му отнемат. Детето им се сърди, виждайки ги застанали като кули над него с ярките си дрехи. Те му отнемат първата илюзия за самота, защото за детето смъртта е нещо като къкренето на казанчето с вода, като небитието и звездите, като любовта към Ралица (по-късно). Особеното е, че на шестнадесет години Еньо гледа на любовта като на средство за духовно извисяване. Ралица е непостижимата мечта, жената-вдъхновение. В нейно име Еньо става поет. Но верен на ренесансовото у себе си, в самовглъбяването и любовта той не стига до мистика, дълбоко в себе си обича Ралица земно и човешки, огорчен е, разочарован е от нея, когато разбира, че тя е издала тайната на любовта им и тръгва да търси светост едва след омъжването ѝ. Фактът само е упоменат, но има връзка с логиката на поведението му.

Първият контрапунктиран образ на Еньо е образът на баща му. До детето той стои най-близо. Неговото изкуство е прозорец към света. Еньо обича миризмата на неговата работна стаичка, обича тихото му, но налагащо се присъствие, песните и въздишките му. Психологически углъбен, умен, от двамата родители Еньо веднага избира баща си. Прави му впечатление неговото мъдро прозрение, това, че по начало е бил силен човек, че е самостоятелен, неподдаващ се на влияние и че не е близък никому. Когато открива в изографисаните от Тодор Самоход светици лика на госпожа Марица, жената на Балдьо, Еньо разбира, че баща му е човек като него (не като другите), но че ще му се противопоставя поради гузната съвет, чувството за вина и страх синът да не извърви същия път. Противопоставянето, без да е разгърнато, е усложнено. Чувството за вина се е превърнало в озлобление, страхът за сина — в угризение заради непостигнатата мечта, а гузната съвест е отстъпила място на неудовлетвореността на твореца, който няма да има повече развитие, и поради това се е превърнала в жестокост. Разбира се, преминали през опита, тия достижения на ума и сърцето са станали навици, пожизнени закони и аргументират съзнанието за правотата на царския зограф. Диалогично изразеният конфликт, който преминава в монолог — автохарактеристика на бащата, е кратък, но изразителен. Наричайки сина си „дяволско чедо“, Тодор Самоход отрицава и заклеймява необикновената му красота, необикновената му проникновеност на поет, необикновените му пориви, „що не се влияят от удобства, земни блага и слава, ни от къщно благополучие“ — всичко това, което противостои на масовите човешки стремления. Конфликтът между баща и син се превръща в светогледен конфликт и е първата изява на конфликта свят и герой.

Това, което потегля героя по неговия път, различен от пътя на другите, той нарича душа и я благославя — „въздавам почит, кланям ѝ се“, защото „. . . в отвъдземното си любопитство“ тя се стреми към тайните на битието — т. е. към творчество. От най-ранно детство героят живее със съзнание за предопределеност на творец — „сила има у тебе, Еньо, от господа-бога ти е дадена на него да служиш. . . избраник божи си ти“. Но смисълът на тази предопределеност той не знае (ще я узнае в края на произведението): „Много се говореше за свършека на света, за шествието на антихриста и. . . ме обземаше страх, че този антихрист може да съм аз.“ Мисионерството е потенциално заложено у него. Заложено е и съзнанието за мисионерство, което Ем. Станев изтъква по различни начини: силата, с която се противопоставя на баща си (форма на диалог), погледите на хората и най-вече упоменаването в края на трета глава — „Петък беше, денят на свети Ивановото зачатие“. В ден личен и предопределящ Еньо скъсва с детството и юношеството и тръгва подир душата си — „сионска бродница и блудница“, за да постигне себе си и света, ада и рая, да открие смисъла на човешкото съществование.

На друга светогледна плоскост е разгърнат диалогът между него и Евтимий. Най-светлият и най-страшният период от духовния живот на Еньо е в лаврата на Теодосий и Евтимий — крепост на духовни ценности в епоха на разложение, на ереси и църковни борби. В светата обител героят извървява нелек път — от небесни пориви и мечти към заземяването им, от възторг към разочарование, от вяра към скептицизъм. Лаврата е микросвят на също такива социални, обществени и нравствени противоречия, общество на хора, разкъсвано от амбиции, страсти и неволи. Авторът продължава да разгръща образа по линия на контрапунктирането. Срещата на Еньо с Евтимий е първото вледеняване на полета му, първата тръпка на съмнение в стожерите на светостта. Тя е мълчалива и противоречията изхождат не от бъдещия патриарх, а от оценките на новия инок, който вижда в държанието му светското, земното и се усъмнява не само в това, че е постигнал бога, а и в божествената му любов

към хората. Събудената критичност обогатява ума, изостря вътрешното му зрение. Проблемът за смирението, потиснат от промяната на обстоятелствата, наново оживява: божие или дяволско е то, няма ли преструвка, неестественост в човешкото смирение. Утвърждава се и преценката, че човек трудно може да постигне божествена мъдрост, съприкосновение с бога и че дяволът ще го изкушава и измъчва много повече, отколкото в светския живот. Тук, в лаврата, Теофил преоткрива „световното съкровище“ и понеже това преоткриване е свързано с възмъжаването му, то не буди у него само тих възторг, а опиянение и радост на плътта. Особеното е, че скептичните и апологичните интонации са в хармония. Отношението към природата например е: в детството — апологично. Тогава за него тя е синоним на безкрайност; в лаврата — човешки любовно. При адамитите — скептично, героят възприема себе си като част от нея и я оценява като безразлична, жестока. Много по-късно отношението към природата показва дълбокото вникване на героя в хората, любовта му към тях, радостта, че им служи. Той я чувствува сърдечна и близка.

Усложняване има и в разгръщането на героя в системата на контрапунктирането. Отношението му към другия (в случая Евтимий), не е винаги едно и също. Това не променя генералната връзка между двамата — противопоставяне на идеологии, но обогатява образа на главния герой, прави го психологически достоверен. От първата си среща с Евтимий Еньо отнася чувство за господарското му превъзходство и съмнение, че е недалновиден. След срещата с родителите си в манастира той го обиква, нарича го „духовен настойник“. Тази любов героят носи докрая, но тя е различна в различните периоди от живота му. Тя е и болка, и отрицание, и обвинение, и разбиране. Евтимий е голямата среща за Еньо. По духовни ценности — среща на равен с равен. В сферата на философията Евтимий е антиподната същност, затова и отношението на героя към него е емоционално-активно, дори и когато са разделени. Той или се изкушава да върви след него, или иска да го убеди и го приобщи към себе си. В рамките на сюжетното развитие Евтимий има значение на вътрешен глас, явява се като художествена материализация на второто, опониращо аз при сложната, интелектуално издигната личност.

Възлов момент в развитието на Теофил е съвместният му живот с Лука. Лука разрушава илюзиите му за духовните възможности на човека, но изостря стремежа му към съвършенство. Докосваме се до още един парадокс — греховността на стареца, скептично-циничният му ум и прагматичните му стремежи към бога би трябвало да убият желанието за извисяване. Наистина те „отварят очите“ на героя, но калят волята му, мобилизират съпротивлението. Житиеписецът оценява — „няма по-неутолима горест от тая на юношата, когато се срещне с противоречията и умът му започне да се бори със световната тайна. Щадете младоците, братя, помагайте им в страшния и съдбовен път към възмъжаването.“ Във връзка с Лука героят затаява обвинение към Евтимий за това, че го е изпратил при стареца да му служи. След смъртта на големия грешник Теофил се устремява към бога с натрупан житейски опит, със съзнание за трудностите.

Лука не е противопоставен на Теофил в нравствено или светогледно отношение. Той не е в състояние да опорочи нравствените принципи на героя, нито да промени възгледите му. Великата лъжа обаче, която се извършва с него в исихията, отприщва нови глъбини в мисълта на Еньо. Той осъзнава силата на страха от смъртта, „човешкото преклонение пред неведомото“, което „обезоръжава воля и мисъл, за да успокои духа“, и разбира, че най-страшното насилие е насилието на всеопрощението. Разбира, че страхът от смъртта и примирението обезличават човека, и душата му се изпълва със съмнение в божията милост и разумност — „прости ми, господи, но като си ни сътворил с разум, защо

искаш да се откажем от него и да приемем, че е премъдро онова, което не познаваме? Защо искаш човекът да коленичи пред могъществото ти, нали на самия него си дал могъщество и власт над всички твари и разум да те познае?“. . . „криеш се от разума, а се откриваш в безумието“. Мисълта достига до още един парадокс — бог е всесилен, бог е всемилостив, бог е разумната творяща сила, която създава хармония във вселената и поставя човека на първо място, а не приема разума на същия този човек, нещо повече — приема и налага унижението му. Би било елементарно, ако изводът е: бог не е всемилостив, бог не е всесилен, бог не е разумна сила. Но умозрението на героя тръгва по друг път — по-сложен и по-труден. Разум ли е необходим за постигане на благодатта? И какво е в състояние да направи човекът с мисълта си, ако бог иска да я убие? Ренесансовата природа на героя експериментира всяка истина.

Към Таворската светлина, към познанието на бога той тръгва по пътя на опита. „Отец Лука ме научи да мълча, тоест да затаявам в себе си мълчанието“, а метод на исихазма е мълчанието; „а бодърствуването бе воля да не отпада мисълта и бдението над себе си“ — сиреч самонаблюдението — друг метод. Героят лесно усвоява ученията, защото е калил сетива и съзнание в преживяното. Той още един път искрено и всеотдайно се устремява към бога, но с изпитани човешки средства. За героя това са последните мигове на щастливо очакване, което рязко се прекъсва от бунта на естетическото чувство. Заспалият Теодосий, хъркащ с отворена уста, провокира представите на героя за светост и божествено излъчване. Светец ли е Теодосий? Еньо отдавна чувствува, че не е светец, но е дошъл моментът да отговори на този въпрос. Отговорът идва в апотеозния миг на Таворската светлина, която отразява не божия престол, а човешката непълноценност и безсилие, заедно с всички постигнати житейски истини — „И видях тоя свят такъв, какъвто би го видял възкръснал мъртвец — необозрим за ума. . . А себе си — скитащ из него дух, осъден да блуждае от измама в измама.“ Таворската светлина — метонимия на прозрението, развенчава бога и просветлява съзнанието на човека, но от това просветление то става зло и скептично и гордостта му е гордост на отрицанието — „ех, човече, що си устроен тъй, та дори истината против тебе ти е скъпа и тържествуваш, кога я узнаеш?“ И наново парадоксът се оказва това стъпало, по което се изкачва духът на ренесансовия човек.

Загубил бога и прозрял истината за себе си, героят, вместо да се отчае, се пита: „Не е ли смъртен и Исус, който като мене е проникнал през последните си минути на кръста в скръбната тайна?“ Така богоборството не се превръща в богохулство на слабия, а в богочовечество.

Ренесансовата задълбоченост и сила на героя е подчертана с още един психологически детайл. Кой е по-нужен на хората — богоотстъпникът под натиска на събитията или богопредателят; практичният, вярващ в сетивата си Тома, който трябва да пипне раната, за да се увери във възкресението, или разбралият лъжата Юда Искариот, който предава Христос не за тридесет сребърника, а защото не вярва, че е бог. Тома ще тръгне да разнася божията правда, без да вярва в нея, ще я превърне в дом и удобство, в насилие над другите, а Юда ще потърси вече да се обеси, защото разбира разрушението, което е причинил, и защото е горд, а унизената му гордост ще остане самотна, без последователи — рушителят няма последователи. Чрез свободната интерпретация на библейските герои Ем. Станев показва двата типа богоотрицание — прагматичното и романтичното, човеконенавистното и човеколюбивото (във философски аспект — лъжата оскърбява човека), и изправя героя пред дилемата да избере. Героят избира Искариот и тръгва в света, понесъл тегобата на богопредателството, което ще го подготви за голямата жертва.

Напуснал лаврата, отрекъл горния Ерусалим, неговият път ще го отведе при хората, за които ще е готов да отдаде живота си. Така героят на произведението — антихристът, съчетава в себе си богопредателя и човекоспасителя и тръгва към своята Голгота, понесъл истината на Юда и на Исус. Това ново психологическо състояние и философско прозрение превъзходно се потвърждава и обобщава във втория сън — метафора, който има смисъл на предсказание за бъдеща генерална промяна. Преди това обаче героят ще срещне Арма и ще отиде при адамитите. Във факта, че Антихриста от небесните висини на исихазма слиза в блатото на адамитството, има ироничен привкус. Божествената истина се е оказала лъжа. Лъжовна ли е земната истина? Животът със сподвижниците на поп Лазар и Калеко е ограничен, но по-малко лъжовен, защото е близо до „световно съкровище". Героят се е противопоставил на исихазма, отрекъл го е. Той се противопоставя и на адамитството, но не защото адамитството противостои на исихазма, а защото и двете по различен начин потискат, изкушават и обезличават човешкия разум.

По пътя на изкушението и прелъстяването на духа героят среща Арма. Отношенията му с нея също са разгърнати на принципа на противопоставянето. Както в класическия „Фауст", жената е натоварена с функциите на необходимост и жертва — тя е нужна на героя като миг от неговите търсения, като реализация на органичното начало, като начин на сближаване с естеството, и става жертва на обстоятелствата, на мъжката ревност и страст. Арма — това е любовта изобщо. Любовта на ренесансовата личност е само загатната. Поради интелектуалната неравностойност на партньора героят не достига до апология на жената, но не престава да търси разум във всичко, дори и в падението. „Ако в нея има разум, трябва да го открием, за да я приемаме като безумна и с нея да оправдаваме безумието си." Разумното в любовта и святото в жените е „надеждата да родят чист и нов човек". Житиеписецът обобщава — „тайна велика е този стремеж, що доказва божественото в човека". Никъде другаде в творбата така определено и така категорично от позициите на герой или житиеписец не се назовава божественото у човека. Върховно, но нецеленасочено, признанието не се включва в потока на философските търсения на героя поради другата тема. То само го характеризира от известен ъгъл.

Критичното изследователско начало у героя е живо дори при бедствените състояния на духа. Натрупаният опит е по-съществен от самосъжалението по отминала чистота — „горко на падналите ангели, но по-горко на този, който сам влиза в ада за мъдрост." Но Антихриста няма да се откаже от ада. С жива любов към изкуството, първото убийство той извършва в негово име. Панайотис разбива статуята на момъка, защото интуитивно чувствува, че статуята е скулптурно изображение на героя. Образът на гърка е неразгърнат. Потенциално обаче той носи същността на тези, които похищават и оскърбяват красотата. Със смъртта на Доросий се приключва един период от живота на Антихриста, който принизява интелектуалното, философското отрицание на бога, затова пък дава простор на органичното, на жестокия бунт на сетивата. „Прости, господи, оная люта ярост и че безсрамно я изповядвам. В нея беше и омразата към Доросий, и омразата към лицемерието човешко, и към тебе, задето порази с Таворската вяра и дух, и към самия мене заради безпомощността и отчаянието от жестоката ти тайна; и яростта към дявола — всичко най-лошо, дошло от най-доброто в душата ми."

Към основната дилема на битието си — смисъла на човешкия живот, Антихриста ще се върне в навечерието на трагични обстоятелства — в затвора, очаквайки съд и присъда. Именно там, в затвора, в разговор с Евтимий и после пред съда героят достига величието на трагедията, защото разбира, че смисъл все още няма, че смисълът е в разбирането на безсмислието на голямата човешка

мисъл, която няма да намери последователи, ще остане самотна и извергната — „в моите съждения и представи бях отишъл далеч пред съдниците и се учудвах, че именно от това идва безпомощността ми“. В назованите моменти Антихриста стига върха на хуманизма, на диалектическото обозрение. Но за миг кристализирал в концепция, хуманизмът се разпада, пронизан от догмата и метафизиката в най-опростената ѝ материализация — малкият Исус, прободен със златни гвоздеи, писарите с физиономии на кучета, надебелялото стареещо тяло на самодържеца, безличната тълпа на болярите зад него, гората от черното духовенство, чието начало — Теодосий е предаден вече на горния Ерусалим и нищо земно и човешко не го интересува. Възправен на този мрачен средновековен фон, Антихриста е прекрасен. Той издига оковите и „ги залюлява като кандилници“. Неговата красота, която ще поругаят, за да му отмъстят, и защото не я разбират, се превръща в символ, който адресира към бъдещето красотата на мисълта му.

Неговата полемика е единствено с Евтимий — равностойната сила, но сила-догма, която има приоритет над него поради това, че е станала практика на част от обществото, организираща сила поради вината и безпътицата на един народ, застанал на ръба на бездната. И към Евтимий от затворническата килия отправя Антихриста своята трагична апология за човешката сила. „Ти си бога, когото търсиш. . . няма закон вън от твоята воля да те предпази от злото в тебе освен закона, който ти сам ще си наложиш. В тебе е светецът и убиецът, горният и долният свят. . . Само в този избор ти си свободен! А който се натовари със сладостното бреме на дълг и закон, не търси вече свобода. . . Седни на твой престол, увенчай се със своя слава!. . . Алилуя, вярвай и хвали само твоя бог без име и без черква.“ И защото се натоварва с бремето на дълг пред настоящето и бъдещето, Антихриста мълчи, когато го питат: „Да не би и светата църква да се заблуждава?“ А когато го питат — „за кой дух говориш, за този, който произлиза от бога или от дявола“, отговаря — „за духа человечески. Защото само той е велик и само той е в състояние да прозре целеустремлението на света.“ Но за него той (човекът) е жалък, когато назовава това целеустремление бог, защото какво е бог освен смърт и отрицание, „сиреч самото Нищо, което превръща в Нищо Нещото Човек“. Така от силата на диалектиката, от нейната витална радост героят се хвърля в бездните на равносметката и застава пред себе си във вретище, неразбран и самотен, жалък и трагичен, без бъдеще, понесъл на плещите си мисълта на бъдното, на творящата човешка личност, безсмъртна в жаждата си за знания. Сънят се сбъдва. Подобно на Христос Антихриста тръгва по цялата българска земя не да убеждава хората в съществуването на бог или дявол, не да ги насилва и води към промяна, а да им служи.

В романа названието антихрист е многозначно. Многозначността се мотивира от различни позиции и гледни точки — според библейския смисъл на думата, според народното схващане, според Евтимий, според съвременника на героя, според нашето време. Спомените на житиеписеца отнасят към фолклорната представа за края на света. В детството си, жадувайки за бога, Еньо се пита дали не е антихристът вестител на края на битието. Героят е антихрист, защото се отказва от ортодоксалната съборна църква, възправя се срещу нравствените и философски постижения на теологията и тръгва да търси свой бог. В библейското пророчество, внушено чрез думите на Евтимий — „ще се яви чудовище от апокалипсиса, човекът с нова зверска сила, що светът не познава — антихристът, дошъл за неговия край“ — този антихрист е Теофил. Обезобразен, карикатура на най-висшето божие съзнание, Антихриста тръгва по българската земя в момента, когато я завзема чуждоземецът, агарянецът-антихрист. Така ругателното, порицателното антихрист добива друго емоционално и смислово значение — антихристът олицетворява противодействуващата на робството сила. И Антихриста зазвучава с интонации на надежда, на признание, на очакване. В съз-

нанието на читателя мисията на Антихриста напълно се отъждествява с мисията на Христос — изкупителна жертва на човешкия род, негов спасител. В бъдеще антихристът на Ем. Станев ще се превърне в нарицателно. То напълно ще замени библейската традиционна представа за Христос.

Бездомен скитник, у Антихриста узрява истината за народа и той го обиква. Това не става изведнъж. Дълъг е изминатият път, в който интуитивното разбиране на социалната същност на света се превръща в обществено и доста по-късно — в национално съзнание и самосъзнание за собственото място сред този народ, за мисията на покровител и защитник. И както за Индже срещата със стареца има решаващо значение, така решаваща се оказва за Антихриста срещата с жената, тръгнала да се продаде, за да нахрани децата си. Тогава героят разбира, „че не само за нея, за моя род български съм направил това (дава ѝ жълтиците си), за него съм убивал агарянците и вече съм го възлюбил. . . Искариот дори себе си не може да обича, а ето, че заобичал простия народ, и го заобикнал без този, когото бе търсил между манастирските стени."

Любовта към народа, постигната без любов към бога, е силата на героя, наред с това — трагичното му сблъскване със света, чийто кръст той продължава да носи в своето време. От този духовен връх Антихриста прощава на Евтимий собственото си поругание, заблудите му, безсмислените жертвени клади, защото разбира, че един народ оцелява в жертвата, в подвига, направен от него и за него. Евтимий става знаме на българския народ, защото, макар и в името на бога, разбира необходимостта от подвиг и разрешава да бъдат избити защитниците на Търново, за да възтържествува в бъдеще оцелялата в смъртта българска слава. Неговото, на Антихриста, всеопрощение е по-велико от всеопрощението на бога.

В последните страници се срещаме с още един трагичен парадокс — бог е всеопрощаващ, от негово име опрощават греховете земните му наместници, в състояние са да опростят Лука, поп Лазар и всяко престъпление, но не и Антихриста, защото прошката им би обезсмислила техния бог, би опровергала целите и стремежите им, би ги унизила в собствените им очи. Няма прошка за неразкаяния, за този, който живее по свой разум и със своя съвест. А грешникът, антихристът, смешникът и убиецът, невярващ ни в дявола, ни в бога, им прощава, защото разбира, че те са необходимост, защото разбира колко нужен е Евтимий на своя окаян народ, защото е съгласен с патриарха — „сега не може да става дума за самоотлъчените, а за стадото".

Следвайки логиката на парадокса, Антихриста стига този предел, който се измерва с величието на пълното самоотречение. „Безконечно жертвоприношение облива земните олтари, светителю, и ти беше един от свещениците за това зловещо тайнство. Нека не ям хляб от твоята трапеза, народът е сложил друга — на нещастието, което му донесохме — ти с горния Ерусалим, аз с отрицанието му. . . И на нея е положил измъченото си тяло." Съзнанието за общата вина е още един мотив на всеопрощаващото чувство. Затова, когато разбира какво трябва да прави, Антихриста отива за благословия при този, когото е нарекъл с всички имена на любовта и отрицанието.

Неполучил благословия, Антихриста тръгва да събира робите, да мъсти и се бори с поробителя, дълбоко убеден, че народът ще го разбере и ще го последва и че този народ има нужда и от знамена, и от воини. От позициите на времето му неговата оценка за Евтимий е повече от толерантна. Тя не е оценка на преклонение, но не и на порицание. Можем да я наречем справедлива, оценка на дълбоко проникване в чуждата правда. „Сбогом, търновско светило. С тебе си отиваше един неосъществен свят, на който ти беше последният първосвещеник. . . Ти беше светлина за народа, която се разгоря, преди да угасне в неговото нещастие, и като всяка светлина беше величествено лъжлива."

В последната част на произведението подвигът и благородството на главния герой се налагат и по един чисто функционален път на противопоставящо усиление. Евтимий ръководи защитата на Търново, Антихриста наблюдава като българин-роб отчаяната съпротива и поражение. Първенците са избити в същата църква, където някога Еньо е смятал, че се крие дяволът. Евтимий, за да бъде посечен, минава по същия път в патриаршески одежди и жезъл в ръка, по който героят е минал във вретище към позорището. Пред Евтимий коленичи и го моли за благословия същият този народ, който някога е оплювал, обругавал осъдения антихрист. И двамата са готови на жертва, и двамата извършват подвизи, но във вековете Евтимий ще бъде синоним на българщина, символ на подвиг, знаме на националната слава в страданието, Антихриста ще остане анонимен, никому неизвестен похитител на народните поробители, легендарно упование за народа.

*

Евтимий е историческа личност, но Ем. Станев не е имал за цел да покаже историческата му мисия като последен български патриарх и организатор на защитата на Търново. Духовната биография на Евтимий, неговата психология и идеология се разгръщат на принципа на противопоставянето с психологията и идеологията на Еньо. Той е образ-концепция и замисълът му като такъв е загатнат и чрез загатването — антихристът се противопоставя на боголюбеца Евтимий, а боголюбието е в основата на светогледа му. Заключвайки в творбата си герой, чийто образ е свят за всеки българин, авторът е поел един голям риск, но рискът се е превърнал в достойнство. Ем. Станев не само не смъква Евтимий от пиедестала на националните достояния, не само не принизява традиционната представа за него, а го обогатява и го разкрива в един сложен интелектуален и философски аспект.

Главният герой е друга, антиподна, но равностойна нему личност по дух и убеждения, чрез които авторът коментира „политическите грешки“ на последния български патриарх и излага становището си по тях като съвременник. В романа Евтимий е жив и действителен само в съотношенията си с Теофил и чрез него, но това не обеднява образа. Напротив, трагедията на Евтимий, неговите дълбоки, изживени противоречия стават достояние на читателя чрез главния герой, чийто път в определен период е огледало на пътя на Евтимий. Също като Еньо Евтимий е поет, човек на изкуството, и можем да предполагаме, че отделяйки себе си от света, е имал същите конфликти с околната среда, същите търсения, същото лутане между истината и лъжата. Иначе той не би възкликнал: „Нима я видя, чадо?“ (става дума за Таворската), не би могъл така вярно и задълбочено да вникне в чуждото аз. „Твърде много си искал от бога от гордост и неутолимо нетърпение да узнаеш тайните му“ — характеризира той поведението на Еньо. А преди това, оценявайки поетическия му дар, заключава: „Предполагах, чадо Теофиле, че ще се отдадеш на дявола за познание и ще подириш ада, защото не е мислимо този, който търси бога, да не надникне в пъкъла. И знам, че всеки с такъв божествен дар стои на границата на безумието.“ Евтимий е преживял тези състояния. Като изповед, като откровение звучат думите му — „знам колко е сладка за човека горестната мъка на отчаянието и колко бедна изглежда при нея тихата радост от добродетелите“.

Съвсем логично от позициите на главния герой възникват въпросите — защо Евтимий не е захвърлил расото, защо е останал в лоното на исихазма, защо е верен на горния Ерусалим, след като би трябвало да не вярва в него. И кой е неговият бог. Болярската господарска осанка, светският маниер, самообладанието на човек, свикнал да общува с хората, умението да ръководи не е обяснение на

аристократичния му светоглед, нито можем да търсим в тези черти отговор на въпросите. През целия си живот Антихриста се мъчи да разбули тайната на великия боголюбец, да вникне в етичното оправдание на привързаността му към християнския бог. Но тръгнал по пътя на ренесансовото освобождаване от култа към бога, героят не разбира, че за Евтимий въпросът е бил далеч по-сложен и не се свежда до просто приемане или отрицание на съществуването на дявол или бог. Евтимий се е отъждествил с теологическата идея и по този начин се е натоварил с функциите на отговорност за хората, които я следват безпрекословно. За него Таворската светлина е откровение, а не озарение, бог го е одарил с възможността да я види — следователно той е богоизбран.

Но Евтимий е и политическа личност и той, схимникът, е принуден да слезе при хората, да поеме своя дял от задължения при настъпващата чуждоверска опасност. От своето високо място между горния Ерусалим и света той има една трансформирана представа за земните дела. Неговият поглед на фанатик абсолютизира човешките пороци, отказва да ги види в тяхната причинна взаимозависимост. Той знае, че идва нещо страшно и неотменимо, дни на „изпитания и падения“, но срещу това, което идва, въстава не с оръжие или политически прийоми, а със средствата на духа. Така на фона на историята се възправя една трагично-героична личност — „воин во име Христа“, революционер в сферата на духа, чиито усилия ще останат напразни.

В полемиката с Антихриста в затвора (защото това е полемика) Евтимий е не толкова огорчен от неговото отстъпление, колкото поразен от прозрението, че идва страшният ден: „Господи, нима дойде денят, в който твоята светлина заслепява човека. . . и човекът ще бъде като вълна, издигана и размятана от вятъра.“ И той отдава Антихриста на мъки и обезобразяване не от жестокосърдечие, дори не от фанатизъм, а защото пред страшния ден божият воин трябва да бъде чист и безкомпромисен, защото, повтарям думите му — „сега не може да става дума за самоотлъчените, а за стадото“.

От начало до край Евтимий е проникнат от чувство за велика отговорност за паството. Но през призмата на своята абсурдна, нечовешка любов към бога той вижда хората призвани единствено да се отдават на вярата си и славославят създателя. Висше божие творение, те трябва да пеят на бога „Осанна“ и ако е нужно — да станат жертвено стадо под ножа на поробителя. Защото, който погине за правата вяра, спасява душата си — „мигар не разбираш, че варварите проляха невинна кръв на достойните за свой позор и за спасението на българския народ“ или „нима не знаеш, че врагът човечески се втурва в непобедимото, за да го прослави“. Евтимий убедено се солидаризира с тази позиция, защото смъртта не буди у него страх. Тя е „оная с нежните ръце“, която първосвещеникът очаква като успокоение и утешение и начало на истинския живот на душата в горния Ерусалим. Отношението към смъртта е субстантивен момент в идеологията му. От тази гледна точка неговата нечовешка жертвоготовност не е така героична, а жертвата, която изисква от народа, не е така жестока.

Политическа личност, Евтимий не е лишен от национални чувства и има съзнание за безсмислието на невинно пролятата кръв. Това е още един щрих от неговата трагедия и още едно доказателство за необозримата сила на духа му. Той не отваря вратите на града, той обрича първенците, той не благославя решението на Антихриста да мъсти за род и родина. „Ако извадят окото на този, който е извадил твоето, око няма да получиш“ — е неговата изказана логика. Но има и друга — неизказана, която Антихриста разбира — „ти познаваше чернилката в сърцата и умовете на своето паство, разядено от ереси, и знаеше, че не е по-малко опасно от варварите“. За последния патриарх опасността от ересите е по-страшна от чуждото робство, защото поробителят убива тялото, а ересите убиват душата. Народната жертва за него има още един смисъл — на

наказанието и очистението. „Безконечното жертвоприношение“ е духовна трагедия и духовен празник за Евтимий. То го е изморило, но не е преломило волята му. Такъв го вижда Антихриста преди изгнанието му — остарял, отслабнал, но с изпълнен „с неукротима вяра израз, който устрелва душата и я убеждава повече от най-силните слова“. Такъв ще остане той и в паметта на българския народ, който търси благословията му и го изпраща като спасител.

Евтимий е напълно завършен в нравствено и концептуално отношение образ. Той живее с чувство на изпълнен дълг, с вярата, че от кръвта ще възкръсне наново българският народ, защото тази кръв е пролята в името на бога. Като образ-концепция Евтимий се налага не само с яснотата и прямотата на философските си обозрения, не само с изчистените линии на поведението си, а и с умението си да воюва. Догматик по същност, отделен, отдалечен от хората, той намира последователи. Боголюбец и човеколюбец, той пресича всяко посегателство върху вярата. Живял живот на безмълвник, става водач и герой. У него това не е гъвкавост и пригодимост към условията. То е съобразяване с изискванията на вярата, с волята да я защити на всяка цена.

В произведението Антихриста е личната трагедия на Евтимий. Отношението му към Еньо—Теофил е засегнато, но не е разгърнато в сюжетното действие. Сдържаността на изявата е психологически обоснована. Първосвещеникът няма право на лична любов и лична омраза. Евтимий обича Теофил, той страда заради неговото отклонение от правата вяра, иска да му помогне. Сам отива в затвора да говори с него. Но честен до жестокост към себе си и към другите, той не показва своята привързаност и не прави нищо за спасението на човека Еньо. Докрая Евтимий не губи надежда, че блудният син ще се завърне и го чака. Затова и изисква за него по-малко наказание. В последния разговор между Евтимий и Антихриста в думите на патриарха прозвучава съзнание за вина от гледна точка на другия, но не и разкаяние — за трети път припомням думите му — „Сега не става дума за самоотлъчения, а за стадото“. Срещат се двама неразкаяни, двама неизмеримо силни, но Евтимий е постигнал себе си, своя горен Ерусалим, своя бог. Той е удовлетворен и осъществен напълно. Той няма развитие, от своя гледна точка е постигнал съвършенство, но не в процес на движение, а в процес на самоизява. Постигнал ли е Евтимий смисъла на живота и щастието? Толкова, колкото има смисъл в човешкия живот заради бога. Що се отнася до щастието, в земните си измерения то е невероятно и не съществува. Но понеже небето за него е също такава реалност, както за другите — земята, то (щастието) е действително само като съприкосновение и общуване с бога. Както и главният герой, читателят изпитва полюсни чувства — признание на величието му, уважение, преклонение, съзнание за класовата му ограниченост, за фанатизма му и примирение, защото всичко това е неизбежно и необходимо.

*

Персонажите в „Антихрист“ са във функционална зависимост от главния герой, но различна е степента на тази зависимост. Създадени да му се противопоставят и да се противопоставят един на друг, те представляват неговата емоционална среда, част са от неговия човешки космос.

Ръководно начало при осъществяването на героитее в ложената в тях идея — Ралица и Арма — светицата и грешницата, жената-идеал, и жената-органичност, стимул и път към органичност; Лука и Шеремет бег — прагматичното неутрализиране на идеята за духовно съвършенство от различни национални позиции. По-особено е мястото на Теодосий Светият. Можем да го наречем образ-картина, образ, създаден в една плоскост. Теодосий е необходимият щрих, който ще завърши представата за лаврата — лоно на исихазма. В известен смисъл той подсилва

идеята, вложена в образа на Евтимий, от друга, я обезличава, защото, докато Евтимий е личност, Светият, отдаден на мълчание и на съзерцание на бога, отдавна е престанал да бъде личност. Двамата нямат идеологически противоречия. В първите впечатления на Теофил Теодосий е еталон за светост. По-късно обаче героят открива фалша в тази светост и за него великият безмълвник става обикновен старец, чиято мисъл е деградирала с годините. Теодосий е олицетворение на голямата лъжа на исихията в най-безобидния безопасен вариант. Той може да има нравствено и светогледно въздействие върху Лука, може да го примири с бога пред прага на смъртта, но той няма власт над интелектуално издигната сложна личност, каквато е Теофил.

Образът на Ралица е единственият, който не е контрапункт на главния герой. Ралица е жената-мечта, жената-възторг и вдъхновение. С царствената си одежда, с миловидния израз, със златния кондил и тясната длан, която бавно заличава думите от пясъка, тя напомня портрет на Веласкес. Образът ѝ е поднесен пестеливо, но се налага с чистите и ярки линии на ренесансовото изображение и с въздействието, което има върху героя. Любовта между Ралица и Еньо е възвишена и платонична, без цели и без съображения, но първите рани на страданието той получава от тази любов. За нея мисли години наред. С нея се съобразява в поведението си. В същност царската дъщеря никога не си отива от него, защото се превръща в нравствено-естетическа мярка, в непостижимия идеал.

Арма е нравствено и естетически противопоставена на Ралица, но тематично е свързана с нея. Те са двете полюсни превъплъщения на женствеността в представите на мъжа. Функционалната зависимост на Арма от главния герой е преднамерена и абсолютна. Въпреки че разбира истината за бога, у Теофил не угасва човешката гордост и стремежът към съвършенство. Привлечен от „световното съкровище“, той обаче не би отишъл при адамитите, ако по пътя му не се появява Арма. Чрез нея той познава жената и любовта, заживява органичен и сетивен живот. Арма е неговата проверка. Тя не успява да убие стремленията на мисълта, тя само ги отклонява за известен период. Преди да заживее с нея, тя се доближава до идеала му поради самочувствието, което му създава (той мисли, че може да я промени). Въплъщение на вечната жена, Арма е невярна и всеотдайна, грешна и свята, коварна и героична. И той я обича такава, каквато е, но си отива от нея, защото тя обезсмисля порива му на творец, превръща движението му в застой, любовта му — в угризения. Но ако в отношението към Арма у героя има и гняв, и ревност, и желание да я преломи и промени, то житиеписецът я оценява справедливо поради узрялата нравственост на хуманиста и натрупаната житейска мъдрост през годините. Арма търси форми да се примири с бога и хората, иска да се узакони връзката им, да създаде свой дом. По-честен и по-силен, мъжът се надсмива над желанията ѝ, презира я заради тях. Житиеписецът обаче съзнава самотата ѝ, обречеността ѝ от обстоятелствата, приема средствата на слабостта като единствено възможни. Мъжът не иска детето на Арма по обясними причини — те двамата са вън от каноните на живота и нямат право да създават друг живот, за да го обрекат на скиталчество и разпътство. Житиеписецът разбира, че точно в майчинството е духовната красота и завършеност на жената, че в жаждата ѝ да създаде друг човек е божественото у нея и му се покланя.

Така Арма, както и другите, е натрупан опит за героя. Чрез нея той постига голямото си познание за живота, мъдростта си. Тя е ъгълът, в който се пречупва неговата нравственост, преди да кристализира в принцип. Арма е носител на едно чисто органично начало. Разказани са нейните постъпки в богато детайлизирани пластични картини, уловен е ритъмът на движенията ѝ, усмивка, походка, глас, чуват се думите ѝ, но авторът не разкрива вътрешните мотиви на поведение и мисъл. Този начин на изображение диференцира Арма от всички останали герои. Той се налага от органичността ѝ и от функциите ѝ на стимул към органичност.

Образът на Арма е доказателство за умението на твореца да постигне контрапунктиране и със средствата на изображението.

Психологически плътен образ с относителна художествена самостоятелност е Лука. Лука има своята богата история и богат житейски опит на разбойник. С елементарното си мислене той не приема смъртта — за него тя е друго състояние на живота. Затова към небитието той подхожда със същите съображения, които е имал и в битието. Лука е необходим за манастира — той е постижение на примирението с бога. В този смисъл Лука е свързан повече със Светият. Те двамата (светецът и разбойникът) са изражение на визуалното, сетивно възприемане на бога и на дявола, на ада и на рая. Единият се примирява, другият всеопрощава. Разиграният етюд на единение с бога пред смъртта за Теофил е още една среща с лъжата. Отношението на героя към Лука се определя от рациото. Най-напред той го ненавижда, но се вслушва в думите му — по такъв начин обогатява познанията си за живота. После започва да го съжалява и накрая го презира заради страха му от смъртта и насилието на опрощението, което е приел и с което се е примирил.

*

Персонажът в „Антихрист“ се разкрива през погледа на героя и се оценява от житиеписеца. Житиеписецът е събирателен образ, образ-обобщение. Чрез него Ем. Станев извежда основния проблем на Антихриста — смисъла на човешкия живот, дава концептивната му посока.

Житиеписецът е последната метаморфоза на Антихриста в рамките на романа, но не и в обективното време. Великолепна черта на произведенията на Ем. Станев е видимостта на перспективата вън от произведението. До този момент героят е бил търсач на истини, поет, разбойник, мъченик, роб, житиеписец. Отсега нататък той няма да повтори нито една от метаморфозите си, следователно няма да повтори грешките и лутанията си. Той ще бъде от тези ратници на българщината, които ще посеят българската нива, но преди това ще изкоренят бурените. Последното превъплъщение на героя ще бъде действието — трудното, мълчаливо съграждане на основите, върху които ще се вдигне новата българска държава. В едно отношение героят ще остане верен на миналото — в неговата памет ще оцелее прадядовското търсачество и той ще продължи да търси през петте века робство и унижения това нещо, което ще превърне в Нещо Нищото Човек.

ЙОН ЛУКА КАРАДЖАЛЕ

(По случай 125 години от рождението му)

Снежина Николова

Всеизвестно е нежеланието на румънския критик-реалист да дава каквито и да било сведения и пояснения за отделни периоди от живота си и изобщо да допуска любопитни очи да надникват в съкровени и интимни за него подробности. Едва ли би трябвало да подозираме някаква поза у големия сатирик или известно кокетство по отношение на собствената му личност, която, както се знае, е предизвиквала всеобщ интерес. За себе си Караджале е имал право. „Каква връзка има моето семейство, което не е благородническо, с произведенията ми. Когато си купуваш чифт обуща, евтини и удобни, носи ги със здраве и не се интересувай от произхода на техния създател и от начина му на живот, който няма нищо общо с твоите обуща“, отговаря той на Петре Хория Петреску, който защищава докторска дисертация върху произведенията на Караджале. Но писателят Караджале, подведен от обстоятелствата на доброволен изгнаник (споменатият факт се отнася към берлинския му период от 10—23 октомври 1906 г.), огорчен и потресен от отношението към творческите личности в буржоазно-чокойска Румъния, сам разбира, че едно произведение на духа и това — плод на ръката, не могат да бъдат подведени под общ знаменател, както и между създателите им не може да се търси духовно покритие като личности. Именно като личности. Защото иначе едва ли щеше да се роди безсмъртното му творчество, едва ли самият той щеше да има правото да оцени собствения си живот, който е протекъл в непрекъснато писане, с подобна фраза: „Аз не съм написал нищо, от което да се срамувам.“

Самоосъзнаването на собственото „аз“, на мястото, което заема в литературния живот на Румъния още приживе, говори красноречиво, че както тогава, така и днес първата среща с Караджале е преди всичко среща с една богата личност. От експозицията на къщата-музей „Й. Л. Караджале“ в Плоещ, от експонатите в Музея на литературата и Музея на театъра в Букурещ, както и в Музея на града до каменностудените черти от барелефа на надгробната плоча на Караджале в гробището „Белу“ ни гледа познатото лице на писателя. Но в застиналостта на мига обективът е съхранил наред с преходите на възрастта и движението на духа; излъчването на богат вътрешен живот, който е рефлектирал в редовете от разказите или фейлетоните, комедиите или политическите му памфлети, създавани в съответни жизнени ситуации и настроения. Разбира се, налагащата се надменна караджалевска усмивка създава впечатлението за язвителното му и непримиримо отношение на враждебност към определени типове и явления, срещу които е избрал оръжието на сатирата. За това говори дори и прословутата пунктуация в творчеството му, подчинено единствено на вълната на смеха

и сарказма. Но Караджале не е смешен писател. И няма нищо изненадващо в откровението му: „Аз не съм весел писател. Аз съм тъжен писател.“ Защото животът на Караджале е бил тъжен. Тежък, труден, нелек. Защото, съзнавайки идването си на този свят с определената мисия на изобличител, той подхранва творческото си въображение с живите факти на заобикалящата го среда, в която е активен участник. В творчеството на Караджале няма нито ред фантазия, нито дума приумица, нито щрих от герой невидян, неуловен от наблюдателното му око. От снимката му на осемгодишно момченце в родното Хайманале, сега на негово име, ни гледат две широко отворени за света очи — пълни с възхищение и изненада, жадни за непознатото, уверяващи в необичайната острота на ума. Спокойно можем да отминем детските лудории из прашните улици на селото, зад порутените огради на къщурките, из клонаците на бухналите овошки, макар че още тогава жадният взор на момчето открива съществуването на театъра (веднъж през селото минава пътуваща трупа на чичо Йоргу), за да видим осемнайсетгодишния юноша републиканец, поборник за краткотрайното тържество на Плоещката република през 1870 г. По-късно, почти до края на живота му, ще се говори за политическото пилигримство на Караджале, ще го обвиняват в нестабилност на възгледите, но този първи акт на обществено-политическо отношение завинаги ще остане негова жизнена позиция. Републиката ще умре още в своя зародиш, но в представите на бъдещия писател ще остане смътният образ на един желан социален ред, на общество, чисто от пороци, подлост, фалш, лицемерие и корупция. И срещу тях той ще воюва с перото си. Но първо трябва да извоюва правото си да спаси това перо от прашните архиви на плоещкия съд и с присъщата само нему разпаленост да го хвърли в неспокойната журналистическа професия. На снимката от тази възраст ни гледа дръзкият поглед на красивия възпитаник от Театралното училище в класа по мимика и декламация с преподавател Костаке Караджале — другия му чичо. Сега вече младият човек е изпълнен не само с желание, но и с подготовка. Столицата е разширила кръгозора му. Букурещ в края на миналото столетие с право носи претенциите на изграден по западноевропейски образец град, който постепенно измества културния приоритет на Яш и в който най-силно се чувствуват политическите веения на времето. Това е Букурещ с патриотарските фрази за Велика Румъния, за Запада, който започва от левия бряг на Дунав, за една „Белгия на Изток“, която желае да се развива самостоятелно, нямаща отношение към поробените балкански народи, но в която все пак зреят невероятните планове на дрипавата българска емиграция за свободно отечество, град, който все още е порта към Ориента, но който дава право на историците вече да му отделят нова глава в страниците на миналото. Къде е Караджале през тези години? Журналист. В горещото русло на събитията. Той можеше да пише сантиментално-нежни куплетчета (защото е роден и поет) като стихоплетците, подражатели на френските упадъчни течения, които няма да убягнат от сатиричния му прицел, но появилите се тук-там стихотворения и разкази все още носят псевдоними или само инициали. Истинското име на техния създател задълго ще бъде премълчавано, умишлено, до момента на неговата зрелост. Защото сега зрее духът у Караджале, развива се отношението му към такива важни политически събития като, да речем, „Източната криза“ и подготовката на Руско-турската война от 1877 г. По това време Караджале е отговорен редактор на в. „Алегъторул либер“ (Свободен избирател), 1875 г., на страниците на който опозиционната групировка на Емануил Костаке Епуряну, известна под названието коалицията „Мазар паша“ (1875), критикува политиката на отстъпление на германски и австроунгарски капиталисти, провеждана от консервативното правителство на Ласкар Катаржиу. Наистина Караджале няма определена партийна принадлежност, макар че в същото време е и неизменен участник в литературните сбирки на кръга „Жунимя“ (Младост), предвождан от духов-

ния баща на буржоазната румънска интелигенция, критика Титу Майореску, но това също е жизнена и творческа необходимост за младия Караджале. Той трябва да мине през заблудите на това високопоставено литературно общество, за да осъзнае принадлежността си към народа, към здравите идейно-естетически принципи. Фактът, че по това време Караджале има натрупания журналистически опит от редакциите на хумористично-сатиричните издания „Бодил", „Скопеният петел", „Петльов календар", „Румънска глупост", е доказателство за определена идейна платформа, за творческа позиция, която именно го отвежда на полето на сатирата. Само под перото на непримиримата с пороците на времето личност могат да се родят фейлетони като „Ррумънецът" „Ррумънката", „Ученият", „Възнаградената жертва за отечеството", „Истински румънци". . . Някои от литературните историци отвеждат този факт към щедро бликащия талант на Караджале, други, позовавайки се на собствените му изявления по повод първомайската манифестация през 1893 г., признават политическата ориентация на писателя, като все пак подчертават липсата на поглед, а оттам и принадлежност към движещите сили на времето. Тогава в уводната статия на в. „Румънска глупост" Караджале пише: „Има нещо общо, което обединява хората, които днес се събират в парка Чишмиджиу, и нашия вестник. И ние, и те, се борим за по-хубави, справедливи и светли времена. Работниците избират пътя на организацията и борбите, а ние пътя на иронията и язвителната шега по адрес на безделниците и мошениците, които управляват света. Ние рушим същото, което рушат и те." Възможно е една по-определена политическа яснота у Караджале да би се отразила по-благоприятно върху творческото дело на писателя, но в такъв случай той едва ли би останал в сферите на критическия реализъм. Както и приятелите му от този период — политическите водачи на социалистическото движение в Румъния Антон Бакалбаша и Доброджану-Геря — не разделят силата на изобличителното му перо, така и Караджале носи съзнанието за своето творческо признание. И той няма да му измени. Само ще търси нови периметри за неговото проявление, за пласиране на огромната жизнена и духовна енергия, която съпровожда Караджале до края на живота му.

Театралните критици отделят важна страница за Караджале в летописа на Националния румънски театър като негов организатор и реформатор. Като създател на истинската румънска комедия, високохудожествено завоевание на театралното изкуство въобще, той сам ще си спечели славата, но в краткотрайното за съжаление директорстване на Караджале (1888—1889) откриваме замаха и организаторския му талант. Това са зрелите години на Караджале, когато погледът му не е само дързък, но и самоуверен, пълен с решителност и самопреценка на това, което е той и което го заобикаля. И в театъра се е наложил като блестящ преводач („Рома ънвинса" — Победеният Рим), като високоерудирана личност, която владее до съвършенство родния език, познава структурните и лингвистични закони на френския, притежава магията на словото, обаянието на оратора и превъзходния четец. Караджале става директор на Националния театър в Букурещ след неуспеха на първата му комедия „Една бурна нощ" и неприятелите му очакват, че това би трябвало да понижи самочувствието му, да му напомня, че като автор на презрения комедиен жанр няма да бъде приет с полагащото му се достойнство в качеството му на директор на първия театър в страната, още повече, че продължава да създава непристойни за сцената герои. Но и на сцената Караджале стъпва с решителност и замах. По заповед на новия директор пред сградата на Националния театър вместо газени лампи се разлива обилната светлина на петромакса, във фоайетата новопоставените стенни часовници показват, че спектаклите вече започват в точно определен час, а залепената заповед предупреждава всички от театъра, че трябва да влизат в зрителната зала (за пример на публиката) във фрак или строго вечерно облекло. Кой ще се възхищава и от

такъв ранобуден директор, който със започването на деня е обходил всички ъгълчета и ателиета, а след това лично под негово наблюдение започват репетициите. Който въвежда национален репертоар за националната сцена, който кипи от енергия и продължава да пише комедии. Позовавайки се на разгрома на неговия шедьовър (комедията „Изгубеното писмо“) на сцената, както и на избухналите конфликти между него и водещи актьори от състава, лесно можем да си представим обхванатия от вълнение автор, някъде в края на балкона, как под острите освирквания и дюдюкания си дава клетва, че никога повече няма да пише комедии. Отстъпление от идейно-творческите му вълнения ли е това или примирение на личността, изморила се, осъзнала пътя на по-лесното признание. Нито едното, нито другото. Първата драма и последната драматургична творба на Караджале „Напаст“ е нов акт на единомислие с борещите се сили в страната. Ново свидетелство за развитието на един талант, който не вирее в уютните стени на писателския кабинет (по това време Караджале е съдържател на бирария в Букурещ), а често търпи глад и студ, издържа семейство. А когато буржоазията го изправя на съд, това в същност е процес не само срещу писателя Караджале, а и срещу личността Караджале. Обвиненията в плагиатство са също така скроен фарс, каквито са безсмъртните му комедии, в които единственият положителен герой е авторът. Затова и защитата на неговия приятел Барбу Делавранча е блестяща пледоария за човека Караджале, който е създал майсторски образци на сцената. Като прибавим и косвената защита на идейния му вече противник Титу Майореску, която прави чрез статията си „Комедиите на г-н Й. Л. Караджале“, можем да допълним представите си за личността на Караджале около 1900 г. Буен, невъздържан, често пъти циничен в оценките си и безапелационен в поведението си към другите, а това са хората, които не уважава и не признава като творци или личности, Караджале често си печели неразположението им. В същото време всички споделят възхищението си от блестящите му качества. Така нареченият процес „Кайон“, той даже не носи името на Караджале, макар че срещу него са обвиненията, надига вълнението на широките литературни кръгове в Букурещ и хвърля допълнителна светлина върху взаимоотношенията на Караджале с буржоазното общество, което не се чувствува удобно нито в комедиите, нито в разказите на острия сатирик. Става ясно, че дълго таената ненавист на прототиповете в „Една бурна нощ“, „Изгубеното писмо“, „Господин Леонида срещу реакцията“, „В дните на карнавала“ е прераснала в неразрешим конфликт с писателя (дори и майсторството на творец не му се признава) и колкото и странно да е за началото на нашия нов, човечен век, Караджале е принуден да напусне родината си. Странен акт на премълчаване, а възможно и на одобрение от румънските управляващи кръгове, е установяването на Караджале в друга страна в момент, когато щедрият му талант е дал вече своите зрели плодове. Разбира се, приятелите са останали завинаги и в нескончаемата кореспонденция на Караджале с Влахуца, Делавранча, Зарифопол и много други (известна е слабостта му към епистоларния жанр, а в случая това е и единствената му връзка с родината), продължаваме да откриваме нови черти в духовния облик на Караджале. Най-после е далече от корупцията и разврата, от фалша и демагогията на румънската буржоазия, но злото — останало зад гърба му — съществува. И няма да се забрави да избухне с неудържима сила в гнева на въстаналите селяни през 1907 г. с възгласа „Искаме земя!“ Едва ли някой е подозирал, че сатирикът Караджале, живял изключително в града, и то в столицата, ще се окаже така кръвно свързан със съдбата на румънските селяни, така силно ще се отрази върху душевното му състояние вестта за потушаването на въстанието, при което равносметката е единадесет хиляди селяни убити, десетки хиляди изтезавани и хвърлени по затворите. В спомените на сина му Лука четем: „По цели дни стоеше неподвижен, стиснал с ръце главата си. Когато се обръщахме към него, сякаш го събуждахме от

сън и той отвръщаше на въпросите с уморен глас. После унинието му се сменяше с възмущение. Искаше да замине да види какво става в родината му, но безнадеждността отново го парализираше.“ Затова и политическата брошура „1907 — от пролетта до есента“ е израз преди всичко на гражданското възмущение и негодуване на писателя. Страда и откликва на събитията в Румъния гневната му съвест, която в същност винаги е движила сатиричното му перо. Обитателите на домовете по улица „Шьонеберг“ в Берлин, бакалите, хлебарите, млекарите в квартала свалят с уважение шапки пред господина, когото наричат „Хер директор“ и взимат за необичайна личност, а сега съчувствуват на ненадейната му покруса. Погледът на Караджале в тези дни е тъжен. Уморен. Хитрите пламъчета в крайчеца на очите му са угаснали, стопили са се в снопчетата бръчки, признак на преждевременна старост. Защото шестдесетилетието би могло да се окаже подранило за неговия дух. Дори устроеният му юбилей в Румъния, и този път от приятели, не го радва. В благодарствената телеграма от негова страна, в същност и благовиден отказ за лично участие, прозира голямото човешко сърце на писателя, който и в този момент мислено е в родината си (в мислите си той в същност никога не я е напускал). Нейният живот е пулсирал в него не с обичайното чувство на носталгията, а с живите усещания на непосредствен наблюдател. Как иначе щяха да се родят безсмъртните му „Моменти“ (сборник с разкази), наречени спонтанно от всички „монументи“.

Това е в същност и последната дума на писателя в румънската литература. Каза ли всичко, което беше призван да каже не само в храма на Мелпомена, но изобщо в своята многостранна и продуктивна творческа дейност. Както при всички големи творци, перото му е паднало над недовършените редове върху писмената маса, отново в наброски за бъдеща комедия. Буржоазната критика му поставя завинаги етикета на недоволен и смешен писател, който вижда само лошото в живота. Прогресивните литературни кръгове в Румъния го признаха приживе за класик. И едните, и другите са изписали стотици страници за него и творчеството му. За дарованието му, което се роди и процъфтя на румънска земя при буржоазните условия на живот, които го оформиха и като личност. Богатата ерудиция на Караджале, отличният му усет за структурата на езика и силата на словото, влюбеността му в музиката на Бетховен, Бах и Моцарт, преклонението му пред живописта на Николае Григореску, с когото го свързва все любовта към родината (неслучайно в жилището си в Берлин Караджале има едно от платната на Григореску), най-сетне многостранността на духа му са достойна гордост за страната, която може да се нарече негова родина. За Румъния Караджале е именно едно от мащабните проявления на народа, който в негово лице виждаше и своя защитник чрез перото. Има нещо парадоксално в последната (посмъртна вече) среща на Караджале с родината, която го приема, за да остане завинаги неин. Когато вдовицата на писателя докарва тленните му останки на Букурещката гара (след дълги преговори и неприятности от страна на властите), вали проливен дъжд. Зад покритата кола, в която е тялото на писателя, заедно с най-близките му върви приведената под дъжда фигура на актьора Янку Брезяну — блестящия изпълнител на Пияният гражданин от „Изгубеното писмо“ и на Йон от „Напаст“. В лицето на актьора го изпращаха тези, за които най-малко беше писал. Защото беше сатирик. Но като истинско народно дарование имаше любовта на своя народ.

Изключителната личност на Караджале, богатата му душевност, бликащата енергия, неспокойният темперамент и понякога причудлив характер са наложили своя отпечатък върху цялостното му творчество. В него се оглежда едно от найярките проявления на румънския национален дух. В годините, когато Караджале влиза в литературния живот на Румъния, той има благоприятното обкръжение на подчертан културен подем. Михаил Еминеску и Кошбук изпяват най-хубавите

си песни, за да останат — вторият като дълбоко народен поет, първият — светотно известен. Йоан Славич създава великолепните си новели и романи, румънскияв „Андерсен“ — Йон Крянга, събира приказното богатство на своя народ в изключителното си въображение на детски разказвач. Творят А. Влахуца и Барбу Делавранча, Тудор Аргези и Якоб Негруцци. Художникът Н. Григореску разнася славата на румънското изобразително изкуство по изложбените зали на Европа. К. Ноттара и М. Паскали затвърдяват професионалното майсторство на румънската театрална школа. Старият бард на румънската литература В. Александри наред с П. Хашдеу е влязъл вече в раздела на големите фигури в румънската класика. Така че Караджале не е и не може да бъде сам, макар че творчеството му се откроява със своя оригинален блясък сред останалите литературни величини. И в същото време то не търси родеене или предходници, както и няма преки последователи, защото е изумително по своята оригиналност и свежест. Това, което създава преди него Александри, е значимо като школа и начало в румънската реалистична литература. Появата на Караджале е свързана с качествено нов етап — критическия реализъм, и едно от най-ярките му проявления е именно създаденото от великия сатирик.

В многостранната творческа дейност на Караджале безспорно доминира комедиографът. Но една по-сериозна среща ще ни открие другото лице на писателя — прозаика, по-малко познато извън границите на Румъния. Подобно на нашия Алеко Константинов, който се обезсмърти с образа на Бай Ганьо, Караджале има на свое име ценния влог от литературни скици и разкази с присъствието на неговия Митика. Кой е той и кое определя пристрастието на Караджале към този пожизнен герой? Това е сумарният образ на т. нар. мофтанджия (на румънски буквално значи човек, който говори празни работи, дърдорко), който в различни степени и вариации в своето развитие ще стои в центъра на вниманието на Караджале. Това е румънският буржоа, еснаф, търговец, чиновник, среден или богат собственик, бакалин или депутат, поборник от 48-а или претендент за място в изборите от по-ново време, партизанин и участник в националната гвардия, политическо лице или вестникар. С една дума, това е „героят на деня“, активен и всякога нащрек, подъл и готов да излъже, нечестен, спекулативен, тъп и невежа, аморален и фалшив. Това е комбинаторът на времето, винаги в центъра на събитията, който носи в себе си нравствения облик на века. Това е първото и последно творческо пристрастие на Караджале, вълнувало го със същата сила, както любовта към родината, защото мофтанджията е този, който ръководи в момента и нейната съдба. Моментът, този политически отрязък от време, се оказва дълъг низ от години, в които Караджале все по-трайно ще се свързва с низкото в живота като обект на изображение и все по-щедро ще му отделя място в изкуството. Защото като писател Караджале никога не е бил резонатор на събитията. Усвоил от журналистическата професия важността на мига и краткостта на формата, Караджале създава неповторимите си скици, т. е. зафиксирани „моменти“ на среща, разговор, ходатайство, смърт или просто епизод — невинно условен, нетенденциозно предаден. И ето, наредили се блестящите брилянтни късове проза на великия сатирик, съвършени и неповторими. В тази чеховска проза откриваме и големия майстор на словото, и талантливия художник на портрета, психолог и наблюдател. Разказите и скиците на Караджале от сборника „Моменти“ са една своеобразна история на Румъния в образи и картини от края на миналия век и началото на нашето столетие, жива и колоритна, изобличаваща и показваща виновниците. И всичко сякаш е станало пряко намеренията на автора. Желанието му е било да предаде случката, да разкаже събитието. Само най-важното от него. Подробностите и изводите остават за читателя. Авторът вярва в неговото въображение и прозорливост. Нека се докоснем до част от „малката“ проза на Караджале.

Ето го проблема за възпитанието в буржоазното семейство и училището. Господин Гое от едноименния разказ, Йонел от „Визита“, Овидий от „Матура“, Митика Даскалеску от „Веригата на слабостите“ са утрешната надежда на родината, оградени с любовта на близките си, описани с още по-голяма любов от автора, който не скрива възхищението си от такива красиви и умни деца. Малкият господин Гое е очарователен със сламената шапка и костюм на малък благородник, който прави първия си „воайаж“ до Букурещ. И всички инциденти във влака се струпват „неочаквано“ върху главата на нещастния пътник, който е получил пътешествието като награда или по-точно подкуп, за да не повтори класа и тази година. Още по-очарователният Йонел е видян в светлината на домашната обстановка, сред грижите и уюта, създадени за малкия умник. И как да не е умник и находчив, възкликва авторът, когато го вижда в импровизацията на детските си игри да избира за прицел блестящия кристален полилей, със сабята си да атакува слугинята или да изсипва купата със сладко в шушоните на госта. Възхитително дете. Как да не благоговее пред него госпожа Пископеску — съпруга на едър земевладелец, заела се с достойното възпитание на бъдещия им наследник. Или майката на Гое, свита мълчаливо в купето на влака до виновника, дръпнал за развлечение сигналната спирачка. Но когато влакът спира на Букурещката гара, провинциалната буржоазка с тон на господарка заповядва: „На буливара, кочияш! На буливара!“ Или госпожа Калиопи Джорджеску, която изкарва матурата, т. е. тройката по философия, и на третото си отроче — Овидий, и в негова чест за блестящата му кариера устройва пищна вечеря. Авторът е „трогнат“ от всички тези благородни вълнения, които с разълнувано сърце е наблюдавал. Съвсем дискретна и в тон с целия елеен разказ е оценката му за усилията на „ощастливената румънска мадона, която надигна чашата шампанско с възгласа: —Уф! Отървах се. Издържах и тази матура!“ Или във „Веригата на слабостите“ след редицата митарства от учител на учител: „Гледай ти — помислих си аз — какво значи едно закъснение от няколко минути. Как може да се опропасти един младеж. Митика Даскалеску щеше пак да повтаря класа, въпреки че толкова държи на него майка му, мадам Даскалеску, на която държи мадам Пискупеску, на която държи мадам Сакелареску, на която държи мадам Икономеску, на която държи мадам Дяконеску, на която държи мадам Преотеску, на която много държи прелестната госпожица Попеску, на която извънредно много държа аз, на когото. . .“

Ударът и попадението са точни. В язвите на буржоазното общество. Какъв благодарен материал за перото на един сатирик. И колко далече е от намерението да бъде изобличител на тези, които примерно го канят най-любезно на чай по английски маниер точно в пет часа като госпожа Есмералда Пископеску или на неделна визита у господин Манолаке Гувиди в имението му Моара де Пиатра. Тук авторът не взима никакво отношение — оставя изисканите дами да проведат не съвсем изискания си диалог, който е просто словоохотливост, съвсем не клюкарски, или само съобщава мълвата за това, как господин Гувиди получил имението благодарение някои качества на хубавата си жена. . . Всичко е споделено сериозно, дискретно. А смехът блика от всеки ред, от всяка дума, многоточие или препинателен знак. В лаконичността на формата са казани много неща за нравствения облик на буржоазната върхушка, за парвенюшината и прийомите на действие, за липсата на идеали и честни помисли. Това са хората, които не знаят какво значи труд, не познават вкуса на потта, а раздават плесници и правосъдие. В „Правосъдие“ или „Румънски арендатор“ се е излял протестът на Караджале срещу антинародния обществено-социален ред, който не признава в законите и наредбите си думичката справедливост. Невежи и тъпи са съдиите, студени и безчовечни — арендаторите (само за добре запознатия с икономическото неравенство в буржоазно-чокойска Румъния е понятно какво значи румънски арен-

датор). Сатирата и сарказмът на Караджале са намерили най-сгъстена форма на изобличение — диалога, при който силата на внушение идва по линията на характера. Скъпернически пестелив по отношение на картината, пейзажа, най-общо казано описанието, Караджале концентрира вниманието си върху човешкия характер, социалния тип, общественото явление. Типизацията и обобщението са постигнати със средствата на пластическия рисунък, с точността на фразата, с експресивността на мисълта и колорита на езика. Специалистите дискутират по т. нар. „караджалевски словоред“, специфичен и своеобразен за цялостното творчество на писателя. Дори имената на героите са подбрани с прецизността на художник, който знае, че характерът се определя от средата и възпитанието, където като елемент на личността влизат и костюмът, и името, и жестът. В метода си на критичен реалист Караджале използува познатите аксесоари на това литературно направление, но привнася чисто свои похвати като неочаквания обрат на мисълта, благовидността на утвърждаването, пределната пестеливост на словесния материал. Разказите на Караджале могат да се разпознаят по една единствена доловена фраза, по „сресания“ и „огладен“ до съвършенство стил, по името на героя. Героите на Караджале отдавна са станали нарицателни, характеризиращи важни явления или обществени процеси на развитие. Един Кориолан Дръгънеску например ще остане завинаги символ на продажността на буржоазната интелигенция, на политическата ѝ нестабилност и неуравновесеност, които стигат до нравствена поквара и извратеност. Страшна е метаморфозата у талантливия и надарен младеж, който подобно на героя от „Приказка за стълбата“ на Смирненски ще се отрече от своите братя в името на политическата кариера и власт. У Караджале властогонецът минава през труповете и кръвта на другите. Минава през себеотричането и потъпкването на най-светите идеали от времето, когато начело на студентските демонстрации Кориолан събира честната младеж около паметника на Михай Храбри (най-забележителния румънски княз. Царувал от 1593 г. до 1601 г. В 1594 г. победил турците при Кълугъренй), опиянява я и насърчава с пламенните си речи. „Колкото пъти слушах Кориолан, когато разпалва благородната младеж — а много пъти го бях слушал, — си мислех, че този младеж е забавил появяването си на света най-малко с двеста-триста години. О, той трябваше да се роди по времето, когато тиранията потискаше народите, когато още не бяха провъзгласени правата на човека, когато светът стенеше с превит врат под краката на деспотизма. Бих желал да видя тираните застанали лице срещу лице с Кориолан Дръгънеску. Навярно провъзгласяването на човешките права не би се забавило толкова. А днес? Днес, когато се радваме на толкова свободи, когато не се споменава дори за тирания, когато пред делото на прогреса няма никаква пречка. . .“

Финалът на разказа е построен на неочаквания обрат в съдбата и характера на героя, така характерен в същност за продажността на века: „Студентството кипеше и беше намислило да направи протестна манифестация. Какво ли е станало днес при паметника на Михай Храбри? Я да видим. Взех „Народен приятел“ и прочетох:

„Минаха всяка граница на подлостта. Дигнете се, граждани. Правителството побесня.

Днешната постъпка на тия разбойници надмина всичко, каквото можеше да се очаква от едни такива хора, забравили човешките и божиите закони.

Студентите бяха измъчвани, бити, насечени.

Правителствените бандити имаха заповед да стрелят на месо и стреляха.

Това беше и ужасно, и отвратително зрелище.

Кръвта на благородната румънска младеж обагри белия мрамор, на който се издига статуята на най-великия румънски герой.

Но да не мислят бандитите, че няма да дойде часът на наказанието.

Убийците на младежта са набелязани и няма да избягнат от отговорност, дори и в миша дупка да се скрият. . .

Обещаваме да отмъстим най-вече на безсрамния инспектор на полицията, долния мерзавец, безочливия подлец, кръвожадния палач и людоед, известен под отвратителното име Кориолан Дръг. . .“

Позволихме си пространния цитат като илюстрация на буржоазните институции и идеи, подложени на безпощадна критика в раказите и фейлетоните на Караджале. На автора не убягна нито една мрачна страна на буржоазно-чокойския режим. Монархията и парламентаризмът, необузданият шовинизъм наред с космополитизма на управляващите класи са намерили своето ярко отрицание у големия сатирик. „Можеш да обичаш своята нация само като мразиш другите нации“ — изповядва героят от „Истинските румънци“. — Недостатъците на една нация не могат да бъдат врагове; нейни врагове са само достойнствата на другите нации. Във „Възнаграденатa жертва за отечеството“ най-ярко личи отношението на автора към патриотарските уверения в безкористност и вярност към отечеството. Разписките на бай Ница от 11 февруари 1866 г. (румънските чокои, недоволни от аграрната реформа на княз Александру Йон Куза, извършват преврат) ще донесат на този „патриот“ по-късно и „разкошна къща в Букурещ, екипаж с герб и няколко милиона. Той свято пази старата разписка и я показва на всеки като грамота за благородство, за да докаже какви жертви е правил някога през тежките времена за отечеството. . .“

Връх на политическа сатира са телеграмите на Караджале. Между тях и тези на Г. Кирков—Майстора откриваме общия модел на този най-кратък жанр у балканските сатирици, подхранен от общите корени на злото в действителността. Политическите хайки и убийства, заговори и шантажи, стремеж към по-висши места — ето подбудите за действия на героите от телеграмите на Караджале. Те нямат време за действие, затова пък периметърът им на проявление е неограничен. Улиците, кафенетата, министерствата, полицейските изби, съдебните зали и адвокатските кантори, бандите на народните избиратели — ето полето на развихрените им страсти. Събитията се редят светкавично, изпреварват се, героите приличат на марионетки, разигравани настървено и с ярост. Да не се изпуснат изгодата, службата, моментът. Телеграмният стил е послужил на автора като художествен похват за извеждане на най-синтезираните черти в образа на героя — най-често политическо лице. „Ножът опрял до кокала“, или „Да живее Династията“, съобщава обикновено до Н. В. Краля в Синая Йордъкел Гудуръу, едър собственик, избирател първа колегия, бивш сенатор. Физическият портрет в случая не е важен. Пределната сгъстеност на фразата чертае вътрешното съдържание на един лишен от нюанси и полутонове живот. Всичко е подчинено на най-яркия тон като цвят и звук.

Разглеждайки литературното творчество на Караджале, се убеждаваме, че неразрешимият конфликт между него като журналист, оратор (в 1893 г. Караджале изнася лекции в букурещкия работнически клуб и в Атенеума), театрална фигура, личност и писател, от една страна, и буржоазното общество, от друга, не е бил случаен. Съдбата впрочем отрежда на всички сатирици непризнаването и отричането. Те стават нужни едва посмъртно, но животът и творческият процес на узряването им винаги е интересен. Не само като борба за утвърждаване на собствена жизнена позиция чрез перото, но и като илюстрация на общия литературен процес, на закономерностите в разкриване на националната самобитност на една литература. В този смисъл откриваме онова, което определя неповторимото място на Караджале в общия поток на критическия реализъм в румънската литература. Значимото и трайното, което му отрежда и по-широки исторически и географски рамки, които го приобщават към световните завоевания на сатириците.

Това безспорно е неговата комедиография. Една по-подробна библиографска справка ще уточни, че комедийното му творчество е познато на всички световни сцени до Лондон и Токио на повече от 26 езика. Румънската буржоазия дори не е подозирала, че авторът, когото хули и освирква, ще ѝ донесе славата на образец за буржоазия изобщо, дори и сега след едно столетие. Защото героите от комедиите на Караджале никога няма да имат архивен характер и животът им ще се удължава с течение на времето. Защото са създадени с рядка изобразителна мощ и с проникновението на автора в нейната същност, неподвластна на компонентите време и националност. Ако авторът имаше щастливата възможност да довърши последната си комедия „Титирка, Сотиреску и С-ие“, която в същност е продължение на „Една бурна нощ“ и „Изгубеното писмо“, щяхме да видим героите в последната фаза на зрялото капиталистическо общество. Указание за това са не само нахвърлените бележки върху персонажа, но перспективността, в която са изградени героите от първите две комедии. В общия план на драматургичната постройка на всяка една образната система е характерна за дадения момент, но между героите от „Една бурна нощ“ и „Изгубеното писмо“ е изминал съществен период от обществено-политическото развитие на страната и движещите я сили. Думитраке Титирка от първата комедия е търговец, капитан от националната гвардия. Захария Траханаке от втората е председател на Постоянното присъствие, на Изборния комитет, на Училищното настоятелство, на Земеделската катедра и на други комитети и комисии. Рика Вентуриано е архивар в мирово съдилище, студент по право и обикновен „списовател“ във в. „Глас на националния патриотин“. Нае Кацавенку е адвокат, директор-собственик на в. „Карпатски вик“, председател-основател на Кооперативно-енциклопедическото дружество „Румънска икономическа зора“. Вета от „Една бурна нощ“ е обикновена любовница, Зоя от „Изгубеното писмо“ е любовница, но и с отношение към политическите интриги и борби. Следователно героите са еволюирали в своето развитие, в участието си в политическия живот на страната. Противно на очакванията, че след неуспеха на първата си комедия Караджале ще се откаже от „недостойните си писания, които гъмжат от още по-недостойни герои и случки“, той следва призванието си на съдник на това общество. Използувайки силата на своя талант преди всичко за сцената, която най-добре познава и обича, Караджале ратува за създаването на национална драматургия. Критикувайки репертоара на Националния театър в Букурещ, той пише: „Уроди, пияници, мошеници, развратници, проститутки и всякаква друга парижка измет, използувана от френските театрални дейци, а после преведена и преработена на румънски език от хора, които не знаят нито румънски, нито френски, хора, които не разбират нито румънеца, нито французина — ето какво ни се поднася като литературна продукция на сцената на нашия пръв театър.“

Но нима по-различни са героите от „Една бурна нощ“, възкликват буржоазните критици, възмутени от това, което Караджале изважда на показ и поради което бързат да предупредят благочестивите граждани, ако имат намерение да отидат на театър, когато се играе пиеса на Караджале, да оставят вкъщи жените и дъщерите си. Но това са социални явления, засягащи нашата нация, и срещу тях трябва да се воюва, крещи всичко от комедията наред с уверението на автора: „Аз пиша само от живота и за живота“ и още: „Нищо не може да нарани подлеца така, както смехът.“ Познавайки до съвършенство законите на драматургията, учил се на майсторство от Голдони, Молиер и Гогол, Караджале изгражда комедиите си по класическите закони на този жанр. Ярките комедийни ситуации са предпоставка за разкриване на комедийни характери чрез комедийния конфликт, майсторски заплетен у Караджале. Развитието на действието следва своя забързан и устремен към финала ход успоредно с най-причудливи и неочаквани

обрати. Развръзката за Караджале е изключително важна, тя в същност решава и идейния замисъл. Така например за финала на „Изгубеното писмо“ Караджале се спира на няколко варианта, които приятелите му предлагат, но в крайна сметка избира съвсем нов, най-неочакван, но подчертаващ идеята за противонародната същност на буржоазната избирателна система и целия ред в буржоазно-чокойска Румъния. От всички възможни кандидати за депутатски места избират най-глупавия, най-неподходящия — пелтечещия и изкуфял Данданаке, който няма нищо общо с вертележката около любовното писмо и използуването му за разпалване на политическите страсти. И в „Една бурна нощ“ противно на очакванията за логичния край на комедията — Думитраке да намери Кириак в леглото на жена си Вета и да разбере истината, авторът прибягва до друга постройка — Думитраке намира в леглото на жена си врато-връзката на Кириак, безспорно доказателство за истината, но успокоен, рогоносецът продължава нощната си обиколка на стража из улиците, напомняйки на Кириак, че на него разчита да пази семейната му чест. Интимно-развлекателният на пръв поглед сюжет прави комедията лека и приятна като предмет на сценично претворяване. Но всеки опит за поставянето ѝ само в такава светлина (като сравняваме постановките ѝ на българска сцена в Габрово, Перник, Видин, Плевен и др.) подвежда към олекотяване на жанра, до обикновена тривиална история, съвсем далече от намеренията на автора. Поевропейчената Зица, в речника на която се срещат изключително „французки думи“, увлечението ѝ по западната мода, невежото и елементарно тълкуване на политическите събития от все пак фигури в политическия живот като Думитраке и Нае Ипинджеску, домогванията на Кириак до дюкяна и благосъстоянието на господаря чрез измамната му любов към Вета са в същност важни проблеми от първоначалния етап на буржоазното общество. Явно е, че в политическия и икономическия живот навлиза едно новоизлюпено общество, което носи със себе си всички пороци на своите алчни стремежи. И съвсем не са невинно весели и смешни ситуациите, в които попадат героите — сами по себе си спекулативни, притворни и порочни. Познавал до най-точните подробности живота от улицата (а това Караджале дължи на острата си наблюдателност), то го извежда без грим на сцената, оглася я с грубата и просташки превзета реч на малообразованите, но с претенции парвенюта. В словесната характеристика на героите демагогската фраза и лицемерието са най-обичайното средство за общуване, затова и диалогът — блестящият караджалевски диалог, е най-отличителният белег за сатирата му. Изпъстрена с жаргонна лексика и непонятни за самите тях думи, речта на героите носи сатиричния заряд на отрицанието. „Фамилия голяма, заплата по буджет малка, държавата няма едея как поминува човек“ — оплаква се Гица Пристанда, полицейският пристав от „Изгубеното писмо“. А Рика Вентуриано от „Една бурна нощ“ заявява тържествено: „Ние нямаме друга политика освен господството на народа. Затуй в нашата политическа борба, казахме го и пак го казваме и повтаряме непрестанно пред гражданите: „Или всички да измрете, или всички да се отървем“, при което Думитраке плясва с ръце — „Бравос, да живееш! Таман човек за депутат!“ Изграден изцяло върху диалога, и едноактният фарс „Господин Леонида с лице срещу реакцията“ разкрива драматургичното майсторство на Караджале, умението му да изгражда силни, запомнящи се образи, значими за своето време, трайни в значимостта си и днес. Трудно е да се каже кое е най-доброто постижение в цялата образна система от комедиографията на Караджале, кой от героите е по-малко пощаден или недостатъчно уплътнен. Повтаряйки често фразата, че читателят няма да му прости и най-малката небрежност, Караджале е прословут с непрекъснатата обработка на произведенията си, с точно намереното място и дозирано участие на всеки един от героите. В комедиите му няма главни и второстепенни образи. Както в живота всички

се домогват до важни постове и места независимо от духовните си и морални качества, така и в комедиографията му всички имат чувството за важността на своята личност, предопределена да играе важна роля. В „Изгубеното писмо“ и Фарфуриди, и Данданаке, и Типатеску, и Траханаке имат еднакво важно участие в подготовката на предизборното събрание и в заплитането на интригата, но Пияният гражданин, тази чудесна находка в комедията, е не по-малко важен с единствената си реплика: „Не ме тласкай, че ми се завива свят.“ Или хитрият слуга Спиридон от „Една бурна нощ“, когото всички бият и третират, но той мълчи при тайната надежда, че утре ще стане собственик на дюкян като господаря си, ще бъде важен търговец. Перспективата, в която живеят и общуват героите на Караджале, е и изключително важно обстоятелство за вътрешния, втори план на тяхното поведение. Никой не прави нито крачка просто така. Всичко е пресметнато, разчетено. Комичните положения, в които попадат, са следствие от духовното им невежество, от просташката наивност или бруталност при преследване на политическите им цели.

Друг е въпросът за драматургичното майсторство на Караджале в „Напаст“, произведение, причинило му най-големи неприятности и в същото време най-скъпо за писателя. Защото, докато при останалите си комедийни характери разполага с обилен жизнен материал, тук решаваща роля играе мигновеното хрумване, впечатлението, неотразимото въздействие на единствената среща. Драмата е плод на спомена на писателя за красивото момиче в кръчмата на Тигвени, която Караджале посещава като училищен инспектор. В книгата на акад. Щербан Чиокулеску „Животът на Караджале“ (най-добрия изследовател на творчеството му) намираме приведени спомените на И. Лукиян, свидетел на възторга на Караджале, който извикал на кръчмаря: „Ей, кръчмарю, за тази мома човек ще бъде убит!“ Вероятно възхитителната красота на момичето е възпламенила въображението на писателя, който, макар че не познава отблизо живота на румънското село, създава забележителна психологическа драма. Послужила като повод за отмъщение на целия писателски актив на Караджале до този момент (1889), „Напаст“ е свидетелство за многостранния му талант, за умението му да създава и силни драматични характери. Драматичният конфликт — Драгомир убива мъжа на Анка, но много ловко, така, че да не го разкрият, и се оженва за нея, на пръв поглед може да се стори дори тривиален. Горският пазач Йон намира лулата и тютюна на убития и заподозрян от властите, бива хвърлен в каторгата, където полудява. И това би могло да прозвучи не съвсем оригинално. Но проблемът за възмездието, и то от ръката на любимата жена, който стои в центъра на драматичното развитие, в психологическите терзания на Драгомир, в нарастващата нравствена сила на Анка да нанесе лично отмъщението, е блестящо разработен от един истински драматичен талант, какъвто би се развил Караджале в по-късното си творчество. В умишленото търсене на произведения от световната литература от страна на буржоазните критици, за да омаловажат силата на драмата и да обосноват и подкрепят интригите около името на Караджале, срещаме сравнения със „Силата на мрака“ от Л. Толстой, с „известно“ само по ръкописи произведение на някакъв унгарски автор. В същото време, както и при другите произведения на Караджале, се премълчават чисто художествените достойнства на драмата, създадените характери от румънската селска действителност, атмосферата и духът на народния бит, оказал се не така чужд на автора с предпочитаните до този момент теми от политическия живот на града. Завладяващият образ на Анка е изваян с вещина и психологическа дълбочина, с едно своеобразно преклонение пред моралните сили на жената, способна да понесе както любовта, така и омразата. Противно на мелодрамите с подобни сюжети или идиличните живописни описания на селския живот Караджале и тук надниква с дълбочината на пси-

холог, който се интересува от човешките деяния и техните подбуди преди всичко от социален характер. Търсейки паралел между Драгомир и Разколников, румънските критици (Тудоран Еуджен. Сложността на обикновените души в драмата на Караджале, 1962) подчертават стойността на произведението, в което рефлектира драмата на селяните от миналия век. Героят на Достоевски обяснява престъплението си чрез мотиви от социалния строй, специфичен за Русия по онова време, чрез желанието за свобода, изразена в различни форми на протест, чрез идеалите на анархистите за абсолютна свобода. Защо и на Драгомир да не признаем социални причини, в които се крие изворът на всяка драма на селото, и то в условията на румънската страна в края на миналия век? В развръзката на конфликта Анка играе основна роля. Чрез нея истинският виновник е заставен да изкупи вината си, за която до този момент е страдал Йон. И точно в това се състои оригиналността на драмата на Караджале, която играе показателна роля в генезиса му на писател, на свързан със селото още в детските си години от Хайманале.

Едва ли е нужно да доказваме, че ожесточените реакции срещу всеки ред, написан от Караджале, е в същност и негово утвърждаване като голям сатирик в румънската литература. Само ярките факти имат силен резонанс, толкова траен, че приживе се налага само хулата и отрицанието. В тази обща съдба на сатириците се крие и непризнаването на Караджале като най-големия румънски критически реалист. Тези са причините, с които можем да си обясним и мълчанието от страна на българската буржоазия, която се страхуваше да покаже истинското лице на писателя. Затова и първата му комедия „Една бурна нощ“ излиза в български превод трийсет и три години след написването ѝ (в 1912 г. книгоизд. „Живот“ я пуска в превод на Е. Цанев), след което мълчанието около името на Караджале продължава. Едва към 1934 г. в българския периодичен печат започват да излизат отделни разкази („Великденска свещ“, „Ханът на Мънжоале“ и др.), и то предимно с романтичен характер. В този период интересът към Караджале у нас е бил запален, тъй като името му отдавна е било известно на българския читател. Представян на българска сцена предимно с фарса „Господин Леонида с лице срещу реакцията“, и то за освежаване на репертоара, Караджале и у нас е омаловажаван, което още веднъж подчертава неговата значимост. Макар че театърът ни след Освобождението се развива с бързи темпове, а преводаческото ни изкуство прави неимоверни усилия да подхранва нарасналите културни интереси с преводна литература, Караджале дълго време няма да получи входна виза за най-близката му до родината страна. И българската буржоазия подобно на румънската имаше достатъчно главоболие със своите разпалени и непримирими умове, за да допуска намесата на чужди. Днес определението чужд (не само у нас) едва ли подхожда за творец като Караджале. Познал страданието на безотечественик, след смъртта си писателят навсякъде е между свои. Стогодишнината от рождението му през 1952 г. (която по решение на Международния съвет на мира бе обявена да се чествува в световен мащаб) събра в Букурещ стотици представители на различни страни като израз на уважение и признание към големия писател. В България едва ли има театрална трупа, която да не се е опряла на драматургичното му майсторство в утвърждаване на собствената си творческа физиономия, театър, който да не е изпитал удоволствието от препълнения салон, защото се играе комедия на Караджале. В общобалкански аспект Караджале се нарежда във водещата тройка на сатириците заедно с Бр. Нушич и Ст. Л. Костов. Ако проследим творческата интерпретация на сценичните им произведения, ще видим, че те са вървели успоредно в репертоара на наша сцена. И тримата обаче намират своето достойно място в театралния ни живот към 50-те години на нашия век, когато

почти всички от новообразуваните професионални театри тръгнаха от тях. Примерите за жизнеността им, в случая на Караджале, са красноречиви. В зала „Надежда“ във Велико Търново, където след Освобождението заседава Първото Народно събрание и е гласувана Търновската конституция, където по-късно при едно посещение на Фердинанд Стамболийски отказва да стане на крака да го посрещне, в същата тази зала през 1956 г. се вдигна завеса за премиерата на „Изгубеното писмо“ в присъствие на много румънски и български гости. Постановката беше празник не само за търновския театър, а и за широките театрални кръгове у нас. Режисьорът Вл. Найденов бе създал спектакъл с широка обществена значимост, с високи професионални достойнства, с ярки актьорски постижения. Идейният замисъл на автора падна като взрив в залата, която помни щедрите обещания и на българската буржоазия за политическо равноправие и социални правдини. С голям интерес бе посрещнато поставянето на комедията и на сцената на Народния театър „Ив. Вазов“ от режисьора С. Стоянов, с участието на такива имена като н. а. Петя Герганова, Андрей Чапразов, Петко Атанасов, Таня Масалитинова, Петко Карлуковски и др.

Когато говорим за срещите на Караджале с България, естествено, че на първо място трябва да имаме пред вид преводите на неговите произведения. През различните етапи на нашето политическо и културно развитие те са съпровождали необходимостта от такъв род литература или са спирали проникването на румънския сатирик у нас. Вече бе отбелязано, че буржоазната цензура, която в томчето „Избрани комедии“ на Ст. Л. Костов (изд. на Министерството на просветата, 1943 г.) не включи най-хубавата му и силна комедия „Големанов“, нямаше да пусне и комедиите на Караджале. Първото му по-пълно представяне на българския читател стана през 1960 г. с „Избрани произведения“ (изд. „Народна култура“), в превод на Г. Стратиева и Сп. Кануркова. Тези две имена на най-добрите му преводачи наред с това на Й. Стратиев ще срещнем и по-късно в луксозното издание на библиотека „Световна класика“ — „Румънски класици“, 1973 г., където Караджале е представен наред с М. Еминеску и М. Садовяну. На вкуса и подбора на Сп. Кануркова дължим и най-новата среща с големия румънски сатирик през 1975 г. от поредицата „Панорама“. Изданието носи името на един от разказите му („Веригата на слабостите“) и освен с предговор е снабдено и с обяснителни бележки, които запознават по-добре читателя с Караджале. Всяка среща с този бележит комедиограф и рядък майстор на прозата е безкрайно естетическо удоволствие. Удивление пред духа на балканските нации, които в преходното столетие от робство към национална независимост и от една икономическа формация към друга създадоха и ярките фигури на Караджале и Ал. Константинов, Еминеску и Ботев. . . Тези различни по творчески натюрел проявления в културното и нравственото самонадигане и изявяване на нашите два народа са безспорно едни от най-крупните й върхове. И ако безсмъртието на поезията започва още с нейното раждане (песните на Ботев и Еминеску са изключителни примери), нетленността на сатирата става все по-силна с течение на времето. Защото ако си позволим малкото отклонение — един персийски шах заявил, че когато стане достатъчно силен, ще се обгради със сатирици, — ще подчертаем още веднъж необходимостта от това и днес Караджале да ни съпровожда. В годината на неговия 125-и юбилей от рождението му писателят се оказва съвременен, актуален. С оръжието на смеха, който ни помага в търсенето на все по-възвишена морална и нравствена чистота у новия човек; с майсторството си от висока класа, което от позициите на марксическата критика можем да оценим по достойнство; с безсмъртните му герои, продължили дирята на земния му ден; с богатата си личност, в която се оглежда съдбата на един близък на нас народ.

ПОЕТИТЕ ОТ „ПАРНАС“. ЕСТЕТИЧЕСКИ ВЪЗГЛЕДИ

Людмила Григорова

Френският изследовател Пиер Мартино поставя романтизма, парнасизма и символизма в една обща традиция. Онова, което свързва тези три близки и същевременно така различни школи, е несъмнено общата естетическа платформа, залегнала в поетиката им: платформата на лар пур лартизма.

Доктрината „изкуството за самото изкуство“, която стои в основата на всички изяви на модернизма в художественото творчество, от една страна, засили някои тенденции, залегнали в теорията на консервативния романтизъм, а, от друга страна, школите, които тя оплоди, бяха по своята форма (не толкова по съдържание) антиромантични. Парнасизмът например бе не само рожба на краха на буржоазните революции от 1830 и 1848 г., който доведе на власт Луи Бонапарт и заедно с него вълчия апетит, арогантността и безскрупулността на финансовата олигархия. Парнасизмът има и своите естетически предпоставки. Той бе и закономерна реакция на романтизма — на неговата словесна пищност и емоционална разточителност. Произведенията на парнасците са безстрастни и изящни — едно „пасивно отрицание на буржоазната пошлост“. Повечето от тях „забравят“ бунтарството на романтиците и се затварят „в кръга на тънкото естетство“ (Голдман).

Пластичността на формата, изтънчеността на езика стават определящи качества на парнаската поезия, в чийто кръг влизат освен Готие, Льоконт дьо Лил още Теодор дьо Банвил, Буе, Глатини, Казалис, Диеркс, Катул Мендес, Рикар, Сюли Прюдом, Ередиа и редица други.[1]

И така, въпреки че парнасизмът се роди в пелените на романтизма, в много отношения той пародира Юго, Ламартин и Мюсе, защото пледира за по-умерено, „обективно“ и същевременно изящно изкуство, за една по-голяма естетическа „чистота“ — поезията трябва да „рисува“, да живописва, а не да критикува. Оттам и култът към пластическата красота на художествената форма. В желанието да се описват събитията безстрастно, студено, без да се оценяват, прозира стремежът жизнената и творческата позиция на писателя да остане скрита за окото на читателя, защото според парнасците тя би му пречила да възприеме „чистата красота“. Започва една безсмислена в същност конкуренция с живописта. И ако художниците на класицизма се мъчеха да разказват в своите

---

[1] Поетите от тази школа се утвърждават след излизането от печат на сб. „Съвременен Парнас“ през 1866 г. Преди това техен орган е сп. „Фантазен преглед“, издавано от поета К. Мендес, но ръководено от Л. дьо Лил и Т. дьо Банвил. За известно време взема участие и Бодлер. През 1865 г. Рикар започва да издава сп. „Изкуство“, където сътрудничат и съвсем младите тогава Верлен и Маларме — духовните кръстници и най-талантливите представители на символизма, избуял върху почвата на Парнас и в същото време превърнал се в негово отрицание.

платна, ако те се съревноваваха с литературата и се стремяха да доближат живописта до словесното изкуство, като подражаваха на неговите средства и изразни възможности, то сега става тъкмо обратното. И Готие, и Флобер (който в много отношения е близък до естетиката на парнасизма) се мъчат да бъдат колкото се може повече художници (и в тесния смисъл на думата),[1] като най-старателно се пазят от каквито и да било морални или политически пристрастия. (Защото, както пише Флобер, авторът няма право да дава мнението си за света.) Не е малък рискът, който поема върху себе си Флобер, по две причини: първо, защото Франция има силни литературни традиции, в които социалното заема съществено място, особено след епичните платна на Балзак, и, второ, романната форма по своята сърцевина е най-малко пригодна да бъде изпразнена от обществено значима проблематика. Това е далеч по-лесно за всички други изкуства и техните жанрове.

Впрочем тези идеи се превръщат в творческа и дори житейска амбиция на Теофил Готие — първия завършен теоретик на парнасизма. (Макар че като творец той не е типичен парнасец — много литературоведи го квалифицират като предтеча — теориите му не намират пълно покритие в собствените му произведения, пък и като творческа индивидуалност той е твърде богат, за да се вмести в руслото на едно течение.) В предговора към романа „Мадмоазел дьо Мопен“ Готие изповядва естетическото си кредо: езичеството пред християнството, Венера пред Богородица поради земната, телесна красота на Венера — красота, достъпна и сама даряваща наслада.[2] В цитирания роман героят е поет, но той съжалява, че не е живописец или скулптор, защото предпочита „линиите и формите на видимия свят“. Той вижда смисъла на живота на художника във възпяването на красотата „като видима божественост“. И макар че за Готие изкуството е цел, а не средство, че всеки, който си представя нещо друго освен красивото, не е художник, от друга страна, и той като Флобер твърди: „Ние никога не сме възприемали отделянето на съдържанието от формата.“

Впрочем страстното желание на Готие да „рисува“, да „изобразява“ със средствата на словото не е само естетическа позиция; това схващане има и своите предпоставки в личната биография на писателя. Когато идва в Париж като младеж, той се посвещава за известно време на живописта. През 1830 г. принадлежи към „бесните романтици“; той е един от възторжените поклонници на „Ернани“ и се сражава за нея. Известна е неговата еволюция. През 1857 г. по повод една ода на Т. дьо Банвил написва програмното стихотворение на парнасците „Изкуство“ — публикувано за пръв път в сп. „Художник“.

---

[1] През 1856 г. в сп. „Художник“ Готие писа: „Собствено казано, ние не сме хора на перото. . . Влюбени като деца в скулптурата, живописта и пластиката, ние сме доведени почти до лудост от любовта си към изкуството — достигнали до зряла възраст, ние съвсем не се разкайваме заради това красиво безумие. . . никой не обича повече живописта от нас — ние бихме изоставили с удоволствие литературата заради живописта.“

[2] Готие и парнасците не се интересуват от екзотиката на Ориента; те се обръщат към древна Гърция и Индия и тъй като религията на християнството е аскетична и античовешка, в творчеството им тя е заменена с политеизма на древните елини и индуси, който е плод на тяхното общество и обяснява до голяма степен пластичната, човешка хармония и уравновесеност на изкуството им. Започват да се издават „Индуски стихотворения“ по подобие на „Антични стихотворения“ на Л. дьо Лил, в поезията стават особено модни будистките и браманските символи (оттам и заимстваният от Шопенхауер идеал на будизма-нирвана — „абсолютната безметежност, убиваща волята за живот“, защото погрешно е да се вярва в съществуването на действителния свят — всичко е илюзия, небитие — дело на богиня Мая“); вж. кн. на П. Мартино. Парнас и символизмът — края на гл. II — Позитивизмът и поезията (P. Martino. Parnasse et symbolisme. Paris, 1935).

*

Готие и парнасците гледаха на творчеството като на дейност, която трябва да създава съвършени произведения, „шедьоври“, които нямат нищо общо със сивите декори на буржоазната действителност. То самото е красота и трябва да търси и изобразява само онова, което е красиво и приятно за зрението и слуха. (Такава е теорията, а художествената практика е доста по-различна.) Защото немалко привърженици на теорията за безпристрастността на изкуството към актуалните политически събития, към морала и към истината в художествените си произведения се опровергаха по най-категоричен начин. Флобер е определено по-демократичен в своите възгледи за красотата от един Готие например. Но и Готие е крайно противоречив. Защото, въпреки че е заклет привърженик на „чистата“ форма, и той стига до прозрения, които го сближават с Флобер. Впрочем можем да сравняваме:

Флобер до Л. Коле: „Там, където няма форма, няма и идеи. . . Те са така неотделими. . . една от друга, както веществото е неотделимо от цвета. . .“

Готие: „Една красива форма е една красива идея, защото каква ще е тази форма, която не изразява нищо?“ (статия в сп. Художник от 14 дек. 1856).

*

Според Готие изкуството е вечно — неговата цел е преодоляване „съпротивата на материала“ (разбиран не само в неговия конкретен смисъл, но и в един по-широк аспект — нали и писателите така често обичат да говорят за „мъките на словото“, за „преодоляването“ на белия лист). Изкуството трябва да бъде естествено, то е „израз на абсолютно прекрасното“, не задоволява утилитарни потребности и самото то не принадлежи към утилитарните потребности на човека.[1] Поради това, че е една „самозадоволяваща се монада“, то стои над всичко, над всякакви морални норми (изказване, чиито корени трябва да търсим още у Кант).

Както Флобер лансираше идеята за едно имперсонално изкуство, така и Готие смята, че афиширането на каквито и да било чувства в поезията е нещо чуждо на нейната природа или, както би казал Уайлд, това би било „непростима маниерност на стила“. Така Готие и парнасците лишават поезията от нейния живец — от нейната емоционалност, защото са убедени, че „поезията на сърцето“ — такава, каквато е у романтиците, е фалшива и неискрена. И най-вече старомодна. Пък и техният естетически идеал е живописта — те се стремят да изобразяват, не да внушават. Но, както при всички големи творци, и при тях теоретическите постулати не се покриват с най-добрите им творчески постижения. А ето и една мисъл на Готие, която е в пълно противоречие с тези постулати: „Само човекът, който се стреми да изрази своя богат вътрешен мир, може действително да стане художник.“

*

Поради идеалистическия си мироглед Готие смята, че красотата съществува само в съзнанието на художника, а от природата той взема онези елементи, които са му нужни, за да изрази идеала си: изкуството не е „подражание на природата. . . художникът създава картината със своето собствено виждане и неговото платно винаги е посредник между душата му и природата“. „Художникът няма за цел да копира това или онова дърво; него го подтиква преди

---

[1] Очевидно архитектурата остава извън тяхното внимание.

всичко желанието да изобрази истинската красота чрез собственото си настроение“, защото „подражаването на природата е средство, а не цел“. (Тук отново се сблъскваме с познатото ни неразбиране и механично противопоставяне творческото въображение на фотографското копиране, което парнасците, както и романтиците смесваха с индивидуалното, творческо отражение на обективната действителност.)

Естетическият идеал на Готие е античната красота, нейният антропоморфизъм. Според него, а и според много други автори една от причините за упадъка на изкуството през ранното Средновековие е несъмнено заменянето на езичеството — като мироглед и естетическа позиция на художника — от нравствения ригоризъм на християнството. И ако в Гърция човешкото тяло се е смятало за висше достижение на природата, ако „Пропилеите са озарени от нещо прекрасно, напомнящо човешка усмивка“, ако „Партенонът гали окото със своите вълнообразни линии като тялото на младо момиче“, християнската религия принизява човешкото тяло, защото го смята за греховно. Затова то не е обект на художествено пресъздаване. Ако за древните гърци „тялото е дворец на душата“, сега то е неин затвор. Та нали затова гръцките съдилища са глеа дали процесите на тъмно, за да не би красивите жестове на защитниците да повлияят на присъдата! Пък и Темида — богинята на справедливостта — с вързани очи![1]

Готие е убеден, че духът на Реформацията дава отражение и върху съвременното му изкуство. В „Пластика и цивилизация“, в „Спомени за театъра-изкуството и критиката“ той споделя тези свои възгледи, като се аргументира, че това е така, защото на съвременното му художествено творчество му липсва своя форма и чувство за красивото.

За Готие красотата е „видимата божественост“. Нищо не му доставя по-голяма болка от един недовършен шедьовър, от красотата, на която „не ѝ достига нещо“.

Но ако той и парнасците виждат в прекрасното черта на изкуството — то тогава какво е отношението им към грозното? Те смятат, че и то може да въздейства естетически, стига да е разкрито майсторски. При това красотата не е „абсолютна идея“ и не може да се оцени другояче освен чрез контраста. Впрочем такова отношение към грозното в изкуството имаше и Юго. Нещо повече. Той го смяташе за неотменим атрибут на красивото, за задължителен ландшафт. Нали именно Юго обяви гротеската за висша форма на красотата, примесена с елементи на уродство!

*

Елинизмът е определяща доминанта и в схващанията за изкуството и творчеството на „истинските“ парнасци — Л. дьо Лил и Т. дьо Банвил, — поети, които според определението на Пиер Мартино принадлежат към второто поколение парнасци.[2] (Той е един от определящите доминанти и в естетическия идеал на следващата генерация, която за съжаление не е представена от големи имена: Сюли Прюдом, Катул Мендес, Франсоа Копе, Х. М. Ередиа.)

За Лил изкуството трябва да бъде класически просто и ясно, а художествените образи трябва да наподобяват мраморни статуи. Неговата обществена па-

---

[1] Потискането на телесното доведе до смъртта на пластическите изкуства, но по-късно те бяха възродени от духа на Ренесанса, а католическата църква се оказа най-крупният меценат — та храмовете и дворците на владетелите бяха украсени с разкош, с гениални произведения — художниците използуваха евангелските легенди и митове само като повод за едно светско и жизнерадостно в същността си изкуство. Реформацията обаче бе отново едно връщане назад, макар и за кратко.

[2] Към първото той причислява Теофил Готие.

сивност след 1848 г. намира израз в поезията му: в култа към „вечната красота“, надживяла царства и народи. Тя премахва страха на поета пред света, който е враждебен нему и с който той не е в състояние да се бори.

В предговора си към „Антични стихотворения“ Л. дьо Лил пише, че вероятно потомците ще го обвиняват в архаичност, в старомодност и разсъдъчност. Но той е убеден, че тези обвинения ще бъдат несъстоятелни, тъй като в епохи на „литературен упадък“ езикът на поезията може да назовава само „дребни неща“, защото ако прибегне до полемиката, това би означавало край на поезията. . .[1] „След Омир, Есхил, Софокъл, които представят поезията в пълната ѝ сила, човешкият дух е обладан от упадък и варварство. Християнската ера е варварска. Данте, Шекспир, Милтон доказват само „силата и висотата на собствения си гений“, но езикът и идеите им са варварски.[2]

Тук коментарът е излишен. Елинизмът както у Готие, тъй и у останалите представители на парнаското течение представя основна и характерна черта на техните възгледи. Но в някои свои съждения Лил се доближава до схващанията на писателите-реалисти. Не може да не ни респектира неговата критичност и трезвост по отношение на традициите. „Да се възкреси онова, което вече го няма, не значи безплодно да се опиваме от него. . . няма нищо по-глупаво и по-печално от тщеславната склонност към оригиналничене, свойствена за епохи, в които изкуството е в упадък. Ние живеем точно в такава епоха. . .“[3]

Елинизмът на Лил стига до крайност тогава, когато отрича цялата съвременна нему поезия, защото е родена от „преждевременно състарила се естетика“ и призовава поетите да се обърнат към вечно чистите източници и в тях да намерят сила и свежест за изразяване на своите чувства.[4]

Позитивистката философия оказва своето въздействие върху Лил. Той е убеден, че в бъдеще науката и изкуството ще се слеят. Според него изкуството е възникнало като първооткриване на идеала във външния свят, науката — като рационално изучаване на природата и ясно излагане на знанията. Поетът е на мнение, че съвременното му изкуство е загубило своята непосредност и затова на науката ѝ предстои да напомни на изкуството смисъла на забравените традиции, за да „оживеят в свойствени за него форми. . .“.

„Аристократизмът“ на Л. дьо Лил се проявява в следната декларация: „Изкуството, чийто блестящ израз е поезията, е интелектуален лукс, достъпен за малцина.“ Той се възмущава от онези, които търгуват с художествени произведения и ги превръщат в разменна монета — с тях задоволяват най-груби материални интереси. Отвратен от меркантилността на управниците, той ще изпада винаги в ярост, когато му заговорят за „съюз между поезията и управляващата върхушка“. Лил е убеден, че такъв съюз е невъзможен, тъй като изкуството не може и не трябва да служи на низки цели.

Като привърженик и страстен поклонник на гръцката древност и той, както и своите съмишленици, стига до извода, че всичко, което съставляват изкуството, науката и моралът, умира заедно с политеизма. И не е чудно, че под влияние на античната красота, възродена в художественото творчество на Ренесанса, чувството за човешко достойнство — истинската основа на човешкия морал, влиза в конфликт с жреческия и феодален принцип. . .[5] За Лил гръцкото изкуство е едно постоянно откровение; то съдържа трите „несравними качества“ на елинския гений: ред, яснота и хармония.

---

[1] Вж. Oeuvres de L. de Lisle. T. I. Poèmes antiques. Paris, 1881, p. 218.
[2] Ibid. T. IV, pp. 218—219.
[3] Ibid., p. 220.
[4] Ibid.
[5] Ibid., p. 228.

*

Естетизмът на Льоконт дьо Лил намира своя „най-чист“ вид в следната декларация: „Светът на красотата — единственото владение на изкуството — е сам по себе си безкрайност, която няма нищо общо с която и да е по-низша концепция от нея.“ Ето как се получава затвореният кръг: обект на изкуството е само красотата, а най-висша нейна форма е изкуството. Затова истински художници са онези, които създават „изкуство за изкуството“.

Елинизмът на Лил намира най-ярката си изява в произведенията на сборника „Антични стихотворения“ — вдъхновени химни на пластическата хармония и съразмерността на класическото изкуство. „Венера Милоска“ е вдъхновена ода на прочутата статуя. В „Хипатия“ той призовава красивата езичница — тълкувателката на Платон и Аристотел — да изпее химн на „свещената красота“. Светът се върти в краката ѝ, защото чрез нея — Хипатия — управлява в същност красотата. В „Елена“ красотата е наречена „свещена“. В „Розата“ той възпява образа на прекрасното цвете, което Земята е създала, за да съперничи на Афродита — родената от вълните на морската пяна.

Подобни мотиви и образи ще намерим и у Т. дьо Банвил. Стихотворението „Богинята“ е апотеоз на Киприда, която е всемогъща. Та нали и заради красивата Елена нищо, никакви съблазни не са в състояние да склонят младия Парис — дори властта на цял един континент — да даде ябълката на друга богиня и по този начин публично да я обяви за най-красивата! Банвил прославя статуята на Венера. „Уви! Кой ще ми върне тези дни, изпълнени с яснота, където никой няма да ме нарича другояче освен Венера Астарта, където сама моята мисъл живееше под камъка, а моето тяло живееше в цялата природа. Където за художника всяка възраст си има име, всяка хармония — храм. . .“

В стихотворението „Скулпторе, търси внимателно. . .“ Банвил призовава твореца да търси грижливо мрамор без дефекти, за да извае красива ваза: трябва да търси формата и като Херакъл — победителя на Нимейското чудовище, защото нито родената от морската пяна Киприда, нито играещата с лебедите Леда не ни впечатляват толкова, колкото „чистата“ красота на вазата.

И майсторът на сонетната форма Хосе Мария де Ередиа изповядва религията на античната красота. И той се възторгва от нейната спокойна уравновесеност и непреходност, макар че в тълкуването на древните митове не е оригинален, не внася нищо свое, просто преразказва легендата („Раждането на Афродита“ например). А стихотворенията „Емайл“, „Античен идеал“ са отзвук от известното стихотворение на Готие „Изкуство“.

И все пак що е красотата? Успяха ли парнаските поети да ѝ дадат някакво определение? И да, и не. Ако за Л. дьо Лил тя е неподвижна и вечна, ако за Готие тя се олицетворява в „Одалиската“ на Енгър, то за Флобер тя се състои в огромното, което трябва да бъде пропорционално и хармонично.

Съвсем правилно много историци на литературата считат, че парнаските поети се мъчат да задоволят нравствено политическите нужди на своята съвременна Франция, като използуват за това идеалите и особено костюмния реквизит на гръцката античност. За двамата поети Лил и Менар гръцките митове са „републикански символи“. Но след разгрома на революцията от 1848 г., когато толкова светли надежди са покосени, Лил също се променя. Заявените пристрастия престават да бъдат характерен белег на поезията му. И напълно в духа на парнаската естетика — на нейния аристократизъм и индиферентност към нравствената проблематика — Л. дьо Лил заявява, че „тайнствените съкровища на поезията не са награда за морални добродетели“. А в същност той уважава и цени тези поети, които възкресяват онези моменти от развитието на нацията или на цялото човечество, които възпитават в героизъм и духовна извисеност.

*

Третото поколение парнаски поети — Катул Мендес, Франсоа Коп̀е, Сюли Прюдом, Хосе Мария де Ередиа, — макар и много различни като творчески индивидуалности, носят и онова общо, което кара специалистите да ги причисляват към едно и също поколение.

Първата книга на Мендес „Ковчегът“, посветена на Л. дьо Лил, е апология на философския размисъл. Докато Прюдом е убеден, че страданието е единственият източник на творчество, затова той не желае да променя злото в света (стихотворението „Изворът на стихове“), у него има една естетизация на страданието, каквато преди това срещаме у Бодлер в „Цветя на злото“. Прюдом показва изключителната си чувствителност — човек, който умее да се наблюдава и да анализира настроенията си, човек, който се мъчи сам да разгадае тайните на вселената. Неговият идеал е да въплъти в стихове възгледите си за науката и философията — макар че по-късно, в собственото му творчество, лирическото вдъхновение отстъпва място на версификационната техника.

*

Ако стихът на Л. дьо Лил се отличава със своята отмереност, пластична яснота и простота, то у Банвил той е по-песенен; като поет, а дори и като теоретик („Малък трактат върху френската поезия“, 1872) Т. дьо Банвил обръща изключително внимание на звучната, музикална рима. Фриволната, бляскава игра със стихотворната форма е характерна не само за стихотворенията от сборника „Акробатически оди“. Естетическите схващания на поета са намерили израз в предговора към второто издание на сборника. В него Банвил пише, че не се е старал да демонстрира своите „мисли“, че единственото, което е търсил, е „новата форма“. Той ратува за „нов език“ — образец на нравите и на съвременната му поезия.

В книгата си „Естетика на модерното изкуство“ Д. Аврамов пише, че парнасците се стремят към звучни, пълни рими, към съразмерност на частите. И наистина още през 1852 г., когато се появяват „Емайли и камеи“ на Готие, в „Антични стихотворения“ Л. дьо Лил пише, че художникът като „добър работник“ трябва да познава всички възможности на стиха, трябва да подбира трудните форми, за да покаже на какво е способен, защото „формата живее повече от времето и от смъртта“ (П. Мартино). Образите в тази книга са „живописни“, усещанията — „пластични“. Такава е и стихосбирката на Готие „Емайли и камеи“ — една „симфония в бели цветове“, поезия, която според думите на Л. дьо Лил е пълно транспониране на едно изкуство в друго. (Тук намира приложение теорията на „съответствията“, така блестящо реализирана от Бодлер в „Цветя на злото“.)

Банвил квалифицира стиховете си като „лека фантазия“, която с нищо не променя обществените порядки. Защото той вижда смисъла на поезията единствено в цветистата и звучна рима — „само нейното богатство може да направи така, че да бледнее дори богатството на един Ротшилд“.

В началото на своето творческо развитие Банвил е под силното влияние на романтизма, което е особено осезаемо в книгата му „Кариатиди“, 1842 г. Стиховете му, дори и онези, които квалифицираме като „парнаски“, се отличават с по-голяма топлота, емоционалност и човешка съпричастност. В труда си „Малък трактат върху френската поезия“ той дава теоретичен израз на възгледите си за ролята на римата за музикалността на стиха. С този труд, пък и с цялата си поезия Банвил се явява като един от предшествениците на символизма във Франция. В по-късните му стихотворения („Акробатически оди“ например) зазву-

чават социално-критични мотиви, а по време на Френско-пруската война — даже политически. („Пруски идилии“, „Парижки камеи“ — литературни портрети, сред които изпъкват образите на борци-комунари.)

И Банвил — страстният последовател на Готие и Юго — също споделя „пристрастията и омразите“, религията към изкуството, култа към красотата. За Банвил книгите на Юго се нареждат веднага след Библията и Евангелието. Макар и започнал да пише под влияние на романтиците, на Юго и Мюсе, той знае, че музата му е по-различна от тяхната, че тя е едно enfant bohème. Както за Готие, за Лил и за Банвил древна Гърция олицетворява всичко най-хубаво: Красотата, Силата, Любовта. Ако грозотата шествува в съвременното им общество, това означава, че са забравени традициите на античността! Банвил възпява бялата гръд, тялото с цвета на лилия и роза, чудната музика на лирата, красивото опиянение на вакханките. Един водопад от антични имена, от антични герои — те се появяват във великолепен „кортеж“, начело на който стои Киприда — първата между безсмъртните. По-късно Банвил изоставя античността — престава да изповядва „религията на пластиката“, защото е намерил нов бог, комуто се кланя — бога на ритъма. Негов девиз става стихът: „Да пеем, да пеем като Шехерезада!“

Банвил пише: „Изкуството принадлежи на ритъма — „златния гвоздей“ (le clou d'or), то принадлежи изцяло на хармонията.“ В неговия „Малък трактат. . .“ има един култ към сложната и рядка строфика. Любима негова форма става баладата поради трудните обрати на римата. Той иска да възстанови старите поетични форми: рондото, сонета, рондела, триолета,[1] секстината.[2] (Така са озаглавени отделни цикли в „Акробатически оди“: „Ронда“, „Триолети“.) В „Акробатически оди“ поетът си позволява един опасен експеримент — мъчи се да създаде „буфонадна“ форма, „малка сестра на мрачната ода“, търсейки в самата рима „принципите на нейните средства“ чрез различни комбинации на алитерации. Пример за звукопис е стихотворението „Реализъм“, където съзнателно е търсено струпването на съгласните „н“ и „р“, за да се получи по-голяма музикалност. Или стихотворението „Размисъл“, което започва така:

On écrivait encore, en ces temps romantiques,
Où les chants de Ducis étaient des émétiques,
Où, sans pourpoint cinabre, on se voyait banni,
Où Prudhomme, ravi de tomber avec grâce,
Etait jeté vivant une contre-basse
Pour avoir contesté vers de Hernani.[3]

Като основна естетическа категория Красотата е вълнувала всички творци. Всички те са ѝ посвещавали стихове, есета, а онези, които са били и теоретици — и цели трактати.

Като представители на естетиката на „изкуство за изкуството“ парнасците стесниха до голяма степен функциите на красотата в творчеството, а ролята и задачите на художествено-творческата дейност сведоха до чисто естетическите. Затова не бива да се учудваме, че, както в произведенията на романтиците, Красотата тук се пише с главна буква и в творбите им в същност тя е „главното действуващо лице“, тя е техният бог, пред който те благоговеят и

---

[1] Стихотворение от осем стиха, при което първият стих се повтаря като четвърти и седми, а вторият се повтаря като осми. Цялото стихотворение се състои от две рими — едната за 1-, 3-, 4-, 5-, 7-и стих, и другата за 2-, 6-, 8-и стих. По-известни триолети на Банвил са: „Смъртта на Шекспир“, „Урок по пеене“ и др.

[2] Шест стиха с кръстосана двойка рими.

[3] Oeuvres de Th. de Banville. T. III. Odes funambulésques. Méditation, p. 274.

смирено падат на колене. В култа към това божество те виждат единствения път към славата.

Известната мисъл на Готие от предговора му към „Стихотворения“ от 1832 г.: „щом едно нещо стане полезно, то престава да бъде красиво“, в действителност е естествено и закономерно следствие от развитието на самото буржоазно общество, където трудът като бреме противостои на изкуството — като игра, като продукт на „чистата форма“. За съжаление обаче нито романтиците, нито парнасците правят разлика между полезно и утилитарно. И ако ние разбираме нежеланието им да принесат своето изкуство в жертва на „средния буржоазен вкус“, да ласкаят буржоазията в класицистични образци, не можем да приемем абсолютното противопоставяне красотата на ползата, не можем да се съгласим с твърдението, че красивото, именно защото е красиво, не може и не бива да служи на нищо.

Впрочем концепцията за пълното разминаване на красивото с полезното идва може би и от схващането, че изкуството е лукс (Л. дьо Лил) и като всеки предмет на лукса определящата му характеристика е не полезността, а красотата.[1]

За Готие и неговите следовници изкуството се отъждествява с красотата — то е нейната най-висша и съвършена форма за изява. В това отношение красотата на изкуството е противопоставена на природната красота като „по-низша“ и „естетически непълноценна“. Оная, висшата, истинската, съществува само в съзнанието на художниците. В техните произведения няма да видим просветителското възхищение на Русо от природата. Всичко това е резултат от дискредитирането на природната красота в естетиката на модернизма и има дълбоките си корени в субективно-идеалистическите възгледи на своите теоретици.

От най-древни времена художниците и философите са се мъчили да разгадаят нейната природа. Но тя лесно не се дава. Тя е гъвкава, многолика и тъкмо когато смяташ, че си я притиснал и я държиш здраво в ръцете си, ти се изплъзва. И все пак в предговора към романа „Мадмоазел дьо Мопен“ Готие се мъчи да ѝ даде свое определение. Според него красотата е изящество на формите, хармония на цветовете, светлина, която сияе от Ориента и Гърция. Известен е неговият естетизъм, възгледът, че целта и смисълът на изкуството е прекрасното — „произведението на изкуството не трябва да бъде хартиена обвивка на горчивичък морално-философски хап: да се търси в изкуството друга полза освен израз на прекрасното показва ограниченост на ума, неспособност да се постигне диханието на възвишеното и да се стигне до големи обобщения. . .“ Но, от друга страна: „Може ли да се утвърждава, че изкуството трябва да бъде проникнато от безразличие и студено отричане на всичко живо и съвременно и че подобно на Нарцис се възхищава само от своето отражение във водата, че обича само себе си? Не, художникът е преди всичко човек и при условие, че свещеното изкуство винаги ще бъде за него цел, а не средство, той може да отрази в своето произведение — положително или отрицателно — увлеченията, страстите, убежденията, предразсъдъците, ненавистта на своето време. . .“

---

[1] В духа на парнаската естетика и като реакция на отвлечената духовност на романтизма Готие и неговите съмишленици противопоставят чувствената на интелектуалната красота. И така, както в романа на Уайлд, лорд Хенри авторитетно заявява: „Истинската красота свършва там, където започва интелектуалният израз“, много преди него „поетът“ д'Албер от романа на Готие „Мадмоазел дьо Мопен“ споделя, че се възхищава много повече от една красива уста, отколкото от една красива дума, от едно красиво сложено рамо, отколкото от една добродетел. Той не вярва в нравствената красота, защото е нравствено осакатен човек, щом като оправдава съществуването на проституцията от морална гледна точка. „Моята съвест е глуха и няма“ — изповядва той.

За Готие като идеалист-метафизик красотата принадлежи единствено на духовния свят на човека и е неизменна, защото е абсолютна, а според него се променят само относителните понятия — красотата се променя, но не като същност, а само като форма. (Той я пренася от Платоновите селения в конкретно-чувствения свят.) Готие приема определението на Платон, че Красивото е великолепието на Истинното. (Той остава верен на утвърдилата се от хилядолетия традиция от Платон до просветителския век, която свързва гносеологията с естетиката (без да изпада в гносеологизъм): „Красотата не е слугиня на Истината, защото тя сама олицетворява божествената и човешка правда. . .“)

*

Темата за твореца и неговото изкуство включва в себе си проблема за творчеството — за интимния акт на сътворението. Той заема доста обширно място в произведенията на романтиците и това е лесно обяснимо, като се има пред вид, че субективизмът на романтизма, психологическата вглъбеност на неговите представители, изострената им чувствителност предполагат сами по себе си една засилена самонаблюдателност и склонност към самоанализ.

Поетите от школата „Парнас“ сравнително малко се интересуват от психологията на творчеството. И това е следствие от цялостната им естетическа система: те са по-съзерцателни, по-пластични и изобразителни и по-малко изразителни. Тук не можем да не направим уговорката, че един поет като Т. дьо Банвил например — най-емоционалният от парнаските поети — излиза определено извън рамките на школата и със своята емоционалност, с музикалността на стиха си. В неговото литературно наследство можем да намерим отговор на въпроси, които са го вълнували като обществено значима личност и като творец. В произведенията му проблемът за съдбата на твореца, за неговата участ като създател на художествени ценности в едно общество, което по своята дълбока същност е враждебно на всяка духовна изява, намира своето, макар и скромно място.

И все пак като всички представители на доктрината „Изкуство за изкуството“ парнасците са имали съзнание за своята „изключителност“ и са обичали да се „вслушват“ в себе си. Тези самонаблюдения и самоанализи са намерили художествен израз в отделни произведения. Класически пример в това отношение е станало стихотворението „Изкуство“ на Теофил Готие. То е вдъхновен химн на твореца, на неговия благороден труд, на онзи, който познава и редките мигове на вдъхновение, и дългите часове на безсънните нощи, когато трябва да се бори и със себе си, и със съпротивлението на материала (дори в буквалния смисъл на думата — особено ако е скулптор), за да създаде „нова, революционна форма“. Готие съветва скулптора от своето стихотворение да изостави глината, да се пребори с твърдия каларски и пароски мрамор, да „проследи“ с ахатова жичка профила на Аполон, и то така, че да спази чистия контур и цвят, защото като древните римляни и той знае, че всичко отминава, остава само правдивото талантливо изкуство. Един чудесно изработен медал може да възкреси и император; дори и боговете умират, а истинските стихове остават да живеят по-дълго от бронза. Той призовава ваятеля:

Dans la matière dure	В твърдия материал
scelle ton rêve, afin	издълбай своята мечта,
qu'il dure	за да живее,
Tant que le monde ait fin.	докато е жив светът.[1]

[1] Там, където името на преводача не е отбелязано изрично, преводът е мой.

Стихотворението е написано като потвърждение на идеите, изказани от Банвил в оделетата „На Теофил Готие“.

Докато за Банвил творческият акт е в сферата на неосъзнатото, за Хосе Мария де Ередиа приема съвсем реален израз. В сонета „Емайл“ е дадено подробно описание на конкретните процеси при приготвянето на емайла, от който ще бъде сътворено произведението. Тези процеси тук имат символно-поетичен смисъл. Емайлът прави от медта нещо по-богато от златото. Под пръстите на майстора се раждат, живеят и тичат героите от митологията: свинксове, кентаври, химери, Ахил, Орфей и Херкулес.

По дух, а и по някои чисто професионални похвати — метафоричност например — това стихотворение напомня „Изкуство“ на Готие.

Пещта червенее. Плаката е готова,
вземи лампата, моделирай тънкия меден лист
и фиксирай с огън тъжния цвят, свещения прах, където
твоето длето се калява.

Независимо от това, дали отдават повече или по-малко значение на безсъзнателното в творческия акт, всички писатели са единодушни — творецът на непреходни естетически ценности е преди всичко „безупречен работник“, както пише Льоконт дьо Лил в очерка си „Огюст Барбие“.

За Лил творецът трябва да „осъществява Красивото“ с помощта на своето сложно, „вътрешно зрение“ чрез комбиниране на линии, цветове и звуци... Въпреки че отдава голямо значение на осъзнатата, упорита и целенасочена творческа дейност, и той, както и Т. дьо Банвил, изтъква ролята на безсъзнателното в творческия процес: „Ако интуитивните качества преобладават у поета, той възприема, сравнява и съди с по-голяма сила и бързина.“ А неговият съвременник — английският теоретик на изкуството Джон Ръскин — пише по този повод: „Геният твори така лесно, както птицата строи гнездото си: той нито съзнава онова, което прави, нито се хвали с него...“

За Банвил трудът на поета е свещен, а дарбата му е непобедима. За своя учител Юго например той пише, че може да бъде сравняван само с Есхил — един „абсолютен монарх в своето царство“. Той сравнява труда на поета с изкуството на ювелира, който в „красивия ритъм на бронза затваря чистия си каприз“. Но за да постигне съвършенство, художникът трябва много да се труди.

Като много художници и героят на Банвил си задава често въпроса, кому дължи своите способности. На някаква свръхестествена сила ли? Но той е поземен и търси извора на своето озарение у майка си, т. е. в реалния материален свят. И в Музата, чийто образ е персонифициран като любима жена, която обвива с ръце шията му, или като птица, която пее в тръстиката. Музата го вдъхновява да напише най-хубавата си поема, макар че и той като толкова други поети е убеден, че най-хубавата книга на поетите е тази, която те изобщо не са написали. (Един малко банализиран парадокс, който идва от схващането на романтиците за превъзходството на твореца над творбата.)

И все пак какъв трябва да бъде човекът, призван да създава непреходни художествени произведения? Един автор като Флобер е убеден, че той трябва всичко да знае, да работи неуморно, дълго, търпеливо. Негова е мисълта, че писателският труд е едно дълго търпение. Същото споделя и в писмата си до Жорж Санд — какъв непосилен труд, какви нечовешки усилия му струва раждането на произведението, понякога се мъчи над една отделна дума с дни, чете цели пасажи от написаното на глас и се стреми да постигне такава ритмичност на фразата, която да съвпада с дишането. За него ритъмът на изрече-

нието е всичко. Той завижда на Жорж Санд за нейния начин и стил на работа, за това, че творчеството за нея е и удоволствие, тъй като мисълта ѝ тече плавно. . . Флобер твори изключително мъчително може би поради това, че отделя голямо внимание на отделния детайл. Винаги когато работи, се старае, без да изпуска от очи „широките хоризонти“, да гледа и „пред нозете си“. При това така се вживява в душевността и битието на въображаемите си герои, че когато писал романа „Мадам Бовари“, усещал в устата си истински вкус на арсеник. . . Самият той сравнява поетичното видение с нещо, което ражда радост, като че ли в тебе нещо расте. . . „Нещо преминава пред очите ти и трябва жадно да се нахвърлиш на това. . .“[1]

Но робуването на стила, на отделната дума, на отделния звук дори може да доведе художниците — особено онези, които не са дарени с много голям талант, до фатални резултати. За това предупреждава Едмон Гонкур в „Дневник“: „Този лов на бълхи оглупява и най-надарените, като шлифова фразата през лупа и я лишава от всичко силно, голямо, горещо, което дава живот на книгата.“ И как няма да бъде така, след като девизът на Готие, че е видял само онова, което се вижда от прозореца, е девиз на парнасизма въобще!

Обикновено се пише (съвсем справедливо впрочем), че поетите обръщат поглед „навътре“ — към тайните на собственото битие — като личности и като творци — в епохи субективни. Като всички обобщения и това крие своите „подводни камъни“. Защото, въпреки че в гръцката античност, през Ренесанса, изкуството е пресъздавало Красотата и самò я е създавало под напора на могъщи вътрешни сили — „спонтанно“, това съвсем не значи, че тези художници са творили напълно безсъзнателно и не са си давали сметка за основните принципи на своето изкуство. Напротив, много от тях са ги осмислили теоретически в своите философски трактати (Леонардо, Вазари). Но разликата е в това, че цялото им внимание е било обърнато към „външния свят“, те не са правили център на своето творчество нито „загадките“ на собствената личност, нито „тайните на съществуването“. В творчеството на парнасците проблемът за твореца — за неговата участ, за ролята му в обществото като съзидателна градивна фигура — почти не се появява и в това те се различават от романтиците. И как не, щом като у парнасците се засилиха и в крайна сметка се изкористиха толкова тенденции, които в творчеството и естетиката на романтиците се явиха само като наченки (култът към красотата, субективизмът, хипертрофията на творческото „аз“ на художника). Така че отчуждаването от „тълпата“, но и от масовия читател и зрител, за когото в същност е предназначено изкуството, откъсването от пълноценния живот на обществото в края на краищата превърна тази литература в изящно, точно, но и хладно словесно изкуство, в което проблемите на ритъма, на красивата и точна метафора изместиха от съзнанието на автора социално-значимия сюжет. Но и тук, както винаги, когато нещата се обобщават, се огрубяват, може да се стигне до пресилени и неверни констатации. Поети като Л. дьо Лил и Т. дьо Банвил не могат да бъдат обвинявани в политическо късогледство и човешко бездушие. Известно е, че и двамата са се отнасяли съчувствено към революцията от 1848 г. и към Парижката комуна и макар да не са разбирали огромното им историческо значение, интуитивно са чувствували, че те са грандиозен поврат не само в развитието на Франция, но и на човечеството, и са им посветили стихове. Не може да се поставя и знак за равенство между автори като Готие, Л. дьо Лил и Т. дьо Банвил, от една страна, и треторазредни поети, като К. Мендес и Л. Менар, не само що се отнася до естетическите критерии, но и до чувството им за социална отговорност, до човешката им и творческа отзивчивост. Проблемът за съдбата на артиста в буржоазното общество, за ролята и

---

[1] Писмо до И. Тен от 1868 г.

мястото му в едно почти „вражеско“ обкръжение намира своята творческа реализация и в поезията на парнасците. Макар че тоновете тук са по-приглушени, краските — по-умерени в сравнение със страстната поезия на романтиците.

Ако поетът се чувствува зле в този „неуютен“ свят, ако е неразбран от невежата публика, той е единствено свободен в селенията на духа, на фантазията и за него — влюбения в изкуството на древна Гърция, Свободата облича хитон и му се представя като древногръцка богиня.

Както в някои произведения на романтиците, и тук художникът — създателят на естетически ценности — започна да става все по-често герой на литературните произведения и особено в поезията авторът се слива с лирическия герой. Той гледа на творбата си като на средство за разкриване на своята „уникална личност“. И ако по-рано „етическата“ свобода бе в известен смисъл пречка за постигане на „естетическа“ свобода, то сега, при новото поколение творци, тази пречка бе „преодоляна“ напълно и естетизмът стана принцип на новото изкуство.

Много художници обаче са разпънати на кръста на собствените си противоречия. Един ярък пример: Флобер. Той цял живот се раздвоява между добросъвестността на реалиста и вкусовете на „чистия“ художник. Готие приветствува решението на Флобер да се откаже от удоволствията на светския живот в името на изкуството. И братя Гонкур са на същото мнение. В романите им „Шарл Дьомаи“ и „Манет Саломон“ женитбата е щастие, което се отказва на художниците.

И все пак какъв е идеалът за твореца у Готие — този всепризнат старейшина на естетизма в изкуството? Той го нарича „чуруликащ славей“, който води хората към доброто и справедливото (ето че напуска позициите на парнаската невъзмутимост и сам става изразител на концепция, която противоречи по своята същност на теорията „изкуство за изкуството“).

В предговора към „Мадмоазел дьо Мопен“ Готие поставя въпрос, който е вълнувал всички художници: въпроса за политическата и творческата свобода на артиста. Той става особено актуален в един период, когато върху нея посяга с мръсните си ръце цялата буржоазна машина — пресата, критиката, полицията, Академията, Салонът, борсата. И Флобер изразява негодуването си от това, че предстои закон, който унищожава свободата на печата, закон, който ще облагодетелствува продажниците. Флобер е убеден, че писателят трябва да постъпва така, както го учи собствената му съвест. Съвременната му критика е подкупна. Подкупна е и пресата — цялата тая армия от журналисти, които като хрътки дебнат скандала и сами правят немалко, за да го предизвикат. „Вестникът лъже — пише с възмущение Готие: — със своите готови решения ви лишава от удоволствието да мислите. . .“

Те — духовно свободните поети и художници — създадоха обществото на Бохемата — Т. Готие, Ж. дьо Нервал, Роже дьо Бувоар — едни като че ли закъснели романтици, които не можеха да се приспособят към новите условия и се затвориха в света на изкуството, разбирано само като наслада, като „красота на чистата форма“. Но онези, които не са в състояние да предложат радикални обществени промени, съвсем естествено изпадат в песимизъм, от който има само един изход: да превърнат изкуството в единствена красота, да издигнат собствените му принципи в етичен еталон. Те презират буржоазията, която е икономически силна, те презират и онези свои колеги, които са склонни към компромиси. Но това презрение приемаше не толкова социална, колкото естетическа форма. В този смисъл парнасците са много по-асоциални от романтиците и това довежда тяхната поезия до една все по-засилваща се формализация.

В стихотворенията „Сбогом на поезията“ и „Поетът и тълпата“ на Готие от сборника „Испания“, писан през 1845 г., се появява мотив, особено характерен за романтизма (показателно е заглавието на второто стихотворение). Изкуството

е недостъпно за тълпата. Тя не го разбира, защото не разбира и твореца избраник. Нейното ухо е нечувствително към „божествения глас на поезията". Но и художникът гледа на нея с не по-малко презрение и пренебрежение. В „Мадмоазел дьо Мопен" той изразява озлоблението си към света — нищо не го трогва, нищо не го бунтува. Д'Албер изповядва, че не може да намери общ език с който и да е човек. „Чудесно разбирам една статуя, но не разбирам човека." „Поетът" д'Албер живее един нереален живот (така, както нереално живеят героите на Оскар Уайлд) — няма представа за онова, което прави, реагира само на спомени; възприема заобикалящия го свят като илюзия. Д'Албер е особняк, бяга от обществото. Той не иска да бъде един от многото — той е „капка олио в чаша вода", — колкото и да обръщате чашата, те никога няма да се смесят. Той — крайният индивидуалист — не допуска идея или чувство, което идва от друг — дори физическото удоволствие, което изпитва от Розета, си го обяснява само със собствените си усещания!

У Готие и парнасците (за разлика от романтиците например) проблемът за художника, за неговата съдба и роля в обществото е изместен почти напълно от друг, който разглежда художника в един много стеснен диапазон. Като „герой" на литературните произведения неговата функция е сведена само и единствено до чисто професионалните му проблеми. От „аристократичното" отношение на парнасците към света се роди и тяхната емоционална „неутралност", която в същност е следствие от това отчуждение. Парнасците имаха сякаш някаква „алергия" към острите обществени проблеми — те с удоволствие се оттегляха във въздушните кули на своето въображение. Затова в техните произведения е неуместно да се говори дори за литературни герои. Неправилно би било да се говори дори и за характери (термин, с който си служи предимно западната литературоведческа и литературно-критическа мисъл), защото характерът предполага сложност, „борба на мотиви", сила и монолитност дори когато е най-противоречив). Затова тук според мен най-добре е да се употребява думата „образ". Образите на творци, доколкото ги има, са едностранчиво представени и като душевност, и като интелект. Те много малко разсъждават и върху собственото си творчество; те са само маркирани като характери. Затова проблемите са поставени „камерно". Произведенията на тази тема — и сюжетно — са удивително еднообразни. Дори заглавията им се „въртят" в един кръг: изкуството, красотата, различните видове скъпоценни камъни: сапфири, опали, аметисти, оникси, изумруди. . .

Още у парнасците се забелязват не само наченки, но се оформят и някои особености, характерни за литературния процес у представителите на „чистата" литература. Тези особености са диалектически свързани с отчуждението и слагат основите на една тенденция, която и сега е отличителен белег на декадентското изкуство на съвременния Запад; дехуманизацията — не само в широк смисъл — като откъсване от човешките проблеми, но и като постепенно изчезване на човека като герой на литературното произведение. Стигна се и до по-голяма крайност, когато вече започва да се говори за деперсонализацията на литературното произведение. Този процес се наблюдава още у Готие и неговия „роман" „Мадмоазел дьо Мопен",[1] който стои в началото на една традиция в изчезването на сюжетността в някои произведения на модерната литература. (Та нали в сюжета най-ярко се изявява мирогледът на художника — неговите социални и нравствени симпатии и антипатии, а „чистите" художници най-много се дразнят от социално адресираните произведения.) Като пример за разпадането на сюжетността и изчезването или по-вярно трансформацията на героите като личности (дори по отношение на пола!) е особено показателен романът „Мадмоазел дьо

[1] Жанровото определение е съвсем условно.

Мопен“. При това още през 1835 г. той предусети явления, които станаха актуални за модернизма: безсюжетният роман на А. Жид „Блата“, публикуван през 1895 г., някои произведения на „новия“ роман през XX в. („Златни плодове“) на Натали Сарот, където сюжетните връзки са разхлабени до краен предел, сюжетното действие е сведено до нула, характерите изчезват, а авторката се мъчи да изтъкне „чисто психологическия елемент“ така, както живописният елемент се отделя при нефигуративната живопис. Впрочем до съвременните „безсюжетни“ романи се стигна по един дълъг път — нека не забравяме и приноса на Олдъс Хъксли и Андре Жид, които „музикализираха“ епическата му структура („Контрапункт“ на Хъксли и „Фалшификатори на монети“ на Жид).

Но нека се върнем отново при романа на Готие, за да осветлим по-подробно източниците и първоизвора на едно явление, което е така типично за съвременната модерна западна литература. Да се върнем към „корените“. Романът представя един доста дълъг (375 страници!) диалог в епистоларна форма между „актрисата“ Мадмоазел дьо Мопен и „артиста“ д'Албер (употребявам кавичките, защото това са хора, които не действуват, а само разговарят или се изповядват в писма). У тях всичко е нестабилно и несигурно, дори онова, с което човек се ражда — пола. Актрисата и д'Албер се чувствуват по-близо ту до единия, ту до другия пол, затова не могат да отговорят на любовта на онези, които са влюбени в тях, а и отношенията помежду им са неопределени. Д'Албер е с неопределено занятие — Мопен[1] ни го представя като „артист“ (а и сам той се смята за такъв) — не в смисъл, че създава художествени ценности, а по-скоро, че живее артистично, както героят на Оскар Уайлд — Дориан Грей, който сам е превърнал живота си в изкуство. Д'Албер нищо не е сътворил, но жената, която го обича — Розет — го нарича поет; той е написал един том, за който никой не знае, но който тя се е опитала да прочете, т. е. той е един неиздаден и затова никому неизвестен, а в същност неосъществен поет. Него нищо друго не го вълнува освен Красотата:. . . „ние сме те създали само за да те обичаме и да те обожаваме на колене. . . любовници, поети, художници и скулптори, ние те търсим, за да ти издигнем олтар: любовникът — в своята любовница, поетът — в своята песен, художникът — в своето платно, скулпторът — в мрамора, но вечното разочарование идва от това, че красотата не е осезаема, за да бъде обгърната от едно тяло, което не разбира никак идеята на тялото, която вие разбирате, че е ваша“. В този роман нищо не се случва, нищо не „става“ и, както казах вече, жанровото определение на произведението е съвсем конвенционално — и при най-добро желание човек трудно би разказал съдържанието на творбата — тя се състои от няколко писма, които представят отделните глави.[2] В тях много се психологизира, но това психологизиране не допринася съществено за изграждането на образите, тъй като е крайно едностранчиво и субективно.

*

Готие се вълнува от Красотата, но не толкова от красотата въобще, колкото от красотата на изкуството и по-специално от красотата на художествената форма. Той е може би най-последователен в своя панестетизъм, в служенето само и единствено на музата. Льоконт дьо Лил — утопичният социалист, участникът в революцията от 1848 г., чието поражение приема като лична катастрофа, схваща варварството на съвременното му общество като жестока фаталност. Отвратен от порядките на заобикалящата го среда, той ѝ противопоставя своя идеал за

[1] Впрочем нейното име почти никъде не се споменава и това също е израз на една тотална деперсонализация в съвременен смисъл — та нали човек почти от самото си раждане е свързан с определено име, което е само негово и го отличава като индивидуалност.

[2] Но в никакъв случай не и сюжетни линии.

красотата, която според него е напълно независима от Истината и Доброто. „Свещеният език на изкуството трябва да служи само на Красотата; то като „висше начало“ в живота не трябва да поражда чувство на гражданска доблест — в противен случай творецът не е истински художник! (Тази мисъл бе възприета в „готов вид“ от Готие!)

След разгрома от 1848 г. за Лил всички светли надежди са покосени. Самият той се променя: става мълчалив и вглъбен, затваря се в себе си, откъсва се от онези идеи, които някога са го вълнували. Сега започва да гледа на себе си само и единствено като на поет в тесния смисъл на думата, т. е. като на автор на стихове, чийто хуманизъм става някак си абстрактен. Може би не колкото Готие, но все пак и Лил е противоречив и непоследователен в своите възгледи. И въпреки че след душевния прелом, който изживява, започва да пише една поезия, далеч от социалните тежнения, в отделни творби се запазват следи от някогашното „фуриеристко“ мислене. Мисълта, че художественият творец е „възпитател на човешкия род“, е негова.

В сборника очерци, озаглавен „Съвременни поети“, Льоконт дьо Лил поставя проблема за човешкото достойнство на твореца, за неговата честност. Той обвинява някои творци, които имат претенцията да бъдат „модерни“, в продажност. Такива поети Лил нарича „моралисти без принципи, философи без теории“.

Във време, когато треската за пари, безразличието и презрението към Идеала обхваща дори образованите слоеве, а и много таланти, самотните гласове на поетите-мечтатели не стигат до масите.

Лил презира тълпата и това е презрението на бившия романтик. За съжаление той поставя на една дъска снобите, невежите претенденти за арбитри на художествения вкус, с френския народ. Той с пренебрежение заявява, че великите поети, истинските художници, които са излезли от неговите недра, не са живели неговия живот, не са говорили на разбираем за него език. . . Онези, напротив, които по вродената си бедност или извратеност на ума са го ласкали, изпълнявали са робски изискванията на неговия неразвит вкус, опростявали са заради него онова, което никога не трябва да бъде опростявано — такива поети той е обичал и прославял.[1] А поетът трябва да изразява надеждите на свото време!

Добродетелта на великия художник — това е неговият гений, който няма да постави свещения език на изкуството в служба на низки цели. . . Затова Лил особено цени честността у един такъв поет, какъвто е Алфред дьо Вини. Вини никога не е ласкал вкуса на знатните и не е угаждал на капризите им, не е уважавал „безплодната“ суета и не се е преструвал, че уважава „смешния“ съд на публиката.

*

Творецът — като тема — най-осезателно присъствува в произведенията на Теодор дьо Банвил и този факт се обуславя както от общопсихологически предпоставки, така и от особеностите на лирическия му талант — като човек и художник той е по-отзивчив към социалната несправедливост, по-емоционален. В тази поезия ние се срещаме с проблеми и мотиви, които ни са познати от произведенията на романтиците. Особено в първата му стихосбирка „Кариатиди“, която с основание се смята за „романтическа“. Стихотворението „Мъртвата лира“ ни показва поета-орел, който властвува над тълпата, защото знае, че е „посредник“ между „земята и небето“.

---

[1] Вж. с. 238—239 от цит. кн. на Льоконт дьо Лил.

Хосе Мария-де Ередиа — майсторът на сонета — също смята, че художникът е всемогъщ, че нему всичко е дадено и всичко е позволено — той е надарен с качествата на богочовек! Флейтата му може да свири тежко, да плаче, да пее и да стене по негово желание!

И въпреки това често е самотен и тъжен!

Сюли Прюдом ни среща с образи на поети, с тяхната гражданска и човешка топлота. Той споделя, че се чувствува измамен: не вярва в прогреса! Животът на артиста в произведенията на Прюдом е нерадостен. Стихотворения като „Станси за Пиер Корней“, „За Русо“, въпреки че възкресяват сенките на велики покойници, носят съвсем преки алюзии за положението на съвременните му поети!

*

Каква е същността на парнаската естетика? Ето я: формата трябва да бъде скулптурна, концепцията — ясна и определена. Култът към формата измества вниманието към значимостта на идеите и на сюжета. И макар че поети като Т. Готие, Флобер и Л. дьо Лил са убедени, че формата и идеята са неразривно свързани, все пак, ако вземем пред вид дори собственото им творчество, ще видим ярко изявено предпочитание към проблемите на художествената форма и въпреки че все още е рано да говорим за формализъм, художественото съвършенство се превръща за тези художници ако не в единствена, то в главна цел и смисъл на тяхното изкуство.

В теоретичните съчинения, изказвания и особено в личното творчество на Готие, Лил, Банвил, Ередиа и мнозина други, макар и в различна степен, могат да се видят кълновете на бъдещите модернистични течения в литературата, които се характеризират преди всичко с все по-засилваща се формализация — резултат от един естетизъм, който, доведен до абсурд, докара и своето отрицание: деестетизация[1] и деперсонализация[2] на редица произведения в съвременната западна литература.

---

[1] Това явление е свързано и с навлизането на уличния жаргон в тъканта на творбата, с вулгаризирането на езика, с опошляването на интимните човешки преживявания и спекулацията с дребния житейски факт — докато се стигне до ликвидирането на изкуството като естетически феномен.

[2] Често героите на произведенията нямат имена: те са Той и Тя; обезличаването на човека като индивидуалност е израз на друга проява на упадъка: дехуманизацията.

МЕЖДУ МРАКА И СВЕТЛИНАТА (НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ ПОЕМАТА НА ИВАН ВАЗОВ „ПАИСИЙ“)

Радосвет Коларов

В националното самосъзнание на един народ съществуват възлови понятия-образи, в които е съсредоточена интелектуална и емоционална енергия, които като ядра привличат към себе си и напластяват около себе си сложен комплекс от мисли и чувства, имащи трайно, непреходно присъствие в националния психически портрет. Едно такова понятие-символ на българското национално самосъзнание и самочувствие е името на великия светогорски монах, написал преди повече от двеста и петдесет лета своята „История славянобългарска“.

Едно име се превръща в подобен символ постепенно и сложно както по рационален път, така и чрез силата на емоционалното внушение. В този смисъл незаменим е приносът на художествената творба със способността ѝ да въздейства върху недосегаеми с други средства страни на човешката психика.

Може с увереност да се каже, че поемата на Вазов „Паисий“ е една от най-ранните и най-ярки срещи с автора на „История славянобългарска“, среща, която оформя в съзнанието на читателя за цял живот определен духовен и физически — с точност до конкретната поза — образ.

Затова анализът на поемата едновременно с разкриване на художествената ѝ структура може да разкрие онези черти (или част от тях), с които Паисий Хилендарски и делото му се утвърждават като елемент на народопсихологията.

*

Още при първо четене поемата създава впечатление за монументалност, носи печата на тържествено-приповдигнатия „одически“ стил, характерен изобщо за цикъла „Епопея на забравените“ — с архаичния си лексикален пласт („мир“, „звон“, „бран“), риторическите въпроси („Що драскаше той там, умислен, един?/ Житие ли ново, нов ли дамаскин“), дългите (шестостъпни хореични) стихове, с масивната си постройка (116 стиха), разчленена не на строфи, а на няколко големи части; с бавно разгъващите се периоди, сложно разклонения синтаксис („Нека всякой наш брат да чете, да помни, / че гърци са люде хитри, вероломни, / че сме ги блъскали. . . / и затуй не можат. . . / и че сме имали царства и столици, / и от нашта рода. . . / как свети Борис се покръсти в Преслава, / как е цар Асен. . .) и пр.

Основен стилистичен белег на поемата е плеоназмът (многословието), който в структурно отношение се поддържа от паратаксиса — съчинителната връзка в най-общ композиционен смисъл, присъединяемостта (. . . + . . .). Този белег на стила се определя от следните причини.

Не само по формални признаци, но на първо място по идейния си патос „Паисий“ има характера на ода, „похвално слово“ за светогорския монах. В центъра на вниманието застава отделната личност, която трябва да бъде осветена от различни страни чрез прибавяне на нови и нови черти (той е и такъв. . ., и такъв. . , и такъв. . .) с цел да бъде показана в максималното си богатство. (Психологическа предпоставка за подобен род поетическо претворяване е неутолимото желание на автора да каже колкото се може повече неща за своя герой.)

На второ място Вазов вмъква в своята поема чрез монолога на Паисий — разбира се, условно — историческото повествование — куп събития, нанизващи се последователно върху темпоралната основа (и. . .и. . . и. . .).

Следователно в поемата „Паисий“ одическата многоплановост на героя и акумулиращият принцип на историческото повествование се намират в щастливо единство, обуславящо и стиловото единство на поемата — споменатата вече плеонастичност.

Тази особеност, подкрепена от известно мълчаливо предубеждение за Вазовото многословие, изобщо може да доведе до отказ от по-нататъшно детайлно изследване на художествените качества на творбата, от разглеждането ѝ като художествено организирано цяло и да прехвърли вниманието върху най-общите похвати на стила или анализ на отделни отрязъци от текста.

И наистина при такава „разводненост“ и риторическа повторяемост, където сякаш емоционалният порив е изпреварвал ръката на художника, критикът се чувствува, образно казано, като в гъсто избуял, непроходим лес. Към тази „затруднена проходимост“ прибавя своя знак и размерът на поемата — професионалната интуиция подсказва, че колкото творбата е по-дълга, толкова по-трудно е в нея да бъде открита някаква цялостна, минаваща през цялостното пространство на творбата художествена организация.

Досегашните анализи на поемата съдържат редица точни характеристики във връзка с изграждането образа на Паисий—романтичната възвисеност, монументалност, отсъствието на конкретизиращи подробности, окрупняването на мащаба. В поемата обаче действуват закономерности, които оформят от сто и шестнадесетте стиха неподозирано монолитна художествена конструкция, придават на наглед разпиляната творба облика на завършеност.

Изследването на тези закономерности може да започне от следния очебиен, безспорен факт: поемата се състои от две обособени в тематично и композиционно отношение части: 1) портрет на Паисий и описание на обстановката, в която той пише своя труд; 2) монолог на Паисий, в който той излага основното съдържание на своята история. Втората част се вклинява в първата, развивайки се като внушителна ретардация в определена — умело избрана — точка от портретуването на героя, надхвърляйки по размер целия „авторов“ текст в поемата (съотношението между двете части в стихове е 52: 64).

С това „История славянобългарска“ се отделя композиционно и структурно се противопоставя на обрамяващата я част (настоящето на Паисий и миналото извън „историята“). Това тематично-композиционно противопоставяне на двете части, както може да се очаква, е спътник на едно много по-дълбоко, проникващо в самата основа на художествената структура идейно-философско противопоставяне: между два различни етапа на историческото познание, между историческо безпаметство, загубване миналото на един народ в мрака на небитието и възкръсване на историческата памет, възвръщане миналото на народа от „загубеното време“. Това противопоставяне е толкова по-силно, като се има пред вид ценностната инверсия на двете системи: безславието на настоящето (от гледна точка на Паисиевия съвременник), величието на миналото, описвано в „историята“.

Следователно може да очакваме, че противопоставянето на историята, написана от Паисий (в нейното денотативно, обектно значение) на онова, което е

нейно отрицание (като обществено познание) или което е извън нея (като отрязък от историческото време) в системата на Вазовата поема трябва да означава заставането на свят срещу антисвят, при което признаците на единия трябва да бъдат антипризнаци на другия, законите на единия трябва да бъдат антизакони на другия, прекрачването на границата между тях, преминаването от единия в другия трябва да означава навлизането в чуждо гравитационно поле.

Всичко това с голяма вероятност може да се очаква от една художествена творба. Затова на първо време има смисъл да разглеждаме поемата не стих след стих, а да съпоставяме посочените два свята, техните парадигми (асоциативните редове на признаците на всеки един от тях). Това е необходимо, както се спомена малко по-горе, поради предположението за взаимната инвертивност на тези признаци, вследствие на което всеки от двата свята ще се окаже обърнато изображение на другия.

Естествено тези признаци не представляват хаотичен набор, а са свързани в органична цялост. Предстои да се изследва начинът на това свързване и, разбира се, началното ядро, от което започва израстването на цялото.

Често се случва — осъзнато или не — даден автор да кодира принципите на художествената конструкция в някакъв ключов отрязък на текста. Намирайки този отрязък и съответно откривайки кода, критикът може по-нататък да върви, без да се лута в изследване на структурата. Такъв кодов отрязък на поемата „Паисий“ представляват последните два стиха:

и хвърляше тайно през *мрака* тогаз
най-първата *искра* в народната свяст.

В тези два стиха са подчертани думите *мрак* и *искра*. Както ще бъде доказано по-нататък, тези взаимно отричащи се думи имат репрезентативно-тематично значение; семантичните полета „мрак“ и „светлина“, развивайки около себе си богата мрежа от метафорични значения, асоциирайки се с други признаци, постепенно изпълват смисловото пространство на двата противоположни свята. Тръгвайки от „мрак“ и „светлина“, движейки се, условно казано, хоризонтално по асоциативните силови линии, можем да опишем това смислово пространство.

И тъй, започвайки описанието, може да констатираме, че темата „тъмнина“ нахлува още в самото начало на света, който условно нарекохме настоящето на Паисий и миналото извън неговата история (неотразено в нея). И още по точно нахлува в самия първи стих на поемата:

Сто и двайсет годин. . . Тъмнини дълбоки!

В непосредственото продължение на текста се забелязва съсредоточаването на признака „тъмнина“ в неговото конкретно, сетивно-пространствено значение — при първоначално обрисуване на предметната обстановка и облика на героя. Пред нас е тясна килийка, в която някакъв „бледен“ монах пише нещо в полумрак — „среднощ“, „пред лампа жумяща“. В това напластяване на тъмнината скрито присъствува и „цветовата емблема“ на монаха — черният цвят на расото. Още тук обаче редом с първичното значение на признака „тъмнина“ се появява и неговото преносно значение на „невзрачност“, „подивялост“, „незвестност“; интересно е, че тези две значения на признака се диференцират в непосредствена близост, в два съседни епитета:

един монах *тъмен*, непознат и *бледен*

Тъмен, непознат, мрачен, див светогорец (в края на поемата) са характеристики, естествено свързващи се с представата за „скромната“ килийка и разширяващи своето значение на фона на *вдън горите атонски* и *ревът беломорски* по посока на „необлагороденост“, „нецивилизованост“.

От друга страна, конкретно-пространственото значение на „тъмнина“ се разширява в друга посока, свързвайки се асоциативно с признака „затънтеност“, „дълбочина“, „затвореност“ (връзката между тъмнината и затвореното пространство е очевидно съвсем пряка на денотативно равнище, срв. „тъмно като в кладенец“, „тъмно като в рог“): *тамо вдън горите, убежища скрити, килийка, в килията скрит* — т. е. преход от една закътаност към друга, с по-висока степен на компактност.

В така очертаващата се картина на тъмнина, глухота и пространствена затвореност органично се присъединява сънната неподвижност (срв. отново пряката асоциативност между „тъмнина — неподвижност“, „тъмнина — сън“): *килийка, потънала в сън, Бялото море, заспало дълбоко, отдих и мир, убежища, скрити от лъжовний мир* (т. е. настрана от суетния шум на живота); към този неподвижен фон на природната и предметната обстановка се прибавя неподвижността на монаха, застиналата му поза (*пишеше наведен*).

Признакът „тъмнина“ действува същевременно и със своето преносно значение на „временна отдаленост“, „непознаваемост“. В темата „мрак“ признакът „време“ получава особена семантична окраска: то е незапълнено с нищо, върти се сякаш „на празен ход“, отмервано от атрибутите на вечността — „ревът беломорски /или вечний шъпот на шумите горски,/ ил на звона тежкий набожният звън“.

Тъмнината се разпростира не само върху настоящия — от гледна точка на Паисий момент, но в още по-голям размер върху миналото, към което монахът е устремил погледа си. Миналото е вече открито безформено, без признаци на битие (срв. биологическата мотивираност на асоциацията „тъмнина — смърт“), то е като че ли само понятие, зад което отсъствува денотатът — „хаос тъмний“. В развитието на темата се активизира признакът „непроницаемост“ дотолкова, че се получава синонимно изравняване на *хаос тъмний* и *звездния свят* (в четиридесети стих) — „той фърли очи си, разтреперан, бляд, / към хаоса тъмний, към звездния свят“, при което „звездния свят“ губи основния си семантичен признак „далечна, неразгадана светлина“, „помръквайки“ под влиянието на семантично по-силния съседен израз (*хаоса тъмний*).

Когато говорим за темпоралната характеристика на мрака, интересно е да отбележим сложното напластяване в поемата на няколко временни перспективи. Преди всичко трябва да обърнем внимание на факта, че в първия стих на своята творба Вазов използува похват, наречен в поетиката „метапоетически автокоментар“[1]. Той се състои в дадения случай в това, че авторът вмъква в самия текст на своята творба указание за времето на написването ѝ, съотнасяйки го с времето на написването на Паисиевата история:

Сто и двайсет годин. . . Тъмнини дълбоки!

Едно от значенията на израза *тъмнини дълбоки* (сам по себе си многозначен) е несъмнено отдалечеността тъкмо на тези посочени в началото сто и двадесет години. С това Вазов пречупва временната перспектива на творбата през призмата на своето собствено време.

Но веднъж поставен в творбата, изразът *сто и двайсет годин* изисква неизбежно съпоставяне, сверяване с времето на съвременния читател, който на свой ред пречупва Вазовото настояще през призмата на своето собствено настояще.

С други думи, поемата „Паисий“ отнася читателя на последователни етапи все по-дълбоко и назад във времето: първо към Вазовото време, от което поетът

---

[1] За целенасоченото използуване на този похват в поезията на Ана Ахматова и Осип Манделщам вж. изследването на Ю. И. Левин, Д. М. Сегал, Р. Д. Тименчик, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма. — Russian Literature, 1974, 7—8, с. 72—74.

го препраща сто и двадесет години назад, към времето на Паисий (настоящето време на поемата), от което пък светогорският монах го препраща още по-назад в далечното историческо минало. Това последователно проектиране на няколко временни перспективи, наподобяващо принципа на излизащите едно от друго, постепенно разширяващи диаметъра си колена на телескопа, създава особено впечатление за дълбочина, предисторичност.

И така светът на Паисиевото настояще и минало преди създаването на „историята“ има за свой деференциален признак тъмнината, максимално широко и разнопосочно метафоризиран, оформя се от характеристиките „мрак — затънтеност — неподвижност — невзрачност — хаос — отсъствие на живот“ — „безвремие“, носещи в своята съвкупност отрицателен ценностен знак.

Антипод на този свят е светът на „История славянобългарска“. Мост към него може да хвърли сблъсъкът на следните два стиха — единият в началото, другият в края на поемата:

8-и стих: във скромна килийка, потънала в сън,
112-и стих: работи без отдих, почива без сън

Потънала в сън и *почива без сън* са противоречиви, несъвместими от гледище на елементарната логика изрази (като се има пред вид, че пряко или косвено са свързани с характеристиката на едно и също лице). В поезията обаче такъв род противоречие не е безсмислица, а източник на ново, възникващо на полюсите между противоречията значение, понякога пряко насочващо към самата същност на художествената идея. Така е и в този случай. Между утвърждаването и отрицанието на един признак („сънност“) творбата е казала нещо, което снема едно значната атрибутивност на всеки от тях: в привидната неподвижност, заспалост на килията сред вездесъщата тъмнина, където животът едва тлее с пламъка на кандилото, оказва се, безшумно е назрявал грандиозен творчески акт, от мрака е изплувало миналото на цял един народ.

Художествената творба може да си позволи такава волност — да митологизира делото на една историческа личност, и то в съответствие с мащаба на нейния принос в националната култура, да преведе нейното реално значение в историята на нацията на езика на художествената условност.

И тъй Вазов въвежда в своята поема отначало по- „предпазливо“, а след това вече категорично митът за сътворението:

Нивга майка нежна първенеца свой
тъй не е гледала . . . . . .

Изписаните листа на монаха сякаш оживяват. Редовете, надраскани с пачето перо, разказващи за древни събития, сякаш се въплъщават в самите събития, думите сякаш извървяват „обратния път“ към своите денотати, извикват на живот епохата, отразена в летописа.

Раждането означава излизане от тъмнина на светлина. И ето че в непосредствена близост с цитираните по-горе стихове, пряко адресирана към творението на Паисий, за пръв път в поемата (34-и стих) се появява темата на светлината:

Нивга майка нежна първенеца свой
тъй не е гледала, ...
. . . . . .ни поетът мрачен
своят идеал нов, чуден, *светлозрачен*!

От този момент нататък като конструктивен белег на отделилия се, придобил собствено битие свят на „историята“ започва да се оформя асоциативният ред на светлината, също както редът на тъмнината широко и многопосочно метафоризиран: *светлозрачен, светий, свети, искра, звездния свят, светци.*

Признаците на този свят, както беше допуснато в началото на статията, се корелират отрицателно с признаците на света на тъмнината.

Преди всичко светът на „историята“ се изтръгва от локалната ограниченост (затънтеност, закътаност) на Паисиевото настояще, разширявайки неудържимо своите граници в пространството, противопоставяйки на закътаността, дълбочината, затвореността признаците „отвореност“, „простор“, „широта“; *по тез земи славни, много кралства, от славний Будин до светий Атон, царства и столици.* (Мотивираността на асоциацията „светлина — отворено пространство“ е очевидна на денотативно равнище.)

Както се вижда, тази огромна територия едновременно с очертаването на своите периметри се противопоставя на локалната ограниченост в отвъдния свят и по друго — тя не е пуста и дива (срв. „де се чува само ревът беломорски“), а е богато населена с „кралства“, „царства и столици“, изпълнена е с градивно човешко присъствие.

В нея времето е разчленено, реално измеримо със събития за разлика от безвремието в пространството на тъмнината: изразът „царства и столици“ има определено темпорално съдържание (срв. отмервано с рева на морските вълни — отмервано с „царства и столици“). Тук се очертава и друга семантична и стилистична опозиция: „тъмнини дълбоки“ — „стари години“, при което времето във втория израз, като се има пред вид и непосредственото продължение „по тез земи славни вършили деди ни“, придобива специфичен ценностен оттенък на „древност“, „историчност“ (хронологическата оформеност е изразена и лексикално чрез думата „години“) за разлика от значението „неоформеност“, „предисторичност“, „фиктивност“ („загубено време“) на израза „тъмнини дълбоки“.

Активното, деятелно начало, което сътворява (или за да бъдем по-точни — възкресява) от хаоса миналото на един народ, се оказва основно начало и на самото минало. Смисълът на преоткриването му в поемата е изразен пределно ясно: да се знае „що в стари години, / по тез земи славни *вършили* деди ни“. В семантиката и граматическото значение на една дума е концентриран основният дух на една отминала епоха — тя е изпълнена с движение, събития, мъжествени, героични дела. Животът, който пулсира в тази епоха, изтръгваща се от небитието, от замрялата, сънна статичност в „отвъдисторията“, естествено носи в себе си признака „активност“, „движение“. Срещу *килийка, потънала в сън, заспала дълбоко, вечний шъпот, отдих* и пр. се оформя редът *градил, покръсти, би, прогони, покори, вземали, пишеше, надвива и* пр.

Противопоставянето на света на „историята“ на Паисиевото настояще и миналото извън нея по признака „движение — статичност“ освен на семантично получава моделиране и на граматическо равнище: разпределението на глаголите в монолога („историята“) и рамкиращата го експозиционно-финална част („отвъдисторията“) поразява със своята неравномерност, съотношението между тях е съответно 76:26 (в полза на монолога), при минимална разлика в обема на частите — съотношението в стихове е 64:52.

Деятелността, събитийността, която оживява пространството в света на „Историята“, има специфичен ценностен оттенък на „градивност“, „организираност“, „просветеност“, „творене на култура“ (общоприето е преносното схващане на светлината като символ на познанието) срещу хаотичността, нецивилизоваността, дивотата, непознаваемостта в света на тъмнината. Срв. „*Тъмнини дълбоки, тамо вдън горите, пред лампа жумеща пишеше наведен, хаоса тъмний, Патмос дивий, тайните на мрака←→как е цар Асен тук храмове градил / и дарове пращал; как свети Борис се покръсти в Преслава; той пишеше книги; вси Словене книги да четът.*“

Ценностната система на света на „Историята“ съдържа още етимологически свързвания със светлина признак „светост“, най-висока степен в скàлата на ду-

ховните ценности, отрицание на „невзрачност“, „незначителност“ в света на Паисиевото настояще. Срещу *монах тъмен, непознат и бледен, мрачен, див светогорец, мъж* застава редът *свети Борис, свети мощи, светци и патрици, светий Атон.* (Особено интересен е фактът, че в края на поемата, очевидно в резултат на извършеното от Паисий дело, първоначалната характеристика на Атон коренно се променя: „вдън горите Атонски високи“ — светий Атон“.)

И накрая в аксеологическия ореол на „Историята“ към „просветеност“, „организираност“, „древна култура“, „светост“ се присъединяват признаците „слава“ и „величие“, увенчаващи портрета на едно колкото отдалечено и забравено, толкова славно и велико минало: *славний Будин, Крум преславний, философ велик, царства и столици, чудеса, велика българска държава.*

И така, движейки се по асоциативните семантични редове, описвайки смисловото пространство на единия от двата свята, непрекъснато „напипвахме“ съответните антиредове, отрицателно корелираните признаци на другия. Това безпрепятствено асоциативно плъзгане от един признак към друг вътре в единия свят при непрекъснатото, изострено до максимално напрежение противодействие от страна на другия свят, сблъсък във всяка възлова точка, при всеки отделен признак може да бъде онагледено чрез следния модел:

„Отвъд-историята“	мрак	затво-реност	непо-движност	хаос	небитие	нециви-лизованост	невзрач-ност
⇕	↕	↕	↕	↕	↕	↕	↕
„Историята“	свет-лина	отво-реност	движение	орга-низираност	битие	култура	светост, слава

Този така прегледен, бинарен модел не задоволява в едно отношение: той не е пълен. Той достатъчно прецизно отразява основната художествена задача на поемата: да се подчертае значението на Паисиевото дело в контрастна съпоставка с предшествуващото го състояние, да се противопостави историческото познание, съдържащо се в „История славянобългарска“, на историческото „безпаметство“ и мрака, характеризиращи времето преди нейното написване.

Но в така очертания модел отсъствува образът на самия Паисий, послужил за повод за написване на творбата, източник на най-непосредствено поетическо вдъхновение.

Очевидно е, че неговият образ трябва да се „вмести“ между двата свята. Защото, от една страна, Паисий е частица от света на тъмнината, ситуиран е в него и принадлежи реално на неговото време. От друга страна, светът на „Историята“, на историческото минало, строго погледнато, е свързан най-пряко с характеристиката на Паисий, представлява, така да се каже, негова речева изява (съдържание на произнесения монолог), момент от развитието на образа му.

С други думи, образът на Паисий обединява двата свята, преминава свободно, безпрепятствено границата между единия и другия. Тази негова способност, условно казано, да се движи от тъмнината към светлината и обратно или да обединява, както вече се убедихме, две полярни художествени системи, вече ни подсказва нещо. И то е, че образът на Паисий не може да бъде единен, че той неизбежно — за да може да спои в органично единство непримиримите противоположности — трябва сам да носи в себе си конфликтното начало, борбата на противоположностите. Другояче казано, в облика на Паисий трябва да се сблъскват непримирими начала, изоморфни по своята същност на описваните признаци на двата свята.

Нека потърсим тези начала най-напред в личността на действителния, исторически достоверния Паисий. Може да се каже — без опасение за преувеличение, че той е изумителна личност, излизаща извън своите локални, национални и вре-

менни граници, изумителна с огромния си борчески заряд, с фанатичната си преданост на едно голямо всенародно дело. Но личността на Паисий е изумителна същевременно и с ренесансовото си богатство и сложност, с вътрешната си разнопосочност — парадоксално съчетание на взаимно изключващи се качества, истински образец на диалектическо построение.

Паисий е гений на волевия дух, на мъжественото, упорито преследване на поставената цел, но той не е светец в плоскостната перспектива на иконния образ, той е и човек от плът и кръв. Той е човек на науката в най-точния смисъл на думата, но същевременно и публицист, агитатор и пропагандатор, съчетал стремежа си към чистото познание и историческата достоверност с практическите задачи, програмата за национално самоопределение на своя народ. Той е учен, над него витае сянката на алхимика, добил по някакъв чудодеен начин своя философски камък, но той е и пилигрим, странник, разпространител на своята книга, движещ се по неравните пътища на своята потънала в робство и тъма родина, яхнал осел — едновременно писател, издател и книжар. Той е монах, божи служител, но и „див светогорец“, „за рая негоден“. Той е пророк и безпощаден заклеймител на отвърналите се от род и език, но и същевременно обикновен, простосмъртен, по човешки уязвим (наивно оплакващ се от разклатеното си здраве), земен, частица от своя народ, Той може да произнесе гръмоподобното „О, нерazумни и юроде“!, но същевременно и стеснителното, човешки затрогващото „Като прост българин просто и написах“.

Тези двойки противоречиви характеристики са достатъчни, за да очертаят двете лица в образа на Паисий: едното, „простосмъртното“ — на човешка простота и външна незабележимост, и другото, „митологичното“ — на пророческа дързост и духовно величие.

И тук се открива нещо твърде интересно. Ако вникнем в „набора“ от характеристики, оформящ всяко от двете лица на образа, а именно — външната незабележимост, затуленост зад стените на манастирската обител, ниско самочувствие (що се отнася до личните качества), „тъмна“, лишена от знаците на високия сан фигура, и, от друга страна, просветеност на ума, изумителна мащабност на мисленето, величие на духа, съзнание за светостта и започнатото дело и пр., ние ще открием, че. . . този набор от две редици характеристики вече ни е познат, че той е същият, с помощта на който описахме двата противоположни свята.

С други думи, личността на Паисий сякаш повтаря, пренася макрокосмоса на сблъсъка между отдалечени с векове епохи в своя микрокосмос на човешки качества.

Естествено е да се допусне, че в своята поема Вазов не би пропуснал да използува този паралел, тази изоморфност между двойнствения, противоречив образ на светогорския монах и двузначния, противоречив образ на историческото време. Че ще се изкуши да успореди, да свърже в единна концепция (както ще видим, по един възхитително органичен начин!) своята концепция за историческото минало с концепцията за личността на своя герой.

Двете противоположни лица на Паисий са две едновременно проявяващи се начала на една и съща личност; сблъсъкът между тях има формиращо личността значение. Паисий е стеснителен, свенлив, но и едновременно с това гръмовержец, проповедник, разговарящ с цял един народ; той е незабележим, неизвестен, затулен от очите на хората, но и едновременно с това велик откривател, един български Прометей, хвърлящ „искри“ в народната свяст“.

В поемата обаче се налага неминуемо известно разграничение на тези роли. Налага се Паисий, след като е бил, условно казано, в продължение на няколко десетки стиха върху територията на единия свят („тъмнината“), да се прехвърли отвъд — върху територията на другия („светлината“) и да се завърне в края на

поемата отново в света на „тъмнината“. Т. е. успоредно с тематичното развитие на поемата Паисий неизбежно извършва преход от единия свят в другия.

Но тогава. . . защо онова, което е неделимо, съществува едновременно вътре в рамките на личността като две противоположни начала, да не се раздели във времето, и то така, че „тъмният“ образ да се „разположи“ в света на „тъмнината“, а „светлият“ — в отвъдния свят на „светлината“? Тогава преходът от единия свят към другия ще означава преход от единия образ към другия. Личността на Паисий ще разгърне своята диалектическа природа върху оста на времето паралелно с прехода от един към друг обществен модел. Паисий, така да се каже, ще се „изтръгва“ от себе си, ще излиза от единия образ и ще минава в другия, в ново, противоположно състояние.

Ето че се натъкнахме на нещо познато и това е формулата на С. М. Айзенщайн за патоса, за патетичното построяване на художествената творба, изпробвана върху различни произведения на изкуството — офортите на Пиранези, романите на Зола, филма „Броненосецът „Потьомкин“ и др.: „скок“ „извън себе си“, който неминуемо става скок към ново качество и най-често стига в диапазона си до скок към противоположното (. . .), строеж, който кара нас, следващите хода му, да преживяваме моментите на осъществяване и формиране на закономерностите на диалектическите процеси.“[1]

Предполагам, че ако забележителният съветски кинорежисьор и теоретик на изкуството беше запознат с поемата „Паисий“, с благодарност щеше да я включи в списъка на своите образци.

И тук щеше да се наложи едно предварително встъпление — че поемата „Паисий“ е патетична на първо място по съдържанието на своята поетическа идея, което прониква до самия интонационен строй и стиховото оформление (за което стана дума в началото на статията). Че нещо повече — поемата съдържа в своя идеен план експлицитно изразен патос („той фърли очи си, разтреперан, бляд(. . .) и вдигна тез листи, и викна високо“). След което щеше да стане ясно, че покрай всичко това и в най-тясна връзка с всичко това поемата „Паисий“ е построена в съответствие с формулата на патетичната композиция — тъкмо чрез загатнатия вече скок от едно състояние в друго, противоположно, скок от едното лице на образа към другото.

Но най-удивителното в случая е това, че този скок е забавен, заснет е така, че плавната линия на движението на образа се насича на серия отделни пози — фази на движението, скок, който показва етапите на натрупване на новото качество в борба със старото. Паисий „излиза извън себе си“ сякаш на тласъци, непрекъснато преобразявайки се пред очите ни.

Установява се следната закономерност: движейки се през света на „тъмнината“ по посока на неговата граница (композиционно — към момента, в който започва монологът). Паисий все повече губи качеството „тъмнина“ и „просветлява“, за да достигне до най-отдалечената точка на това оттласкване от първоначалния си облик в момента, когато прекрачва границата, когато ослепително избухва светлината на отвъдния свят („Историята“). От този момент нататък започва обратното движение на образа: движейки се през пространството на „Историята“ и наближавайки границата на нейния свят, Паисий все повече „помръква“, възвръщайки се към първия си образ, за да прекрачи след последната дума на монолога за втори път, но в обратна посока, чертата от „светлината“ към „тъмнината“.

Забележително е това първоначално сливане, а след това все по-рязко разподобяване от оставащия еднороден, непроменен заобикалящ свят, това „предчувствие“, „подготвяне“ за очакваната някъде зад чертата промяна!

---

[1] С. М. Айзенщайн. Неравнодушната природа. С., 1973, с. 43—44.

Нека подчертаем, че не става дума за обикновено начално-финално повторение, за банално рамкиране на творбата с един и същ образ, а за един забавено показан (чрез серия от пози) двоен скок на образа между две негови полюсни състояния — целенасочено движение, организиращо около своята ос постъпателното разгръщане на творбата.

За да изследваме това движение, трябва да прехвърлим анализа от досегашната парадигматична ос (асоциативните редове) върху синтагматичната (последователното свързване на стиховете, движението от стих към стих).

Както беше изяснено, началните „експозиционни" стихове на поемата създават картина на мрак, непристъпност, временна отдаленост, неподвижност – „Сто и двайсет годин. . . Тъмнини дълбоки! / Тамо вдън горите атонски високи, убежища скрити от лъжовний мир, / места за молитви, за отдих и мир, / де се чува само. . ."

На този фон се появява Паисий. От самото начало той органично продължава развитието на темата „тъмнина" — *един монах тъмен, бледен, лампа жумяща*, при което признакът „тъмнина" получава нюанс на „невзрачност", „незабележимост", „лишеност от осанка", което се подкрепя по-нататък от изразите *скромна килийка, непознат, наведен* и накрая — *драскаше* (с подчертан пренебрежителен оттенък) — една поредица от характеристики, отнасящи се към „низкия", прозаичен стил, недопускащи никакъв ореол, очертаващи фигурата на обикновен, редови божи служител, невзрачен пустинник, скромно привел гръб, „един от многото" (*един монах тъмен*).

Дотук би могло да се каже, че скицирайки портрета на Паисий, Вазов се е стремял максимално да го направи неотличим от заобикалящата го среда. Същевременно обаче в образа на светогорския монах се съдържа нещо, което противодействува на посочения му вече облик; сливайки се с околната среда, монахът същевременно по особен начин се отделя от нея.

Преди всичко трябва да отбележим, че околната среда се оказва семантически амбивалентна—мракът, затънтеността, първобитната суровост, временната отдаленост могат да внушат и тайнственост, сурово величие. При това тази страна от семантиката на описанието получава подкрепа чрез оформяне на пласт от стилистически „висока" лексика — *лъжовний мир, звон, дън, убежища, вечний, високи, атонски*. На второ място, тъкмо този стилистически опозитивен лексикален пласт получава ефектно звуково курсивиране (повтаряне на групата „дентална съгласна-гласна-носова съгласна") чрез отмереното, протяжно редуване „. . .дин. . тъм. . . там . .. дън. . . тон. . ." (*годин, тъмнини, тамо, дън, атонски*), което някой по-чутък читател може впоследствие да схване като звукова илюстрация, предвестие на следващия малко по-долу седми стих:

ил на зона тежкий набожния звън

Този стих и съседните два

де се чува само ревът беломорски
или вечний шепот на шумите горски

в рамките на модела „мрак" — „светлина" участвуваха със значението „неподвижност", „безконечна повторяемост", „неизменяемост", но в посочения нов контекст те могат да се включат със семантичния признак „вечност", „мащабност", създавайки модел на заобикалящия човека природен свят.

Както вече може да се забележи, с влизането на Паисий в поемата се оформят два противоположни стилистични пласта: „висок" (поетичен) — „нисък" (прозаичен): *вечний, високи, убежища, звон — един монах, килийка, жумеща, драскаше.*[1]

[1] Интересно е да се отбележи „оголването" на този похват от страна на поета в стилистичното разслояване на един и същ корен в един и същ стих — „ил на *звони* тежкий набожния *звън*".

Но Паисий се разграничава от заобикалящия го пейзаж и по съвсем различен, противоположен начин. Неговата килийка се проектира направо, без допълнителни конкретизиращи подробности върху споменатия „модел на света“, самотна, обърната с лице към вечността (за читателя е трудно да си представи, че наоколо има и други килии, други монаси, манастири и пр.). Самотността на Паисий се оказва на свой ред амбивалентна — той е сам — незабележим, незначителен и пр., но в неговата уединеност виждаме и нещо друго, имащо противоположен ценностен знак — единственото човешко присъствие пред хаоса на мрака, пред дълбините на времето, отмервани от морските вълни и протяжния камбанен звън, и тази уединеност внушава респект и значимост, действувайки същевременно в обратна посока, с „понижаващото“ си значение (вж. например семантическата и стилистична разлика между „*един* монах тъмен“ и „Що драскаше той там, умислен, *един*?“).

Следователно първоначалният „тъмен“, невзрачен облик на Паисий съдържа и чужд, противодействуващ елемент, който по протежението на текста ще печели все повече надмощие.

Следва серия от риторични въпроси, насочени към разгадаване на загадката около образа на монаха. Тук блясва риторическото изкуство на Вазов, между другото умението му да създава интонационно разнообразие чрез умелото редуване на различни видове интонационни периоди: едноделни — „Поличби ли божи записваше там?/Слова ли духовни измисляше сам / за във чест на някой славен чудотворец /. . . Или туй канон бе тежък и безумен? /; двуделни — „Житие ли ново, нов ли дамаскин? /. . . Или бе философ? Или беше луд?/; триделни — „египтянин, елин или светогорец? /. . . захванат от дълго, прекъсван, оставян, /. . . Що драскаше той там, умислен, един?“

Целта на тези въпроси — както правилно е било посочвано от критиката — е да създадат напрежение, да изострят любопитството на читателя чрез забавяне на еднозначния отговор. Същевременно обаче те неусетно — още тук — обогатяват неизмеримо първоначално скицирания образ чрез цяла редица от хипотетични характеристики. Очевидното взаимно изключване на някои от тях (например „египтянин, елин или светогорец“), съзнанието, че се приписват условно, полемично, недействително не заличава отпечатъка, който оставят върху непознатия монах — впечатлението за необикновено широкия кръг от роли, та дори и контрастни (философ — луд), в който той би могъл да се въплъти. Разширяването на географския периметър („египтянин, елин или светогорец“), а заедно с това и на временния диапазон на потенциалните прояви на героя представя ново стъпало в повишаване на значимостта му, на което той, все още загадка и неоткъснал се от първоначалната си характеристика, придобива смътно чертите на непреходно битие, „човек на всички времена“. (Това ново в облика на героя кореспондира със споменатото вече проектиране направо върху модела на света.)

. . . . . .

Най-после отдъхна и рече: „Конец!“
На житие ново аз турих венец.“

Монахът проговорва за пръв път и с това се разкрива откъм нова своя страна (без посредничеството на автора) и по-точно — се самохарактеризира, давайки оценка на труда си.

Репликата му е лаконична, интонационно — лапидарно отсечена, стилистично — с оттенък на тържествена приповдигнатост, архаичност („конец“, „житие“, „венец“). В законното си самочувствие и радост от завършването на едно значително дело монахът си присвоява правото на отнетия му първоначално висок стил. След тържествено-сдържаната реплика на героя, отронила се след

дългогодишно мълчание и съответствуваща на сурово-аскетичния му лик, високият приповдигнат стил се затвърдява с нов лексикален пласт, риторически привнесен от Вазов; освен че е „житие ново“, писанието на Паисий е „житие велико“, „подвиг многолетен“, „на волята рожба“, „на бденьето плод“.

Монахът се е отдалечил безвъзвратно от образа на „драскача“, над челото му — образно казано — всеки миг ще засияе ореолът на светост. Но поетът не бърза да достигне кулминацията на своята ода. Той неочаквано показва своя герой откъм интимно-човешката му страна, противопоставяйки на внушената ни вече представа за „светост“, „строга величественост“ човешката му топлота и емоционална непосредственост: „И той хвърли поглед любовен, приветен /... Нивга майка нежна първенеца свой / тъй не е гледала, ни младий герой / първите си лаври...“ Нещо повече, нов, вече директен акт на „демитологизиране“ в религиозно-християнски смисъл — оказва се, че пишейки великото си житие, монахът в своето самозабвение е забравил не само „лъжовний мир“, но „дори и небето“. Внимателният читател ще свърже тази забележка с последния от дългата серия предшествуващи риторически въпроси: „Или туй канон бе тежък и безумен / наложен на него от строгий игумен?“

И тъй — в постъпателното движение на образа се появява временно задържане чрез активизиране на опозициите канонът, духовникът — човекът; суровият, тъмен аскет — приветливо усмихнатият, непосредствено изразяващ радостта си мъж.

Това задържане в развитието на образа обаче е краткотрайно и то прилича, образно казано, на затишие пред буря, защото само в непосредствено следващите стихове — едни от най-хубавите в нашата поезия — започва неудържимото разгръщане на кулминацията, монументалното извисяване на образа:

И кат някой древен библейски пророк,
ил на Патмос дивий пустинника строг,
кога разкривал е въз гладката кожа
тайните на мрака и волята божа,
той хвърли очи си, разтреперан, бляд,
към хаоса тъмний, към звездния свят,
към Бялото море, заспало дълбоко,
и дигна тез листи, и викна високо:
„От днеска нататък българският род
история има и става народ!

Присъствуваме в един върховен миг на сътворение, тайнство, екстатично озарение, чийто патос се слива с последната фаза в развоя на патетичната композиция („скока извън себе си“): Паисий вече не е Паисий, далеч долу в килията е останал невзрачният монах, пред нас е разтреперан и блед пророк и нещо повече — мироздател, узаконяващ потеклото на един народ. Споменатата вече смътно долавяна опозиция „човек — космос“ във връзка със самотата на Паисий, проектирана на фона на една величествена природна картина, тук получава буквален израз, материално въплъщение и развитие: Паисий се изправя срещу хаоса, звездния свят, застава на едно равнище с битието и дори над него — сам сътворява битие чрез магическото действие на една фраза, подобна на господната „Да бъде светлина!“

С последните два стиха Паисий фактически прекрачва чертата от „тъмнината“ към „светлината“, влиза в пространството на „Историята“ и с това достига върха на възможното си възвисяване, диаметралната точка на оттласкването си от първоначално скицирания образ. От този връх той произнася своя дълъг и величествен монолог.

Монологът се състои от две тематично и композиционно разграничени части: в първата се излагат основните тезиси на автора във връзка с ролята на историята и задачите на българското национално самоутвърждаване; във втората част се изброяват отделни исторически събития.

Двете части се противопоставят взаимно по признаците „обобщеност", „програмност"; „концептуалност" — „конкретност", „събитийност", „описателност". Тази тематично съдържателна двуделност в монолога на Паисий, както ще видим, има пряко отношение към по-нататъшното развитие на образа.

Първата част има тезисен характер, не се плъзга по повърхността на отделни събития, а обобщава — границите на старата българска държава са очертани схематично — „от славний Будин до светий Атон", за славното минало на българите се казва най-общо, „че сме имали царства и столици / и от нашта рода светци и патрици" (граматическата плуралистичност по извънредно икономичен начин изразява временната продължителност), значението на българския език и заслугата на българите пред останалите славяни получава само възможно най-лаконичния израз — „че и ний сме дали нещо на светът / и на вси Словене книга да четът"; по същия начин е изразена и надеждата за възмогването на българския народ, възвръщането на прежната му сила и слава: „Нека той познае от мойто писанье, / че голям е той бил и пак ще да стане."

Очевидно е, че концептуалността и обобщеността на първата част от монолога семантично и стилово продължава непосредствено предшествуващата и отделена графично с празно пространство реплика „От днеска нататък българският род / история има и става народ!" и съответствува на внушителната поза на Паисий.

Наистина не се очаква от разтреперания и блед пророк, издигнал скрижалите на творящото слово и викнал високо, изправен с лице към звездния свят, да провъзгласява дребни истини, да разказва факти и събития; на него му отива да изрича големи истини, прозрения, да утвърждава закони. Слизането на богоподобните до равнището на емпирията, разплитането кълбото на фактите е несъвместимо с тяхната осанка. Започвайки отзад напред—с исторически-описателната част на първо място, Вазов би разстроил композиционно и стилово своята ода, би разрушил логиката на крупния план, би принизил и дори пародирал великолепната сцена на „сътворението от мрака".

Словесната изява на Паисий обаче запазва равнището на монумента не само със съдържанието си и начина на изложение, но и с отношението на автора към предполагаемата публика, читателите на „История славянобългарска". В това отношение се натъкваме на твърде интересни стилистични особености:

След началното двустишие („От днеска нататък. . .") монологът продължава непосредствено с глагол в сложна (описателна) форма на повелително наклонение за трето лице единствено число — „Нека той познае. . ." Липсва пряко обръщение към адресата (хипотетичния слушател). Формата за трето лице с „нека", психологически погледнато, изключва афекта и съответствува на по-умозрително състояние (афектът предполага обръщение). Но ние видяхме, че Паисий се намира в състояние на силна възбуда, нещо повече — на творчески екстаз („разтреперан", „бляд", „викна високо").

Тази неестествена употреба на трето лице, отказът от пряко обръщение към мисления слушател при несъмнен афект тънко очертава дистанцията между Паисий и адресата на неговото слово—тя е толкова голяма, че привичните форми на диалога се оказват неуместни. Налице е психологическа стилизация на библейския мит за сътворението на света — адресатът е в същност творението на Паисий, той току-що го е създал и продължава да гледа на него като на продукт от своя творчески акт, като на част от себе си; думите му, преминаващи през пространството на всемира, не са акт на комуникация, те не означават, а *са*, подобно на безличното, необърнато към събеседник библейско „да бъде светлина!"

В следващите стихове третото лице на обръщението се запазва: „Нека всякой брат наш да чете, да помни, /. . . Нека наш брат знае.“ Знаменателен е фактът, че в тази първа част на монолога обръщение във второ лице се появява едва тогава, когато се появява и необходимостта от „бичуване“, сурово предупреждение, гръмотевичен глас, който да сплаши родоотстъпниците, при съответна промяна на стиловите и семантичните характеристики: „Горко вам безумни, овци заблудени, (заемане на библейския алегоричен израз) със гръцка отрова що сте напоени /„. . . та не вашто племе срам нанася вам,/ о, безумни людье, а вий сте му срам!“

Следващата част на монолога, както беше споменато, има илюстративно-познавателен характер и прилича на конспективно историческо повествование:

как свети Борис се покръсти в Преслава
как е цар Асен тук храмове градил
и дарове пращал; кой бе Самуил,
дето си изгуби душата във ада,
покори Дураце и влезе в Елада;
четете и знайте кой бе цар Шишман
и как нашто царство сториха го плян;
кой бе Иван Рилски, чиито свети мощи
с чудеса се славят до тоя ден още;
как се Крум преславний с Никифора би
и из черепа му руйно вино пи,
. . . . . .

От равнището на идеите монологът слиза до равнището на конкретните събития, пъстротата на фактите. Оттук нататък заедно със слизането на конкретната българска земя, както може да се очаква, започва „приземяването“ и на самия Паисий. Той е изчерпал ролята си на богоподобен, необходима му за отговорната, „идейна“ част на монолога — вдъхнал е вяра и е разобличил от висотата на един пророк, а сега, доближавайки се до конкретните земни неща— руйното вино, книгите, даровете, дворците, — по необходимост трябва да стане по-топъл, по-земен, да възвърне отново образа си на обикновен смъртен. Това обаче не става с един главоломен обратен скок — обратно „към себе си“ или по-точно към своето друго „аз“, — а чрез скок, който отново е забавен, отново е показан чрез серия от пози, преходни състояния.

Най-напред се появява второличното повелително наклонение (обръщението), но вече не в ругателска форма, а с интонация, която може да се определи като „напътствена“, „назидателна“ — „Четете да знайте“ (срв. с „Горко вам безумни, овци заблудени, . . . о, бездумни людье“/. Гневът на пророка е преминал, тонът му е загубил афективната си окраска. Връзката му с предполагаемата публика, макар още и номинална, условна, неусетно се е заздравила, получила е по-привична форма.

Второто обръщение повтаря почти копирано първото — „Четете да знайте“— „четете и знайте“. Третото обръщение обаче „Четете и знайте, що съм аз писал“ внася промяна — получил се е видим стилистически спад, високомерното, принадлежащо на високия стил „писанье“ от първия стих на монолога се заменя с простото, непретенциозно „писал“ (срв. цялостното противопоставяне „Нека той познае от мойто писанье“ — „Четете и знайте, що съм аз писал“).

Следващият стих „от много сказанья и книги събрал“ е фактически конкретизация на „писанье“, която откровено омаловажава личната заслуга на автора, а, от друга страна, поставя произхода на творението му върху материално-битова плоскост, прозаизира го и го снижава, влизайки в противоречие с представите за „тайнството“ на представения творчески акт.

Следващият стих е нов, още по-решителен спад:

четете, о, братя, да ви се не смеят

Отчуждеността между Паисий и неговите слушатели е изчезнала; гръмоподобният му вик се е преобразил неузнаваемо в трогателен вопъл, в обезоръжаваща с простодушието си молба, в която явно няма и следа от „високопарния“ стил.

Слизайки от постамента, Паисий се завръща на познатия път на изкачването, минавайки през стъпалото на човешката топлота и емоционална непосредственост. В този смисъл „четете, о, братя, да ви се не смеят“ функционално и композиционно е симетричен спрямо разгледаните вече по линията на възходящото развитие на образа стихове „И той хвърли поглед любовен, приветен“, „Нивга майка нежна първенеца свой тъй не е гледала“.

Превеждането „от абстрактен на конкретен език“ съпътствува по-нататък всяка дума на житиеписеца. Преодоляването на отчуждеността между него и слушателите му в следващия стих получава материално-пространствено въплъщение, жестът на героя скъсява огромната първоначална дистанция на „една ръка разстояние“:

Нà ви мойта книга...

Този жест естествено е последван от по-нататъшни конкретизации на връзката между Паисий и неговите читатели, подхващащи метафорично-конкретния план (нà. . .) и развиващи го в реално-конкретен (показан е практическият път, по който книгата може да достигне до читателите):

Нека се преписва и множи безчет
и пръска по всички поля и долини. . .

Същевременно продължава увеличаването на новия стилистичен пласт, който може да се определи като „нисък“, „разговорно-битов“ — „Що съм аз писал“, „да ви се не смеят“, „нà“.

Заедно с това продължава да се изменя и отношението на Паисий към неговия труд:

. . . . . .
Тя е откровенье, божа благодат —

Това отношение минава през няколко последователни етапа: „мойто писанье“ — „що съм аз писал“ — „от много сказанья и книги събрал“ — „нà ви мойта книга“, за да достигне в цитирания по-горе стих до последната степен — отричането на собствено авторство, отделянето на своето „аз“ от пророка, мироздателя, и то тъкмо навреме — преди непосредственото доближаване границата на „тъмнината“.

След завършването на последните думи на монолога финалът на поемата продължава неизменно избраната посока на „снемане ореола“, „снижение“:

Тъй мълвеше. . .

Промяната на интонацията в края на монолога е получила лексикално изражение, може би неусетно и за самия Вазов — срв. „викна високо“ (непосредствено преди монолога) — „мълвеше“ (непосредствено след монолога).

Тъй мълвеше тоз мъж. . .

Ореолът е снет; нещо повече, извършено е „лишаване от сан“ — на това място в началото на поемата на „мъж“ съответствува „монах“.

Тъй мълвеше тоз мъж, в килията скрит.

Извършена е транспозицията „убежища скрити“ (в началото на поемата) → „в килията скрит“ (в края на поемата). „Убежища скрити“ е синоним на „килия“, така да се каже, първа степен на компактност; „в килията скрит“ е втора степен на компактност: „в килията (убежище скрито) скрит“.

Паисий се възвръща към първоначалния си облик на „невзрачност", „незабележимост", към все по-голямо редуциране на своите изяви и затваряне (между другото и пространствено изразено) „навътре", „обратно към себе си" и не само това — задълбочава това състояние чрез системно подсилване на първоначалните характеристики.

Срещу сдържаното „той забрави всичко, дори и небето" в 29-ия стих в 112-и стих се появява далеч по-неодобрителното, пейоративно „тоз див Светогорец — за рая негоден". Паисий непрекъснато губи атрибутите на монашеското у себе си — онези действия и елементи на външната обстановка, които продължават да го приобщават към манастирската обител. Нека си го спомним в началото на поемата — той твореше под звуковия съпровод на „набожний звън", наведен (вероятно) над някакъв канон, наложен „от строгий игумен". Но „негодният за рая" се е самолишил от съпричастността си към тези знаци на монашеския живот и Вазов му ги отнема, като ги включва с обратен знак в неговата характеристика:

и *против* канона и черковний звън —
работи без отдих, почива без сън.

За безшумно зреещия в тъмата на килията творчески акт поетът беше намерил в началото на поемата чудесната дума „бденье" — „на волята рожба, на бденьето плод". Но „бденье" съдържа и конкретно ритуално-религиозно значение (молитвено самовглъбяване) отново неподходящо, за да бъде свързано с „дивия Светогорец" и поетът по същия начин зачерква тази дума от положителния план на характеристиката, пренасяйки я с обратен знак в отрицателния:

който много бденья, утрини пропусна

И най-сетне срещу „тайните на мрака" в 37-и стих в 113-и стих се появява „хвърляше тайно през мрака" — трансформация, чрез която с едно и също разместване „мракът" губи своите тайни, а жестът на героя (хвърлянето) се редуцира, губи своето величие. . .

Връщайки се на изходното стъпало, затваряйки се зад стените на своята „килийка", Паисий завършва обратния път на своето развитие, затваряйки с това композиционно поемата в темата на „мрака". Но едно такова затваряне би било художествено неоправдано. То би означавало завъртване в порочен кръг и цялата изящно изградена структура на „двойния скок" в развитието на образа на Паисий би се свела към завръщане в първоначалната изходна точка. Необходим е изход, катарзисно разкъсване на плътно заграждащия поемата пояс на „тъмнината".

И ето че последният стих прави пробив, отваряйки в последния момент онзи процеп, който е необходим, за да увенчае победата на Паисиевото дело, за да остави поемата отворена за светлината:

и хвърляше тайно през мрака тогаз
най-първата искра в народната свяст.

Извършва се някакво чудо. В два съседни стиха се срещат двата антагонистични свята. В два съседни стиха, в един завършващ щрих се събират двете лица на образа на Паисий — в причудливото съчетание на скромност, свитост, дискретност („тайно") с грандиозност и мащабност (хвърляне през мрака в народната свяст) като характеристики на един и същ жест.

И трето. С този финал самата поема — вече като цяло, като художествена конструкция — извършва „скок извън себе си". Защото искрата, взета очевидно от света на „Историята", се устремява в посока извън семантичното пространство на поемата, не назад, ретроспективно към миналото, а напред — по посока към бъдещето. При което определителят „първата" (за искра) по силата на една елементарна асоциативност изтегля мисълта на читателя напред — към следващите искри и огньове, разпалвани по възходящия път на българския национален дух.

МОТИВЪТ ЗА РЕВОЛЮЦИОННИТЕ БОРБИ В ЦИКЪЛА НА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ „ХАРАМИИ“

Иван Попиванов

В много свои стихотворения Пенчо Славейков разкрива с майсторството на проникновен творец своята неувяхваща любов към родината, към родната земя, към труженика от народа. В поезията му е изразена пълно неговата богата натура. Той не се задоволява с емпирично възприемане и предаване на външни събития; интересуват го философски проблеми, неразрешени много столетия. Поетът се вълнува от съдбата на човека, от неговата определеност в обществото, от полетите и паденията му. В стиховете му преобладава интелектуалното начало — така е и когато се говори за революционни борби, за патриотични чувства. Като в народното творчество образите, създадени от автора, са чисти и непосредствени. И най-сложните проблеми, трактуващи съдбата на народа, се предават със светли, жизнени нюанси, с колоритни художествени средства, с поетичен език — звучен, твърд и плавен.

В ред творби с особена обич и симпатия Пенчо Славейков претворява националноосвободителните борби на българския народ. За революционерите-възрожденци той е изказвал гледище и е правел преценки, с които се омаловажава смисълът на тяхното дело или поне на някои страни от него. Тези преки изказвания са под влияние на книжни теории, които са далеч от жизненото и правдивото. В пълно противоречие с тях са конкретните художествени образи и обобщения на поета, който в сърцевината на своите преживявания е голям патриот и хуманист, със светоусещане, сродно с народното чувствуване и оценяване — в най-добрите му проявления. В преките художествени изображения се разкрива най-искреното и интимно отношение на автора. То се оформя под влияние на спомените от детските години, на легендарните разкази за борците и на народното творчество. Поетът е обаян от красотата на народните песни, счита ги за връх на художественото съвършенство. С изключително възхищение той говори за хайдушките народни песни — „най-хубавото, най-ценното, що е създал българинът“. „От всяка такава песен лъхти благо чувство на човещина, дъха бодра воля, прозира енергия, жизнерадост.“

Той се стреми да разбере душата, характера на своя народ, който обича с трайно и дълбоко чувство. С вълнуваща хайдушка романтика, с дълбок вътрешен драматизъм са изпълнени трите малки песни на „Харамии“. От всеки стих прозира силна любов към народа, дълбоко съчувствие към неговите страдания, жажда за свобода и добруване. Картината на народната борба е предадена в правдивия й внушителен героизъм. Въпреки миньорното настроение, напълно съответствуващо на замисъла и на основните идеи, представените образи са величави и романтично извисени — показана е участта на „юнашки души“. В първата песен

определено се чувствува влиянието на народните песни, изразен е мотив, съзвучен с елегичната носталгия на някои хайдушки народни творби.

Още при първо прочитане на тези три стихотворения прави впечатление жанровата им форма. Те са означени като варианти на един и същ тематичен кръг („Харамии—1“, „Харамии — 2“, „Харамии — 3“). Между тях има дълбока вътрешна връзка, те взаимно се допълват, с единна атмосфера, тоналност, насоченост. Така отделните стихотворения, всяко от което има свой самостоятелен смисъл и облик, се обединяват в един малък цикъл. Центърът му е в третия откъс, който е най-богат в смислово и идейно отношение, съдържа кулминационно извисяване — и в емоционално, и в логично отношение, и с оглед на символните обобщения. Първите две стихотворения, отделно взети, не могат да бъдат разбрани напълно. Те са издържани в трагична тоналност, която се осмисля едва в третия откъс. Така циклично свързаните творби напомнят малка лирична поема (без да са поема в истинския смисъл на думата, тъй като героите, за които се говори, са различни; наблюдават се известни различия и в подхода), те имат вътрешна обусловеност и вътрешно единство — не само с оглед на тематичните елементи, а и с оглед на смисловата насоченост, внушението, емоционалността, тоналността. Трагичната основа е преобладаваща и в трите творби. Концепцията на автора, идейните му внушения са свързани с намерението да се разкрие трагизмът на героичното в борбата, да се покаже как към бъдещето се върви през жертвите и страданията, през голготата на мъките — чрез вярата, надеждата и целеустремеността.

Основната идея на цикъла изпъква най-определено в третия откъс, в който сложно се преплитат трагичното и оптимистичното начало. Тя е предадена сентенционно, във въображаемите изказвания на майката-утешителка, чрез които се правят широки обобщения с философски и социален смисъл. Така идеята се разкрива в няколко плана. На преден план е интимното начало, свързано с дълбоката обич към майката, с мълчаливото упование в нейната нравствена и духовна сила. Очертава се и друг план, насочен към конкретните задачи на борбата, с увереност в победата, в края на „тежките неволи“ (тук метафоричният епитет „тежките“ е в унисон с нарисуваните преди това картини). Това е „блян“ в представите на героя.

Най-определено значение има третият план, в който идеята на цикъла се очертава с широко, общочовешко значение, с философското разбиране за това, че „не вечна е световната беда, нито са вечни рабските окови“ и че „съмва — времена настъпват нови!“ В този момент е именно кулминацията на цикъла, съвпадаща с основната идея, предадена с бодро, жизнеутвърждаващо звучене, в контраст с конкретните картини, разкриващи мъчителни страдания. Идеята се подчертава не само в сентенционните изказвания, но и чрез засилените краски на неволите и болките — от тях като извод, като логично следствие произлиза възможността за промяна, за обновление. Несъмнено е, че именно обобщителните изрази в кулминацията осмислят този извод и го правят реален, без тях и трите стихотворения биха звучали песимистично, безнадеждно. Финалът внася нова струя, която обаче не е в противоречие с цялостното съдържание.

В думите на майката се преплита съкровената нежна утеха, изразена с чувство на обич, и дълбоката мъдрост на народното разбиране и оценки. Затова образът на майката в стихотворението и в цикъла има не само пряко значение, а едновременно обобщава предетавите за всичко най-скъпо, за всичко родно, за силата и мъжествената непреклонност на родината, която стои зад героите, подтиква ги в трудния им път, подпомага ги нравствено в страданието. Същевременно тя е символ и на преценките за добро и зло, за красота и справедливост, с върховното съзнание за възмездието в духа на правдата и човечността, което стои над хората и което е свързано с неспирния прогрес, с

вечното течение на живота към разсъмване, към нови времена. Именно в такъв смисъл трябва да се тълкува изразът — „че волята, що бди над хорски воли, веч иде свойта реч да възвести“. Въпреки че смисълът не е категорично определен, не е логично той да се схваща във връзка с религиозните разбирания. В цялото изказване на майката е предадена една непримиримост към всяко робство — най-силно тя намира израз в метонимията „рабските окови“. Изразен е и един диалектически поглед за развитието, при който се отрича „вечността“ на страданието както в социален, така и в личен смисъл — художествената сила на тези пасажи изпъква по-определено чрез негативното изразяване и повторение на „вечна“, „вечни“ — със заклеймяващо отрицание: „Не вечна е. . .“, „нито са вечни. . .“. В подтекста на думите има вяра в прогреса на цялото човечество, което върви напред към преодоляване на световната беда. Така в концепцията на творбите героите, които се изобразяват, подобно на героите на Ботев прераства в борци за общочовешка свобода и правда, носители на етично и хуманно начало. Словосъчетанието „съмва—времена настъпват нови“ е символ на новите човечни отношения, които поетът вижда както в конкретен национално-политически смисъл, така и в общосветовен план, без напълно ясно да си ги представя. Несъмнено е обаче, че те са израз на неговия хуманен идеал, който има и естетически смисъл с утвърждаване на прекрасното и възвишеното.

Интересна е тоналността, която носят тези пасажи, в контекста на третото стихотворение от цикъла, а и на останалите две. Изведнъж се долавя една лекота като въздишка на облекчение, настъпва атмосфера на спокойствие, на духовно извисяване. След жестоките страдания — в един момент лъч светлина. В конкретната обстановка, която се рисува, той се оказва напълно илюзорен. Но той говори за запазени вътрешни сили у разгромените борци, за мощта на техния несломен дух, намерил израз в „предсънници мечти“, в „чуден блян“. Майката се явява с „ведър поглед“ и „с усмех на уста“. Този емоционален поток на ведрост, на лекота, която изличава болката, преминава през всичките думи, произнесени с „шепот“ от майката.

Тази идейна основа на стихотворенията е в съчетание с тематиката — във всяко стихотворение се рисуват отделни моменти от борбата. Тези моменти са свързани с погроми и страдания. По натюрел Пенчо Славейков очевидно има предразположение към представяне на подобни моменти (макар че в „Кървава песен“ има сполучливи картини и на революционно настъпление, и на борчески патос). Мотивът на страданието е в основата на цялостната философия, намерила художествено превъплъщение в творчеството на поета. Както сам пише, от руската литература, от творбите на великия хуманист Тургенев нашият поет се учи да преодолява болката, да извисява духа си към трайни ценности. Това трябва да се разбира не само в личен смисъл. За Славейков едно от началата, което най-определено характеризира човека, е надмогване на болката, запазване на сила и бодро светоусещане дори в страданието.

Проблемът за трагизма на борбата различно е трактуван в трите откъса в зависимост от рисуваните конкретни ситуации, емоционалността и постепенните преходи към пълното изявяване на основната идея, както и на допълнителните идеи на автора. Всеки от откъсите има относителна самостоятелност в смислово и драматично-емоционално отношение. В първото от стихотворенията на цикъла поетът има интимно-човешко отношение към болката и тревогата, стреми се да ги прозре във философски и национално-самобитен аспект. Мотивът, заимстван от фолклора, е повод за автора да направи собствен „коментар“ чрез богати образни и емоционални средства, по-сложно да осмисли преживяванията, да ги види в дълбочина. Основната тоналност е елегична, като тъжното настроение постепенно все повече се засилва, преминава в трайно чувство на болка, прозвучават вопли и мъчителни стонове, изтръгнати сякаш направо от сърцето. Формата на

изграждане е свързана с монологично интерпретиране от името на един четник, представител на други четници-харамии, които се обръщат към своя войвода.

Техните думи не са израз на духовна и борческа капитулация, на нравствена деградация, те говорят за един реален поглед, те преценяват трезво и правдиво една мъчителна обстановка, непоносими условия. Тук ярко изпъкват черти от народопсихологията на българина, който не се откъсва от земното, от обикновеното, не храни напразни илюзии.

В езиковото и образно изграждане на стихотворението наблюдаваме сложна синтезираност между интелектуално извисяване и използуване на словесни елементи от живата народна реч, от народните песни. В прекия текст се очертават предимно елементите от народната реч, които сполучливо предават мисленето и чувствуването на обикновените харамии. Но зад прякото изявяване има по-извисена мисловност, свързана с погледа на писателя, който организира речта в стихове, използува богати фонетични и музикални нюанси, акцентира на чувствата и преживяванията. Това се проявява още в първата строфа:

Отдавна гората слана ослани,
ей късна веч есен придоде;
мъгливи, невесели дойдоха дни —
я свивай байрака, войводо!

Тук на пръв план изпъкват елементите от природата, картината на есента, разкрита богато с пестеливи средства. Тя се въвежда повече като настроение (в унисон с цялостната атмосфера на творбата), отколкото като конкретен пейзаж. И именно по такъв начин тя присъствува в цялото стихотворение. Етимологичната фигура „слана ослани“, употребена в първия стих, е носител и на определени фонетични елементи (особено със съгласната „с“), които по-нататък се свързват с други еднакви или подобни елементи. Инверсията във втория стих („късна веч есен“, допълнена и с „ей“) има стилистичната функция да даде представа за накъсана и жизнена реч, за непосредствено изразяване, без книжен елемент. Свързването на основния смисъл с есента, с есенните настроения не е случайно: то говори за „временност“, за „сезонност“ на призива да се свие байракът; през есента се засилва болката и умората, носталгията по родните домове. Не става въпрос за пълно изоставяне на борбата. Идеята на тази творба (относително самостоятелна идея) насочва към едно хуманно отношение и разбиране за възможностите на хората, за техните временни отстъпления, със съчувствие към мъките им, с желание за почивка, за отмора, за събиране на нови сили — до следващата пролет. Такъв е мотивът в народните песни, така трябва да се разбира той и у Пенчо Славейков. За това свидетелствува не само връзката с третото стихотворение от цикъла, но и отделни изразни съчетания в същото това първо стихотворение, особено в третата строфа, където се говори „не ни проработи туй лято честта, / че лоша сме среща имали. . .“. След тази строфа започват да се редят „аргументи“ на призива, които очертават една картина на жестока борба, на ужасни погроми. В четвъртата строфа има елементи, които напомнят словосъчетания, използувани в Ботевите стихотворения („голи скали“, „ръфат месата им хищни орли“); същото се отнася и за употребеното изразно съчетание „немили-недраги“ във втората строфа, което се повтаря и в последната строфа. Повтаря се и „тъмни усои“ във втората и четвъртата строфа с характерния метафоричен епитет, който има както зрително, така и емоционално-символно значение. Той се допълва от други зрителни елементи (също така в съответствие с мрачната тоналност на стихотворението. В съответствие с основната тоналност зрителните представи са свързани само с графично изобразяване; най-много се говори за тъмно и черно (например „черна чембера“ — с ярката анафорична алитерация; и това изразно съчетание е в контраст с „бели власи“ — контрастът

е повече външен, смисълът хармонира с емоционалността, тъй като създава представи за старост, мъчително очакване, тревоги, напрежение, страдания...). „Черна чембера" е подсилено от „люта тъга" — и двете изразни съчетания насочват към фолклора. Епитетът „тъмни" е употребен и за „тъмници". В различен вариант се повтаря основният призив в първата и последната строфа — пръстеновидно („я свивай байрака, войводо!" и „Войводо, я свивай ти кървав байрак, / време е назад да си ходим!"). В съответствие със суровостта и тревогата на рисуваните картини е и повторението на представата за вълци — в четвъртата строфа като „юнашки другари", които ръфат месата на убитите, в последната строфа — в сравнение, което подчертава нерадостната участ на харамиите.

В композиционното изграждане на стихотворението роля играе и ритъмът, който е бавен, плавен, протяжен, основаващ се на четиристъпен амфибрахий с мъжка клаузула в първия и третия стих. Има и ред паузи, които раздължават още повече стиховете и забавят темпоритъма в унисон с елегичните интонации и с градационно извисяващото се чувство. Стихотворението има и цезура, която е различна от цезурата в народните песни, защото тук съседните стихове се различават съществено по дължина.Получава се едно цялостно съотношение и единство на емоционалния поток и формите, изразните средства, подхода, идеята.

Във второто стихотворение от цикъла ритъмът е съвършено различен. Редят се къси ямбични стихове със съседно римуване. В изразността още в началото има елементи, които продължават тоналността на първото стихотворение. Епитетът „тъмна" (за нощ) тук се явява още в първия стих; използувана е и алитерация („земята. . . засени"). Изразителният и многосмислов глагол „засени" се повтаря в последната строфа отново с алитерация („Души юнашки смърт засени. . ."). И в двата случая речта се изгражда с инверсия, чрез която се акцентира върху отделни думи, изведени в *начална* позиция.

Различният ритъм е в съответствие и с различна съдържателна насоченост. Тук вече гледната точка е на автора, който наблюдава и разказва (или по-точно си представя, тъй като очевидно ситуацията е плод на творческа измислица). В основата на стихотворението има случка с външни факти, които се предават образно. Но главното внимание и тук е насочено към трагизма, чрез който се дава представа за героизма на „души юнашки". Във връзка с това е и по-твърдият, на места енергичен ритъм. Композиционното изграждане се основава на твърде сложна стихотворна структура, при която има строфична епифора — всяка строфа завършва с изразното съчетание „планински път", при различни варианти в оформянето на последния стих. Това изграждане, което на пръв поглед има чисто формално значение, в същност е свързано със съдържателността и смисъла — то символно насочва вниманието към пътя на тримата ранени харамии в борбата, който е и стръмен, и тесен, и обагрен с кръв, по него, „по върлия планински път", в мрака дебнат и „вълци настървени". Тези фразеологични форми създават асоциации и за пътя на хайдутина в Ботевото стихотворение „На прощаване". В сложното преплитане на трагично и героично акцентът е към трагичното, но с едно дълбоко изявено съчувствие, което разкрива позицията на лирическия герой, утвърждаващ борбата на харамиите. Подчертан е мъжественият стоицизъм на борците, които до последните си сили не отстъпват, не се оплакват — „не чува се ни стон, ни дума", тясно са привързани към един друг — единни и в живота, и в смъртта. Навярно в такъв смисъл трябва да се тълкува изразът „с усмивка бледа", който в контекста не е определен и ясен (последният от харамиите в предсмъртните си мигове „с усмивка бледа" поглежда към другаря си и пада върху него). Стихотворението се гради върху все повече нарастващо конфликтно напрежение, свързано с упорития стремеж да се превъзмогне

мъчителното, да се направи невъзможното — до финала, в който развръзката е окончателно трагична.

В това стихотворение почти напълно липсват елементи от фолклора — единствено изключение е изразът „люти рани“ с използуване на постоянния епитет за рани, както в народните песни (същият метафоричен епитет се среща и в първото стихотворение от цикъла като определение на „тъга“, каквото в народните песни не се среща). Вмъкнати са думи и фразеологични съчетания от народната реч — те подпомагат създаването на специфична атмосфера, типична за епохата и героите.

В цикъла най-хубаво е третото стихотворение. Първата строфа от него по своите художествени достойнства се нарежда сред най-хубавите поетически проявления в нашата литература:

Грей чуждо слънце в тоя чужди край;
устата жад, тъга душата трови.
Зловещо дрънкат тежките окови. . .
Ах, до кога ли тоя път ще трай!

Тук вниманието се съсредоточава само върху няколко детайла, които дават представа за цялото (използуван е принципът на синекдохата). Поетът започва да говори съвършено непосредствено, без каквито и да е обяснения за обстановка, среда, герои. Гледната му точка в началото е тъждествена с личното чувствуване и виждане на героите. С дълбоко психологическо проникване се разкриват техните преживявания. В първия стих логическият акцент пада върху повтореното „чуждо“ — като епитет на „слънце“ и на „край“. Във втория стих глаголът „трови“ най-силно изразява тягостното настроение, което се предава. Тази сила на емоционалността се запазва и в третия стих, където чрез обхватното римуване се набляга на „трови“, като непосредствено се подчертава с „окови“. Междуметието „Ах“ в четвъртия стих идва естествено и логично, звучи като въздишка и вопъл, като израз на наболяло чувство. Стиховете са също така ямбични, както и във второто стихотворение, но вече с по-голяма дължина и с протяжност, с паузи, както в първото стихотворение (което обаче е в трисрична ритмична стъпка).

Докато във второто стихотворение от цикъла героите са назовават не само в заглавието, но и в текста („три харамии“), а в първото стихотворение се говори за „войвода“ във формата на обръщение, тук обстоятелствената информация е сведена до минимум. Героите са назовани само чрез заглавието, което обединява и трите откъса на цикъла. За епохата и средата се разбира още и от конкретното определяне на стражата „низамите“. В третия стих на първата строфа изразително се говори за окови, по-нататък представата за тях се среща в различни варианти до финалната строфа, която пръстеновидно повтаря първата (без изменение, но с нов акцент поради вмъкнатите преди това оптимистични, обнадеждващи пасажи — речта на майката). Във втората строфа се говори, че харамиите едвам влекат оковите си. В третата — за превързване „един с друг“, в четвъртата — за „звън от железата“. Така оковите се очертават като символ на робството и заточението и опозиция на освобождението и светлото бъдеще, което настъпва в мечтите на „един от тях“ — безимен, обикновен като всички други. Чрез тези елементи идеята на цикъла се обогатява с омраза към робството и потисничеството, с непримиримост към тираните, със съчувствие към страдащите и измъчените герои, с вяра в тяхното освобождение и в щастливото бъдеще. Третото стихотворение от цикъла изцяло е построено върху контраст, който има смислова основа, емоционално начало, а намира израз и в тоналността, в словесните форми. В сентенционно изразената идея отчасти има декларативен и резоньорски елемент, който сполучливо е завоалиран и уравновесен в

цялостната тъкан на художественото изграждане, в съпоставката между рисуваните страдания и мечтите за друга участ.

Творбите от този цикъл са определено патриотични. Славейков се домогва до едно богато разбиране за борбата и за идеалите на борците. Дълбоко народностни, творбите имат и общочовешки философско-политически смисъл. От частното, от конкретния случай се правят обобщения за смисъла на човешкото страдание изобщо, чувствува се протест срещу потисничеството, увереност в свободното развитие на прогресивното човечество, което ще отхвърли „рабските окови“ и ще дочака нови времена на щастие за всички хора. В случая вярата е и утеха, и упование, тя е и крепителка на революционното борческо начало, съхранено и при тежките условия на тиранията. В творбите от цикъла е постигнато убедително единство между конкретното, непосредственото и изразените общочовешки мотиви.

РОЛЯТА НА АТРИБУЦИЯТА ПРИ ИЗЯСНЯВАНЕ НА ИДЕЙНО-ТВОРЧЕСКИТЕ ПОЗИЦИИ НА БЪЛГАРСКИТЕ ПИСАТЕЛИ ПРЕЗ ВЪЗРАЖДАНЕТО

Дочо Леков

Много художествени творби, статии и дописки през Възраждането са публикувани анонимно, с псевдоними или инициали. Прикриването на авторството при тогавашните политически условия е обяснимо. Понякога анонимността е продиктувана и от етични съображения — скромност или самокритичност, присъщи на книжовниците от Възраждането.

Атрибуцията, т. е. установяване авторството на анонимното произведение, е необходим етап при проучване на литературното наследство на писателя, при изясняване на общи или конкретни проблеми на литературното развитие. Произведение, чийто автор е известен, отбелязва проф. К. Гурски, по-лесно може да се разбере и се включи в литературния процес, тъй като личността на писателя помага да се осмисли общественото и естетическото съдържание на творбата.[1] Атрибуцията е метод с две остриета колкото полезни, толкова и рискувани в работата на изследователя и редактора. Тя може да уточни и изясни, да подведе и заблуди. Всичко зависи от подготовката, от подхода, от интуицията на текстолога. В пълните издания на съчиненията на А. С. Пушкин, В. Г. Белински, на Хр. Ботев, Ив. Вазов и на други чуждестранни и български писатели има богат материал във връзка с „каноните“ и „творческата свобода“ при атрибуцията.

Интересът към литературата и културата на Възраждането през последните десетилетия нарасна значително. Издадени са съчинения на Хр. Ботев, Л. Каравелов, П. Р. Славейков, В. Друмев, Г. Раковски, Р. Жинзифов, Гр. Пърличев, Ив. Богоров. . . Популяризирани са талантливи произведения на публицистиката, мемоаристиката, проучени и обнародвани са уникални архивни фондове. Необходимо е да се извадят от лавиците на миналото и изследват всички духовни ценности на българската литература през Възраждането, да се потърси нейното място в балканския и европейския общокултурен процес. Това предполага на първо място уточняване наследството на всеки писател, за да бъде възприето в обществената му пълноценност, в неповторимото му художествено своеобразие. Българското литературознание и книгоиздаване имат традиции и опит. Независимо от това някои изследователи, съставители и редактори допуснаха увлечения, като пренебрегнаха или омаловажиха основни текстологически принципи.

„Камен преткновения“ преди всичко се оказаха творчеството и идеологията на Каравелов. Талантлив писател, публицист и журналист, крупен идеолог на националноосвободителното движение, редакторът на „Свобода“ привлича вни-

[1] Вопросы текстологии. М., 1960, с. 242.

манието на литератори, историци, езиковеди, журналисти. През последните години бяха написани монографии и студии за значението и въздействието на неговото дело; беше обнародван архивът му; издателство „Български писател“ издаде съчиненията му в девет тома. А акад. М. Димитров пристъпи към осъществяването на една трудна и рискована задача — събиране и издаване на Каравеловите публицистични материали, необнародвани в „Свобода“, „Независимост“ и „Знание“. Те излязоха в два тома под наслов Публицистиката на Любен Каравелов. Т. I, 1958. Т. II, 1965. Този труд на М. Димитров се прие с резерви от български и чуждестранни учени, тъй като субективните възгледи на изследователя за идеологията на Каравелов се оказаха решаващи в работата му на текстолог и редактор.

Като сътрудник на руски, сръбски и български вестници и списания Каравелов обнародва много свои публикации с псевдоними, с инициали или без подпис. Оттук започват затрудненията при уточняването на книжовното му наследство. Спорове за Каравеловото авторство на разкази, повести или драми в момента няма. Досега никой не е оспорил, че негови творби са както „Рассказ няни“, намерен в ръкопис в архивата му и публикуван в деветтомното издание на съчиненията му, така и драматичният опит „Сцена из домашния живот на нашите чорбаджии“ (в. Гайда, бр. 1—3, 1864), отпечатан с псевдоним Л. С. Крътица.[1] Противоречия има около атрибуцията на значителна част от публицистиката на Каравелов, около подхода, чрез който някои изследователи искат да утвърдят или отхвърлят авторството му над значителен брой статии и дописки. Дискусионно е преди всичко двутомното издание „Публицистиката на Любен Каравелов“. В монографията си „Любен Каравелов. Биография“ (1959) и в други свои изследвания за Каравелов М. Димитров поддържа тезата, че редакторът на „Свобода“ е либерал-просветител и славянофил, че през определен период от живота си изразява и отстоява последователно тези свои позиции, като изменя на революционното движение. Своеобразните концепции на акад. Димитров бяха оспорени у нас и в чужбина. Убеден в правотата на своята теза обаче, изтъкнатият български учен поиска да докаже с факти от публицистичната дейност на Каравелов „голословието“ на своите опоненти.

Аргументите, които той използува при атрибуцията на неустановената Каравелова публицистика, на пръв поглед са приемливи. М. Димитров взема под внимание самопризнания на големия български писател за сътрудничеството му във вестници и списания, позовава се на разшифровани псевдоними, прави съпоставка между изрази от „Свобода“ и „Независимост“ и фрази от анонимни статии, обръща внимание на тематиката и духа на публикациите. Акцентът на доказателствата му обаче е насочен към идейната страна на текста. Това по принцип не е слабост в подхода на един текстолог, тъй като данните от идейното съдържание на публикацията, подкрепени с документални източници, със стилистическия анализ на текста и с други негови „вътрешни показатели“, могат да насочат определено към автора на творбата.[2] В такъв случай обаче е необходимо едно задължително условие — изследователят да не проявява пристрастие към идеологическото развитие на писателя, да познава неговите естетически и творчески възгледи, схващанията му по всички обществени, философски и културни проблеми, своеобразието му като характер и творец, спецификата на неговия стил, епохата, през която живее. Идейният акцент изключва пристрастието и идеологическата щампа и предполага многостранно проучване и възприемане на текста.

[1] М. Димитров. Любен Каравелов. Биография. С., 1959; М. Стоянов. Българска възрожденска книжнина. Т. I. С., 1957, с. 165; Д. Леков. Сътрудничеството на Л. Каравелов в българския периодичен печат до Освобождението. — Изследвания и статии за Любен Каравелов. С., 1963; М. Арнаудов. Любен Каравелов. С., 1964.

[2] Вж. Э. Л. Ефременко. Раскрытие авторства на основе анализа идейного содержания произведения. — Вопросы текстологии. М., 1960.

Още в началната част на предговора към т. I от „Публицистиката на Любен Каравелов“ М. Димитров демонстрира неприкрито едностранчивия си подход като текстолог: „Едва ли има нужда да напомням тук, че Каравелов измени на революцията в един от най-решителните моменти от историята на българския народ. Събраните тук негови статии до голяма степен обясняват отстъплението му от революционните позиции през 1874 г.“[1] Желанието на М. Димитров да натрапи на читателя Каравелов такъв, какъвто той го възприема, става основен критерий в текстологичните му занимания, омаловажава работата му като съставител и редактор. Понякога той установява с убедителни идейно-тематични доводи и стилно-езикови паралели авторството на Каравелови статии и дописки. Това се отнася преди всичко за голям брой публикации в т. I от „Публицистиката на Любен Каравелов“. М. Димитров достига до ползотворни резултати тогава, когато има комплексен подход при разшифровката на текста, когато престава да разглежда Каравелов изключително през призмата на просветителството, славянофилството и либерализма. Ако беше последователен в прилагането на този метод, той не би включил в своето издание публикациите, подписани с инициалите „-х-р“, някои анонимни статии от славянофилския в. „День“, срещу който редакторът на „Свобода“ се изказва язвително, както и много други материали, чужди на Каравеловата идеология и манталитет.[2]

Не е необходимо да проследяваме в подробности работата на акад. М. Димитров при атрибуцията на Каравеловото публицистично наследство. Примерите от изследователската му дейност доказват, че текстологът не трябва да робува на схеми и преднамерени тези, а да бъде обективен и не на последно място и самокритичен. Тогава той може да разкрие нови страни и нюанси от творческия свят на писателя, да коригира концепциите си за идеологията и естетическите му принципи, ако е стигнал до някои прибързани изводи.

През определен период от живота си Каравелов проявява непоследователност като революционен деец, оттегля се от ръководните инстанции на организацията. Но делото, позициите, развитието му са в противоречие с тезата, че той е просветител, настроен враждебно към революционното движение. Трябваше да се намерят неоспорими писмени доказателства, че и след спирането на в. „Независимост“ Каравелов не обръща гръб на революцията, а я желае и приветствува като публицист и писател. Статии с подписа му от това време на страниците на емигрантския революционен печат няма. Но недопустимо според нас беше темпераментен публицист като него да не се изкаже в някое българско периодично издание по актуалните политически проблеми. Сътрудник на в. „Знаме“ и на в. „Възраждане“, той не е могъл да бъде, тъй като е бил в обтегнати отношения с редакторите им Ботев и Т. Пеев. По същото време в Букурещ излиза в. „Balcanu “ и българското му издание „Балкан“, редактирано от приятеля и съмишленика на Каравелов К. Цанков. Сътрудничеството на бившия редактор на „Независимост“ в тези два вестника е допустимо. Ботев предполага даже нещо повече: „А колкото за туй — пише той в бр. 22, 13 август 1875 г. на в. „Знаме“, — че българското издание на „Балкан“ ще се редактува от г. Каравелова, то е ясно като ден, защото г. Цанков не познава добре българския език, и че г. Каравелов отдавна вече желае да има в ръцете си такъв политически орган, в редактуването на когото да се скрие зад гърба на другиго някого.“ Анализът на публикациите в „Балкан“ доказва предположението на Ботев.

След неколкократните подмятания, че Каравелов и К. Цанков искат да бъдат „нещо като двуипостас в монопола на народните работи“, доскорошният редак-

---

[1] Публицистиката на Любен Каравелов. Т. I, с. 5, разр. м.
[2] Вж. Л. Ерихонов. Руското общество и българската литература. С., 1967.

тор на „Независимост“ е трябвало да прикрива сътрудничеството си в „Балкан“[1]. Необходимо беше обаче да се установят някои негови статии в този вестник, за да се изясни има ли промяна в обществените му позиции или не.

Още статията „Белград, 12 септември“, обнародвана в бр. 1 на „Балкан“ и подписана с инициала „S“, показва, че журналист от величината на Каравелов, колкото да се старае да бъде незабележим, не може да остане в сянка. „Издават“ го идейно-тематичното съдържание на публикацията, нейният стилно-езиков анализ (специфични изрази, словосъчетания, определения, сравнения, смислови цялости), индивидуалните характеристики и др.[2] Чрез „вътрешна критика“ на текста установихме, че Каравелов е автор и на статията „Букурещ, 8 октомврия“, публикувана в бр. 2 на „Балкан“.

Към какви изводи насочва атрибуцията на тези две статии? Установи се, че и в периода на „Знание“ Каравелов остава същия непримирим патриот и революционер, враг на всяко политическо и социално насилие, както преди. Потвърди се, че той никога не е преставал да живее с пулса на революционната борба, че я смята за решаващо средство за освобождение и прогрес. „. . . Вашите балкани — обръща се и през есента на 1875 г. Каравелов към поробените си сънародници — са свободни, вашите гори са гъсти и вашите юнаци не са още успели да станат чиновници и дипломати. . . Ако искате да чуете моето мнение, то аз ще да ви кажа, че никога вече няма да намериме по-сгодно време.“

За да няма съмнение, че Каравелов е автор на посочените две статии, трябваше да се намерят автентични негови ръкописи, в които той отстоява принципите, защищавани в „Балкан“. Те бяха открити в запазената част от архива му. В незавършените белетристични произведения „Мученики“, „Роман“ и др., писани през периода 1875—1876 г., Каравелов е същият неукротим противник на робството, както на страниците на „Свобода“, „Независимост“ и „Балкан“. Той зове за революция, иронизира благодушието и примиренчеството. Идейният облик на Каравелов-белетриста от времето на „Знание“ се оказа идентичен с идеологическите принципи на автора, написал анонимните две статии в „Балкан“, т. е. документалните източници потвърдиха резултатите от специфичните „вътрешни особености“ на текста. Атрибуцията на две публикации показа онова, което два тома искаха да отрекат, т. е. че Каравелов никога не е бил враг на революцията. Наистина, след като не успя да отхвърли правотата на изнесените от нас аргументи, М. Димитров включи анонимната Каравелова статия от бр. 1 на „Балкан“ в т. II от „Публицистика на Любен Каравелов“. Но това не му попречи да „открие“ в нея не революционера, а либерала примиренец.

Ориентацията на писателя към определено политическо течение не трябва да ограничава възможностите за установяване на неговото литературно наследство. Творецът може да се разбере, ако се възприема в многостранното му развитие. В такъв случай текстологът може да прибави нови произведения към неговото наследство, да вникне по-проникновено в идейнообразния му свят.

Жинзифов споделя идеологическата програма на славянофилите, сътрудничи и работи в периодичните им издания. В желанието си да защити официалната политика на руското правителство излиза със статия и срещу Раковски. Но той е патриот, който през целия си живот с мисъл, воля и постоянство работи за освобождението на България. В неговата обществена и книжовна дейност, в характера и постъпките му има противоречиви моменти. Жинзифов е славянофил и просветител, но понякога намира сили да признае, че „младите“ стоят нравст-

---

[1] Вж. в. Знаме, бр. 23, 27 юли 1875.

[2] Вж. по-подробно Д. Леков. Сътрудничеството на Л. Каравелов в българския периодичен печат до Освобождението. — Изследвания и статии за Любен Каравелов.

вено по-високо от „старите“, че черковният въпрос „окончателно ще го реши само саблята. . .“. Въодушевен от известна идея, той се заема с ентусиазъм за осъществяването ѝ. Но идва момент на безверие, апатия и неудовлетвореност. И поетът отново ще започне да се „ненавижда и мрази“, ще приглуши революционните пориви на сърцето и перото си. Тази непоследователност на общественика и твореца трябва да се има пред вид, за да се разберат мирогледът и литературното му дело, да се изживее патриотичното съдържание на всяка негова постъпка, да се отдели „заръждавялото му славянофилство“ от всички стремежи и прояви, плод на личното му отношение към политическите, социалните и културните проблеми.

Много от публицистичните материали на Жинзифов в руския периодичен печат излизат анонимно или с псевдоними. Ако текстологът пристъпи към атрибуцията им, преди да е схванал своеобразието на техния автор като характер, творец и гражданин, той ще бъде безсилен пред загадките на текста. През 1964 г. излезе двутомното издание „Райко Жинзифов. Публицистика“ (Т. I. Съставители Цв. Унджиева и Д. Леков; т. II. Съставители Цв. Унджиева, Д. Леков, Ил. Конев). Като взехме под внимание общото и специфичното в безспорното книжовно наследство на Жинзифов, резултатите от идейно-тематичния, жанровия и езиковия анализ на предполагаемите негови творби, както и документалните източници за авторството им (писма, спомени и т. н.), ние направихме опит да доуточним публицистиката на този български патриот. Анонимните публикации откроиха още по-релефно неговия лик, огромната му ерудиция и култура, дарбата му на актуален и талантлив публицист.

Атрибуцията дава възможност на изследователя не само да конкретизира книжовното наследство, но да аргументира и изясни схващането на писателя по редица политически, културни и социални въпроси. Понякога тя „възкресява“ даровити творци, останали неизвестни за съвременниците си и за поколенията след тях.

През 1908 г. Ст. Минчев поставя въпроса за атрибуцията на недовършената драма „Фудулеску, прокопцаният зет на хаджи Стефания“, която открива между ръкописите на митрополит Климент. Той изказва съмнение за авторството на Друмев, но споделя без резерви: „Ако излезе това произведение негово (на В. Друмев, б. м.), то ще бъде най-съвършената му работа в художествено отношение. В нея за пръв път виждаме художествен реален израз на нашия живот без сантиментализъм и неестествени сцени и ефекти.“[1]

П. Беловеждов и Г. Ст. Пашев, изследвали внимателно намерения ръкопис, са по-категорични. В статията си „Фудулеску“ — драма в пет действия от В. Друмев“[2], Пашев, един от първите биографи на Климент и притежател на огромна част от архива му, след като сравнява отделни букви и думи от драмата с букви и думи от ръкописите на Друмев, заявява без колебание: „Всичко това още повече затвърждава нашата увереност, че драмата „Фудулеску“ принадлежи на В. Друмева.“ По-късно, без да се отказва от високата си оценка за художествените и сценичните качества на творбата, Пашев проявява колебание за нейното авторство и не я включва в литературното творчество на Друмев, което издава през 1926 г.

Въпросът за автора на „Фудулеску“ остана неразрешен до момента, когато заедно с Ив. Сестримски трябваше да подготвим двутомното издание на Друмевите съчинения (1967—1968). Необходимо беше да се вземат под внимание догадките и аргументите на Минчев, Пашев и Беловеждов. За разшифровката на ръкописа обаче трябваше да се извърши предварителна научноизследователска рабо-

[1] Ст. Минчев. Материали из живота на Василя Друмев (митрополит Климент). С., 1908, с. 16.

[2] Сп. Духовна култура, 1920, кн. 1—2.

та, като се имат пред вид съвременните методологически принципи в областта на текстологията.

Между почерка на ръкописа и почерка на Друмев наистина има сходство. Но тази прилика не може да бъде решаващ аргумент за авторството, защото съществува различие между отделни букви. В почерка на всеки автор има промени. След като допуснахме авторството на Друмев, трябваше да установим кога приблизително е писана драмата. За предполагаема дата на ръкописа възприехме периода 1873—1877 г. Но един външен показател като почерка, в случая твърде несигурен, не може да служи като неоспоримо доказателство. Изследователят трябва да потърси аргументи за авторството преди всичко в самия текст. Някои стилно-езикови и художествени похвати във „Фудулеску" бяха вече познати от драмата „Иванко".

Към Друмев насочваха и други съображения. Само той, а донякъде и Войников можеха да създадат творба като „Фудулеску". Почеркът и несъмнените художествени качества на драмата изключваха авторството на Войников. Кръгът се затваряше отново около Друмев. При това и сега можехме да допуснем известни лични подбуди, както при създаването на „Иванко". Разпрата между Друмев и Войников, за която разказва В. Д. Стоянов, е причина за по-скорошното излизане на Друмевата драма. Раздразнен от големия ѝ успех, авторът на „Криворазбраната цивилизация" пише остра рецензия срещу нея.[1] На първото предизвикателство Друмев се противопоставя с „Иванко" и развенчава Войников в областта на историческата драматургия. Логично е да се предположи, че чрез „Фудулеску" той е искал да отговори на предизвикателната рецензия в „Читалище" и да докаже на автора ѝ, че го превъзхожда и като комедиограф (във „Фудулеску" са разработени проблеми, поставени в „Криворазбраната цивилизация").

Но защо Друмев не издава „Фудулеску"? Той би могъл да завърши драмата за кратко време — развитието на сюжета в запазения ръкопис предполагаше дописването на творбата с едно действие. Този контрааргумент се омаловажаваше от писателското поведение на Друмев след 1873 г. След приемането на духовния сан, както споделя в писмо до Т. Пеев, Климент желае да бъде в пълна анонимност като творец. По тази причина литературно-критическите му материали в „Периодическо списание" излизат без подпис. След неговата смърт в архива му се откриват белетристични и драматични творби, някои от които са почти завършени. Но от 1873 г. до края на живота си Климент не публикува нито едно художествено произведение.

Посочените съображения ни насочваха към предположението, че сме попаднали на нова драма на Друмев.

При атрибуцията се допущат увлечения и грешки, и то най-често тогава, когато изследователят не търси контрааргументи за всяко свое предположение. Пристрастието към определен писател, към създадена вече хипотеза, омаловажаването или пренебрегването на незначителен на пръв поглед факт могат да се окажат решаващи в работата и изводите на текстолога. След като всички догадки ни даваха основание да допуснем, че най-вероятният автор на „Фудулеску" е Друмев, ние решихме да потвърдим предположението си, като продължим проучването в обратна насока — тоест да потърсим друг писател от Възраждането, който би могъл да напише драмата. Вероятността, че В. Друмев не може да бъде автор на „Фудулеску", трябваше да се обоснове. Необходимо беше към различията, които съществуваха между отделни букви от ръкописите на Климент и оригинала на новата драма, да се прибавят нови контрааргументи. Те се откриха. Между „Иванко" и „Фудулеску" има несъмнена художествена близост. Не говореше ли този факт обаче не за авторство, а за влияние на Друмев над един

[1] Сп. Читалище, 1873, кн. 728.

неизвестен още писател, който след написването на своята драма я е изпратил на Климент за мнение. Може би имахме не оригинална, а побългарена творба, останала в ръкопис. „Вътрешните показатели“ на драмата не можеха да разрешат въпроса за нейния автор. Трябваше да се потърсят допълнителни източници (писма, спомени и т. н.), да се изследват почерците на възрожденски писатели. За съвет и мнение към Друмев биха могли да се обърнат мнозина и преди всичко някои от неговите близки другари. „Разузнаването“ трябваше да започне от тях и да продължи в различни посоки, с различни догадки и хипотези. Предполагаемата датировка на „Фудулеску“ — 70-те години на XIX в. — налагаше да се установят интимните Друмеви приятели от това време, т. е. от браилския период от живота му. Те бяха известни — В. Д. Стоянов и Т. Пеев, деловодители на Българското книжовно дружество. Литературната дейност и огромният архив на В. Д. Стоянов изключиха възможността той да бъде автор или преводач — побългарител на „Фудулеску“.

Т. Пеев беше известен само като автор на няколко дописки във в. „Право“ и на непубликувани мемоари. Заложби на драматург у него не можеха да се допуснат. Но в процеса на атрибуцията са необходими не само предположения, но и проверки, колкото безсмислени и излишни понякога да са те. Ръкописът на „Фудулеску“ доказа още веднъж това. Автографът на Т. Пеев се оказа напълно сходен с почерка на драмата. Това, разбира се, можеше да бъде и съвпадение. Все още бе трудно да допуснем, че човек, написал няколко дописки, оставил незавършени мемоари, може да бъде автор на драма, която говори за писател със солидна литературна култура, школовка и талант. Необходимо беше да се намерят документи от Пеев, които можеха да потвърдят интереса и заниманията му в областта на художественото творчество. В онази част от архива му, съхранявана в Българската академия на науките, попаднахме на негови литературни творби — едноактната пиеса „Даскал Генко“, мемоари, преводи. Те вече даваха право да допуснем, че до написването на „Фудулеску“ Пеев е придобил предварителен литературен опит.

Въпросът за авторството на драмата все още не беше напълно решен. Запазени бяха четири действия от творбата. Предполагахме, че някъде се намира и последното, пето действие на драмата. Трябваше да се прегледа и изследва внимателно всеки документ, оставен от Т. Пеев и от близки негови съвременници. Ръкописи от Пеев се намериха и в Народната библиотека „Кирил и Методий“ — Български исторически архив. Между тях открихме и петото действие на драмата, написано на същата хартия, на каквато бяха написани и останалите четири действия на „Фудулеску“. Сега отпаднаха окончателно и съмненията, че драмата може да бъде превод или побългаряване. Между запазените ръкописи намерихме няколко различни варианта на „Фудулеску“, които говореха за продължителната работа на Пеев, докато оформи творбата цялостно.

Въпреки че въпросът за авторството на драмата беше според нас решен, искахме да открием и самопризнания на нейния автор, които щяха да изяснят замисъла и творческата история на произведението. При издирване на епистоларното наследство на Т. Пеев попаднахме на негово писмо до В. Д. Стоянов от 26 февруари 1876 г. „Тая зима — пише в него той — аз се занимавах с драматургство. Тъй като казвам, да не мислите, че съм се полакомил да отнема занаятът на г. Войникова? Никак не съм лаком в тоя случай, ако това и да не произхожда от голяма скромност. Написал съм една драма от българо-влашкия живот (сюжетът на „Фудулеску“ е от живота на българите във Влашко, разр. м.). Сега я преработвам. Като я препиша на чисто, ще Ви я проводя да я прегледате и да ми обадите как я намирате.“[1]

---

[1] Документи по историята на Българското книжовно дружество. Т. I, с. 521.

Кое дава повод и творчески импулс на Пеев да замисли и напише „Фудулеску"? През 1875—1876 г. революционната организация започва акция за събиране на средства за освободителното движение. Ръководител на тази инициатива в Браила е Т. Пеев. По негов почин вероятно в града се образува Театрално дружество, което си поставя за цел да подпомага материално „пострадалите наши братя" в Турско. За да активизира дейността на дружеството и да въздействува върху националното съзнание на българската емиграция, Пеев замисля „Фудулеску". След като обработва и преписва четирите действия на драмата, той ги изпраща не на В. Д. Стоянов, както пише в писмото си, а на утвърден драматург като Друмев, който по това време е духовно лице в България. Докато последният ги прочете, Пеев е възнамерявал да завърши и му изпрати и последното действие на драмата. Но започва Априлското въстание. Вниманието на драматурга-революционер е насочено изцяло към него. Независимо че е завършил творбата си, той не успява да изпрати последната ѝ част на Климент. След Освобождението Пеев не се интересува от съдбата на своята драма. След смъртта на Друмев в архива му се откриват изпратените четири действия на „Фудулеску", които заблуждават много от изследователите му.

Спряхме се по-подробно на атрибуцията на тази драма по следните съображения: установяването на авторството на „Фудулеску" решава окончателно въпроса за спорното в художественото творчество на Друмев, доказва въздействието му като драматург; в историята на българската литература се включва нов автор със свой идейно-художествен принос. Атрибуцията на неизвестна негова творба постави въпроса за проучване на цялостното му книжовно и обществено дело. Известен като изтъкнат революционен деец, като съратник на Левски, Каравелов и Ботев, Т. Пеев трябваше да бъде разкрит на поколенията и като писател. Установи се, че той е талантлив мемоарист и публицист, ентусиазиран фолклорист, отличен преводач. Доказано беше неговото авторство на интересния фейлетон „Браилски искрици", написан под непосредственото влияние на Ботевото писмо до Пеев от 12 февруари 1876 г. Събрани бяха допълнителни сведения за гражданската биография на един голям революционер и несъмнен писател.[1]

Въпросът за авторството се поставя не само за анонимни или полуанонимни творби. Понякога той изисква аргументирано и компетентно решение и при различните редакции на някое произведение, за чието авторство не е имало никога спор. В архива на Друмев например е запазена преработка на „Иванко", която не е с почерка на автора. Това кара някои литературни историци да допущат, че тя е направена от друго лице. По-вероятно в случая ни се вижда предположението на Г. Ст. Пашев — той смята, че Друмев е работил над втората редакция на драмата върху печатан текст от първото ѝ издание; след това е възложил някому да препише тази нова редакция. И върху този препис с чужд почерк драматургът прави някои корекции. Те именно според нас говорят, че авторът и на първата, и на втората редакция на „Иванко" е едно и също лице. Творец като Друмев никога не би допуснал друг да преработва неговата драма. Втората редакция на „Иванко" отстъпва от първия вариант на драмата в художествено и сценично отношение. Недостатъчно изяснени и мотивирани са някои от постъпките на героите, в пето действие е допуснато подражателство — използувани са механично моменти от „Макбет" и „Хамлет". Взискателен и самокритичен към себе си, Друмев, който прави тази преработка към края на живота си, я изоставя. Затова изданието на „Иванко" от 1898 г., по повод на което е замислена втората редакция на драмата, е по текста от 1872 г.

---

[1] За Т. Пеев вж. Д. Леков. Тодор Пеев — непознат възрожденски книжовник. — Сборник Тодор Пеев. С., 1972; също Д. Леков. Тодор Пеев. Живот, обществено и книжовно дело — дадена за печат в Издателството на Отечествения фронт.

*

Поставихме и разгледахме само някои въпроси,свързани с атрибуцията на литературното наследство от Възраждането. Творчеството на много български писатели е все още неуточнено. И това се отнася не само за творци като Каравелов и Ботев, П. Р. Славейков и Чинтулов. В българския и чуждестранния периодичен печат има анонимни публикации, атрибуцията на които ще обогати фонда на утвърдени книжовници, ще възкреси забравени или неизвестни имена на публицисти, стихотворци или преводачи. Изследването на архивните фондове, на документални и други източници, специализацията не върху делото на един писател, а върху дейците, проблемите и явленията на цяла литературна епоха, усетът към художественото и стилно-езиковото своеобразие, съобразителността и интуицията могат да помогнат на текстолога при разрешаването на загадъчно сложните въпроси в областта на атрибуцията. В такъв случай статии на Киро Тулешков, който подражава рабски на Каравелов, не биха се приписвали на редактора на „Независимост“, в Ботевите издания не биха попадали материали, писани от посредствени негови съвременници.

Създаването на национална литературна история е немислимо без сериозни предварителни текстологични проучвания. Те ще уточнят много въпроси, свързани с авторството на анонимни произведения, с различни редакции на литературни творби, ще насочат към нови имена и факти.

ФИНЛАНДСКИ ДНЕВНИЦИ И МЕМОАРИ ОТ 1877—1878 г.

(Или за Голямото начало на финландско-българската литературна взаимност)

Георги Вълчев

Ще трябва очевидно да започна с редица уговорки и изнеса на преден план някои особени методологически аспекти към това свое изследване, което все още няма аналог в литературно-историческите (пък и историографските) ни проучвания.

Принуден съм да изпреваря любопитни и значими анализи, изводи и поуки на наши и финландски историци. За проучваната тематична сфера такива не са се появили още у нас. Във Финландия през последните години няколко крупни публикации възкресиха спомена за паметното участие на Финландския батальон в Освободителната война от 1877—1878 г. Това са наистина обемни и съдържателни книги, чиито автори са известни финландски историци. Това са мащабни изследвания с претенции за проникновение, но по същество непревъзмогнали, макар и добросъвестния, позитивистичен и едностранчив коментар. В тях погледът на историка не е отправен нито за миг към националния, историческия и социалния процес в България по време на войната от 1877—1878 г. и през двете десетилетия след Освобождението — т. е. тогава, когато във Финландия намират тъй широка публикационна изява Спомените, т. е. Дневници на бойците от Финландския батальон. Днешните финландски разговори за тези Мемоари отделят значително място и това е съвсем резонно на такива въпроси като Политическата и обществената обстановка във Финландия през втората половина на миналия век; Финландците и голямата европейска политика (1877—1900); Политиката на царска Русия и Финландия; Становището на Финландия към руския и английския империализъм на Балканите; Взаимоотношения между финландската и руската публицистика и т. н. Но първоизточниците, т. е. споменатите вече Дневници, върху които се базират най-новите финландски проучвания, остават в същност без коментар, защото са просто преразказани. А тук става дума за един изключителен период в историята на Финландия, когато ярко и спонтанно е изразена общонародна съпричастност с голяма, хуманна по същество идея, с една освободителна кауза. При това съпричастност, конкретно белязана с подвизите на финландските воини на българска земя. И за тези (в десетки издания) Спомени за Руско-турската война през 1877—1878 г., публикувани в годините на войната и през двете десетилетия до XX в., за стотици аналогични статии и очерци. Сякаш да потвърдят и с широкото си разпространение, че паметта на народната съпричастност не е помръкнала!...

Така или иначе днешните опити на историците от Финландия да възкресят едно ренесансово опиянение в националната история, дори само като преразкажат за него добросъвестно, днес, след почти 100-годишно мълчание, тия опити трябва да бъдат високо оценени.

От друга страна, необходимо е да отбележа, че без анализ и изводите на историците (финландски и наши) е особено трудно да се разкрие онзи недоказан още генезис, онова Голямо начало (с неподозирани културни, а, както ще видим, и литературни пластове) на незаслужено забравени приобщения между два толкова далечни и все пак близки народи.

Но нека все пак поясня: ще имаме работа с такива произведения, чийто жанр е ферментирал в симбиозата на публицистично и художествено, жанр, който днес може да отнесем към репортажа, но не към какъвто и да е, а именно към художествения репортаж! И с определени тематично-идейни функции в литературния процес на Финландия. Защото тези репортажи (Дневници, Спомени), чужди на сантименталните и дидактични повествования, внасят една нова, героична и в същото време дълбоко реалистична тематика, една видяна през призмата на преживяното действителност, и с това по косвен път обслужват актуалния за времето генезис и подем на голямата финландска романтична и реалистична литература.

Не мисля, че голямото или малко начало на литературната ни взаимност и с Финландия се определя само от зримите външноконтактни отношения, подобия, взаимодействия. Такова начало може и след време трябва да бъде потърсено и в литературните процеси, жанрове, стилове и направления, творчески индивидуалности, чрез структурален и текстуален анализ, по пътя на сравнителните типологически проучвания. Но основания за такива претенции могат да ни предоставят все пак външноконтактните отношения, подобия, които при това не водят до резултати, валидни само за литературния художествен феномен, но пряко или косвено засягат и националното самосъзнание, съществуването на човека, като приобщават до това ново светоусещане близки и предпочитани духовни ценности.

В този смисъл и при такава постановка насочвам своя анализ за Голямото начало на финландско-българската литературна взаимност — конкретно-исторически очевидно в широко разпространените (още при своите първи издания преди близо 100 години) финландски Дневници, Мемоари, Портретни етюди или, по-обобщаващо казано, художествени репортажи...

*

Финландия е северна, скандинавска страна. Но обществените и социалните борби през драматичния ѝ исторически път са разслоили отдавна така националното и културното съзнание, че днес не е лесно да се сдобием с една по-цялостна представа за нейната специфика, колкото и близка, все пак нетъждествена с тая на останалите скандинавски страни или пък на съседна Русия...

От 1809 до 1917 г. Финландия, както е известно, е федеративно княжество в Руската империя, като през 70-те години придобива и правото да разполага със собствени войски. Още преди Руско-турската война от 1877—1878 г. руският император е обявил себе си за Велик княз и на Финландия. Във федеративното княжество също се зараждат и достигат своя класически апогей капиталистическите отношения и свързаната с тях техническа революция, класовото разслоение и новото неравенство, които извеждат на преден план и финландския пролетариат. В автономното княжество се формира и съвременната финландска нация, която именно през онзи исторически период изявява своя феномен в архитектурата, музиката и литературата, разбира се (в музиката на Ян Сибелиус, в литературата Йохан Рунеберг, Алексис Киви, Юхани Ахо и мн. др.). Разраства се и книгоиздателското дело, периодическият печат.

Оскъдните познания на българския читател за по-старата история и култура на Финландия изискват допълнителна информация. Ще спомена, разбира се, само някои културно-исторически данни с надежда, че поне минимално ще подскажат за дългия път на далечна Финландия: от 1542 до 1809 г. финландските земи са подвластни на Шведското кралство. През 1542 г. финландският духовник-просветител Микаел Агрикола отпечатва своята книга „А Б В“ (ABC) в Германия. И това е първата печатна книга на фински език. През 1548 г. Агрикола печата и своя превод на Новия завет. В 1640 г. е открит най-старият днес университет на финландска земя, в гр. Турку (с шведско название гр. Обо), назован по това време Regia Academia Aboensis. Но истински финландски университет, където лекциите се четат вече не на шведски, а на фински, е открит в Хелзинки през есента на 1828 г. Преди това, още през 1812 г., финландската столица се пренася от старопрестолния Турку в Хелзинки...

Финландската литература е прието да се счита за литература сравнително млада. Ренесанс и барок (в класическия смисъл на тези понятия) може да търсим само при по-старите

европейски национални култури. Самостоятелното развитие на финландската литература датира от началото на XIX в., когато се изявяват оригинални автори, жанрове и произведения.

Развитието на финландската писменост от миналия век можем да си представим схематично в три основни направления: а) събиране, издаване и приобщаване към националната култура на древното народно художествено творчество; б) литература за шведски говорещи и с шведска езикова култура финландци; и накрая появата на големите образци на оригиналната финландска литература.

Основни показатели на тези три направления могат да бъдат: а) *Калевала* — израз на най-старото народно творчество; б) поетът-романтик (който пише на шведски) Йохан Рунеберг; в) значението на първия финландски майстор в художествената проза и драмата Алексис Киви за по-нататъшния бурен разцвет на финландската романтична и реалистична литература от края на миналия век.

а) Финландският национален устен епос, както показват най-новите данни, има хилядолетна история, макар да съдим за него по първите записи през Средновековието и най-вече по първия писмен монумент на този епос, издаден от народния будител и събирач на народно творчество Елиас Льонрот. Имат се пред вид неговите две най-ранни издания на Калевала: т. I от 1835 и т. II от 1849 г. С хердеровски романтичен ентусиазъм финландският будител показва на своите съотечественици, а не след дълго и на цял свят народния гений, сътворил този неповторим епос, тази своя финландска Илиада.

Във второто издание на Льонрот са събрани 85 000 поетични стиха от народната поезия. Действително малко народи са успели да съхранят за света такова поетично богатство. А по най-новите данни на финландските архиви, запазени и записани са до днес около четвърт милион варианти от народното поетично творчество (най-старите) още от езическо време от преди 1100 година. Калевала, този бисер сред огромно народно творчество, става от XIX в. живителна почва за финландския романтизъм, а по-късно и на цялата финландска литература. И не само на литературата! Непреодолимо е нейното въздействие върху класическата (пък и днешна) финландска живопис и финландска музика. И до днес не е пресекнал този първи, така животворен за развитието на финландската литература извор.

б) Йохан Рунеберг (1804—1877) е най-видният поет в зората на новата финландска литература. И макар че пише на шведски, той е типичен финландски поет. И още нещо. Рунеберг, а след него финландските поети и белетристи, които пишат на шведски, свързват завинаги националната култура и литература с европейските художествени образци, с най-новите литературни течения и насоки, с демократичния и хуманистичен дух на европейската култура.

В класически ясната и хармонична лирика на Рунеберг, с романтични пориви и отмерен, спокоен ритъм, диша народният живот, одухотворено разказва чистият акварел на родната северна природа. Стиховете на Рунеберг не слизат от христоматии и календари, алманаси, те стават неведнъж мото пред Спомените и Дневниците на финландските воини, сражавали се за свободата на нашата страна. . .

в) Традициите, оставени от Алексис Киви (1834—1872) при формирането на новата финландска литература, са наистина огромни. Дори в литературната история периодът 1860—1872 г. е назован на името на Алексис Киви. Разбира се, преди него в лириката срещаме първите стихотворни опити на фински от поета Оксанен. Но в прозата, в драмата Киви прави истинския прелом. Литературата, писана на фински език, е естествено по-млада от шведската и няма нищо общо с брилянтната изтънченост на шведските образци от XVII и XVIII в.

Любими автори на Ал. Киви са Шекспир и Сервантес. Както и при тези гении, и в неговото най-самобитно произведение „Седемте братя", изтъкано от драматични и комични ситуации, чувствуваме диханието на шекспировския и сервантесовския дух.

Ал. Киви в зората на финландската съвременна проза изгря като маяк за почти всички по-сетнешни майстори на финландския реализъм от втората половина на XIX в. та до наши дни — от Юхани Ахо, Й. Лехтонен до такива съвременни писатели като В. Лина, П. Ханпя, верни на творческата симбиоза между нежния лиризъм и суровия реализъм, постигната така неповторимо за пръв път от Ал. Киви.

И ако Калевала дари новата финландска литература с динамиката на повествованието, с животворната образна сила на народното творчество, а Рунеберг свърза класическия хуманизъм на европейските литератури с финландската поезия, то Алексис Киви разкри с хумор и лирическа нега върху ярко реалистично платно ония национални и човешки идеали, които ще останат задълго кредо на финландските писатели.

Финландската литература от втората половина на XIX в. и почти до 1917 г. изравнява крак с европейските литератури. По думите на патриарха на финландския реализъм Юхани Ахо „и в нашите далечни краища започна да бие пулсът на голямото сърце на времето, в което живеем". Почти всички по-значителни финландски писатели започват да проверяват своите идеали в диалог със съвременни европейски писатели.

Видният поет на Финландия Ейно Лейно в програмна статия от 1898 г. пише: „Новото време заставя и нас, финландците, да открием своя прозорец към големия свят."

Още по-програмно и последователно групата на т. нар. „факленосци" (след Първата световна война) ще апелира за европейски прогрес и социална справедливост в своето отечество. Писателите от федеративното княжество са чувствували дълбоко класическата руска литература, която придобива домашно право във финландската култура и в значителна степен повлиява художествената структура на финландския реализъм. Все по-силно е и въздействието на радикалния скандинавски литературен печат, репрезентиран преди всичко от Ибсен и Стриндберг. „От 1880 г. за десетилетия наред Финландия става колония на норвежката литература" — отбелязва литературният историк В. Таркиайнен. И то в едно време, когато Финландия, тръгнала по пътя на капиталистическото развитие, с всеки ден променя своя облик. Пред прага на своята независимост, извоювана през 1917 г., Финландия е преминала вече най-трудните пътища на капиталистическата еманципация с напредналите капиталистически страни, разбира се, с целия драматизъм на това ускорено закъсняло развитие.

*

През 1973 г. на трети март се отправих към двора на стара казармена сграда в Хелзинки, недалеч от морския залив. И свалих шапка пред гранитния монумент (издигнат през 1881 г.), върху който бяха издълбани имената на загиналите финландски воини за свободата на България през 1877—1878 г. Аленееха признателни венци. Но не цветята — те са достъпни тук през всички сезони, — а строената почетна рота, звуците на националните ни химни, тия финландци, дошли да отдадат почит, спазвайки една столетна вече традиция, будеха благородни пориви и радостно вълнение. . .

По-късно, преодолял езиковите бариери, в чудесните хранилища на Университетската библиотека и на Финландското литературно общество в Хелзинки прелиствах издания от преди 100 години, заинтригуван от отношението на финландската общественост към Руско-турската война през 1877—1878 г., удивен от проникновението в нейния освободителен характер, възхитен от проявеното и зарегистрирано в тези печатни издания политическо разбиране спрямо българския народ в един съдбовен исторически момент от неговия живот. И ми ставаше ясно, че печатът във Финландия отрано е довел до съзнанието на своите читатели вести и коментари за националноосвободителните въстания в Босна, Черна гора и Херцеговина, за Априлското въстание у нас. И още тогава финландската общественост е била спечелена за освободителната кауза на поробените балкански народи. Разгръщах пожълтели страници на вестници и списания, а страниците бяха хиляди и хилядократно в тях звучеше името на България! Но после реших да ги оставя на компетентните културни историци и да насоча вниманието си само върху Дневниците, Спомените, художествените репортажи не защото тяхното съдържание бе синхронно на обширния и необозрим периодичен печат, но тъй като и в жанрово отношение примамваха литературоведските ми интереси.

За какво ми разказваха тия книги сред спокойните библиотечни хранилища на белия град край Финския залив?

. . .През ония ранни есенни дни на 1877 г. малкият идиличен Хелзинки е необичайно развълнуван, ликуващо-оживен. Прославеният Гвардейски батальон е отново формиран, попълнен

с доброволци и готов за един предълъг поход. (Повече от две хиляди души са посетили специалното тържествено представление на Хелзингската опера по случай заминаването на Финландския батальон.) На 6 септември 1877 г. батальонът се отправя от казармата (същата, където е днес поменатият гранитен паметник), в тържествен поход през Сенатския площад към железопътната гара на Хелзинки. Целият град се е вдигнал на крак, никой не е останал по домовете си — стари и млади, с ликуващи овации, с народни и патриотични песни, изпращат своите бойци за свободата на един толкова далечен и същевременно близко почувствуван народ. Възторжено посрещнати и изпратени и във Виборг, и в Петербург, финландските момци продължават дългия си поход. Това са 24 офицери, 4 военнослужещи, 72 подофицери, 719 стрелковаци и оркестър в състав от 54 души; с 85 оръдия, 93 коня и т. н.[1] И вестниците вече не ще откъснат страниците си от този им поход, от подвизите им. И десетилетия след тяхното завръщане печатът ще подхранва паметта за великото дело, на което е била съпричастна финландската нация. Момчетата от батальона, откърмени във възрожденския и хуманистичен дух на големите писатели, поети и общественици като Рунеберг, Топелиус, Льонрот, са разбирали добре в името на какво рискуват своя живот. Тези млади хора с приятни, одухотворени лица, както отбелязват и западните кореспонденти, със звучен език и хармонични мелодии, изминали дълги разстояния, и след четириседмичен поход са бодри и вдъхновени. Те са най-дисциплинираните, най-устойчиви воини от армията, която командува прославеният генерал Гурко.

Преминали вече в Румъния (на 21 септември), те ще видят колони от пленени башибозуци, ще разтворят широко очи и ще възкликнат: „Какви страшилища! Истински мародери!“ И още по-дълбоко ще оценят своята мисия. Едва на 3 октомври те ще спрат и ще се вгледат в отсрещния бряг на Дунава. . .

Горни Дъбник! Първият час от настъпващия 24 октомври! През злокобна тъмна нощ и далечно утро батальонът е вдигнат на крак и всички светкавично облечени, въоръжени, в две колони се отправят към бойното поле. Когато слънцето се показва, бойците се стъписват пред апокалиптична гледка! На бойното поле (както говорят статистиките!) лежат три хиляди трупа и шест хиляди ранени, измъчвани от раните си. Но заповедта е категорична: „Момчета, нито крачка назад, тук ние защищаваме честта на далечната си родина!“ И те побеждават. Те откриват важен стратегически път към обсадения Плевен. Но мнозина от тях остават на бойното поле. Търсят обезобразените им, неузнаваеми тела и съвсем близо до Горни Дъбник, в малка дъбова горичка, погребват с военни почести 24 свои другари, офицери и гвардейци. . .

После през Балкана, през мразовития, бушуващ от снежни хали в това време наш роден Балкан, походът продължава! През Арабаконак, София, Пазарджик, Пловдив, Харманли и Свиленград чак до Сан-Стефано. И до Пловдив техните редове ще редеят. . . Но походът е все пак възторжен и бодър. От дунавския бряг до самия Одрин тях ги вълнува (въпреки ратното време) българската природа, българите, които навсякъде ги посрещат по старинен обичай с хляб и сол, гощават ги с вино и тютюн, с това, което са могли да укрият от башибозушките орди в опожарените си села. Ликуват в София! Защото знаят още тогава, през 1878 г., че това са първите свободни дни за древния град след петстотин години. И пеят възторжено своите народни и бойни песни. Техните контакти, разговори и общения с българското население, все по-чести и радушни, ще оставят спомени. И когато с кораб ще отплуват за Одеса и оттам влакът ще ги откара в свидната им родина, те вече добре знаят, че не са проливали напразно кръвта си и че падналите им другари почиват в гостоприемна страна. Ще оставят тук своя подвиг, своите песни и спомена, че са умеели да се борят с противникови войски, без ненавист и омраза към мирното турско население. . .

Посрещането им във Виборг и особено в Хелзинки е неописуемо! В историята на Финландия рядко ще намерим аналог на така спонтанно изразено самочувствие и радост, че със свидни жертви финландският народ е помогнал да се строшат робските окови! Но ликуващите посрещачи не са могли още да знаят, че сред завръщащите се гвардейци 541 са с люти рани от кървавите сражения и че 57 от тях тези рани скоро ще положат на смъртен одър. Никой не е подозирал, че подвигът, започнал на Балкана, ще завърши тук, в родината на героите. . .

---

[1] Финландски бойци са участвували и в редовете на руската армия — б. а.

Ето това ми разказваха онези книги, които прелиствах тогава в чудесните хранилища на централните финландски библиотеки. Искам да припомня за подвига, за това Голямо начало на нашите приобщения. Но разбирам все по-осезателно, че други са призвани да разкрият по-пълно и убедително величието на този подвиг, преминал в историята, но оставил ярки бразди. Най-напред историците—финландски и наши,—а след тях или ведно с тях писатели, белетристи и поети. Те именно ще се доберат до истинските измерения на саможертвата в името на една голяма хуманна идея. Следите, както се вижда, не са изтрити, и паметта не е застинала! Тя ще заговори отново от хиляди страници на десетки книги, публикации, документи, архиви, статии, хроники! Особено от последните две десетилетия на миналия век и, разбира се, от ратните 1877 и 1878 година. Спорадично тези публикации се появяват и през десетилетията на нашия век. (И по традиция, и на шведски за онази част от финландците, които от отколешни столетия са приели за свой език шведския!)

Основен обект на тези публикации е преживяното, възторгът и героизмът на бойците от Финландския батальон през осеммесечното им бойно кръщение в една освободителна война. Езикът е по войнишки лаконичен, педантично обективен, а напиращите емоции и пориви се долавят и в подтекста. Пестеливото перо предава сдържано, но с нескрита обич образи на герои, черти на наши българи и на руски другари в бойния поход и дори портретни характеристики.

Това е ратен летопис с необичайно художествено въздействие, публицистика, бременна на художествени обобщения, при това публицистика исторически достоверна. Могат дори да бъдат назовани нейните профили: дневници, спомени, разкази, репортажи от бойното поле, портрети, хроники. . . Писали са ги офицери и подофицери от Финландския гвардейски батальон, без да подозират, че възкресявайки спомена, разлиствайки дневниците си и като разкриват преживяното в една обективна действителност, те ще станат апостоли и на литературната ни взаимност. А техните книги ще се наредят до гранитните паметници. И върху словото им — свидетелство и призив — ще се изграждат нашите по-нататъшни приобщения. . .

*

Преди да привлека вниманието към съдържанието на всяка една от тези книги, няколко думи за техните автори. И нека не бъдем разочаровани, че имената им са неизвестни за литературния процес на Финландия. В определен смисъл това дори е предимство: една конкретна, актуална (днес, разбира се, историческа) ситуация с действителни герои, а не съчинени сюжети, се разкрива в преживяното от участници. И макар авторите да не са били писатели-професионалисти, тези първи и единствени техни книги нямат любителски характер и, както ще видим, пускат корени в литературната нива. Евентуални биографични бележки към тях не биха имали само литературен характер и да не отежняваме в това отношение този коментар. Нека да не забравяме, че тези участници в сраженията за свободата на България са писали, защото не са могли да забравят преживяното. Днес те в много отношения споделят участта на авторите от народното творчество, останали безизвестни в непомръкналия живот на своите творби. . .

I. „Стихове и песни от времето на Руско-турската война през 1877/78 г." Събрал и публикувал А. Анхунен, гр. Виборг, 1880. 30 с.

Необемна, прецизно оформена и отпечатана книжка с популярни финландски народни и патриотични песни, за които съставителят свидетелствува, че са се пеели от бойците на Финландския батальон на българска земя. Това са лирични песни за неповторимата красота на родната финландска земя, песни за далечните близки и любими. В текстовете на тези песни няма конкретни описания на българската земя или на бойните сражения, само в някои се споменава, че финландските момчета се борят срещу турците. Почти неизменен в текста е носталгичният мотив, изразен сърдечно, прочувствено. Мелодиката на тези песни е нежна и задушевна! Така тези песни ни подсказват и за характера на техните изпълнители — финландските воини, на българска земя: млади хора, откърмени във възрожденски хуманизъм, народни синове, здраво свързани с родната земя, воини, когато изисква това една справедлива кауза.

В този малък сборник не са включени обаче три маршови песни със завладяваща мелодичност, които са пеели финландските войници в своя поход към България, при сраженията

на наша земя и пред завръщането си след войната. Съхранили до днес своята популярност, тези песни са издавани нееднократно в грамофонни плочи. Песните се наричат: Хиляди момци тръгват на поход; Вървим по българска земя; О, свидна Финландийо, прелест на Севера. . . За третата от тях се говори, че е била написана от финландски боец край Горни Дъбник, загинал след това в тежко сражение. Текстуално песните не представляват особен интерес: за трудностите в похода през Балкана, за изпитанията (не конкретно), за устрема да се достигне чак до Цариград и преди всичко прочувствени носталгични слова за скъпата далечна родина! Но мелодиите са съхранили и до днес пленително въздействие. . .

II. „Илюстровани репортажи от войната между Русия и Турция 1877/78 г." С най-новите и достоверни съобщения, хроники и снимки от бойното поле. Изданието е от няколко книжки, с формат на списание. Хелзинки, 1878. 100 с.

За автор се сочи Юлиус Крон, немец, натурализиран във Финландия, доцент по финландска литература, автор на разкази с историческа тематика. Единственото може би издание, чийто автор не е пряк участник на събитията. Авторството при това е по-скоро съставителство, подбор из тогавашната руска публицистика, изобилна на коментари и илюстрации от фронтовете в България през 1877—1878 г.

Изтъквам тази публикация,защото тя може би единствено предоставя на финландския читател най-богат и интересен илюстрован материал и му помага, тъй да се каже, визуално да си представи вълнуващата го Руско-турска война. Освен това в тази книга, повече откъдето и да е другаде, са проследени походът и сраженията на руските войски на българска земя. В историческите отстъпления авторът връща читателя към недалечното минало на българския народ и неговите отношения към турците. Портретирани са също така руски и турски военачалници (като например ген. Гурко, ген. Скобелев, Осман паша, Сулейман паша и др.), чиито имена така често се срещат в периодичния печат. Бих казал, тази любопитна публикация е трябвало да изпълнява предназначението на справочник, учебник, христоматия за военните събития на Балканите през 1877—1878 г. Тогавашната ѝ актуалност е вън от всяко съмнение. . .

III. „Разкази за войната. . . 1877/78", гр. Хяменлина, 1878. 140 с. С тази книга откриваме вече пубикациите, написани от преки участници във войната. Заглавието може да подведе. Не разкази, а дневник, в който естествено се разказва за видено и преживяно. Още в уводната бележка авторът е счел за необходимо да съобщи, че значителна част от тези спомени са били поравно печатани във в. „Хямялайнен" (в гр. Хяменлина!) и че и сега той нищо не променя. Едно пространно предисловие, което заема почти половината от съдържанието на този дневник, го свързва в известна степен с „Илюстровани репортажи за войната. . . 1877—78" на Юл. Крон. Подробно се говори за причините и обстоятелствата, при които е обявена Руско-турската война в 1877 г.; за похода и сраженията на руските войски; отново портрети на руски командири, генерали, хроника на боевете!Очевидно е,че авторът се е насочил към чужди източници, най-вероятно към достъпната във Финландия руска преса. Но вече след 84-та страница, т. е. след информативното въведение, неговият стил става по-оживен, лирически развълнуван, особено когато регистрира неподправения интерес към тази война сред сънародниците си, особено когато подчертава ентусиазма, с който се набират доброволци за Финландския батальон в такива градове като Хелзинки, Турку, Виборг, Савонлина, Хяменлина, Микели, Васа. С вълнение той въвежда подбрани детайли от поведението на бойните си другари, от военната атмосфера в своето хроникално описание.

IV. „Финландският батальон във . . . войната (1877—78)". Савонлина, 1878. 64 с.

По-скоро репортаж, отколкото дневник е по своя жанр тази необемна книжка. Репортаж, в който не е игнорирано авторското виждане. Суховатото, почти регистрационно описание на бойното ежедневие, информативно нахвърляните данни за българския народ и балканската природа не се възприемат още като компоненти на преживяното. Авторското вмешателство прозира най-вече в тематичните предпочитания и неговата ангажираност.

Може би в случая е уместно да изтъкна един особен, властен и неотменим императив, който е заставил не само този, но и почти всички останали автори на разглежданите тук книги да следват неписани, но актуални заръки за универсално, взаимно опознаване, при едно пробудено чувство за историческа близост в националната съдба. Оттук и това къде повече, къде по-

малко синхронно съчетание на обективната информация със субективното авторско виждане. Главното за нас е, че тези финландски пионери на културната ни взаимност не са се отрекли в потока на събития и напираща обективна информация от своето неповторимо виждане, от законите на художественото мислене. Интересно е да се отбележи също така, че аналогично, закономерно явление срещаме и при първите прояви на културно и литературно отношение към нашия народ в повечето европейски по-малки формации.

V. „Военен дневник или разкази за войната. . . (1877—78)", Виборг, 1879 г. Второ допълнено и подобрено издание през 1880 г.

С особено задоволство авторът съобщава в кратките уводни бележки, че тъй като първото издание на тази книжка се посрещнало с голям интерес и тиражът ѝ бил бързо изчерпан, то той подготвил това ново, допълнено с редица нови данни издание.

Както и при останалите Дневници и Мемоари, схемата на изложение е същата. Предварителни данни за Руско-турската война и нейното обявяване в 1877 г. и след това хроника на похода и бойните схватки на Финландския баталион: изпращането му в Хелзинки, през Виборг и Петербург, Кишинев и Букурещ, преминаването на Дунава при Зимница (срещу Свищов), подвигът в сражението край Горни Дъбник, падането на Плевен, сражението при Правец и преминаването през Балкана в поход към София, а оттам през Пазарджик и Пловдив към Одрин. Еднаквата сюжетна схема, разбира се, съвсем не говори за някакви копирани издания. Все повече място се отделя за възприятия на българската природа, на етнографски бележки за българските селища и особено за срещите с българи в попътните села, където батальонът е разполагал за почивка своите станове. Все по-любопитни стават преживяванията на финландските бойци, тяхното поведение в бойна обстановка. За това се разказва и в този Дневник.

VI. „Спомени от последната Руско-турска война. Дневник със спомени и коментари", гр. Пори, 1881. 121 с.

Дневник на доброволец, предаден за обработка и публикуване. И, както съобщава самият издател, съхранена е била напълно свежестта на непосредствените наблюдения и впечатления от войната. По-любопитни за нас са раздел V, озаглавен „На Балкана", и „С няколко думи за страната и народа" (раздел VII). Иначе строгата, трезва и обективна хроникалност на исторически, географски и военни събития и данни са отново канава за лично преживяното от боец-доброволец.

VII. „Дневник на фелдфебела Лемикайнен". Хелзинки, 1881. 309 с. (джобен формат).

Името на този фелдфебел от Трета рота на Финландския баталион, воюващ на българска земя, е Я. Йернвал. Срещаме това име под много статии в тогавашния финландски печат, в които се възкресяват спомени от участието му в похода и сраженията на баталиона. Но стилът на този Дневник е вече по-раздвижен, значително отърсен от клишета и баласти, езикът е някак си по-ведър, „фелдфебелски" бодър! Разказаното, споделеното е изпъстрено със забавни детайли относно бойния бит на бойците от баталиона. И не, разбира се, за сметка на автентичността на драматичните военни събития. Именно фелдфебелът, който е стоял най-близо до бойците, е имал възможност да ги опознае и почувствува най-добре. Оттук и предимствата на този Дневник: тази контрастност, общения и диалози с българското население в толкова села и градчета, през които преминава батальонът, и особено в ония, където разполага за отдих своите станове. Авторът се тревожил, че неговият „разказ не е написан на приемлив литературен език, а само така, както е могъл да го напише един военен. . ." Но неговият Дневник прераства в летопис на неповторими събития и вълнуващи преживявания, чете се с увлечение и днес.

VIII. „Дневник на стрелковака. Спомени от Руско-турската война. . ., гр. Васа, 1883. 35 с.

На титулната страница на тази малка брошурка е отпечатано като мото едно двустишие на поета-възрожденец Рунеберг. В буквален превод то звучи: „Колко много бих разбрал, /ако бях отишъл там!" Смисълът на това мото е ясен. Само един истински, голям поет и писател би могъл да отрази величието на преживените и изстрадани събития от величавата военна епопея на Балканите! А той, участникът в боевете, редовият офицер, той „може да разкаже само като воин. При това най-верен и сполучлив ще бъде моят рисунък на Втора рота от баталиона, към която се числях и аз. Струва ми се обаче,че това,което искам да разкажа, е доста характерно

и за целия баталион. . .“ И този воин разказва ангажирано, лаконично, с един експресивен език и почти писателско въображение!. . .

IX. „Походът на Финландския баталион. Спомени от. . . войната (1877—78)“, гр. Микели, 1895. 140 с.

По обективното си описание и тия Мемоари не се отличават твърде от аналогични на тях, публикувани преди, или такива, които ще бъдат издадени в следващите години. От значение за нас е това второ издание (вж. IV) от същия автор, някак си по-увереното и уплътнено с повече впечатления отношение към нашата страна и нашия народ.

X. „Спомени на офицера от. . . войната (1877—78)“. Част I, част II, издадени в Куопио през 1895 г., и в Порво в 1898 г.

Разбира се, и това са спомени, но вече с претенции за разкази или кратки новели. В това отношение те са може би единствено изключение във финландската мемоарна литература за участието във войната през 1877—1878 г. Докато основното за тази литература почти във всички свои школи е хроникалното, строго автентично описание на събития и хора, разбира се, през призмата на преживяното, при своеобразни авторски предпочитания и подбор, тук, в този необемен двутомник, прийомите на автора са по-други. „Разказите“ му в много отношения напомнят аналогии на литературни творби при същата тематична ориентация от други страни. Но в тях въпреки екзотичните названия няма никакви следи от екзотизъм, няма ги също неотменните компоненти на сантиментализма и дидактизма, така характерни за разкази с аналогична тематика. Без да изчерпвам тематичното съдържание, ще спомена като илюстрация някои от тях: На Балкана, Милица, Страшният капитан, Роб на любовта, Кошмари, Ису у дома, Ису на война и т. н. Това са свободно фабулирани репортажни разкази за войната, за драматични човешки съдби и ратно време, за този неведом балкански край с така любопитна история и тъй дивна природа, през които преминават финландските бойци, където отстояват неговата свобода, разкази за човешкото мъжество и доблест. В тях портретните характеристики (на руски генерали, като например на ген. Скобелев и др. — авторът е очевидно висш офицер с близки контакти с руското командуване) доминират пред педантизма на военните хроники.

Разбира се, отношението на писателя към българската природа, към българина е фолклорно-романтично, но това не принизява психологическия рисунък. Езикът му е по северно сдържан, макар и на места метафоричен. Един писател-хуманист, за когото войната е истинско народно бедствие и все пак необходимост, когато трябва да се трошат робски окови. . .

Това непретенциозно двутомче излиза пред прага на нашето столетие, когато легендарните събития от Освободителната война лека-полека отшумяват и истинският им живот по-нататък може да бъде съхранен само от изкуството и литературата, призвани да приобщават спомена и познанието към съществуването на човека.И този „белетристичен“опит на финландски участник във войната от 1877—1878 г. надхвърля границите на първоначалното си предназначение и става почти художествен документ за искрената съпричастност на финландския народ към освободителната кауза на българите. . .

*

„Българският“ период на финландската публицистика (1877—1900) е извънредно богат на статии, очерци, бележки и коментарии, пръснати по вестници и списания, издавани в по-големите градове на Финландия. Наред с архивните документи от Държавния и от Военния архив в Хелзинки историците, които ще изследват вещо социалните и политическите зависимости на финландско-българската взаимност, не могат да отминат този публицистичен материал. Като илюстрация ще обърна внимание на едно единствено списание, при това твърде популярно, наречено „Четиво за финландския военен“,в което само от 1888 до 1898 г., т. е. за едно десетилетие, са публикувани удивително голям брой статии и спомени за войната от 1877—1878 г. от участници или историци. Някои от тях цитирам в кратките библиографски бележки.

Специално изучаване и анализ изискват и публицистичните материали на шведски (за шведски говорещите финландци) въпреки аналогичното си съдържание. Евентуални, своеобразни аспекти не са без значение за историка.

Вече споменах, че ориентацията ми към книжните издания е продиктувана от жанровите литературни аспекти, които акцентувам с този свой литературно-исторически и литературно-сравнителен очерк. Но има една книга на шведски език, която (по езикови съображения се отклонява от моите наблюдения) трябва да спомена. Имам пред вид публикуваната в Хелзинки през 1878 г. от д-р Г. Валберг книга: „През войната като лекар във Финландския батальон. . ." (Оригиналното название — в Бележките!)

Общото впечатление от прелистваните от мен финландски публикации е, че те носят едно действително правдиво отражение на Руско-турската война и доброжелателно отношение към българския народ. И макар да са на страната на този именно народ, справедливо и спокойно е и отношението им към турското население в България. В този смисъл тези книги са написани сдържано и трезво. Не, разбира се, с безпристрастната и хладна резервираност. И ако на предно място се поставят битът, преживяванията, подвизите и схватките с врага наред с неотменния носталгичен копнеж по далечната родина, то в същите тези Дневници и Мемоари почти едновременно се нижат наблюдения, възприятия и оценки на българската природа, на българския народ, неговия бит, обичаи и с ретроспекции на историческото му минало.

*

Читателят нека ми прости това отклонение, но аз не мога да отмина един аналог, един паралел на финландско-българската литературна взаимност. Имам пред вид естонско-българските отношения по време на Освободителната война. Не само защото естонците са най-близки, етнически родствени на финландците, със сравнително близки, взаимно понятни езици, и не само защото Финският залив ги отделя, и не поради традиционните културно-исторически и литературни връзки между тях; и не защото естонците са също така един малък, много по-малък народ от българите и финландците, и векове наред като нас са страдали под игото на чуждоземци — от края на XIV в. под ярема на немските рицари, чиято власт не била сломена дори след присъединяването на естонската земя към Русия (столетие по-рано от финландското княжество, още в началото на XVIII в.).

А защото и естонците участвуват със свои военни части и свои представители (отряд лекари от университетския град Тарту) в Руско-турската война през 1877—1878 г. и спонтанен и масов е ентусиазмът на естонския народ за освободителната кауза на България, защото значителни са следите за това, оставени в естонската литературна история.

Подробни сведения за характера на естонско-българските отношения читателят може да намери в двата очерка на тартуския литературовед Сергей Исаков, печатани естествено на естонски език, но също така и у нас.* Данните,с които ще оперирам сега,са взети от първата част на този очерк. . .

Огромно и многообразно е отражението на Руско-турската война от 1877—1878 г. сред естонците — надежди и упования в тази война влагат широките народни маси, неравнодушна остава интелигенцията и напълно ангажирани за освободителната кауза на българския народ са писателите. Военните събития са отразени нашироко във вестници и списания, алманаси и народни календари. Някак си по-конкретно, с повече компетентност естонският печат коментира положението в България, българското национално движение и социално положение на селските маси. Десетки са песните с българска тематика, които обогатяват естонския фолклор. В тези песни конкретно е проявено съчувствие и симпатия към трудния живот на българина. Тази конкретност е твърде рядка в аналогичните финландски песни. И онова, което не можем да открием сред финландските писатели (разбира се, техните големи реалисти и майстори на словото се изявяват едва през втората половина на 80-те години и това не бива да се забравя), ни го предлагат естонците: един талантлив, вдъхновен поет, един организатор на радикално-демократичното национално движение на естонския народ, един доброволец, преминал в сражения заедно с руската армия североизточната част на България. Един поет, който се свързва завинаги с нашия народ. Един революционер, когото преследват в родината за това, че в редакти-

---

* Сп. Език и литература, 1969, кн. 2, с. 21—32, и през 1970 г., кн. 5, с. 43—54.

раното от него радикално сп. „Сакала“ непрекъснато сравнявал „турците с немците и българите с естонците“. Но което е от особено значение за нас, това е поетичното наследство на Петер Якобсон (1854—1899) и такива негови стихотворения като „Прощаване със Сливен“, „Смъртта на естонски войник в България“ (стихотворение, което в скоро време се превръща в популярна народна песен) или пък „На брега на р. Марица“, сред народа преминало като „Българска девойка“.

От края на века започват интензивни преводи на естонски език от българската литература, излизат очерци за България от такива писатели като големия реалист Едуард Вилде, за да констатираме в наше време, че естонският читател е запознат на своя роден език с почти всичко значително от българската литература.

Като подчертавам оная близост и паралелност в отношенията на финландци и естонци към България по време на Руско-турската война от 1877—1878 г., искам да отбележа и някои естонски предимства, като например по-силно проявено художествено майсторство в литературните документи от онова време на нашата взаимност, по-голяма ангажираност на поети и писатели-професионалисти и по-углъбена социална и революционна концепция на национално-освободителната борба на българския народ.

Може да се предположи, че предпоставка за това е давало самото естонско освободително движение, което по време на Руско-турската война през 1877—1878 г. бележи най-високите си върхове.

*

Без някои сравнителни литературни аспекти, съпоставки, паралели и аналогии трудно ще се доберем до жанровото своеобразие на коментираните финландски книги. Жанровата характеристика би изяснила в значителна степен посланието и функциите им в обществения и литературния процес на Финландия — очевидни и неразкрити при самия генезис и в наше време. Като продукт на ежедневния и периодичен печат и на една актуална публицистика те се появяват с конкретно информативно, осведомително предназначение. Но откликът им е такъв, че ни заставя да подирим в тях определени естетически функции, които им отреждат трайно присъствие в широк обществен и културен контекст. Самият жанр на тези финландски книжни издания обаче си остава и до днес неустановен или по-точно — неопределен!

При това положение твърдението ни, че с тях се открива едно внушително, действително голямо начало на литературната финландско-българска взаимност, губи всякакви основания! Тогава какви са мотивите, които ми дават право да назова сумарно всички тия книги като репортажни или по-точно художественорепортажни (в това число и т. нар. „разкази“, по същество белетризирани репортажи)! Не могат да ни подведат техните названия: Дневник, Спомени, Разкази и др. под., защото се оказва, че това са само сигнали за тематична област, изявена по законите на художествения репортаж. Но нали съвременната теоретична дефиниция за репортажа гласи, че това е малка литературна творба с явно публицистично предназначение! Литературната история е богата на примери, когато художествени репортажи са компонирани в по-малки или по-обемни книжни издания, без да губят своята релативна самостоятелност. Най-често, както е в нашия случай, те дори са обозначени с подзаглавия, като например „Преминаването на Дунав“, „Битката при Горни Дъбник“, „Почивка на Балкана“, „Пътят към София“ и т. н. . .

Почти във всички по-стари научни речници и литературни пособия репортажът се определя като публицистичен, журналистически вид и въпросът за действителната му жанрова класификация в същност остава задълго открит. Странно наистина, след като се знае, че още от своя генезис репортажът е подсказвал потенциални възможности за принадлежност към художествената литература, за инициативни въздействия в нейното развитие. Примери могат да бъдат посочени в достатъчна мяра и особено от литературите на по-малките европейски национални формации. (Репортажът — и като публицистичен жанр — е изпълнявал литературни функции, обслужвал е често художествената литература в началното ѝ и ускорено развитие. По-конкретно, така е било в словашката, лужишката, белоруската, естонската и при новата финландска литература!) А днес почти симптоматично белетристичните жанрове в световната литература

се насочват към репортажното начало и неслучайно се заговори за „репортажен роман“, „репортажна повест“ и др. под.

Почти сто години ни отделят от публикуването на първите финландски Дневници, Мемоари за войната от 1877—1878 г. и почти толкова време не стихват споровете за жанровото определение на репортажа. Днес, разбира се, са премахнати и последните бариери между публицистиката и художествената литература и се налага едно приемливо, съвременно схващане, че репортажът е особен словесен вид,който стои на границата между публицистиката и художествената литература, като се възползува и обединява по своеобразен начин техните изразни средства.* Разбира се, едва ли някой днес ще твърди, че репортажът може да замести романа, разказа или който и да е друг белетристичен жанр.

Междинното положение, отредено за художествения репортаж, ни навежда към мисълта за променливите граници на литературното развитие. Затова, че литературата неведнъж се е свързвала с такива отрасли от хуманитарния контекст, които са без какъвто и да е художествен характер: като например с религията, политиката, дидактиката, философията и т. н. Оттук понятието за художествената литература неведнъж обгръща и някои нелитературни произведения, които имат все още недооценено значение за литературното развитие. Нито една от разнообразните публицистични или есеистични творби например не може да бъде характеризирана, като се изхожда само от принципите на документалното или научно изобразяване на реалността, нито пък следвайки специфичните критерии на художествената критика. Това, разбира се, не означава, че тези произведения заемат ничия територия или пък са от някакъв непълноценен разред.

1.Две съществени предпоставки са безусловни и при книгите за финландската съпричастност в Освободителната война от 1877—1878 г., ако искаме в жанрово отношение те да бъдат класифицирани като художествени репортажи: а) Отразеният в тях жизнен опит да откроява, макар и своеобразно, художествен образ на една реалност; б) да съдържат потенциални и неподозирани художествени функции, които им обезпечават по-трайна приемственост и въздействие.

Първото чисто визуално впечатление, когато прелистваме тези книги,е педантичното, почти хроникално изреждане на огромен фактически материал, десетки и стотици събития, военнотопографски данни, комюникета, вести, заповеди на военното командуване, речи с приветствия на руския император и на военни командири. Пред очите на съвременния читател се изправя този баласт от дежурни клишета и фразеология на една конюнктура на военния устав (в нашия случай авторите са участници, бойци от военния баталион!). Но, както е било и както ще бъде винаги, има съвременници, които зад баласта прозират в същинското ядро, в смисъла и стойността на действително художествената писателска изява. За щастие този баласт в проучваните книги е все пак незначителен, съразмерно със съдържанието и неговото отстраняване (или просто абстрахиране от него) не накърнява с нищо монолитния поток на репортажния разказ, увлекателното напрежение, кривата на ръководната тема и идея. Дори е изненадващо проявеното чувство за мяра при степенуването на този огромен фактически материал, както и художествената организация на жизнения опит, изразен чрез самобитно авторско виждане. Голямата, главната тема—похода на Финландския баталион и осемместечното му бойно кръщение в една освободителна война — се разпределя и следва във всички репортажи, станали посетне или още при първото си издание съставна част на отделни книги или сборници. И тази голяма тема е изразена единствено в преживяванията, поведението и съдбата на финландските бойци, в психологическия рисунък на немногочисления, но постоянен български типаж — дори българските селища, българската природа са най-напред почувствувани, преди да бъдат описани.

Но какво би била темата, па дори монументалната, ако го нямаше оня заряд от идеи и обществени зависимости, които я правят така хуманна, общочовешка; ако една богата илюстративност не държеше сметка за националната и социалната същност на фактите!

---

* Теоретичен анализ (с голяма убедителност) на репортажния жанр е постигнат в книгата на М. Григар. Изкуството на репортажа. Прага, 1961, с. 175, изд. на чешки език.

Образната система,атмосферата в тия репортажни книги е нещо повече от една репродукция на индивидуалното емпирическо познание. Финландският боец почти навсякъде е показан чрез една динамична характеристика: той е смел, издръжлив на изпитания, съвършено забравил за себе си в сраженията, с ясен ум и живо участие и интерес към страната, за чиято свобода пролива своята кръв, понякога сантиментален, но винаги буден и съобразителен в променящата се обстановка на похода и сраженията. Авторите (офицери, подофицери, фелдфебели), възпитани, както вече споменах, с идеалите на Финландския ренесанс, са вложили в този централен образ своя хуманистичен идеал. Склонността им към хипербола на места е парирана от техния строг, сдържан и лаконичен език, съвършено чужд на описателното украшателство. В различните репортажни книги различни са подстъпите при изграждането на този образ. Някои от авторите прибягват към детайлите от неговия бит и поведение, към характерни реакции и реплики в продължителния, богат на изпитания боен поход; други проявяват подчертан лиризъм в изложението или пък заострят вниманието към своите вътрешни преживявания; понякога във външно-комичните изяви се прозира привлекателната, хуманна същност на героя. При всички тези случаи е следван един динамичен принцип при образното изграждане: финландският боец е виждан в непрекъснато движение! Представен е не когато почива, а в сражението, в похода, не как е облечен, а как се облича, не какво говори или мисли за себе си, а как действува, какво е поведението му в ротата, при новите и разнообразни срещи с българското население, в увлечението му да узнае колкото се може повече за България, за българите, в неговата действена ангажираност!

Малко по-различен е образът на далечната, скъпа родина. Реалистичен и убедителен при описание на раздялата и тръгването на финландските бойци от Хелзинки за далечните бойни сражения: в онова спонтанно изпращане, всенародно участие, в онова ренесансово опиянение. После родината се явява в неотменния носталгичен спомен за родния дом, за родния край, в народните песни, в защищаваната чест на родината на балканските бойни полета. Така постепенно този образ се превръща в една романтична визия.

Колко удивление и възторзи буди контрастната променливост на българската природа! И отново всичко се възприема в движение: реките текат, мелниците работят или са запустели, а не как изглеждат или как са построени, небето се променя непрестанно и след снежната виелица грейва слънце или пада мрак, долините се сменят с балкани и т. н. И въпреки ратното време колко надеждност, дружелюбие, героизъм и готовност за подкрепа показват българите! Лицата им са озарени от настъпващата свобода, те са гостоприемни и умеят да бъдат благодарни към онния, които отстояват тяхната свобода, те са мисловни и човечни! Може да се каже, че това са кратки психологически етюди за българина. Традиционните (при аналогични творби от други страни) фолклорни описания присъствуват във финландските репортажи само като компонент, който трябва да насочва към вътрешния мир на българите. Ето приблизително в такъв порядък образът на България съпровожда главната тема в тия репортажни книги! И този образ е убедително реалистичен!

Колко синхронни са тези репортажни творби с тенденциите в тогавашния литературен процес на Финландия: с оная симбиоза между романтизма и реализма, от която се раждат класическите произведения на новата финландска литература. Не е ли показателен в това отношение този паралел: от една страна, романтичното изображение на далечната родина и реалистично изявеният образ на българската земя и народ!

Една малка селекция (освен на споменатия баласт) се налага допълнително, когато възниква въпросът за трайното въздействие на тия репортажи. Съвсем друго е впечатлението, което отнасяме, когато четем предфиналните страници от тия книги. Войната е завършила, бойците са застанали вече пред този странен и неведом Ориент. И перото на авторите се насочва главно към екзотичното, сензационното, забавното. Липсват вече ония търсения на социалната същност и драматизма на времето. Фактите се нахвърлят произволно, откъснато, без каквито и да са зависимости; стилът става подчертано украшателен. За ежедневия печат се поднася един особен деликатес, който съвсем не буди апетити в следващите поколения. Но тези изненадващи страници подчертават още по-силно основното, същественото съдържание и непреходно въздействие на финландските репортажни книги, сюжетната линия на които преминава през българската земя!. . .

Авторите, до един без изключение, едва ли са умували върху композцията на своите репортажи. Следвали са просто своя преживян и изстрадан жизнен опит от една продължителна война и са били подвластни също на възрожденския си, хуманистичен мироглед, пишели са своите летописи с ясното съзнание за величието на едно историческо събитие, към което с такова участие гледал техният народ. И, разбира се, искали са да припомнят на своите сънародници, че се рушат робски окови и че свободата изгрява не само над Балканите!

2. Далеч съм от мисълта да афиширам тия книги като образци на репортажното изкуство. Такива са били без съмнение при своя генезис, в своята страна, за своите сънародници. И макар да не се възприемат днес като образци, ето вече почти сто години те могат да се четат с увлечение и не без въздействие, и то не само върху финландски или български читатели. Тази издръжливост, която ги извежда на далечен път чак до времето, в което ние живеем, не е обусловена само от типизацията и подбора на един нов, неразработен материал, а в значителна степен и от начина, по който са изобразени подбраните факти. Очевидно е ясното и целенасочено устройство на елементите на съдържанието, вътрешното подреждане на материала, на отделните мотиви. От значение е също разположението на типажа, напрежението между описателните и аналитичните, лирическите, епическите компоненти. Постигната е една относителна художествена правдивост не с просто наподобяване на действителността, а посредством силна концентрация върху преживения реален опит, чрез умножаване на отделни факти и явления от повтарящата се обстановка на сраженията, чрез натрупване на одухотворени черти в основния типаж и дори при природния декор. . . Но нека не забравяме, че образотворността на белетриста открива несравнимо повече възможнсти, отколкото „логическата" фантазия на репортьора! И въпреки това със своята последователна, напрегната сюжетна линия при така организираните в съдържанието превратни жизнени приключения и преживявания те биха могли да конкурират редица белетристични творби с измислени или съчинени сюжети. . .

3. Може би епигонски творби са тия финландски репортажни книги — но във всеки случай епигони на плодотворна традиция в отечествения литературен процес, традиция, която от миналото трасира пътища към бъдещето. И съвсем определено техните автори са апостоли и пионери в отстояването на ренесанеовите идеали в един исторически период, когато се сменят обществените класи и формации. Дори само с тази, изнесена и популяризирана от тях, героична и в същото време реалистична тематика, сгрята от идеалите на финландските възрожденци. Защото в тия репортажни книги е съвсем осезателна далечната връзка с динамичното, раздвижено изображение в Калевала, с хуманистичния дух на поета-възрожденец Йохан Руне берг. Живи са в тях народностните идеали, завещани от Алексис Киви, и с присъщата за този пръв мащабен белетрист и драматург те с лирическа нега разказват за герои и събития от драстично-суровата военна действителност в България. Така приобщено към внушителното начало на новата финландска литература е Голямото начало и на финландско-българската културна и литературна взаимност!. . .

4. Ако трябва да бъде потърсен аналог на това начало при други начални пътища на литературните отношения към нашата страна, ще трябва отново да се върнем при по-малките европейски нации, към техните литературни контакти с нас. За да срещнем все тоя интерес към общото, аналогичното в националните ни културни и литературни съдби; все тези информативно-познавателни, художествени предпочитания. Няма доктринерство, непонятен остава лярпурлартизмът! А творбите от художествената взаимност са все в този неустановен, неопределен жанр, публицистиката с разнообразните си форми ще обслужва литературата, ще изпълнява нейните функции, която пък от своя страна ще я направи публицистика художествена! Началните изяви на финландско-българската литературна взаимност подсказват именно тази закономерност. Те са, разбира се, нещо много повече и за техните измерения ще заговорят тепърва тук у нас и там на Севера свиден. . .*

---

* В предадената за печат книга под едноименно заглавие (от печат ще излезе през 1978 г.) са приложени „Подбрани фрагменти" в превод на български от коментираните тук Финландски дневници и мемоари от 1877—1878 г.

Военните събития от 1877/1878 г. насочват вниманието на финл. общественост и към историческото минало на българския народ. Така можем да си обясним например появата (в преводни фрагменти) студията на приятеля на бълг. народ F. Kanitz: Donau Bulgarien und der Balkan. под наслов „Bulgarien kansallis-kirkolliset taistelut“ (Народните и църковни борби в България), в лит. месечник Kirjaillinen Kuukauslehti, бр. 5, 6, 1877, Helsinki.

Ето например някои от по-крупните книжни издания, изследвания за участието на Финландския батальон в Руско-турската война от 1877/1878 г.:

P. Huhtala: Suomen valkoinen kaarti. . . Изд. „Otava“, 1935, Helsinki.
L. Hyvämäki: Suomalaiset ja suurpolitiikka. Изд. „WSoy“, 1960, Helsinki.
T. Hiisivaara: Tuhannenpa verran poikia läksi. . . Изд. „WSoy“, 1968, Helsinki.

Финландски дневници, Спомени и под. за 1877/1878 г. (Библиографски данни)

I. A. Janhunen: Runoelmia ja Lauluja venäjän ja Turkin sodasta. Viipurissa, 1880.
II. (J. Krohn): Kuvaelmia sodasta Venäjän ja Turkin välillä 1877/78. Helsingissa, 1878.
III. L(indgren), A. W.: Kertomuksia sodasta Venäjän ja Turkin välillä vo. 1877—78. Hämeenlinna, 1—1878, 2—1878.
IV. F(ennahder), O.: Suomen kaarti venäläis-turkkilaisessa sodassa vuosina 1877—78. Savonlinna, 1878.
V. (Lindman, W.): Sotilaan päiväkirja eli kertomuksia sodasta Venäjän ja Turkin välillä vv. 1877—78. Viipuri, 1879 (1880).
VI. (Palander, Wilh.): Muistelmia viimeisesta Venäjän ja Turkin sodasta. . . Pori, 1881.
VII. Jernvall, J.: Vääpeli Lemmikäisen päiväkirja. . . Vuosina 1877—1878. Helsinki, 1881.
VIII. Lindfors, Akseli: Tarkka-ampujan päiväkirja. . . Vaasa, 1883.
IX. F(ennande)r, O.: Suomen kaartin sotaretki. . . Mikkeli, 1895.
X. Varén, J. I.: Upseerin muistelmia sotaretkeltä v. 1877—1878—79. Kuopio, 1895, Parvoo, 1898.
XI. Wahlberg, C. F.: Anteckningar från rysk-turkiska kriget 1877—1878. Hfors (Hki), 1878.

Някои от десетките статии, пръснати из периодическия печат, за Финл. батальон през 1877/78 г.

Ahomäki, (Jakob): Suomen kaartin joulun vietto Balkan-vuoristossa v. 1877. Lukemisia Suomen sotamiehille, 1889, № 3.
Kulta, F. H.: Suomen kaartin sotaretkestä v. 1877—78. — Lukemisia Suomen sotamiehille, 1898, c. 1—10.
Ranta, G.: Muistelmia Tonavan toiselta puolelta sota-ajoilta Venäjän ja Turkin välillä vuosina 1877—78. — Lukemisia Suomen sotamiehille, 1890, c. 293—321.

ГФР

„ARCADIA"—ZEITSCHRIFT FÜR VERGLEICHENDE LITERATURWISSENSCHAFT. Берлин — Ню Йорк, 1976

В книжка втора на излизащото три пъти годишно списание за сравнително литературознание предизвиква интерес преди всичко статията на известния литературовед и американист Йозеф Ц. Шьоп, в която той прави опит да покаже невъзможността на функционалното разказване при новия роман.

В увода на своята работа, след като отбелязва, че разказването е старо като човечеството и от него се реконструира историята, която в същност е история и на човека, както и че разказването е неотделимо от човешкото съществуване, авторът намира за логическо твърдението на Барбара Харди, която нарича разказването „първия акт на разума".

Известни са ни различни начини на разказване — те в същност съществуват, откакто съществуват хората. Един разказва за своето пътуване със самолет до Бахамските острови, а друг разказва за пътешествията на Гъливер. Единият съобщава, а другият фабулира, измисля, съчинява. Тази генерална отлика води началото си от заниманията с функциите на езика. И според автора заслугата на Кете Хамбургер е именно в това, че въвежда понятието „Функционално разказване" в литературоведската работа. Изхождайки от думите на Теодор Фонтане, че романът „трябва да ни разкаже една история, в която ние вярвамс, да ни покаже света на моментните фикции като свят на действителността", се откроява видовата разлика между двете наклонения: съобщението реферира действителността, отразява я, докато романът създава „илюзия за действителност, а това означава не-действителност или фикция", или конституира чрез езика своя собствена действителност.

След като Хамбургер прави тази категориална разлика между изразяване и фикция, тя логически протестира срещу старата представа за това, какво представлява фикционалното разказване. И доколко този протест срещу един определен начин на разказване, който е исторически обусловен, позволява да се правят категориални изводи, може според автора на статията да се окаже при „новия роман", който се определя, изхождайки от неговите естетически предпоставки, именно от бунта срещу „стария роман" на един Фонтане. (Понятието „стар роман", в никакъв случай неосигурено литературно-исторически, тук се употребява само като помощен термин и би било грешно под това понятие да се квалифицират всички романи на миналото.)

Според старата представа функционалото разказване е нещо като построяване на „къща на фикциите" (централно понятие в теоретичните изказвания за романа на Хенри Джеймс). Да не се нарушава преживяването на илюзията на живота е първата естетическа забрана на този стар роман. И тъй като това е било така, е било позволено да се разказва толкова „наивно". (Така най-малкото днешният читател възприема функциите от времето на Фонтане.) Красивата илюзия не е била нарушавана от никаква интерференция: нито от личната несигурност на автора, нито от теоретичните размишления на разказвача. Не че не се е мислило върху проблемите на разказването, но просто размишленията не са намирали място в романите. Те са щели да нарушат неговия функционален характер. И така, изместени от истинския разказ, размишленията са намирали място в есетата, както и в уводите към даден роман или въведението към отделна глава.

Или, казано другояче, интерференцията на красивата илюзия, разрушаването на илюзията не е било позволено според повелите на естетиката. Естетиката е изисквала това, тъй като действителността е била схващана като част от световния порядък. В „къщата на фикциите" преминали същите тези неща, които принадлежали и към класическото епическо пресъздаване — богатството и многостранността на интересите, положенията, характерите, условията на живот или, казано накратко, широкият фон на тоталния свят. Това, което различава епическото общо световно положение приХегел от обикновения световен порядък в романа, е преминаването на една първоначално поетична в една вече превърнала се в проза действителност.

По-нататък в статията си Шьоп изхожда от предпоставките „индивид" и „общество", от които старият роман е конституирал обратната връзка между две дадени величини. Тази обратна връзка е била възможна, тъй като индивидът е бил схващан като действуващ, а

противоположният полюс общество — като обща предпоставка.

И ако при новия роман имаме демонстриране на загубата на тази тоталност, би могло да се съжалява за това. Но, от друга страна, според автора това би означавало да се мисли неисторически, ако бихме искали да се консервира тя по един изкуствен начин, да се остане в старата „къща на фикциите“ и да се издигне в норма една определена форма на фикционалното разказване. Разказването като „първи акт на разума“ никога не остава едно и също в течение на времето, а като всяка човешка практика е историческо, включено в силовото поле между някога и сега: при всеки човек истината взима формата на възприятие— това, което човек улавя със сетивата си от действителността, а също така и от спомените си, това, което в един определен момент от неговите по-раншни възприятия се активизира и въздействува върху сегашните му възприятия. Всичко това, съотнесено за новия роман, би могло да означава само това, че би било наивно да се очаква нещо съвсем ново. Това само потвърждава убеждението, че новото може да бъде разбрано само като една активна дискусия със старото, че новото може да се определи едва след като се постави на фона на познатите ни вече представи.

Прави впечатление, че метафорите, които се опитват да уловят промененото „положение в света“, навлизат в нови сфери. „Къщата на фикциите“ трябваше да премине в „града на думите“ (такова е заглавието на появилата се през 1971 г. книга на Тони Танър върху американския следвоенен роман, която според автора на статията е най-пълното изследване досега от този род). Новото положение в света се характеризира с понятието за „отвореното художествено произведение“ (Умберто Еко). Стройният и прегледен план на къщата на фикциите отдавна е отхвърлен: вместо това се изготвят планове за лабиринти, както при Ален Роб-Грие, или планове за къщи на лудориите, както е при Джон Барт. Метафорите, в които кристализира даденото положение в света и зад които се крият моделите на възприемане на действителността, ни показват също и това, как днес се разказва фикционално. Думите на Ален Роб-Грие, че „разказването в истинския смисъл на думата вече е невъзможно“, са напълно естествени на фона на тази метафоричност. Невъзможността на разказването изисква от читателя две неща: задачата, която е и при традиционното четене, също така обаче и готовността на читателя да участвува активно в намиране на смисъла, при всеки случай по-активно, отколкото това е било искано от него от стария роман.

След това в работата си Йозеф Ц. Шьоп разглежда произведението на Джон Барт „Изгубен в къщата на лудориите“, което със заглавието си подсказва определени намерения на новия роман. И едно от най-характерните качества на тази творба е, че традиционните разказвателни изречения се прекъсват от разсъждения така, че читателят получава впечатлението, че тези прекъсвания са по-важни от всички други опити за разказване, впечатление, което и самият Барт потвърждава: „Именно тези прекъсвания правят романа.“

Изхождайки от тези качества на новия роман, Герда Целтнер-Нойком говори за един нов жанр в областта на повествователните форми, който тя нарича „прероман“, тъй като авторът свършва своя роман там, където той в същност трябва да започне. Към този жанр тя причислява „Модификацията“ на Мишел Бютор, „Третата книга за Ахим“ на Уве Джонсън, както и романите на Самуел Бекет — романи, чиито заглавия издават автотематични намерения. Книгата, романът, думата, дори отделната буква си остават тема сами за себе си не просто от мода, а по-скоро като метод, тъй като те сами вече са се превърнали в проблем.

Допълвайки представата ни за новия роман, авторът на статията, доказвайки, че в основата на новия роман лежат природонаучните и философски модели за възприемане на действителността, търси причината за това в научно-техническото развитие. Чрез него са разкрити, от една страна, нови пластове на действителността и по този начин е подпомогнато разбирането за реалността повече, отколкото това е било възможно през XIX в. Но чрез този поглед в комплексността на явленията се е стигнало, от друга страна, до едно по-проблематично овладяване на действителността, бъдещето е станало по-мрачно и чуждо. Апокалиптичните видения и далечните светове доминират над близостта и доверието.

Тук според автора автотематичният „прероман“ със своите измъчени теоретично-познавателни спекулации и оперирящият с материали на съзнанието „прероман“ намира, по-скоро открива своя противник. Биват освободени сили, които събуждат ново желание към фабулиране и правят фикционалното разказване отново възможно, разбира се, вече не в смисъла на думите на Фонтане, а по-скоро с предварителното разбиране, че „това нищо в книгата е истина“, както гласи в забележката към „Котешка люлка“ на Курт Вонегат.

Там, където старият роман е обяснявал и интерпретирал, новият роман спира всяко обяснение. Последователно новият роман вижда своята главна задача в „провокация на читателя“. В продуктивното активизиране на възприемащия е и значението на схващащия се като отворен нов роман, който се противопоставя на затвореността на традиционното разказване.

Авторът заключава, че невъзможността за разказване не е идентична с края на разказването и в никакъв случай не означава така дълго пророкуваната смърт на романа. Невъзможността за разказване ражда преди всичко нови литературни форми, които имат за цел не толкова пасивното наслаждение, а активното откриване. Но тъй като „откриването е по-

мъчително от наслаждението“, то и четенето е станало по-мъчително. Но наслаждението, което се явява резултат от откривателската комбинаторика, не е по-малко и не бива да се подценява. То се увеличава пропорционално на откритията, направени от читателя.

„MERKUR“, 1975, кн. 6

Книжка шеста предлага на читателите си няколко материала върху Томас Ман, както и откъси от кореспонденцията със сина му Клаус Ман. Тя засяга периода 1937—1949 г., период на емиграция за големия немски писател. Тези писма ще бъдат издадени в Западна Германия в том под наслов „Писма и отговори“. Чрез тях проникваме в отношението баща — син, а същевременно се оборва съществуващото мнение за конфликт помежду им. Те показват писателя заинтересуван, съветващ, възторжен, интимен, дори сърдечен. Както казва западногерманският литератор Мартин Грегор-Делин, тези писма са свидетелство за една спотаена любов, а тяхната меланхолична нотка издава голямата близост между двамата.

Предаваме отделни части от публикуваните откъси на кореспонденцията, извлечени почти само от писмата на Томас Ман:

22. VII. 1939
Нордуик, Холандия

. . . Прочетох всичко от кора до кора, и то с вълнение и радост, наслада и удовлетворение, дори с умиление. Дълго време те пренебрегваха, виждаха в теб само синчето или един развей-прах, но аз не можех да променя нищо. Сега е безспорно, че ти си по-способен от мнозина, на това се дължеше и моето удовлетворение при четенето, а и другите чувства бяха напълно основателни. Още докато четях, се успокоих, че книгата благодарение на своите качества няма равна на себе си като начинание, т. е. емигрантски роман, и ти не трябва да се страхуваш от никое явление от този вид, дори и от Верфел. Полека-лека някои ще се опитат да се нагърбят с голямата, болезнена, но и окаяна задача, но никой няма да успее да наподоби твоята ефирна благочестива и порочна Кикю-Вайс, тя вече ти принадлежи; а комуто допада този начин — представяне на живота в дълбочина, с неговото страдание и фантастика (за себе си заявявам, че имам влечение към това), той ще намери опора в твоето платно-панорама, което е картина на прокуждането и странствуването на немците, видяна и нарисувана à ла Жан Кокто. Мнозина биха казали — странна приемственост, биха намерили картината за безнадеждна и сметнали, че всички тези лакеи, скотове и фарисеи щяха да намерят и без Хитлер своя лек, християнски и порочен край. Германия с пълно право ги е изгонила и от това никой не е загубил. Но преди всичко касае се за художествена творба, а не за стабилния морал, за едно ново, силно, забележително и богато изживяване, каквото е този разказ. Ние преставаме да мислим за Германия или за морала, политиката и борбата, а четем просто защото не сме чели още подобно нещо. Освен това произведението — защото то наистина представлява една цялостна творба, осъществена със странна лекота и енергия — във втората си част благодарение на една искрено обичана, предизвикваща възхищение, сериозна, силна и борческа фигура, която е гръбнакът на цялото, която стои в центъра и притегля целия безпомощен рояк, става все по-сериозно, твърдо и положително; то става една книга, от която немската емиграция от гледна точка и на своето достойнство, сила и борба не трябва да се срамува, а, напротив, стига да не прояви завист, би трябвало да признае с радост и благодарност. Ти, който се увличаш повече от болнавото, еротичното, зловещото, отколкото от морала, политиката и борбата, получи помощ от посилната си сестра; но тя не би могла да ти помогне без твоя голям, гъвкав талант, който с лекота овладява трудностите, който може да бъде много весел и много тъжен и който просто като писател — в диалога и в конкретния анализ — се разви изненадващо бързо.

Превъзходно е уловена атмосферата на градовете и страните, нещата са изживени и осмислени. По това личи, че всичко е изкупено с цената на живота и на опита въпреки почти детската наивност, с която изпъкват литературните влияния. В техническите подробности и способи силно се чувствува примерът на прочутия чичо, към края, струва ми се, че има много фантазия, а на няколко пъти съвсем ясно долових присъствието на Хамсун, което особено много ме подразни — той не би трябвало да присъствува. Наистина и ти си приемник на традицията и би могъл да я използуваш. Но и за това трябва разбиране, да наследяваш — това в същност е култура. Ненапразно болшевиките говорят все отново за „буржоазно наследство“. А освен това сега има толкова много оригинална поезия, изкупление и доказателства, написани с кръв, че казаното за готовия шаблон може да се схване само като зрънце сол.

С една дума, аз ти честитя от сърце, с бащинска гордост. . . И между другото не се засягай, ако твоят шедьовър отмине привидно без отзвук. Сега е така, трябва да бъде така и е едва ли не чест. Говорй с чичо Хайнрих: „Ще дойде денят.“

Верен на традицията, Томас Ман поздравява сина си три години по-късно за излезлия на английски език роман „На прелома“.

2. IX. 1942
Пасифик, Палисад

Естествено моята преценка е сдържана, съпроводена с известен страх и загриженост. Защото като на баща всичко ми е така близко; с предварително изразено огорчение, смятам за възможно нечия тесногръда ненавист да се подиграе с фамилиарната доверчивост на тази изповед. Вероятно това ще се случи, като имаме

пред вид какъв е светът. Но коя достойна за живот автобиография би могла да се откаже от тази наивност? Когато е написана умно и изящно, тъкмо тя е, която прави автобиографията добра и привлекателна. Аз съм сигурен, че подигравките, които трябва да се очакват, ще бъдат изправени пред една оценка с много по-голяма стойност, такава е и моята: една необикновено чаровна, пропита с одухотворена чувствителност, умна и интимна книга.

Дали не бе рано да описваш историята на живота си? Може би ще се спомене и това, но ако ти бе чакал да станеш на петдесет, ранните спомени, които при една изповед винаги са най-ценни, щяха да загубят свежестта и веселата забава, която излъчват тук. Татенцето и мама могат да бъдат доволни от образите, които представляват. Излагането на нашия „метод“ на възпитание може да бъде опасен, ако се прилага в неподходящи условия. А хубавите пасажи за любовта на майката и благодарността на децата биха сближили и врагове дори.

Книгата ти, неимоверно много европейска, а това може да обезкуражи американските читатели, дава за предхитлерова Европа една много извехтяла представа, което се дължи на многото ти изхабени приятелчета, а те бяха твоя съдба. Четем ли нататък главата „Олимп“, която като критично постижение естествено е най-стабилното в книгата, освен че е свидетелство за всеотдайност и възторг, то пак имаме впечатлението, че по-висшето е придружено винаги от слабости, въпреки че трябва да внимаваме, да не търсим в слабостите по-висшето. Биха могли да се усъмнят, че се увличаш по кумири, в които има нещо болезнено. Но когато се замислим и искаме да намерим такива без недъзи, оказва се, че такива няма.

9. III. 1943
Пасифик, Палисад

. . . Благодаря за книгата ти върху Жид[1]; когато я четях, постоянно си представях, че най-главното в нея, а може би цялата, е написана тук, в нашата среда. Тя ме завладя, развлече и поучи много, защото ти наистина си един прецизен и близък познавач на тази душевност и това изкуство — защото го обичаш. Аз действително имам известна представа за него, и то проникната с почит, но далеч не така интимна — щрих по щрих, както ти. Той не би могъл да пожелае по-опитен портретист, а освен това тук не би се намерил американец, който да го пропагандира така добре, както теб. За това бе необходим европеец — изглежда, че ще бъдем необходими още за доста неща, макар и след края на войната да ни очаква мисията на гърците в света. А ти умееш на най-прост английски език да разкриеш на добродушните варвари елинското с бодър, ненадминат ентусиазъм, с анекдоти, с всичко. Бях озадачен от някои щрихи в образа, например епизода с цигарата, когато той издига нещата едновременно в сферите на порочното и моралното, признава своята неспособност за противодействие и лукаво се крие зад думите на несимпатичната фигура в романа.

. . . През последните седмици се занимавах главно с новелата за Мойсей, която беше поръчана като увод на един сборник новели — „10-те божии заповеди“; не знам дали изобщо ще излезе нещо от този план. Реалистично-гротескната история, която, разбира се, се отнася пряко до човешкото благонравие (златният телец е само един трагико-комичен рецидив), ме забавлява много и аз така бързо отхвърлих стотина страници, че можех да не завиждам вече на бързината ти. След завършване на нещо голямо винаги си позволявам това, което не ми коства усилие. . .

27. IV. 1943
Пасифик, Палисад

. . . Бих искал пак да напиша нещо и следвам един мой стар план, който междувременно се е уголемил: една артистична (или музикална) модерна история за обричане душата на дявола, наподобяваща фатализма на Мопасан, Ницше, Хуго Волф и др., накратко темата за лошото вдъхновение, завършваща с проклятието, т. е. с парализата. Но това е идеята за заслепението изобщо, свързана с антиразума, а чрез това и с политиката, фашизма, т. е. с тъжната съдба на Германия. Цялото звучи в много старогермански и лутерански дух (героят първоначално е бил теолог), но отразява Германия от вчера и днес. Това ще е моят „Парсифал“. Така бе замислено през 1910 г., когато политическият елемент още имаше перспектива и даваше резултати. Но винаги съм бил толкова много зает. . .

Тази война няма да свърши никога. Твоята военна служба ще се окаже толкова къс епизод, колкото самият националсоциализъм, който в началото считахме за такъв. Предполагам, че ще има война и през 1945 г. — дори и в Европа.

До Томас Ман от Клаус Ман:
Кемп Ричи, 4. V. 1943

. . . Писмото ти представлява особена ценност поради указанията относно новото ти символично творение. Звучи възбуждащо и многообещаващо! Великолепна идея, аз съм възхитен, може да стане нещо наистина смайващо! Ще бъда горчиво разочарован, ако изоставиш намерението си в полза на някой набег към източния мит. За това обричане на дявола съм мечтал отдавна. Би ли могло героят да напомня бегло на Бертрам или Фидлер?. . . Но наистина, мисълта за подобна книга крие нещо възбуждащо за мен. Колко красиво ще бъдат сплетени музикалните, медицинските и метафизичните елементи. Представям си всичко ужасяващо-демонично и мрачно-забавно и бих искал историята да е вече към своя край. .

Д. И

[1] Биографията на Андре Жид от Клаус Ман, излязла в Ню Йорк през 1943 г.

ЕЛЕГИЯ ЗА МЪРТВИТЕ ДНИ. С., Народна младеж, 1976
ТОЗИ СТРАНЕН ЗАНЯТ. С., Български писател, 1976
ТРЕТИЯТ ПЪТ, сп. Съвременник, 1976, кн. 4

ОТ БОГОМИЛ РАЙНОВ

Убеден съм, че литературната история ще обърне специално внимание на явленията в българската проза през 1976 г. Няма да повтарям тук заглавията на творбите, за които всички говорят, които превзеха и масовия читател, но наистина има нещо закономерно в това, че по едно и също време и Павел Вежинов, и Йордан Радичков, и Ивайло Петров, и Камен Калчев достигнаха нови върхове в своето творчество, очертаха нови перспективи за развитието на нашата съвременна белетристика. В рамките на тази рецензия не бих могъл да засегна и една десета част от проблемите, които поставя пред критиката тази високопродуктивна в качествено и количествено отношение година — моята задача е скромна: в рамките на едно почти конспективно изложение ще се опитам да очертая мястото и новаторското значение на предприетото от Богомил Райнов начинание, което ние вече наричаме с дългото име: „Тютюневият човек", „Пътят към Санта Крус", „Елегия за мъртвите дни", „Този странен занаят", „Третият път". Спомени? Не — ние не следваме послушно стъпките на разказвача, не отброяваме ден след ден дните му в техния монотонен ромон; своеобразната организация на фрагментите, които възпроизвежда паметта, ни дава възможност да присъствуваме на изповедта на един син на века, прави ни съпричастни към неговия сблъсък с времето. Богомил Райнов не вика миналото, за да се оправдава пред съвестта си, напротив, той го призовава като съдник, призовава и мъртвите, и живите дни, тръгва отново по пътя към светия кръст, „а светият кръст, както е известно, се намира на Голготата".

Критиката търси определение за жанра на творбата. Като че ли нищо в нашата литература не напомня подобна свободна форма на изложението, подобно разместване на времевите пластове, да не говорим за дълбочината на самоанализа и значимостта на обобщенията. Ние винаги по-лесно сме възприемали интуитивните писатели и в българската белетристична традиция интуитивното начало винаги е надделявало над вглъбения интелектуален размисъл. Затова ни е трудно да се досетим, че написаното от Богомил Райнов е белязано със знака на голямата есеистика, есеистика върху проблемите на духа и на творчеството. Спомнете си „Романът на един роман" или „Пътуване по море с Дон Кихот" на Томас Ман, спомнете си „Светът от вчера" на Стефан Цвайг, спомнете си „Хора, години, живот" на Иля Еренбург — в рамките на тази традиция трябва да търсим постижението на твореца, който обаче нито за миг не забравя своята народност и своята идейна ангажираност.

През купа от събития честно и трезво Богомил Райнов достига до сурови и изстрадани оценки за епохата и за себе си. Неговият безпощаден самоанализ придобива общовалидно значение, защото се превръща в сеизмограф на тежненията на съвременника пред създаващата се история. Ние фиксираме не факта на самонаблюдението, а ставаме свидетели на развитието на това самонаблюдение, на изворите и обогатяването на духовната биография на твореца. Изправени сме пред един български роман на възпитанието, който въздействува неповторимо с автентичността на внушенията и богатствата на размисъла. Срещата със съвременника, който се опитва да улови и да синтезира всичките си превъплъщения, който, търсейки доминантата на битието, намира духовни сили да остане насаме с темата „Как прекарах живота" и да погледне в кладенеца на мрачините си, води неминуемо и всеки от нас, читателите, до безпощаден самоанализ, защото есеистиката на Богомил Райнов провокира диалог и не търпи неутралитет. Аз-ът често пъти се дистанцира от себе си и обръщението „ти" е колкото специфична форма на самонаблюдение отстрани, толкова и обръщение към читателя, който се оказва съпричастен към механизма на авторовата мисъл. Тази неподражаема форма на изказ е овладяна от писателя до съвършенство с цената на личната трагедия. Защото той изповядва в „Този странен занаят": „Писането ми се разкри като единствения сигурен път към хората. Една бавна и трудна форма на общуване, но която си струва труда. Само че тя предполагаше известна доза самота." И веднага в паметта ми се натрапва известният портрет на твореца, създаден от Светлин Русев. В креслото седи един много самотен, затворен човек, с лице, белязано от страданието и мисълта, а в очите

на човека съзираме послание — това е посланието на разума, на творческото съзнание, което ни намира, където и да сме. И с последните си творби Богомил Райнов напълно преодоля бариерите на отчуждението, талантливо и мощно той създаде същностна характеристика на съвременника-творец, очерта сложния път, който води до откритието, че най-висше мерило за зрелостта на духовността е работната маса. „В същност — най-страшно е именно това — да забравиш пътя до работната маса. По-страшно може да бъде само другото — да я превърнеш в занаятчийски тезгях за печалби.“ Пътят към прозрението минава и през друго капитално откритие: „Колко много години са нужни, за да разбереш, че най-опасният ти враг е тоя, дето е тук, вътре в тебе. Защото е трудно да го видиш, тъй като се е свил вътре в тебе. . . поне додето не ти хрумне, че може да е в тебе.“ Борбата с този враг, която минава през „елегията за мъртвите дни“, през „случайните приключения и случайните дружби, и дните, похарчени в празнословие, и нощите, изгорели в пиянство, и всичките тия дребни страсти и празни занимания, скиорство, билярд, фотография, бридж, монети, минерали и марки“, това са вечните конфликти, които съпътствуват пътуването ни през живота, набраздено от лабиринтите на страданието и надеждата.

Изповедта започва с разказ за Стария, за „тютюневия човек“, който присъствува, често доминира над всичко с внушителното си присъствие, който е в същност прекият събеседник и изповедник на изповядващия се, защото е скрит дълбоко в самия него. „Той беше един сложен възел от противоречия, той се бореше с тия си противоречия, давеше се в слабостите си, залиташе в инерцията на отклоненията и все пак продължаваше пътя си и крачеше напред.“ Синът може да напише същото и за своя път, синът, който откровено споделя с нас лутанията, съмненията и грешките си и който, навлизайки в съкровения свят на бащината духовност, изрича истина, валидна за емоционалната характеристика на собственото му начинание: „Конфликтният характер носи свой неповторим патетизъм, когато през епизодите на сътресения и сривове възлиза към епилога на правдата и човечността.“ Само по този начин можем да обясним патетичната извисеност и трагедийните нотки в една толкова непатетична книга. Не стилът, а естеството на конфликтите създава неповторимата емоционалност на изповедта, защото колкото и да се опитват някои „модерни“ творци да доказват абсурдността на „човешката трагедия“ и да провъзгласяват тържеството на дехуманизацията, все пак в човешката природа естествено е заложено хуманистичното начало, начало, което си е оставало водещо през всички времена и епохи. Начало, което Богомил Райнов формулира просто така: „И си мисля, че до това се свежда всичко: човешкото съпричастие да се извиси по сила до порива на една майка. Порив не към своето дете, а към децата, към хората, към света. Нека учените наричат този порив инстинкт. Нека художниците го величаят като красота. В последна сметка той не е нищо повече и нищо по-малко от обич.“ И именно това начало ще изведе твореца към Големия път, към „третия път“: пътя на комунизма. „Третият път“ е връх на изповедната белетристика на Богомил Райнов.

Нека ми бъде простена скобата, която отварям, но аз четях книгата и чувствуах как по тялото ми лазеха тръпки, съпреживявах всяка дума, всяка изстрадана мисъл. В съзнанието ми има изработена съпротива към всяко банално, площадно-плакатно обяснение на комунистическата идейност. Все още съм под непосредственото впечатление от прочетеното и ми е трудно да се дистанцирам, за да анализирам хладнокръвно и логично кривата на авторовата мисъл.

Първата брънка по сложния път е откритието, че „когато писателите рисуваха нещастието, те пак изразяваха копнежа за щастие, само че показвайки ни го в негатив. И че нашият необясним интерес към катастрофата и гибелта бе само обратната страна на стремежа ни към успеха и избавлението.“ И заедно с твореца ние навлизаме в онзи тревожен живот на военните години, когато „човешкият живот не струваше много нещо“, когато завитото с бял саван миловидно женско лице може да ти напомни една глупаво-любовна история, когато човек си съставя доста точна представа за това, което е нещастие, и копнее „за края на напреженията, противоречията и конфликтите в един свят, чиято същност са именно безспирно сблъскващите се противоположности“. Мисля, че няма друг български писател, който да е предал толкова точно атмосферата на онова време и да е нарисувал толкова правдив, многопланов и трагичен портрет на своето поколение.

Но размислите на Богомил Райнов надхвърлят границите на времето и звучат актуално за всяко време и за всяко поколение. Той винаги точно намира онова общовалидно обобщение, заради което си струва да търсиш спецификата на индивидуалното, защото от сбора на индивидуалностите, от монтажа на случките се заражда и размисълът за стойността и цената на щастието. Всяка нова мисъл усложнява диалога, внася нови нюанси. Темата за щастието в живота веднага след като е изчерпана, се превръща в тема за отразяването на щастието в изкуството. Ние участвуваме в лабораторните експерименти на твореца, той ни допуска сред лутанията си, поставил веднъж условието на теоремата, заедно с нас тръгва по трудния път към нейното доказване. Вещината, с която тълкува великите творби на изкуството, го води към приемане на такава творческа позиция, която е „хуманна като порив, но горчиво-истинна в отказа си от всяка целебна илюзия“. А такава позиция е възможна само когато „оцелееш и израстеш в страданието, представляващо по-

вече или по-малко земният дял на всички ни". Богомил Райнов не пропуска да покаже и тук възможността страданието да озлоби, да превърне човека, и което е по-страшно, твореца, в напълно завършен мизантроп. Но ни показва и пътя към най-висшата форма от този първи етап на възпитателния цикъл: „Двуногият е трябвало тепърва да мине през мъките и нещастията, през жертвите и изкупленията, през провалите и трудното възкачване, за да добие човешките си черти и човешкото си лице, способно да страда, но и да се радва, да се обезкуражава, но и да копнее и преди всичко способно на онова най-велико чувство — обичта." Всичко изречено дотук можем да приемем като своеобразен морален кодекс на човека, на твореца-комунист. Защото както пътят към творчеството минава през тези дълги коридори на мисълта и опита, така задължително по тях върви и пътят към комунизма. И още нещо — комунизмът трябва да се приеме със сърцето. Това е най-важното условие. „Не е комунист този, който носи в гърдите си вместо човешко сърце само една мускулна помпа, па дори и състоянието на тази помпа да е напълно задоволително от медицинска гледна точка."

Тук няма да проследявам подробно разказа за прогресивните компании, за срещите с Гешев и неговите копои, иска ми се само да отбележа колко просто и задушевно разказва за всичко това Богомил Райнов, колко човешки и разбираеми са неговите размисли за страха и героизма, колко по-силно действуват те от легендите за железните хора без страх и интимен живот, колко по-близки и по-необходими ни стават онези безименни герои на жестокото време. И сред тях е Вапцаров — само няколко страници, в които няма да срещнете и следа от самоизтъкване, но докато ги четете, в паметта ви непременно ще се появят Вапцаровите стихове и вие непременно ще видите този човек пред вас: жив, близък, земен и в същото време, озарен от сиянието на посветените. „Един висок мъж, с малко бледо и малко тъжно лице, влязъл спокойно в опасните лабиринти на конспирацията, без дори да помисля, че влиза в историята." И така, простичко, без излишна патетика Богомил Райнов ни внушава, че Вапцаров — това е еманацията на творческия гений, на комуниста. И че този, „третият път", трябва да ни води натам, с всичките ни несъвършенства и слабости, които е невъзможно просто да задраскаме, че „важното е да се движиш и да помагаш на тия край тебе, а не да хленчиш и да оставяш да те тътрят".

И, струва ми се, достатъчно е да проникнем в тази идейно-философска дълбочина на творческите изводи, която дори и не мисля, че съм изчерпал, за да си дадем сметка, че в нашата литература се е появило нещо извънредно значително, че сме изправени пред събитие, което тепърва ще оценяваме и ще анализираме обстойно. А не трябва да забравяме, че тази изповед обединява в неделимо цяло художника, критика и мислителя, че тя открива нови хоризонти пред българската проза и в същото време представлява извънредно висока стойностна единица за отмерване на художествените сполуки.

Георги Цанков

„ТЕ ОСТАНАХА В МОЙТЕ СПОМЕНИ" от ВИЧО ИВАНОВ. С., Български писател, 1976. 294 с.

Книгата на Вичо Иванов „Те останаха в мойте спомени" е плод на многолетното участие на писателя в нашия литературен живот, разкрива неговото активно отношение към творци и проблеми, трайния му интерес към надникване в художествената природа на отделния автор. Защото той не само разказва за приятелството си с отделни наши и полски писатели, поети, драматурзи, не само ни въвежда в кръга на своите взаимоотношения, но и прави сериозен опит да характеризира личността, да покаже неповторимата същност на един творец, неговото присъствие в националния литературен процес.

Веднага прави впечатление, че връзките на Вичо Иванов са били преди всичко със значими автори. В неговите спомени оживяват образите на такива именити наши творци като Людмил Стоянов, Георги П. Стаматов, Тодор Павлов, Йордан Йовков, Рачо Стоянов, Стоян Загорчинов, Николай Хрелков, Иван Д. Шишманов, Борис Шивачев, Веселин Ханчев, както и на видни полски писатели със световна известност, като Ярослав Ивашкевич, Владислав Броневски, Леон Кручковски, Мария Домбровска, Вилхелм Мах и Станислав Йежи Лец. Ето кое привлича сериозното внимание към неговата книга, защото тя дава възможност да се почувствува още веднъж колко обаяние носи самобитният талант, колко интересен и неповторим е той не само в литературните си изяви, но и в своите делници, в ежедневното си проявление.

За разлика от някои самовлюбени разказвачи на мемоари, които повече изтъкват собствената си личност, отколкото личността на писателя, за когото разказват, или правят „смайващи" заключения и изводи за чертите на своите събеседници, Вичо Иванов разказва твърде непретенциозно и непринудено. Впечатленията изпъкват на фона на редица събития, документирани добросъвестно, със стремеж да не се изолирва отделният писател от времето, в което живее и твори. Вичо Иванов тясно свързва творческата изява с обществената обстановка и това е особено ценно, когато той характеризира личността на автора, когато се опитва да я разкрие в нейната цялост и

оригинално присъствие в литературата. Така беше и в предишните мемоари на Вичо Иванов за артисти и драматурзи, за видни дейци на родното изкуство.

Той не прави анализи само на своите преки връзки с отделния автор, а същевременно търси неговото място и роля в големия контекст на времето, на обществено-социалните събития, на движението на епохата. Когато разказва за трайното си приятелство с Георги П. Стаматов, авторът на „Те останаха в мойте спомени" пише: „Г. П. Стаматов имаше отрицателно отношение към двореца. И в среда от приятели той не скриваше ненавистта си спрямо Кобургската династия — зло за 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."

Подобни свидетелства на съвременник са особено ценни за литературния изследовател. Пак в същия спомен за Г. П. Стаматов — един от най-хубавите и задълбочените в книгата, са дадени много интересни подробности около организирането и провеждането на неговия юбилей в Пловдив или пък разкриването на отношението на писателя към хитлеристките нападатели на Съветския съюз, вярата на големия творец в непобедимостта на руския народ. Или да вземем проникновения и силен разказ за писател като Людмил Стоянов. Вичо Иванов, сам представител на демократичната, прогресивна интелигенция, която беше тясно свързана с борбите на партията преди Девети септември, предава много подробно смелата дейност на Людмил Стоянов, неговото участие в световното прогресивно движение за мир, активен участник в нашата национална литература и култура, защитник на честните, антифашистки настроени писатели.

Много от спомените на писателя са свързани с неговото ученичество, с познанството на млади, още неизявени автори във Варна, което прераства по-късно в София като трайно приятелство. Силно и завладяващо разкрива той обаятелните личности на такива автори като Стоян Загорчинов и Николай Хрелков, Веселин Ханчев и Борис Шивачев. За други писатели като Йордан Йовков или Рачо Стоянов например, където контактът е твърде слаб, Вичо Иванов разказва твърде интересни подробности, представя биографични данни, проследява важни моменти от тяхното развитие. В Пловдив той е свидетел на последните дни от живота на Йовков и затова разказва главно за тях, предава атмосферата, в която българската литература загубва един от най-прославените си и непрежалими представители.

Хубаво е, че в своите спомени Вичо Иванов не се е стремял да отдели своето познанство от това на други творци с обрисувания автор. Напротив, той се старае да покаже наред с твореца и цялото негово обкръжение. Това отличава спомените на Вичо Иванов от подобни спомени на други автори. Въобще разказваното от него изобилствува с богат материал от впечатления, наблюдения върху редица връзки и познанства, сближаването и отдалечаването между различните автори. Това е интересно, тъй като дава възможност да се анализира литературната обстановка у нас особено между двете световни войни, да се почувствуват различните течения в нея, настроенията на тогавашните писатели, идейната им насоченост и развитие.

Вичо Иванов се стреми да осмисли отделни прояви, чрез тях да подскаже типичното, неповторимото в даден характер. Например да вземем описваната сцена в кафенето на Андон, в която изпъква фигурата на Николай Хрелков, неговата принципност, здравото му класово-партийно чувство.

Интересни сведения дава Вичо Иванов и в статията си „Тодор Павлов и трудово-борческите писатели". Тук споменът се примесва с оценката, с анализа на тогавашния момент, осветляват се непознати страни от дейността на Съюза на трудово-борческите писатели, неговата прогресивна антифашистка дейност. Оживяват образите на нашите революционно-пролетарски писатели като Никола Ланков и Пантелей Матеев, като Христо Радевски, Младен Исаев, Тодор Генов, Ангел Тодоров, Димитър Хаджилиев, Иван Мартинов и др.

Във втората част на книгата си „Те останаха в мойте спомени" Вичо Иванов разказва за срещите и познанствата си с големи полски писатели. Естествено е, че редица от разказаните преживявания и впечатления имат повече фрагментарен характер, липсва онова обединяващо силно настроение, което се чувствува в спомените за българските писатели. Но тук значение имат както интересите на мемоариста, неговият културен свят и виждане, така също и отношението на полските творци към България. Работил няколко години в Българския културен център във Варшава като директор, Вичо Иванов е имал възможността да се опознае и сближи с автори от ранга на Ивашкевич, Броневски, Кручковски и др. Налагат се някои естествени паралели между проблемите на нашите две славянски литератури, взаимният интерес и опознаване.

Ценното тук е, че Вичо Иванов ни въвежда в творческия мир на творци с друга национална душевност, показва неговото своеобразие и неповторимост. Неговият разказ е изпълнен и с интересни впечатления, с верни емоционално-психологически оценки. Разказът много често е изпъстрен с имена и дати, с ярки сведения, които безспорно го обогатяват, правят го въздействуващ особено със своето културно-познавателно значение. Попаднал в чуждия свят, Вичо Иванов показва умение, че може да долови характерното в него, да го изрази неподправено, със съкровена изповедност. Така е, когато той разказва за Мария Домбровска и Вилхелм Мах например.

В спомените за тях, както и за Станислав Йежи Лец или за Леон Кручковски, Вичо Иванов се разкрива като задълбочен познавач на полската литература, дава обилие от факти, от интересни анализи, съобщава сведения, които са така необходими за българския читател. Тук авторът последователно внушава колко необходимо е това общуване с чужди литератури, запознаването с техните именити представители, обогатяването на културния свят.

В книгата на Вичо Иванов „Те останаха в мойте спомени“ има и някои излишни подробности, повторения. Това става, когато писателят ни разказва за връзки и взаимоотношения с автори от един тесен кръг. За попълване на своите спомени той понякога използува разказа на други, както е в края на „Людмил Стоянов“. Но съчетаването на мемоарното начало с аналитично-оценъчното е било полезно, то показва, че Вичо Иванов не само умее да разказва за даден автор, но и да даде силна убедителна оценка на цялото негово творчество или на отделна творба.

Общоизвестно е колко необходими са спомените за писатели, съхраняването на ценни документи от литературното ни развитие, грижата за нашето документално наследство. В това отношение „Те останаха в мойте спомени“ на Вичо Иванов е още едно откъртване на ставащата все по-плътна завеса на времето към образите и съдбините на творци, които отдавна са останали в съзнанието на поколенията като именити представители на художественото слово, като гордост на националната ни литература и култура.

Стефан Коларов

„ВЪПРОСИ НА ПСИХОЛОГИЧЕСКОТО МАЙСТОРСТВО“ от ЛЮБЕН БУМБАЛОВ

С., Наука и изкуство, 1976

Въпросите на психологизма са важен момент и в художественото творчество, и в литературния анализ. Писателят в зависимост от собственото му светоотношение, от индивидуалния му естетически опит и от насъщните потребности на историческото време се насочва към диалектиката на човешката душевност, за да постигне социално-философските обобщения, без които е немислимо истинското изкуство. И ако психологическият анализ е неделима съставка на реалистичния художествен метод, то овладяването и творческото прилагане на неговите форми и похвати се превръща в доказателство за социалната и естетическа значимост на една литература, в критерий за нейните постижения.

Взаимовръзката между психология и литература е извънредно широка тема, която у нас е все още недостатъчно проучена. Обемистите трудове на акад. М. Арнаудов и напоследък на Н. Антонов са посветени на психологията на литературното творчество. Психологията на художественото възприемане е предмет на анализ в книгата на проф. П. Русев „За възприемането на художественото творчество“. Но специализирани, а още по-малко обобщаващи теоретични изследвания за психологическото начало като средство за реалистично изображение липсват. Психологизмът, доколкото е бил разглеждан във връзка със своеобразието на отделни автори и творби, е поставян винаги в обсега на един по-широк комплексен идейно-художествен анализ, без да бъде обособен като самостоен историко-литературен проблем. С книгата си „Въпроси на психологическото майсторство“ Любен Бумбалов прави опит да отговори на необходимостта от подобни проучвания. Той съсредоточава вниманието си върху психологическите дирения на българските писатели от Първата световна война до наши дни, за да ги очертае като закономерна развойна тенденция в противоречивото движение на съвременното изкуство към задълбочено социално познание.

Въз основа на някои характерни явления в развитието на българската проза между двете световни войни и след Девети септември младият автор се стреми да разкрие „диалектическото преминаване от изображението на бита към изображението на индивида в цялата сложност на неговите обществени връзки“ — и оттук типологията на психологическото повествование, неговите обективни вътрешни закономерности. Сам по себе си такъв подход изключва литературно-историческите аспекти на анализа. В конкретните наблюдения са пропуснати редица звена, които биха оформили представата за психологизма в българската литература като последователна, хронологически разгърната и исторически изменяща се развойна линия. Авторът си поставя задача чрез постигнатото от българските писатели при изобразяване на човешката душевност да очертае някои аспекти на типологическото своеобразие на следвоенната проза, да обясни конкретно-историческите предпоставки за появата на такива нови жанрови форми като психологическия роман и по този начин да изясни генезиса на новата ни социалистическа романистика. Единната насока на анализа определя единството на книгата въпреки привидната относителна самостойност на четирите студии, събрани в нея.

Началната студия, озаглавена „Момент от развитието на българския реалистичен роман между двете световни войни“, по своята същност е въведение в проблематиката. В нея са набелязани върху конкретен художествен материал белезите на реалистичното изображение, които се проявяват за пръв път през 20-те години и се превръщат в трайна характеристика на новата българска проза: орга-

ническо взаимопроникване между социалните и интимно-психологически измерения на човешката личност; повишен интерес към героя-интелигент и във връзка с това утвърждаване на спора като едно от основните средства за духовна изява на персонажа; стремеж в индивидуалния портрет да се постигне типологическата същност на героя чрез неговата „характерологична доминанта". Подчертава се, че психологическото откриване на личността е успешно само тогава, когато писателите „не се увличат в самоцелно следене на вътрешните противоречия, не остават при тях, а търсят диалектическата връзка между личност и среда, личност и време"; когато „на обществената ситуация се гледа като на основен източник за психологическите състояния". Така авторът очертава не само основната идейно-художествена характеристика на българския реалистичен роман между двете световни войни, нито само перспективите на по-нататъшното му развитие. „Съзнателното насочване към повествование, което се ангажира действено с идеологическата проблематика на епохата, като се търси както субективното, така и общественото съдържание на всичко, което става в действителността", той извежда в критерий при подбора на онези писатели и творби, върху които ще се опре, за да формулира своите теоретически обобщения. Нещо повече — тази ангажираност ще бъде мярка за естетическата пълноценност на разглежданите литературни явления.

Основно достойнство на книгата е целенасоченият научен анализ. Определяйки творчеството на Г. Райчев като „талантливо продължение на психологическата насока в нашата литература", Л. Бумбалов се опира на изследванията на Г. Цанев, П. Зарев, С. Султанов, В. Константинова и др., които изясняват Райчевите обществено-естетически позиции и поетически символи. Но той отива по-нататък и отделя основно място на някои художествени похвати и средства, чрез които писателят се домогва към психиката на човека, към неговия „мъничък свят". Той търси да намери съотношението между предпоставените тези, дошли като навеи от фройдизма в досега с прозата на Арцибашев, Стриндберг, Пшибишевски и др., и органичността на анализаторските му способности. Така се стига до правилния извод, че „този интересен художник се проявява в своето творчество като слаб философ. Неговата сила е образната система, отразяваща както индивидуалната, така и обществената характеристика на времето." Л. Бумбалов успешно уточнява и коригира предубежденията по отношение на Райчев и доказва, че лутанията му трябва да се схващат не толкова като творчески прегрешения, колкото като „свидетелство за трагичното търсене на себе си между фалшивите схващания за човешката природа и вярното познание за живота".

Студията за Г. Райчев е твърде показателна с оглед съотношението между частните наблюдения и типологическото обобщаване на литературните тенденции. Л. Бумбалов използува богат доказателствен материал; той привлича почти всички значителни работи на писателя и достига до изводи, които са безспорен принос в индивидуалното му проучване. Но конкретните литературни проблеми не са крайна, нито единствена цел на изследването. Младият автор се стреми да ги подчини на общотеоретически постановки, да постави чрез тях „важни за литературната наука въпроси, които отдавна чакат своето разрешение". Тогава той среща съпротивлението на фактологията. Цялостният поглед върху книгата оставя впечатлението, че теоретическият анализ е по-резултатен, когато е ограничен върху по-тесен художествен терен, когато се концентрира върху една единствена творба, както в студията за „Осъдени души", или върху един отделен проблем, какъвто е вътрешният монолог в четирилогията на Д. Талев. Противоречие между дълбочината на обобщенията и обема на материала, върху който се разгръщат тези обобщения, се забелязва и във встъпителната студия. Разкриването на явленията в тяхната историческа конкретност и многообразие ограничава възможността да се изявят по-общите, устойчиви форми на психологическия подстъп към жизнените промени. За да очертае процесите, настъпили в романовия жанр след Първата световна война, авторът се позовава на широк кръг автори и творби. От това студията добива в известна степен обзорно-информативен характер.

Осветлявайки психологическото майсторство на Д. Димов, Л. Бумбалов набелязва принципните различия между аналитизма на Г. Райчев и Стаматов и постиженията на следдеветосептемврийския ни роман. В „Осъдени души" „мъничкият свят" на отделния човек се превръща в отправна точка към големите вълнения на епохата — т. е. изображението тръгва оттам, където виждаше своята крайна цел критикореалистичната литература. Авторът правилно изтъква, че именно това е, което „прави произведението не натуралистичен роман с налагане на психоаналитични концепции, уточняващи потайните кътчета на душата /. . ./, а социално-политическо повествование с преимуществата на идейно-психологическия роман, който има за задача анализирането на историческите конфигурации в отношението личност — общество — обстоятелства" (разр. Л. Б.). Можем да съжаляваме, че същностните промени в типологията на психологическото повествование не са съизмерени с онаследеното от традицията. (Дори само наблюденията върху Г. Райчев биха послужили като реална основа за историко-типологически отпратки.) Във всеки случай направените изводи са ценни сами по себе си, доколкото засягат аспекти от поетиката на Д. Димов, все още недостатъчно проучени. Имам пред вид новите възможности, които авторът на „Осъдени души" и „Тютюн" утвърждава за пръв път в практиката на нашата проза, променяйки взаимоотношението

между изявата на персонажите и художествения субект. Това му позволява да изрази собственото си оценъчно отношение, без да натрапва на читателя своята дидактика.

Най-интересна и теоретически задълбочена е последната студия, посветена на вътрешния монолог в четирилогията на Д. Талев. Нова страница в богатата литература за този автор, тя успешно обединява „приложните" и общотеоретически аспекти на идейно-художествения анализ. Както е известно, съвременната буржоазна литература широко използува средствата на вътрешния монолог за разкриване психограмата на личността. В тази връзка се говори много и за „потока на съзнанието" като самостоятелна по отношение на вътрешния монолог психическа проява. Л. Бумбалов оспорва подобни твърдения, той счита, че „вътрешният монолог и „потокът на съзнанието" се отнасят, както общото към частното", че и „зад най-разпокъсаните преживявания стои една строга разумност — логиката на събитието, контролирано от писателя". Ето защо „неправилно е да се говори за „потока на съзнанието" единствено във връзка с проявите на модернизма в световния роман. . . Различието между идеалистическата и материалистическата концепция започва от обяснението за вътрешната природа на „потока на съзнанието" и за различните степени на неговата познавателна способност, а не от въпроса за неговото съществуване."

Проучил обширна теоретическа литература по въпроса, авторът категорично се отграничава от теорията за херметичния живот на личността, от концепциите на фройдизма, интуитивизма и екзистенциализма и изтъква, че проявите на вътрешния монолог и неговите разновидности не са свойствени само на западната литература, че те съществуват в нашата литература, и то от началото на века, и не са случайни и откъснати от цялостния световен процес. Но като елементи от поетиката на реалистичното повествование те имат съвършено други функции. Те имат определено познавателно, социално значение и поради това са чужди на самоцелния психологически анализ, който освобождава изкуството от неговата социална ангажираност. Последователно и целенасочено Л. Бумбалов съотнася анализа на частния живот на героите в Талевата четирилогия с умонастроенията и изискванията на историческата епоха и открива естетическото предназначение на вътрешния монолог в проникновения разрез на психологията на народните маси. Очертавайки върху богат, добре подбран конкретен материал основните типове вътрешен монолог, той убедително илюстрира своята теза за природата на този специфичен художествен похват и за изключителното богатство на проявленията му.

В заключение трябва да отбележим, че в своята първа книга Л. Бумбалов се изявява като взискателен и амбициозен изследовател, който пристъпва към проблемите на националната ни литература с научна осведоменост и добросъвестност. Той разглежда литературните явления от правилни методологически позиции, в единството на техните съдържателни и формални измерения, отстоява убедено връзките на изкуството с конкретната историческа действителност и се домогва до изводи, които ще намерят своето място в теоретическото осмисляне на новата ни литературна история.

Сабина Белчева

SOMMAIRE

70 ans de la naissance d'Emilian Stanev

Emilian Stanev parle à la „Pensée littéraire“ 3
Svetlozar Iggov — Introduction à la poétique d'Emilian Stanev 6
Panko Antchev — Caractère national et destin historique dans le roman „Ivan Kondare v“ 13
Roumyana Ioveva — Principes de la structuration des images dans les romans historiqu es d'Emilian Stanev 22

* * *

Snéjina Nikolova — Ion Luca Caragiale (à l'occasion du 125-ème anniversaire de sa naissance) 54
Ludmila Grigorova — Les poètes de „Parnasse“. Vues esthétiques 68

Analyses

Radosvet Kolarov — Entre les ténèbres et la lumière (Observations sur le poème „Païssi“, d'Ivan Vazov) 85
Ivan Popivanov — Le motif des luttes révolutionnaires dans le cycle „Les rebelles“, de Pentcho Slavéïkov 101

Textologie

Dotcho Lekov — Le rôle de l'attribution à l'éclaircissement des positions idéologiques-créatives des écrivains bulgares pendant la Renaissance 108

Communications, documents

Guéorgui Valtchev — Journaux et mémoires finlandais de 1877—1878 117

A travers la presse étrangère
Lu dans les revues littéraires de la RFA 132

Revue

Guéorgui Tzankov — „Elégie des jours morts“, „Cet étrange métier“, „La troisième route“, de Bogomil Raïnov 136
Stéphane Kolarov — „Ils sont restés dans mes souvenirs“, de Vitcho Ivanov 138
Sabina Beliaeva — „Questions de la maîtrise psychologique“ par Lioubène Boumbalov 140