7

ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ПЪРВА

МИСЪЛ • 1977

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

ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ПЪРВА

МИСЪЛ • 1977

СЪДЪРЖАНИЕ

ЛМ — Третият конгрес на българската култура 3

100 години от рождението на Елин Пелин

Радосвет Коларов — Бележки към поетиката на Елин Пелиновия разказ 9
Русин Русинов — Работата на Елин Пелин над езика в повестта „Гераците“ 32
Иван Мешеков — Елин Пелин (Фрагменти из непубликувана критическа студия) 50

* * *

Владимир Топенчаров — Въпроси на богомилството 64

Профили

Христо Стефанов — Симеон Султанов 77

* * *

Снежана Петкова — Полигенезис на българския хумор 83
Симеон Янев — Типове лиризация в съвременната българска проза и тенденциите на синтетичното изображение — 101

* * *

Ерика Кнудсен (Дания) — Силата и красотата на женските образи у Димитър Талев 117

Научни съобщения

Димитър Танев — Емануил Попдимитров и Константин Балмонт 130
Георги Попов — Шестдесет минути с Морис Дрюон 135

Из чуждестранния печат

Литературни списания от СССР и Дания 140

Преглед

Георги Цанков — „Юноши“ от Ефрем Каранфилов 147
Ваня Бояджиева — „Чертите на гения“ от Пенчо Данчев 149
Александър Спиридонов — „Незавършени разговори“ от Симеон Султанов 151

7

СОДЕРЖАНИЕ

ЛМ — III съезд болгарской культуры 3

100 лет со дня рождения Елина Пелина

Радосвет Коларов — Заметки о поэтике рассказов Елина Пелина 9
Русин Русинов — Работа над языком в повести Елина Пелина „Гераки“ 32
Иван Мешеков — Елин Пелин (Фрагменты из непубликованной критической студии) 50

* * *

Владимир Топенчаров — Проблемы богомильства 64

Профили

Христо Стефанов — Симеон Султанов 77

* * *

Снежана Петкова — Полигенезис болгарского хумора 83
Симеон Янев — Формы лиризации в современной болгарской прозе и тенденции к синтетическому изображению 101

* * *

Ерика Кнудсен (Дания) — Красота и сила женских образов у Димитра Талева 117

Научные сообщения

Димитър Танев — Еманоил Попдимитров и Константин Бальмонт 130
Георгий Попов — Шестьдесят минут с Морисом Дрюоном 135

Из зарубежной печати

Литературные журналы СССР и Дании 140

Обзор

Георги Цанков — „Юноши“ Ефрема Каранфилова 147
Ваня Бояджиева — „Чертите на гения“ Пенчо Данчева 149
Александър Спиридонов — „Незавършени разговори“ Симеона Султанова 151

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

ТРЕТИЯТ КОНГРЕС НА БЪЛГАРСКАТА КУЛТУРА

Има нещо символично, че Третият конгрес на българската култура се откри и протече непосредствено пред 24 май — празника на славянската писменост и култура. Едва ли има по-основателен повод да си припомним традициите на древната и млада наша култура, нейното славно минало и плодоносно настояще, за да се очертаят насоките в бъдещото ѝ развитие. Защото дори един бегъл поглед върху хилядолетната история на българската култура ще ни убеди, че в нейното развитие, макар и прекъсвано за векове от трагичните превратности на историята, се очертават някои изконни традиции — нейният демократизъм, тясната ѝ връзка с историческите стремления на държавата и обществото, стремежът ѝ да бъде деен фактор в развитието на обществото, които днес, в епохата на зрялото социалистическо общество, намират своето ново, качествено по-високо превъплъщение.

Всестранният разцвет, който характеризира всички области на нашия живот след Девети септември, се чувствува осезаемо и в областта на културата. Още по-категорично е отражението на пролетното разкрепостяване от догмите на схематизма, дошло с историческия Априлски пленум от 1956 г., който отбелязва началото на нов етап в развитието на българската култура. В изтеклите оттогава две десетилетия българската култура завоюва нови висоти, преживя един необичайно бурен и плодотворен разцвет. Тържеството на обществено-държавното начало в управлението на културата, нейната все по-тясна обвързаност с основната историческа задача — да се изгражда новият живот и новият, социалистически човек, — всичко това налага да се преценят обективно постиженията на българската култура, да се начертаят нови пътища за развитието ѝ в светлината на новите задачи, които тя има да решава. Затова и Третият конгрес на културата се превърна в крупно събитие в обществения и културния живот, трасиращо генералната насока в развитието на българската култура.

От трибуната на своя най-висок форум дейците на изкуството и културата направиха равносметка на своите постижения и предстоящи задачи, дадоха отчет пред партията и народа за дейността си между двата конгреса. Със заслужена гордост те посочиха безспорните постижения на българската култура през последните години. Но наред със задоволството от безспорните успехи работата на конгреса бе проникната от съзнанието за отговорната роля на културата в етапа на изграждане на развитото социалистическо общество, от мащабността на предстоящите задачи. И именно това обуслови оня дух на конструктивна самовзискателност, характеризиращ Третия конгрес на българската култура.

В своя доклад председателката на Комитета за изкуство и култура др. Людмила Живкова се спря на проблемите на изграждането на културата на развитото социалистическо общество. Тя подчерта: **„Социално-икономическото**

развитие на страната и израстването на личността при изграждането на зряло социалистическо общество създава големи възможности и постоянно растящи потребности от всестранен напредък на културата. От своя страна културата все повече се изявява като могъщ фактор за обществен прогрес и за самоусъвършенстването на човешкия индивид.“

По-нататък др. Людмила Живкова отбеляза, че в атмосферата на всенароден подем, породен от такива крупни събития като XI конгрес на БКП и Юлския пленум на ЦК на БКП, във времето, когато се навършват две десетилетия от историческия Априлски пленум, дал такива богати плодове на българската култура, Третият конгрес на културата има отговорната задача да начертае нови пътища за развитието на българската култура.

В първия раздел на своя доклад „За по-нататъшно разширяване и издигане социалната роля на културния фронт в изграждането на зрелия социализъм“ др. Людмила Живкова подчерта качествената отлика в социалните функции на културата при зрялото социалистическо общество: **„Разцветът на социалистическата духовна култура, повишаването на нейното значение и роля в живота на обществото и човека, разширяването и издигането на социалните функции на културния фронт са една от основните закономерности при изграждането на зрелия социализъм.“**

Спирайки се на трите основни насоки на по-нататъшното социалистическо строителство, очертани от XI конгрес на БКП, др. Людмила Живкова посочи, че растящата социална функция на културата отразява увеличаването на значението на субективния фактор в изграждането на зрелия социализъм и припомни новото, което внася в разбирането за задачите, ролята и целта на духовната култура Декемврийската програма (1972). Тя подчерта: „В годините на априлската линия на партията и особено през последните няколко години се създадоха и назряха обективните и субективни условия за възникване на нова, историческа по своите мащаби и значение задача: **да се постави целта, да се определи характерът на насоките в развитието на културата на зрялото социалистическо общество, да се формира и изгради духовният облик на зрялата социалистическа личност.“**

По-нататък в своя доклад др. Людмила Живкова се спря на диалектическата връзка между социалния прогрес и културното развитие, залегнала в ленинската концепция за социалистическата култура, и посочи, че при изграждането на развитото социалистическо общество една от основните задачи на културния фронт се явява духовно ваятелство на новия човек, в борба с рецидивите на миналото и идеологическата диверсия. Именно в тази връзка огромно значение придобива превръщането на труда в свободна творческа дейност, чрез която човек разгръща своите способности, променяйки и света, и себе си.

„При формирането на културата на развитото социалистическо общество огромно значение придобива задачата за естетизация на трудовия процес, за труда като главно поле за формиране и развитие на личността.“

Самата задача за естетизация на труда, подчерта др. Людмила Живкова, можеше да възникне само на определена степен от общественото развитие и в този смисъл тя е показател за зрелостта на нашето социалистическо общество. Показателен пример в това отношение е въпросът за селищните системи, с които се занима Мартенският пленум на ЦК на БКП.

„Основен проблем в цялостната дейност на културния фронт — продължи доклада си др. Людмила Живкова — е проблемът за **естетическото възпитание на човека като важно условие и предпоставка за неговото всестранно и хармонично развитие.“**

От хилядолетия мечтата за всестранно развита човешка индивидуалност е привличала най-светлите умове на човечеството, но си е оставала утопия, неосъществима в условията на конкретната класово-икономическа формация. Историческа заслуга на марксизма-ленинизма е, отбеляза др. Людмила Живкова, че той пръв посочи условията, при които може да се постигне този идеал на човечеството. В развитото социалистическо общество естетическото възпитание се превръща в комплексен фактор, формиращ както системни художествени потребности и високи идейно-естетически критерии, така и творческите сили и заложби у всеки човек. „Комунистическото естетическо възпитание трябва да се превърне в научно обоснован комплексен метод за развитие, усъвършенствуване и самоусъвършенствуване на човешкия индивид. . .“

Именно тази мащабна и отговорна задача обуславя и новото в системата на естетическото възпитание — неговото превръщане в общонародно дело, важна партийна и държавна задача на всички звена в нашата обществена система. **„Както социалните функции на културата обхващат не само личността, но и всички сфери на обществения живот, цялата съвкупност обществени отношения, така и задачата за всенародно естетическо възпитание трябва да бъде дело не само на културния фронт, но и на цялата наша социалистическа общественост.“**

В следващия раздел на своя доклад „Състояние и основни задачи на съвременното българско изкуство и култура“ др. Людмила Живкова разгледа развитието и тенденциите в изкуствата и културата през изминалия петгодишен период.

„Ако погледнем от височината на 1977 г. — заяви тя **— състоянието и развитието на нашата култура и изкуство през целия следреволюционен период, то главното е, че България преживя в годините на социалистическия обществен строй и особено след годините на историческия Априлски пленум на ЦК на БКП (1956) истински културен ренесанс.“ „Ние имаме всички основания да определяме десетилетията на социализма у нас като „златен век“ в развитието на нашата култура и изкуство.“**

Годините след историческия Десети конгрес на партията, подчерта др. Людмила Живкова, бяха години на нов ярък подем на нашето изкуство и култура. Създадоха се нови значителни творби, които говорят, че във всички области на изкуството и културата, макар и не в еднаква степен, протичат процеси на качествени изменения в идейно-естетическото и професионалното равнище. Гаранция за това е гражданската и творческа активност на всички поколения творци, с чиито усилия художествено-творческият процес обхваща все по-широк периметър от историята и настоящето на нашия народ. От друга страна, качествено нарастват и интересите на народните маси към изкуството, все по-активна роля в техния живот играе културата. Засилват се интеграционните процеси в културния живот; изкуството и културата все по-активно участвуват в оформянето духовния облик на строителя на зрялото социалистическо общество в тясна връзка и единодействие с науката, образованието и пр. Доказателство за зрелостта на нашата култура е и широкото и международно признание, органичното ѝ участие в изграждането на световната социалистическа култура.

В областта на литературата, отбеляза др. Людмила Живкова, е ясно забележим подемът в овладяването на съвременната проблематика, в нарастването на художественото майсторство, в задълбочаването на социално-психологическата и историческа и емоционална проникновеност. Нашата литература все по-успешно се домогва до изобразяване на социално-историческата конкретност в неразривната ѝ връзка с живота, вълненията, тревогите и мечтите на отделния човек. Най-големите наши писатели се насочиха към създаването

на творби, в които комунистическата идейност, дълбокото познаване на живота и зрялото художествено майсторство се намират в респектиращ художествен синтез. Постигнатото от нашата литература в този период не бива обаче да се разглежда като статичен резултат, а като начало на един многообещаващ процес, който да ни доведе до създаването на социалистическа литературна класика.

Изключително плодотворен и важен с оглед по-нататъшното му развитие бе този период и за нашето изобразително изкуство. Това бе период на безспорен подем и заедно с това — на масов контакт между творбите на пластичното изкуство и народа. Основна заслуга за това има духът на творческо новаторство, органично съчетано с вярност към революционните традиции, който е характерен за всички поколения български художници. И точно тези успехи на нашето изобразително изкуство поставят и новите изисквания пред бъдещото му развитие.

Възходящо продължи да се развива и нашата музикална култура. Българската изпълнителска инструментална и певческа школа, българските композитори, операта, балетът и другите музикално-сценични жанрове обогатиха своите успехи. Трябва специално да се отбележат и успехите на хоровата и масовата политическа песен. Успехите обаче не могат да прикрият факта, че в някои симфонични и популярни жанрове, особено в областта на естрадата, нашите композитори все още са длъжници на публиката.

Забележим е и подемът в областта на театралното изкуство — в разширяването и обогатяването на репертоара, постиженията на актьорската и режисьорската школа. Следвайки решението на Политбюро на ЦК на БКП, нашето театрално изкуство се старае да преодолее своите слабости, да зарадва хилядите си почитатели с нови, по-високи идейно-художествени постижения. Успешно се развива и цирковото изкуство.

Особено плодотворни бяха последните няколко години за нашето киноизкуство. Създадоха се ред творби в областта на игралното, анимационното и документалното кино, които говорят, че успешно е преодолян кризисният момент в развитието на българското кино.

Със свой принос посрещат конгреса на културата и българските архитекти. Значителен напредък може да се отбележи и в развитието на читалищното, библиотечното и музейното дело, в изпълнението на задачата паметниците на културата и духовните ценности от миналото да намерят органично място в новия живот.

Значителни успехи има и художествената самодейност — както нарастването на броя на участниците, така и в по-нататъшното извисяване на самодейността до равнището на отговорната и задача — да бъде част от голямото дело на естетическото възпитание.

Значителни успехи постигна преводаческото дело, свои успехи в отчетния период имат и средствата за масова информация, за които последните години бяха плодотворни и в ред отношения — преломен период.

В периода на дълбоко вътрешно преустройство и извисяване на социалистическата култура и изкуство особено значима е ролята на художествената критика, теорията и историята на изкуствата и културата. Ръководени от известната реч на др. Тодор Живков, дейците на този фронт повишиха своята активност и професионална квалификация, проявиха стремеж да обхванат панорамата на новите явления и да ги осмислят в цялостния контекст на националната и световната култура, да бъдат деен фактор в борбата на идеологическия фронт. Наред с това не може да не се отбележи, че все още не е постигнат прелом в тази област, че е необходимо още много, за да се издигнат художествената критика, теория и история до висотата на задачите, които им възлага културата на зрялото социалистическо общество.

Резюмирайки прегледа на състоянието на културата и изкуството , др. Людмила Живкова заяви:

„Преди всичко радостно е да се отбележи, че нашият културен фронт е непоколебимо сплотен и единен около генералната линия на Българската комунистическа партия, около нейния Централен комитет."

„Вторият основен извод, който следва да направим от възходящото развитие на нашето изкуство и култура, засяга техните здрави марксистко-ленински идейно-естетически основи. В основите на нашето изкуство лежат комунистическите идеи и идеали, комунистическите принципи и критерии, методът на социалистическия реализъм."

По-нататък др. Людмила Живкова подчерта, че самата художествена практика е доказала правотата и далновидността на лозунга, издигнат преди 19 години от партията: „По-близо до живота, повече между народа." В тази връзка тя отбелязва генералната значимост на съвременната тема за днешното ни изкуство и цитира оценката на XI конгрес на БКП, че понастоящем е налице прелом в отношението към съвременната тема. На дневен ред е задачата за прелом в овладяването на съвременната тема, което е неразривно свързано с повишаване на художественото майсторство. В следващия раздел на своя доклад „За по-нататъшно усъвършенстване системата на управление на културата" др. Людмила Живкова се спря на въпроса за управлението на развитието на културата в зрялото социалистическо общество. Подчертавайки, че в тази област БКП следва творчески принципите на марксизма-ленинизма, др. Людмила Живкова обстойно разгледа резултатите от вече десетгодишното прилагане на о б щ е с т в е н о - д ъ р ж а в н и я п р и н ц и п в областта на културата, представляващ качествено по-високо превъплъщение на революционните и демократичните традиции на нашата култура. **„Преди всичко** — заяви тя — **животът изцяло потвърди правилността и целесъобразността на принципа на обществено-държавното начало в управлението на културата, неговата жизненост и перспективност."**

Спирайки се по-конкретно на организационните форми, прилагани в тази област, като отбеляза и известни слабости, преодолявани постепенно в практиката, др. Людмила Живкова отбеляза: „Създаването на комплекса „Художествено творчество, културна дейност и средства за масова информация" през 1974 г. е **нов етап в управлението и организацията** на българската култура, в развитието и приложението на обществено-държавния принцип."

По-нататък др. Людмила Живкова отбеляза, че със създаването на този комплекс се дава възможност за принципно нова и адекватна на новите задачи дейност в областта на културата. Обстойно и аналитично тя се спря на новите задачи, поставени от XI конгрес на БКП и Юлския пленум на ЦК на БКП, очертавайки насоките на специфичното приложение на основния лозунг „качество и ефективност" в областта на културата.

В последния раздел на своя доклад „Българската социалистическа култура в служба на борбата за мир и разведряване, за социален и културен прогрес" др. Людмила Живкова отбеляза, че в нашата динамична епоха на остри класови противоречия и усилваща се борба за мир и социален прогрес, ръководена от КПСС начело с др. Леонид Брежнев, красноречиво и недвусмислено на преден план излиза историческата отговорност на културата. И това поставя определени изисквания към международната културна дейност, свързана с размяната на духовни ценности. В тази насока е необходимо да се съсредоточат силите за постигане на стратегическите и непосредствени цели на партията; да се води повсеместна борба с буржоазната идеология и морал, с идеологическата диверсия; да се мобилизира целият потенциал на нашия културен фронт; да се изгради цялостна стратегия в областта на международното културно сътрудни-

чество; да се повишат качествено изискванията към онова, което ще представя българската култура пред света.

Спирайки се на основните насоки на международната културна политика, др. Людмила Живкова подчерта значението на по-нататъшното сближаване и интеграция в областта на културата със СССР като реален израз на братството между нашите два народа, както и с останалите социалистически страни, за изграждането на световната социалистическа култура. Наред с това изключително важно е сътрудничеството с всички прогресивни сили в областта на културата, стриктното спазване от страна на нашите западни партньори на духа и буквата на споразуменията от Хелзинки. Разбира се, културният обмен не може да се опорочава с неща, органично чужди на същността му, като пропагандата на расизъм, насилие, антикомунизъм и антисъветизъм, порнография и пр. Културният обмен е неразривно свързан с борбата за мирно съвместно съществуване между страните с различен обществен строй, с хуманистичните и демократичните идеали на човечеството и българската култура ще продължи да дава своя принос в тази насока.

Обстойният и аналитичен доклад на др. Людмила Живкова, който не само анализира досегашните постижения, но и със смела проникновеност и научна обоснованост очерта мащабно предстоящите задачи, предопредели духа на конструктивност и взискателност, характеризиращ работата на конгреса. Така Третият конгрес на българската култура се превърна в крупно събитие в нашия културен и обществено-политически живот, което начерта магистралните линии в по-нататъшното развитие на българската култура.

„Литературна мисъл"

БЕЛЕЖКИ КЪМ ПОЕТИКАТА НА ЕЛИН ПЕЛИНОВИЯ РАЗКАЗ

Радосвет Коларов

На художественото творчество и на неговите резултати по принцип е прието да се гледа като на свръхсложен обект — за това говорят названия като „микрокосмос“, „художествен свят“, използувани като характеристики дори на отделно взета творба. Но има писатели, чиято сложност личи още на пръв поглед, сама предлага ориентири за своето дешифриране. От тези писатели е например Йордан Йовков. В неговия художествен свят критикът навлиза, срещайки непрекъснато противодействието срещу едно повърхностно, привикнало към стереотипа на най-лекото съпротивление движение. Заплетеният синтаксис на фразата и по-нататък заплетеният синтаксис на повествователните единици, обръщането на временната последователност, отделянето на развойните линии на образа от развоя на сюжета, отказът от фабулната занимателност и пр. — това са все до голяма степен предварителни препятствия, „червени сигнали“, мобилизиращи вниманието и проницателността на критика — в търсенето на истини и ценности под видимостта на нещата.

От противоположния тип писатели е Елин Пелин. В неговия художествен свят критикът се движи с измамваща лекота — подмамен от противоположна сигнална система. Логическата разчлененост на фразата и ясният синтаксис на повествователните единици, еднопосочното развитие на сюжетния ход, детерминираността на ставащите неща[1] — от социалната обусловеност на събития и характери до мястото и ролята на природната и предметната обстановка — всички тези характеристики, обратно на случая с Йовков — са не спънѝкамъни, а ускорители в прекосяването на художествената територия на неговите творби. Но лекотата на прекосяването има и своите отрицателни страни. Тя отнема на критическата мисъл предварителния тонус в преодоляване насрещното движение, съпротивата на обекта. Към тази лека проходимост, обусловена от посочените по-горе признаци, се прибавя експресивният ореол на тематичното му съдържание, лъхът на „народностното“, „шопското“, „неподправеното“ като жизнен материал и жизнена позиция на героите и автора. И на трето място се присъединява портретът на самия писател като тип творческа личност — с шопския му манталитет на прозаично-скептично отношение към тайните на собственото творчество, с лука-

---

[1] Посочените характеристики на Елин Пелиновата поетика и съответно „обратните“ характеристики на Йовковата поетика са проникновено изследвани от Искра Панова в книгата ѝ „Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа“. С., 1975 г.

вото му недоумение пред „вечните“ проблеми и стилови съвършенства, откривани от критиците в неговите творби.

И в резултат на всичко това някак естествено смътно или по-явно се оформят представите за „класическата яснота“, „простота“ и „неподправеност“ на Елин Пелиновия стил.[1] Подобни представи — като се абстрахираме от оценъчното им съдържание — понякога парализират движението към аналитично изследване с хитроумната презумпция, че „простотата“ и „неподправеността“ са самообясняващи се характеристики и за тях няма какво повече да се говори; или завъртват изследването в тавтологичния кръг на констатациите, от типа на „Елин Пелин е такъв майстор-сладкодумец, че в думите му нищо не може да се промени“, „нещата сякаш сами говорят за себе си“. . .

Зад сладкодумството и художествената простота обаче стои структура, която е неимоверно сложна. Това е едната страна на въпроса. Другата страна е, че колкото и сложна, тази структура може и трябва да бъде изследвана. За читателя е достатъчно да остане в сферата на цялостното впечатление, на непосредственото изживяване на художествените явления като „майсторски, великолепно написани неща“. За критика обаче това е недостатъчно; необходимо е той да разлага най-общото си оценъчно съждение, за да обясни, експлицира механизма на художествените ефекти; да преминава, както се казва във физиката, от интегративния (цялостност и неразчлененост на възприятието) към квантуващия, дискретизиращ (разглагащ общото впечатление на съставните му елементи) тип наблюдение над обекта и веднага да извършва синтез — да открива как тези елементи взаимодействуват и образуват художествената структура; да пренася — казано накратко — разговора за сладкодумството от общия, незаангажиращо-митологичен план в конкретния и рискован план на аналитичното изследване. Да се пренесе разговорът е все още лесно, трудното е той да се проведе. (Трудностите и рисковете са известни, на тях няма да се спираме.) Настоящата статия прави опит да се включи в този разговор откъм посочената му страна по-скоро като отделна реплика, без каквито и да било претенции за системност и изчерпателност, тя съдържа, както посочва заглавието, „бележки“ и има за цел да насочи вниманието към определен аспект на художественото майсторство на Елин Пелин.

Поетиката на Елин Пелин е изследвана най-вече на две равнища: на стилово „микроравнище“ (изследване на тропи, диалектизми, „народни думи“, фразеологизми, синтаксис на фразата и пр.) и на равнището на сюжетната конструкция като цяло (синтаксисът на епизодите — постъпателност, каузалност, „преливане“ един в друг (Искра Панова), различни видове повторителност, и пр. Между тези две равнища обаче остава една почти неизследвана област — текстуално затворена между функционирането на метафората или начина, по който се конструира фразата, и, от друга страна, начина, по който се осъществява архитектониката на разказа, по който се композират епизодите, разглеждани в тяхната цялостност и неразчлененост на съставки на сюжета. Става дума за строежа, в същност на самия епизод, на относително самостоятелната като структурно и функционално единство и тип образност повествователна единица — на онзи отрязък от текста, който е по-голям от изречение и най-често се побира в един абзац. Това е пространството, в което се чувствува — и тук е същността на интересуващия ни проблем — п у л с ъ т на Елин Пелиновия разказ. Смисълът на последната фраза като цяло и на нейния субект в частност, поставената в разредка и нямаща репутацията на научен термин дума „пулс“ изисква по-специално обяснение.

---

[1] Срв. например оценката на Ал. Балабанов: „езикът на Елин Пелин е съвсем прост, естествен говор“. (Из поезията на Елин Пелин. — В: Сборник Елин Пелин. С., 1922, с.24.

Безспорно е, че онзи комплекс от характеристики, който оформя впечатлението за Елин Пелиновия стил като тип повествование — спрягане на една мисъл с друга, интонационно-речево движение, ритъм, „авторски глас“ и пр., не може да бъде уловен на равнището на отделната метафора или епитет, или на отделната фраза. От друга страна, този комплекс от характеристики „потъва“, снема се на равнището на архитектониката, когато се разглеждат най-общите принципи на изграждането на разказа. Между трептенето, „осцилирането“ на отделната метафора и между крупните форми на движение, изразявани с определения като „събитийност“, „движение на разказа, целеустремено към развръзката“ и пр. в посоченото вече пространство на епизода, на повествователния фрагмент действуват, в повечето случаи скрито за окото, сложно преплитащи се структури, групиращи по принципа на контраста и паралелизма — съединяване на противоположностите, раздалечаване на сходствата — различни по характер — смислови, семантико-стилистични, синтактико-интонационни, звукови елементи. Флуктуациите на тези елементи пораждат своего рода вълни с различна сила и дължина; взаимодействувайки една с друга, те изпълват пространството на текста със сложно, разнопосочно движение — там, където на пръв поглед изглежда, че писателят просто е редил нещата едно до друго по най-„естествения“ и „нормален“ ред, без каквито и да било хитрости и хватки, свързвайки вътрешно неподвижни езикови блокове. . . Картината на това движение — всеки път различна — създава своеобразен ритъм и пулс на повествованието; в една или друга степен това е характерно за всяко значително художествено произведение изобщо; у Елин Пелин обаче тази динамика получава специална дозировка и съответно функции. Тя може да бъде открита — както е логично да се очаква — в речта на героите, при словесните престрелки, като гъвкавост, „пулс“ на диалога и, разбира се, в събитийните, в тесния смисъл на думата динамизиращи сюжета сегменти — в действията, жестовата характеристика на героите, но и в нагледнай-монотонната, статично описана природна картина.

В това отношение за пример може да послужи началото на разказа „Задушница“. Критиката многократно е насочвала вниманието си към този може би най-диалектически изграден разказ в българската литература, отбелязвайки неговата естетическа противоречивост, „смеха през сълзи“, сблъсъка на комично и трагично, социална обреченост и виталност, сблъсъка вътре в диалога — като логическа непоследователност в репликите на героите, създаваща комизъм, сблъсъка, от друга страна, между комизма на случката и величаво разгърналия се скръбен пейзаж, издигащ анекдота в по-висока духовна, идейно-естетическа сфера (особеност, задълбочено разкрита от Искра Панова). Тези вярно намерени противоречия (без тяхното отчитане е невъзможен адекватният художествен прочит на разказа) са улавяни обаче предимно в най-общата им функционалност, като сблъсък на различни, цялостно разглеждани структурни дялове на разказа със съответните последици за художественото цяло; този сблъсък обаче не е изследван в неговата микродинамика — в понякога не така очебийните противоречия, сцепления и взаимопроникванията на различни структурно-семантични пластове в пространството на един и същ текст. Разбира се, сложната многопосочна конфликтност на разказа се разкрива постепенно и все по-пълно в хода на сюжета, затова е необходимо общият поглед върху съставките на разказа, поразително е обаче, че тази конфликтност — в целия ѝ полифонизъм — се разкрива още в първите няколко изречения, в началната сцена на гробищата, застинала на пръв поглед неподвижно в своето непроницаемо униние и монотонност. В тези няколко изречения, в интегрираното пространство на природа — предметна обстановка—персонажи като в кръстовище се събират най-противоположни естетико-оценъчни и стилови

характеристики: спиритуално — материално, литературно-възвишено — разговорно-принизено, естетически издигнато — грозно; безцветно, студено — пъстро, витално; тъжно — смешно. . . При това не просто се събират и стълкновяват, но образуват определено вълнообразно ритмично движение, което като мъртво вълнение раздвижва пластовете под повърхността на наглед неподвижното, хомогенно словесно пространство на текста. Нека се опитаме да уловим вълните на това ритмично движение. Ето самото начало:

„Мъглив и влажен есенен ден е сподавил малкото селце. Ситен дъжд непрестанно ръми и рони последните жълти листа на оголените тополи, които стърчат край старата черквица, печални и тъжни като вдовици."

Би могло да се каже — при опита да се улови синтетично-образно общото състояние на тази картина (сама по себе си цялостно излят художествен къс), че от нея струи тиха, възвишена скръб. Тя се носи от всички елементи и детайли на картината — и от астенично-меланхолния емоционален ключ, в който са персонифицирани природните явления (денят е „**сподавил**" малкото селце, тополите стърчат „**печални и тъжни като вдовици**"), и от меланхолните чувства, които пораждат сами по себе си природните явления (монотонно ръмящ дъжд, мъгла, листопад), и от коннотативните признаци (експресивно-оценъчни семантични „обертонове") — „тленност", „обреченост", „неотвратимост" — в епитети като **старата** (за черквица), **последните** (листа), **непрестанно** (ръми), и от деминутивните форми на **черк-вица**, **сел-це**, създаващи не толкова интимност, колкото впечатление за безпомощност, „смаленост" на човешкия микросвят пред неумолимите и строги природни сили.

Всичко в тази картина е спиритуализирано, максимално изведено от своя предметно-материален план. Денят е сподавил селцето — обобщено абстрактно срещу обобщено абстрактно; черквицата е символ на „отвъдното", нетленното, тополите са одухотворени (сравнени с вдовици), освен това са оголели и продължават да оголяват (губят листата си), а листата се ронят в синхрон с капките на дъжда (появява се скрито метафората „плача на листата")— стъпка по стъпка предметът се дематериализира пред очите ни, за да остане само символът, еманципираното му духовно съдържание.

В съответствие с посочената семантика картината се развива в системата на литературно-„поетичния", „висок" стил — като лексика — „сподавил", „рони", „печални", като фразеология и образност — „оголелите тополи", „печални и тъжни като вдовици", като тип интонация — широко разгръщаща се, със забавен темп фраза, обилие на епитети, синонимия в непосредствено съседство („печални и тъжни"), най-сетне като „звукопис" — звукова хомофония, спояваща определени части от текста в звукови вериги, имитиращи сякаш монотонията на равнището на семантиката, непроницаемите вериги на тихо ръмящия дъжд — непрестанно **ръми** и **рони** — р-нн-р-м-р-н, последните жълти **лис**та на ого**лелите** топ**оли** — ле-ли-олели-оли; **к**оито **стърчат к**рай **с**тарата **черк**вица — к-ст-рч-кр-ст-р-ч-рк.

Налице е картина със своя логика, стил и образност, свързани в нерушимо художествено единство; тя поражда определена художествена установка в съзнанието на читателя (така да се каже, първо запознаване с „правилата на играта"); следва инерцията, дешифрирането на новия текст с помощта на известните вече правила. Читателят е готов да продължи, но го чака изненада.

Ето непосредственото продължение на текста: „Разградените стари гробища пред черквата са пълни с жени, които безразборно се щурат нагоре-надолу, печални и сериозни."

Писателят продължава да описва едно и също пространство (може да приемем най-много, че той леко измества ъгъла на описанието — показва онова, което е от другата страна на черквата). И нещо повече — демон-

стративно сближава това изречение с предшествуващото го посредством епифора — завършвайки го със същата по тип синтактична конструкция — вметнат атрибутивен израз,— в който повтаря, от друга страна, първия от двата епитета: „. . . **печални**, и тъжни като вдовици“ — „. . .**печални** и сериозни“. Връзката тук не е самоформалноструктурна, налице е фактически въплъщение, материализиране на подобието (simile) в плана на сравнението от предишното изречение: „тополи. . . печални и тъжни като вдовици“ — „жени. . . печални и сериозни“. Тополите-вдовици се превръщат в жени-вдовици! Но оттук нататък и по-точно още тук, в това подобие се извършва една поразителна трансформация. Сякаш се превърта някакво реле в художествената система и превключва едновременно всички досега разглеждани характеристики, заменяйки ги с противоположни. Изречението, „маскиращо се“ като органична част от досега разглеждания текст, рязко се обръща против него.

В спиритуалното навлиза материалното, което, без да е предметно детайлизирано (картината е уловена в общ план), не се стреми да се освободи от своята веществена обвивка. Показани са гробищата в тяхната материално-битова автентичност — те са „разградени“ и са „пълни“ — „пълни“ със забележителна безцеремонност се противопоставя с имплицитно съдържащата се представа за обемност, телесност на неколкократното преди това обезплътяване образа на тополите; самите жени, както беше отбелязано, представляват материализация на лишените от статута на персонажи, идеални образи на вдовиците в сравнението вдовици-тополи. Но материалното в това изречение е същевременно и естетически принизено. Гробищата, освен че са стари, са „разградени“, жените „се щурат безразборно нагоре-надолу“. Реликвено-траурното като предметна обстановка и като поведение на персонажите отсъствува. Нещо повече — то е заменено с „антиреликвено“ и „антитраурно“ — рушене и занемареност, от една страна, и суетливо, безсмислено движение, от друга. И е принизено не само семантично, но и стилово в непретенциозно-разговорни изрази като „пълни с жени“, „безразборно се щурат“, режещи слуха след изрази като „сподавил“, „печални и тъжни“. Каква разлика между преизпълнения с духовно съдържание образ на тополите-вдовици с тяхната тиха печал, ронещи като сълзи последните си листа, стърчащи сякаш на стража край старата черквица и суетнята на щуращите се безразборно нагоре-надолу жени! При това във втория случай (при образа на жените) е запазен същият динамичен рисунък — монотонност, повторяемост на движението („нагоре-надолу“ съответствува на непрестанното ръмене и ронене на листата), но, както се вижда, отново естетическата му характеристика е коренно променена. Природата и човекът в този паралелизъм сякаш се разминават. Те се опитват да се слеят в единството, но това единство, едва започнало, се разпада, превръща се в противопоставяне.

Може да се каже, че това изречение вътрешно „минира“ повествованието от предишния пасаж и обърква за момент „правилата на играта“. В последния момент обаче, в момента, в който манифестира разгледания вече паралелизъм, завършвайки с израза „печални и сериозни“, писателят уталожва, успокоява напрежението, опитвайки се сякаш да реабилитира първоначалния стил на повествованието.

Следващото изречение — „Тоя ден е посветен на душите и всеки слива своята скръб в общата скръб на покойниците“—е на свой ред отрицание на тукущо разгледаното и представлява рязък поврат към първото изречение на разказа. Структурен сигнал на това възвръщане е анафоричното повторение: „Мъглив и влажен есенен ден. . .“„Тоя ден е посветен. . .“ Повествованието се възвръща, издига отново от материално-предметния план на изображението (картината на разградените гробища) в спиритуалния (плана на психологическата характе-

ристика); при това загребва още по-надълбоко и назад (в сравнение с първото изречение) от конкретно към абстрактно, от общо към всеобщо, от спиритуализиране на предметността — към „чиста“ спиритуалност, от низко към възвишено. Фигуративно казано, сякаш рекуширайки ò стила и образността на предишното изречение, вълната на повествованието се оттегля далече назад, зад отправната точка на първоначалния тласък. И наистина, докато в първото изречение денят е темпорално, метереологически и локално конкретизиран (задушницата в еди-кое си село, в еди-коя си година), в последното се визира изобщо религиозното предназначение на този ден извън всякакви конкретни граници („Тоя ден е посветен. . .“, „всеки слива. . .“, „общата скръб“). За разлика от първото изречение, където все пак присъствуват черквата и тополите, това изречение е изцяло освободено от каквато и да е материалност и предметност (вж. именните названия „ден“, „скръб“, „душите“, „покойниците“; предикатите — „е посветен“, „слива“ (в метафоричната му употреба на „духовна съпричастност“). Същевременно се възвръща „високият“ стил, обхващайки по-голяма лексикална маса: „посветен“, „душите“, „слива“, „скръб“, „покойниците“ (по-нататък ще срещнем в отвъдния стил думата „умрелите“). И още нещо— първичният семантичен признак на глагола „слива“ (макар и замаскирано) приобщава изречението към „ликвидната“, „флуидна“ среда на началния отрязък на разказа, кореспондирайки с „влажен“, „ръми“, „сподавил“.

Би могло да се каже, че временното неравновесие, създадено с фразата „Разградените стари гробища. . .“, е окончателно възстановено, че това е временна провокация от страна на автора: поразклатеният ореол на сцената на гробищата е върнат на мястото му — преминаването на писателя към „вътрешна“ психологическа гледна точка (сливане с героите) с тяхната мъка, вливаща се в широкото море на човешката скръб, отчасти реабилитира „безразборното щуране“ на жените от предишното изречение. Изобщо третата фраза е „наместена“ в контекста на заграждащите я изречения; тя е променила частично значението си, поразместила е от друга страна околните пластове, образът се е усложнил; цялото това сложно прегрупиране значението и връзките на всички елементи на текста обаче завършва с надмощието на „възвишеното“, спиритуално лице на задушницата. Установката на читателя, леко модифицирана, е възстановена. Той продължава по-нататък. Писателят обаче сякаш издевателствува над гъвкавостта на читателското възприятие, над възможността да динамизира „установката“ му. След двойното отрицание за трети път се превърта релето в художествената система и. . . ето продължението: „Старите изкривени и зеленясали каменни кръстове са украсени с китки от сухи есенни цветя. По обезличените и буренясали гробове са сложени на пъстри месали хляб и колива.“

Това е ново отрицание, възвръщане на повествованието назад към другото— грозното, деспиритуализирано, материално-веществено, стилово принизено лице на задушницата — към „разградените стари гробища“. И отново това възвръщане е структурно маркирано — чрез изтегляне в предна позиция, в субектната част на фразата епитета „старите“: „Разградените **стари** гробища. . .“ — „**Старите**. . . кръстове“. И отново, както при първото връщане при сблъсъка със съседната фраза, първоначалните характеристики се задълбочават (повествователната вълна се връща назад и загребва отвъд мястото на първоначалния си тласък); амплитудата на вълнообразното движение нараства, контрастът между съседните текстове отрязъци се изостря: докато предишното изречение „Тоя ден е посветен на душите. . .“ се развива изцяло в плана на духовното, проявяващо се като абстрактно и всеобщо, то последните две изречения се развиват изцяло в плана на материално-битовото, проявяващо се като конкретно и единично — от общата картина на гробищата (срв. преди

това „Старите разградени гробища. . .“) се преминава към описанието на отделни предмети: гробове, кръстове, китки цветя, месали. При това веществеността на тези предмети е подчертана от множество епитети, улавящи ги от различни страни — откъм тяхната форма, цвят, материал, функционалност. Интересно е, че тези характеристики с двойна сила деспиритуализират така нарисуваната картина. От една страна, още повече се сгъстява експресията на отрицателно-оценъчния план, в който се развиват характеристиките на самите мемориални обекти — „изкривени“, „зеленясали“ (кръстове), „обезличени“, „буренясали“ (гробове); тази естетическа принизеност е отрицание на спиритуалното — като накърненост на възвишено-реликвеното значение на обектите — запустялост, забрава, недостатъчна почит към паметта на починалите и пр. От друга страна, ритуално-битовите предмети, поставени на гробовете, се опитват да влязат в естетическа корелация с тях — „зеленясалите“ кръстове са „украсени“. . . с китки цветя; на „о б е з л и ч е н и т е“ гробове са поставени „п ъ с т р и“ месали. Тази корелация обаче не е естетически едномерна и не е просто сблъсък на красиво с грозно и още по-малко е компенсация на грозното с красиво. Защото очевидна е стилистическа несъобразност на съчетанието „украсени кръстове“ (при звуковата му експресивност) — каменните (отчуждени във „възвишената студенина“ на своя материал и в реликвената строгост на функцията си) кръстове не подлежат на украса, на „разкрасяване“. Противоречието е стилистично, но то не е случайно изпуснато, то бие в целта. По същия начин пъстрите месали не могат да променят естетически обезличените (обезцветени) гробове. Налице са две функционално, етико-естетически непроницаеми категории предмети. Ярките петна на месалите и цветята не заличават грозотата на кръстовете и гробовете, а тя, на свой ред, не им пречи; грозотата и пъстротата от две различни страни атакуват спиритуално-траурното. Видяхме в първия случай как. А във втория — тези ярки петна (по-късно ще се появят и „писаните“ божигробски лъжици) са отрицание на спиритуално-траурното, на идеята за смъртта в друг, етико-философски план, като рудиментарен израз на неизкоренимия страх на живите от собственото им обезличаване и забрава, като символ на несломимата виталност и оптимизъм — при всички трупащи се отгоре им социални и природни бедствия — на хората от народа, на Елин Пелиновите селяни в частност. . . И в този самозащитен рефлекс и стилът за трети път се променя — отдалечавайки се от литературно-възвишената лексика и обрати и влизайки „под кожата“ на разговорно-диалектната реч на героите — „зеленясалите“, „колива“, „месали“.

Очевиден е ритъмът, в който се движи повествованието и който все повече усложнява художествените измерения на изобразяваната картина. Този ритъм и това усложняване не спира дотук; така както от общата картина на разградените гробища писателят преминава към описание на отделни нейни детайли, така в непосредствено следващите редове той конкретизира показания в началото общ план на персонажите (безразборно щуращите се край гробовете), разчленявайки го на отделни лица — поп Серафим, бае Тодор клисарят, учителката, жените, учениците, луд Христо. Близнаците на поп Серафим носят чувал, „който бае Тодор клисарят усърдно пълни с порязаници“. Тук в думата „усърдно“ трепва първата усмивка на разказа: комизмът постепенно си пробива път, отначало замаскирано, чрез използувания досега многократно похват на сближаване, успоредяване на неща и действия — този път предизвикващ усмивка — поради своята неуместност или породеното впечатление за автоматизъм, механичност на повторението: „Побелелият поп Серафим с кадилница в ръка бърза от гроб на гроб и **сърдито се кара на жените.**“ „Под схлупения сайвант на черквата. . . префуняла от студ учителка. . . **сърдито кряска на немирниците.**“ И по-нататък същият паралел между жените и децата:

„Жените разнасят жито с писани божигробски лъжици и току викат:
— **На — па кажете бог да прости**!

Децата подсмърчат, протягат ръце едно през друго и едно през друго викат:

— **Бог да прости**! **Бог да прости**“

Този все повече настъпващ комизъм се сблъсква с все по-драстичното разгръщане на отрицателно-естетическия план в описанието на героите, в подчертаването на грозното, принизеното във външния им вид и постъпките им, демитологизиращо, дори пародиращо светостта на религиозния празник — подсмърчането на децата, мъкненето на чувала с порязаниците, крякането на учителката — дълга, тънка и суха мома, за да се стигне в края на картината до просещите сирачета и прозиращите през скъсаните поли на палтото посинели меса на луд Христо. Една картина на селска мизерия и нищета, която, борейки се и противопоставяйки се в плана на художествената образност и стилистика със спиритуалната възвишеност на задушницата, в същност в един по-широк идейно-естетически и емоционален план се съединява и взаимно допълва с нея — като прибавя към леката и конкретно неадресирана меланхолия и тъга, породена от религиозния празник, конкретната болка и тъгата за героя — социално неоправдания, бедствуващ човек от народа и като същевременно се самопародира от избликващия отвътре комизъм и „самовзривява“ от напиращите отвътре жизнени сили за нови и нови опити да се излезе извън болката и самотата.

Тези сложно преплитащи се и взаимно отричащи се значения и стилове, разгледани досега във вълнообразното движение на повествованието, се резюмират в последното изречение на тази първа сцена-интродукция, ефектно разполовявайки го надве:

„И над цялата тази печална картина, потънала във влажен и мъгляв въздух, пропит с тънка миризма на восък и тамян ↔ се носи неразбран и суетен шум, сред който ясно и монотонно се чува дебелият глас на свещеника.“

Сблъскват се отново — вече в рамките на едно изречение — двата типа образност, естетика и стил: в безплътната спиритуална атмосфера, носеща се като мъглявина, в която предметите „потъват“, губят очертанията си, се врязва суетният и неразбран шум на деня, който в края на краищата — това постепенно ще внуши авторът — е като всеки „божи ден“, изпълнен с грижите за насъщния; в пропития с т ъ н к а миризма на восък и тамян въздух дисонантно се врязва, сривайки ефекта на „богомолното“, д е б е л и я т глас на свещеника. . .

Оттук нататък ще се появи Станчо с тънките си, увиснали мустаци, умислено разнасящ жито за „бог да прости Божана“, ще излязат на авансцената и другите централни персонажи, сюжетът ще тръгне в типичния за Елин Пелиновите разкази темп и по неумолимата тяхна логика. И същевременно показаните във възела на противоречията характеристики от началната сцена ще се разгънат, тръгвайки в самостоятелни линии: едва доловимото смешно ще се развие в явния, незавоалиран комизъм на ситуациите и диалога, възвишената тъга на природата ще се развие и задълбочи — скрито загатнатият плач на тополите ще премине в явен плач на стичащия се от черковните стрехи дъжд; естетически принизеното ще продължи в кръпките на Станчо и в дрипите на Богдан просяка, студенината на каменните кръстове и времето ще се засилва — учителката ще отведе настръхналите деца. Стоилка ще държи ръцете си, мушнати в пазухите на кожухчето, префуняла от студ, от друга страна, топлите багри на цветята и пъстрите месали ще продължат във „фитилчетата“, които хвърля с очите си същата зъзнеща Стоилка; ненадломената човешка жизненост и оптимизъм също ще нарастват, за да доведат до сюжетната развръзка и събитието на разказа. . . Това, което в случая е важно за нас, е, че читателят е

подготвен за този „контрапунктен“ строеж, получил е ориентирите за тази всепроникваща диалектичност на разказа,моделираща в същност диалектиката на самия живот — подготвен от разгледаната вече интродукция, където разгледаните линии са още първоначално преплетени и органично свързани в словесната тъкан на повествованието.

* * *

И тъй там, където на пръв поглед изглежда, че писателят „просто е описвал“ една картина (гробищата на задушница), като е редил детайлите в случайна последователност, тъй както му падне на перото („само че майсторски!“ — както биха направили уговорка някои критици), се разкрива описаният ритъм на повествованието, неговият специфичен модел, опровергаващ случайността, имплицираната структурна аморфност на това описание и, от друга страна, обясняващ в какво се състои прословутото „майсторство“. И същевременно разкритата вътрешна структура на епизода се оказа — както се опитах да обясня — целесъобразно свързана с художественото цяло, представлява етап в овладяването на цялостната идейно-художествена структура на разказа.

Не става дума, разбира се, за някакъв универсален модел, гарантиращ художествеността във всички случаи — всяко повествование си има собствен „пулс“ и собствен ключ, с помощта на който той може да бъде уловен. Не е задължително например повествованието да се люшка в амплитудата между полюсни естетически характеристики на описваните обекти, нито да мени своя стил или да преминава от един тип движение към друг с помощта на структурни жалони като анафората или епифората. . . И все пак моделът съществува, макар и друг; ритъмът, макар и друг, огъва словесното пространство на текста; и ритъмът на това словесно пространство, макар и по друг начин, се оказва свързан с ритъма на художественото цяло. Пример в това отношение може да ни даде цитираният по-долу начален пейзаж от разказа „Край воденицата“.

„Слънцето бе заседнало зад сините далечни планини на запад. Там се губеше вече последният кървав багрец и полека-лека се открояваше във вечерната дрезгавина, дълбок, лазурен и безкраен. Угасна жежък летен ден и лека вечерна хладина повя над земята. В полето нейде, отдалечено и тъжно, се вдигна до възбог последният ек на жална жътварска песен и замря. Вечерният здрач бавно и неусетно потъмня. В небесата една след друга затрепкаха светли звездици. В близкия вир закрякаха жаби и в чудната вечерна тишина някак успокоително и мечтателно трепна челиченият ек на дружната им песен. По пътя над воденицата за към село заглъхна шумен смях и говор на жътвари. По кривата пътечка въз реката мерно задрънка клопотарче.“

След прочитането на този текст едва ли ще се намери читател, който да отрече, че това е великолепно, майсторски нарисувана природна картина; на критика обаче предстои да отговори на въпроса, к а к е постигнато това впечатление, к а к и з а щ о е построена тази картина. Вече е ясна безплодността на опита да се отговори на този въпрос посредством описателно-инвентаризиращия подход, достигащ до откриването на набор от отделни дискретни единици — изразни средства — епитети, метафори и пр. Няма да помогне в дадения случай и откриването на отделни, превъзходно намерени от писателя сами по себе си детайли-изрази като „последния кървав багрец“ или „се вдигна до възбог последният ек на жална жътварска песен“ и пр. Защото е необходимо да се намери — както беше посочено по-горе — не статиката на отделните елементи, а движението в словесното пространство, принципите на неговата организация. Предстои да се открие с една дума

художественият модел на този текст, който в дадения случай е по-трудно видим, изплъзва се при опитите да бъде уловен.

Тръгвайки по пътя на анализа от своето цялостно впечатление, критикът вероятно би отделил в него две съставки — едната, свързана с пространствения континуум на картината, другата — с движението на елементите, които я изпълват. Критикът вероятно би казал, че тази природна картина създава особено впечатление за обемност, въздушност, прозрачност и, от друга страна, за вълнообразно разгръщане на приливи и отливи, вибрации, пулсиране.

Един бегъл анализ на семантиката на текста веднага установява обективността на първата характеристика — пространствената обемност на картината, нейната дълбочина и височина: Слънцето е заседнало „зад“ (първа степен на отдалеченост) „далечни“ (втора степен на отдалеченост) планини; кървавият багрец чезне „дълбок, лазурен и безкраен“; жътварската песен звучи „нейде, отдалечено“, нейният последен ек се вдига „до възбог“; прозрачността на въздуха допълнително раздалечава пространствените рамки — в дълбочина и височина — багрецът на залеза „се откроява“ зад далечните планини, на небето затрепкват „светли звездици“.

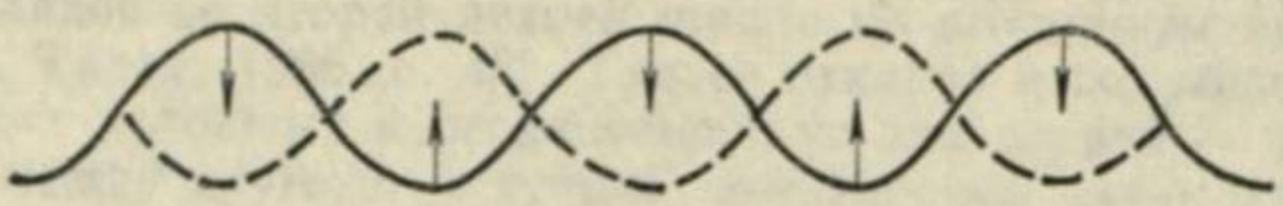
Тази протяжност на картината допълнително се увеличава от характера на елементите, които я запълват, и от начина на тяхното композиране. Едно вглеждане в текста показва, че в същност първата част на картината е запълнена с природни реалии, които са „не“-предмети — отдалечени очертания на релефа, астрални явления (слънце, звезди), въздух (хладина, здрач). Във втората част на текста се появяват в преден план предмети, животни и хора. Те обаче не се появяват зримо, тяхното ситуиране не е самостоятелна цел на изображение (не е логически предикат), а е локализация на техните звукови изяви; те не се виждат, а звучат на различни гласове — воденицата шуми, звънчето на магарето дрънка, жабите крякат, жътварите разговарят и се смеят, а преди това се е чула жътварска песен. Това е звук „зад кадър“ и само звук — неговите носители — логически субекти — не получават никакви други определения, те остават езиково единствено на равнището на субстантивната форма— **жаби, жътвари, клопотарче, воденица** — срв. срещу това в първата част **последния кървав** багрец, **жежък летен** ден, **вечерният** здрач, **светли** звездици. Това невидимо присъствие на живи същества и предмети по своеобразен начин „дематериализира“, изпразва пространството на картината и субективно увеличава нейните размери, за да останат само нейните „въздушни“, астрални рамки и удължената траектория на звука в тях — той ечи („последният ек“ на жътварската песен, „челиченият ек“ на жабешкото крякане), отдалечава се ехообразно от пространствената точка на повествователя и изчезва („заглъхна“, „замря“).

Така „изпразненото“, кънтящо пространство е раздвижено по особен начин. При едно първо разглеждане на текста би могло да се каже, че движението е еднопосочно — картината се развива във времето, и то чрез преливането на едно състояние в друго в строга хронологическа последователност — в първото изречение е показан залезът в описателна конструкция, чийто субект е „слънцето“ („слънцето бе заседнало“), второто вече визира последната фаза на залеза — загубването на последния кървав багрец, в третото изречение вече денят угасва (т. е. извършил се е преход от залез в здрач), в петото изречение здрачът потъмнява; в шестото затрепкват светли звездици. Междувременно в синхрон с третата степен на свечеряването е подаден звуков щрих — замирането на жътварската песен; с настъпването на вечерта (изгряването на звездите) се присъединяват с естествена мотивировка нови гласове — на завръщащите се от полето (тук се присъединява и гласът на клопотарчето), жабешкото крякане, шумът на воденицата.

Това наблюдение е вярно, но не е достатъчно. Вярно е, че картината се изменя еднопосочно — във времето, — тя просто се плъзга от едно състояние в друго, но същевременно вътре в границите на тази хронологическа еднопосочност се наблюдава друг тип вълнообразен динамически рисунък — ясно очертани колебания в интензитета на движението; може да се каже, че писателят улавя явленията не в някакво тяхно „стандартно", константно състояние, а или в моменти на низходяща, „угасваща" (близо до нулевата точка) или възходяща (приближаваща се до върховата точка) активност. При това тези две противоположни посоки в динамиката на явленията се редуват периодично, очертавайки в постоянната игра на промяната своеобразна синусоида на движението — редуване на приливи и отливи, върхове и спадове. **Угасва** жежък летен ден, **но** над земята **повява** вечерна хладина; вдига се след това **до възбог** екът на жътварската песен **и замира. Потъмнява** вечерният здрач, **но** на небето **затрепкват** светли звездици. В близкия вир **ква** челичето крякане на жабите, **но** по пътя за село **заглъхва** шумен смях и говор на жътвари. Затова пък по пътечката **задрънква** клопотарче, шумът на воденицата се **засилва.** Едно явление преминава в друго, противоположно по динамичен тонус и качествена характеристика — издигане — падане, потъмняване — просветляване, заглъхване — засилване. Тази модулация в движението на природния свят обаче не свършва дотук. Тя продължава със забележителна последователност в границите на всяко отделно състояние. Например инерцията на този ритъм подвежда към твърде интересното противопоставяне между **губеше** и **откроявaше** в характеристиката на залеза, чиято последователност, макар и дистантна, се схваща като преход от „пасивност" към „активност", при все че смислово те нюансират едно и също състояние. Съществува обаче един закономерно проявяващ се тип преход — във всяка дъга на синусоидата в отрязъка на върха и в отрязъка на спада — осъществяващ се като преход непосредствено в синтактичното пространство на фразата, като контрастно съчетание на нейните компоненти. Изразяващ се по-точно в натиска, който субектната и адвербиалната част на фразата оказват върху предиката, носещ основната динамична характеристика — натиск в посока, обратна на неговата собствена посока.

Така например предикатите в низходящите дъги на синусоидата („губеше", „заглъхна", „угасна") се съединяват със субекти, носещи признака „интензивност" — „кървав" багрец, „жежък летен ден", „шумен смях и говор" — т. е. **„се губеше кървав** багрец", **„угасна"←→жежък** летен ден", **„заглъхна←→шумен** смях и говор". Обратното се наблюдава във възходящите дъги на синусоидата, където предикатите, носещи активното, възходящо движение („повея", „се вдигна", „затрепкаха", „трепна"), се съединяват със субекти или адвербиални изрази, олекотяващи, понижаващи тонуса, „дематериализиращи" движението: „лека вечерна хладина", „нейде, отдалечено", „последният ек", „светли звездици", „успокоително и мечтателно", „полека-лека", като че ли: **„полека-лека←→се откроявaше"; „лека** вечерна хладина **←→ повея", „нейде, отдалечено ←→ се вдигна до възбог ←→ последният** ек"; **затрепкаха←→светли звездици"; „успокоително и мечтателно ←→трепна челичеият** ек"; **като че ли←→се засили.**

Във всеки динамичен връх следователно действуват сили, огъващи го по посока на спада; във всеки динамичен спад действуват сили, изтеглящи го по посока на върха. Това удвоява синусоидата, едновременно с нея се разгъва нейната обърната проекция (огледално изображение):



Какъв е ефектът на тази двойна синусоида? Това, което нарекохме модулация на движението, се удвоява — тя започва с особената подредба на глаголите и продължава скрито в пространството на фразата — като противоречие между нейните сегменти — изпълвайки текста с по-ясно или по-смътно доловими вибрации. Но тази двойна синусоида има и по-специални, и по-частни художествени функции, тя поражда своего рода двойна оптическа измама.

В картината са уловени явления, които представляват, така да се каже, „участъци на сгъстена енергия"—жежкият летен ден, кървавият багрец, шумният смях на жътварите, но — в момента на своето изчерпване, в онова погранично състояние, когато не са извън картината, но не са и изцяло в нея — в нея бавно се „утаява" техният резултат. Кървавият багрец на залеза се губи (а другата силна багра — на сините планини е далече), жежкият летен ден гасне, смехът заглъхва. Интересно е, че образът на жътварите „излиза от картината" чрез два последователни хода: най-напред появявайки се незримо, само като нейн звуков шрих, а след това, лишавайки се и от звука, разтваряйки се в неговото ехо! Чезне онова, което е силата на деня — багрите, горещината, смехът. То създава впечатление за богатство и жизнена пълнота, но вече е „предистория", заема място в спадовете на синусоидата.

От друга страна, онова, което сега се ражда и набира сили с настъпването на вечерта и нощта и се разполага във върховите части на динамичната крива, е едва уловимо (полъхът на вечерната хладина) или е отдалечено от сетивата (отдалеченият ек на песента), или има крехка, ефирна, „астрална" структура (трепкането на звездите), или е придружено с отстъпителна модалност, разколебаваща достоверността на твърдението (шумът **като че ли** се засили"), или най-накрая е омекотено, естетически филтрирано (странната интерпретация на челичения ек", т. е. остър, „металически" звук, от наречията „успокоително" и „мечтателно").

Този ефект на сублимация на природния свят се засилва от ефекта на огромното, кънтящо, прозрачно пространство, от разгледания характер на природните реалии, към него се присъединява ефектът на визуалното отстраняване на обектите. Картината оставя впечатление за пълнокръвие, багри, населеност с предмети и живи същества, но от всичко това остава сложният ритъм на движението, приливите и отливите в едва уловимите им нюанси и преходи и — вече като сумарен резултат — естетическата атмосфера, човешки одухотвореното съдържание, носено от този ритъм и пулсиране и свързано с принципите на изграждане на образността — състоянието на хармония, светлина, мечтателност.

Тази художествена конструкция на картината (абстрахираме се по липса на място от цяла поредица по-частни изразни средства) би могла, разбира се, да бъде разгледана сама за себе си като определен тип „словесна живопис", като относително самостоятелен художествен фрагмент. И все пак възниква въпросът, защо е нужна на разказа „Край воденицата" тъкмо такава структура? Одухотворяване на лятната привечер, метафоризиране на природните състояния в един поетико-лиричен емоционален ключ — това може да се срещне като най-общ тип образност и стил и в други творби, и у други писатели. Но защо тъкмо тази структура на движението (разгледаната двойна синусоида) и този тип пространство, които, взаимодействувайки, създават особената прозрачност и миражност на изображението (при цялата му битова автентичност и жизнено пълнокръвие), защо тези приливи и отливи, в които се появяват и чезнат нещата?

Оказва се, че тази структура не е случайна, че тя дискретно и невидимо — за един улавящ едрите контури, „курсорно“ движещ се читателски поглед — поема отговорни функции в идейно-художественото изграждане на творбата.

Разкриването на тези функции изисква бегло припомняне на идейното съдържание на разказа. „Край воденицата“ е разказ за погубените илюзии на младостта, за нещастната любов на двама млади, разделени от сиромашията. Ратаят Свилен се среща с омъжената за друг Милена, те разговарят от двете страни на плета, символизиращ социалните и психологическите бариери, издигнати между тях. В сцената има бунт срещу този ред на нещата и „греховна целувка“ (бариерите за момент като че ли са премахнати), но има и горчивина и безперспективност — срещата завършва, Свилен се отдалечава, дрънкането на клопотарчето и песента му заглъхват. Разказът представлява в същност сблъсък между спомена и реалността; градината „край воденицата“, където става срещата между двамата герои, е територия на реалността, в която споменът мъчително припламва. Съществува обаче една суверенна територия на спомена и мечтата, един етико-естетически locus, който сякаш лежи извън сюжетното време на разказа, и той съвпада с пространството на пейзажа. И тук става ясна художествената целесъобразност на „астралната“ структура на пейзажа (пулсиращо движение, максимално разтворено от своята материална субстанция), безплътното присъствие на хора, предмети и животни, едновременно присъствуващи и чезнещи в един прозрачно-миражен одухотворен свят. Защото тази образна структура поема задачата да „имитира“, моделира лирико-емоционалното съдържание и илюзорността, нереалността в света на спомена и мечтата. При това не сама по себе си, откъсната от персонажите. Тази структура се оказва символично начална и крайна инстанция в движението на героя, материализиращ, така да се каже, спомена — той идва от света на природната картина и после се завръща обратно в него. И не само това — бидейки „излъчен“ от природната картина, той получава от нея освен начален тласък още и съответната траектория, изоморфна с нейната собствена структура. Героят не просто извършва преход от едното пространство в другото, а движейки се в разгледания вече ритъм на пейзажа, интегрирайки се в неговото вълнообразно, модулиращо движение — той сякаш изплува, постепенно придобива своите очертания, оформя своята физиономия и поведение и след това отново се отдалечава, „разтваря“ се, „сублимира“ в пространството на природната картина. Този двупосочен преход заслужава по-специално проследяване:[1]

Образът на героя се очертава чрез последователно метонимно субституиране — започващо от външни сигнали, „индекси“ (по Пирс) и достигащо до детайлното му визуално изображение; в плана на поведението — от нулевата точка на сливане с пейзажа до кулминационната сцена в разказа.

Най-напред се появява дрънкането на клопотарчето. Този индекс е неявен, в смисъл, че имплицира изобщо някаква човешка проява (присъствието на някакъв собственик на някакво магаре, чието клопотарче дрънка), без това присъствие да е субект на мисълта и още повече да се идентифицира с присъ-

---

[1] Изследвайки руската билина, С. Неклюдов отбелязва „стабилната отнесеност към определено място на определени ситуации и събития. По отношение на героя тези „места“ се явяват функционални полета, попадането в които е равносилно на включването на героя в конфликтна ситуация, свойствена на дадения locus (С. Неклюдов. К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине. Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам, 16—26 августа. Тарту, 1966, с. 42). Тук се открива нещо общо с разглеждания от нас случай при цялата условност и отдаленост на аналогията — художественото разрешение на разказа между другото получава метафоричен израз в прехода от едното в другото пространство.

ствието на някакъв централен персонаж. Просто клопотарчето се възприема като елемент на пейзажа, един от многото гласове на природната картина.

Няколко изречения по-долу обаче този детайл се отделя от общия фон, за да навлезе непосредствено в пространството, на което ще се развива действието (терена на настоящето, реалността): „Гласът на клопотарчето мерно и бавно приближи, спря на пътя до само градината.“ Това преместване е не само локално, но и сюжетно-функционално повишаване в ранг (създава хипотезата за неслучайността на детайла и ролята на субекта, който скрито присъствува зад него). Следва непосредствено нов сигнал: „В тъмнината светна цигара.“ Това е зрителен сигнал, пряко издаващ човешкото присъствие, свързан с неговата собствена активност (за разлика например от дрънкането на клопотарчето), така да се каже, индекс от първа степен. Човекът остава обаче — във възприятието на героинята невидим и непознат. Следва трети сигнал-метонимия: появява се гласът на човека: „Добра вечер, Милено — обади се тихо и неуверено млад мъжки глас из тъмнината.“ Героят е идентифициран по гласа, образът постепенно се оформя чрез улавянето на дискретни, частични сигнали, отделни pars pro toto, съвкупност от метонимии, чиято физиономична функция непрекъснато нараства: дрънкане на клопотарче→светване на цигара→глас. Следва нов преход в „приближаването“ — очертаване на образа (и навлизане в сюжетната му роля), и то в самата сфера на звука, и този преход, това приближаване има характера на модулация (!) — промяна в интонацията и силата, „укрепване“ на гласа“, срв. „. . . — обади се т и х о и н е у в е р е н о млад мъжки глас из тъмнината“. И по-късно: „— Къде ходиш, какво правиш? Не сме се скоро виждали — заговори с м е л о Свилен.“

Вижда се как героят повтаря известния вече динамичен рисунък на явленията в природната картина, описвайки възходяща траектория, преход, така да се каже, от най-низката точка към върха на вълната в синусоидата. Той все повече влиза в ролята си: случайните и формално разменяни в началото реплики стават вече все по-лични, натежават от чувства, завиват назад и навътре към спомените. Напрежението расте; спомените все повече се разгарят; сякаш като пластична метафора на това сгъстяване на напрежението светва цигарата и осветява лицето на героя (най-после се разкрива цялостният му образ, оставащ до този момент визуално „зад кадър“: „Слабата светлина озари кръглото му русо лице, сините му очи и Милена го видя пак хубав, какъвто бе преди години, когато тъй лудо се обичаха.“

Напрежението продължава да расте, идва кулминационният момент на „греховната целувка“, в която сякаш за момент настоящето (реалността) и миналото (споменът) се сливат; съответно се сливат функционално — чрез монтажно успоредяване — и двата вида пространство:

„Свилен опна по-близо Милена и сви крепко мъжка ръка през кръшната ѝ снага. Тя се предаде на гърдите му и, както в прежни минали дни, устата им се сляха в целувка, сега вече греховна целувка. Върбите тихо и спокойно си шушнеха нещо. Воденицата глухо гърмеше. А в синьото небе звезди една до друга трептяха, непрестанно трептяха.“

Това е прастарият поетичен образен паралелизъм между човека и природата. В случая е важно това, че пейзажният фрагмент повтаря елементите от първоначалния широко разгърнат пейзаж, и то този път, тъй да се рече, „експлицирайки“ в градацията на повторението разкритите в хода на анализа конструктивни принципи на картината — пулсирането, трептенето („трептяха, непрестанно трептяха“). И едновременно с това първоначалният импулс в движението на героя достига „върхната точка на вълната“ в сюжетната му роля.

Сливането на двата художествени плана и на двата типа художествено пространство е осъществено. Но това възвръщане на нарушеното етико-есте-

тическо равновесие е неустойчиво и крехко. Реалността с различни свои елементи и на първо място с периодически повтарящия се вик на стария воденичар („Милено! Милено!) непрекъснато руши илюзията за връщането и спирането хода на времето. Наближава времето тези минути на откраднато щастие да приключат, Свилен да се отдели от плета и да продължи своя път, функционално да се слее с другите безименни герои, с групата на завръщащите се жътвари. И наистина става така, само че героят не просто си тръгва и не просто се отдалечава. Той се отдалечава, плъзгайки се обратно от „върха на вълната към спада“, чрез повтаряне конструкцията на дезинтегриране елементите на цялостния образ по посока на изчезването, „разтварянето“ в пространството на пейзажа.

— Постой — рече Свилен.

— Свилене, пусни ме, моля ти се, късно е. . .

— Не, постой!

И Свилен прескочи плета.

Следва непосредствено повторение с разместване на елементите на предишния пейзажен фрагмент:

„На небето спокойно си трептяха звезда до звезда. Мрачните високи сенки на върбите тихо си шушнеха нещо, воденицата непрестанно глухо шумеше.“

Свилен прескача плета, но любовната сцена по-нататък е отрязана; тя отсъствува от текста! Между прескачането на плета и изречението „Чак по някое време медното клопотарче пак мерно задрънка. . .“ съществува празно място, „вакуум“ в сюжетното време. Любовната сцена, която имплицитно изпълва този вакуум, минава „зад кадър“ (този път изцяло, не само визуално), разтваряйки се в сюжетното време и пространство на пейзажа, в символиката на неговата астрална образна структура („трептяха звезда до звезда“). Това субституиране на едното пространство от другото подготвя прехода на героя навън — в смълчаната лятна нощ по посока към другия locus, за да се слее отново с него и изчезне от предметната реалност на ситуацията, метафорично да се завърне обратно в спомена. И наистина — от момента на цитирания пейзаж до края разказът приключва визуално, той продължава да се развива в плана на слуховите възприятия:

„— Милено — извика пак старецът — Милено, къде се дяна?“ — зачести ядосано той, но дълго никой не му се обади.

Чак по някое време медното клопотарче пак мерно задрънка из пътя към село. В тишината внезапно екна (отново се възвръща екотът от началния пейзаж — б. м.) тиха мъжка песен (и отново с изследваното вече противоречие-модулация вътре във фразата — **екна↔тиха** песен — б. м.) и някак странно проехтя в нощта:

Де гиди млади години,
колко се лесно минахте. . .

Гласът изви дълбоко, затрептя (отново затрептя — б. м.) тъжно, самотно и спря.“

Клопотарчето се отдалечава, сякаш за да се върне на онова място в картината, откъдето започва разказът, гласът описва една последна дъга на издигане и падане (затваряйки кръга в първоначалната структура на пейзажа) и „спира“ — в точката на мълчанието. На това място разказът завършва.

* * *

Разгледаният откъс от разказа „Край воденицата“ се оказа по-труден за анализ и като структура (с по-малко видими ориентири), и като функция (разгледания изоморфизъм между природната картина и образа

на персонажа, метафоричното дистанциране на пространството на природната картина) в сравнение с текста на разказа „Задушница“. Но има и още по-сложни художествени модели, които не само че не предлагат ориентири за анализ, но и се „замаскират“ дълбоко под видимостта на най-горния тематичен слой на повествователното движение.

Елин Пелин има едно класическо описание на сушата, първоначално предназначено за разказа „Ветрената мелница“, но използувано в по-голямата си част по-късно в разказа „Напаст божия“. В известната си беседа пред писателите по въпросите на творчеството авторът си припомня: „И аз с едно голямо старание, с п и с а н е и п р е п и с в а н е, се мъчех да опиша сушата. И действително, там м н о г о с г ъ с т е н о съм я о п и с а л, д а ж е п р е к а л е н о м н о г о (разр. м. — Р. К.) съм писал за сушата.“[1]

Това изказване е интересно със своята двойствена модалност, съдържаща се в подчертаните с разредка изрази: от една страна, елемент на самокритичност и неудобство в признаването на словесното разточителство, допуснато при описанието, от друга страна, нотки на самооправдание в посочването на творческите усилия („старанието“), положени при написването на въпросния текст. Разбира се, тези колебания и противоречия в самооценката на автора са интересни за психологията на литературното творчество; в дадения случай обаче те ни интересуват, доколкото отразяват р е а л н а т а противоречивост и двойственост в художествената система на текста. Действително „много сгъстено“, „прекалено много“ е описвал писателят тази картина на сушата, но и старанията му не са отишли напразно. Налице е извънредно рядък случай, когато неовладяната емоционална стихия, плеоназмът, сгъстеността на изразните средства се сблъскват с невероятно изтънчен усет за структурата и за функцията на всеки неин елемент. От този сблъсък се ражда и необичайният художествен модел на описанието, който предстои да бъде открит в обширния му, претрупан текст.

„Па и друга беда настигна. Застоя се суша и като опустошителен пожар изгори всичко, изпосуши поля и посеви, извори и кладенци. Грозна тримесечна задуха се простря навсякъде и се застоя да мори, да суши, да пали. Цели три месеца по ясното небе се не мярна ни сянка от облачец. Слънцето от ден на ден, като напук все повече и повече се разпаляше, все повече и повече печеше. Над изгорелите поля и посеви, над почернелите угари и попуканата земя затрепера страшна мараня. Сякаш въздухът гореше и гърдите го поемаха като от някакви адски нажежени тръби. Дробовете съхнеха. Устата горяха за вода. Изпръхналите устни се пукаха до кърви.

Нажежената природа доби печален и убийствен вид. От каменливите и голи чуки под селото и от червените ронливи сипеи по тях се носеше тежък и прижурлив лъх, като от купища разтопен метал. Чернило някакво повя от горите и душност замени хладината им. Вадички и горски потоци, чешми и кладенци, блата и гьолища, бари и мочурища — всичко пресъхна. Добитъци гинеха за вода, изпокриха се весели птички. Тежко, с разтворени човки захвъркаха зажаднели гарвани и унилото им грачене разкъсваше от скръб селяшкото сърце. Щъркът замислено закрачи по изсъхналите мочури. Чучулиги, задушени от страшната мараня, падаха от висинето мъртви, с изплезени езичета, с уста, пълни с алена кръв, извряла из мъничкото, пукнато песнопойно сърчице.

Сушата като невидима дяволска птица пъдеше с огнените си криле всяко облаче от кръгозора и ставаше от ден на ден по-страшна и по-убийствена. Със смъртна тъга се връщаха вечер от полето морни, изпогорели жетвари: от припламналите класове на безкрайните нивя се ронеше като дъжд изцибрено и

[1] Е л и н П е л и н. Как пиша. Събрани съчинения. Т. X. С., 1959, с. 473.

безхлебно зърно. Из широкото, разлюляно като златно море поле не се носеше звънкият отглас нито на една жетварска песен. Мълчаливо се мяркаха там жетвари от заран до вечер. Мълчаливо се навеждаха и изправяха. Мълчаливо, като че събираха трупове на бойното поле, градяха на кръстци празните снопи и кръв капеше от сърцата им. Полето мълчеше като пусто. Само от усамотен горски крайчец нейде тихо и продължително се подемаше трогателен плач на черна вдовица или осиротяла майка и тежкият му ек, сякаш отразен от небесния купол, падаше и ударяше като с хладна кама сърцето ти.

Навред тъга и глухота, като че ли черна чума върлуваше или настъпяше второ пришествие."

След прочитането на този текст у читателя несъмнено остава впечатление не само и просто за плеонастичността на описанието, за сгъстеността на багрите и „неистовата" по експресивното си съдържание и обхват образност; за неизбежната в подобен случай синонимия на изразните средства, но-макар и смътно— за вариационната структура на това описание, за неговата цикличност.

Писателят е не само и просто разточителен — той е натрупал художествен материал, който би стигнал за няколко природни картини; безпогрешният му художествен инстинкт му подсказва обаче, че не може да използува този материал безразборно и аморфно, натрупвайки един до друг сходни по функцията си елементи, безразборно дублирайки и повтаряйки. Той е писател, който владее изкуството на преходите, връзките между нещата, дозирането на ефектите. Но, от друга страна, е налице неутолимото му желание да описва нашироко и максимално експресивно природното бедствие; той е натрупал материал за няколко природни картини. Тогава? Той намира забележителен изход от противоречието! Като създава фактически. . . няколко картини или по-точно няколко варианта на един и същ композиционен модел, който повтаря — очевидно интуитивно — с безпогрешна точност.[1]

Четейки описанието, читателят получава впечатлението, че то не се развива еднопосочно, а сякаш се върти в затворен кръг: изчерпвайки определена съвкупност от признаци на изобразяваното природно явление, писателят се връща, за да ги представи отново, в същия ред и в същата система на художествени средства, след това се връща за трети път и т. н.

Опитът обаче да се премине от общото впечатление към експлицитно изразяване на цикличния характер на композиционното движение се оказва съвсем нелек. Трудността е да се открие в същност онова, което се повтаря — защото, както е логично да се предположи, писателят описва **различни** конкретни обекти с помощта на **различни** конкретни изрази.

Внимателният прочит на текста установи, че едва ли може да се намери по-сполучлив пример за целенасочено (бих казал, приемащо метафорически агресивен характер) движение на повествователната гледна точка — в пространствено-психологически-оценъчен план. То се реализира от комплексното, успоредно движение на четири елемента, представящи самостоятелни, но взаимно допълващи се линии: семантико-лексикалните двойки признаци „неограничено—ограничено пространство", „всеобщо—особено", „абстрактно—конкретно", „обективно—субективно".

Тези двойки категории не са разпръснати в семантиката на текста случайно, а са организирани в сложна система; в определено отношение и после-

---

[1] Този модел има своята логика и художествена целесъобразност, повторението му пък придобива по-специални художествени функции, които по-нататък ще бъдат изяснени.

дователност, запазващи се при всяко ново повторение на цикъла, се извършва преход от единия полюс към другия — неограниченото пространство преминава в ограничено, всеобщото — в особено, абстрактното — в конкретно, обективното — в субективно. От взаимното преплитане на преходите се обособяват пет части (планът) на композиционното движение, което придобива следния вид:

I план	II план	III план	IV план	V план
неизразимост на пространството абстрактно всеобщо обективно	неограниченост на пространството конкретно особено обективно	простр. III по-голямо от простр. II конкретно особено обективно	простр. IV по-голямо от простр. III конкретно особено субективно	простр. V по-голямо от простр. IV конкретно особено субективно

→

Проследяването на отделните линии на всеки признак по протежението на всички планове и, от друга страна, едновременното взаимодействие на признаците в напречния разрез на всеки план показва — дори в този предело схематизиран вид — определено целенасочено движение в характеристиката на изобразяваното природно явление — от глобалност към все по-голяма конкретизация и редуциране. Движейки се последователно от първия към петия план и изчерпвайки цикъла, повествованието се връща отново към първия план, за да започне цикъла в нов вариант, след това се връща за трети път, за да започне трети вариант, и т. н. При това положение текстът може да бъде разгледан в неговото развитие (от един план към друг) по синтагматичната, хоризонтална ос, като същевременно всеки конкретен план се изследва в реализацията на различните си варианти (по вертикалната, парадигматична ос).

Нека съберем на едно място вариантите на първия план:

„Па и друга беда настигна. Застоя се суша и като опустошителен пожар изпогори всичко. . .“ (I вариант); Грозна тримесечна задуха се простря навсякъде и се застоя да мори, да суши, да пали“ (II вариант); „Нажежената природа доби печален и убийствен вид“ (III вариант); „Сушата като невидима дяволска птица пъдеше с огнените си криле. . .“ (V вариант); „Навред тъга и глухота, като че ли черна чума върлуваше или настъпяше второ пришествие“ (VII вариант).

В този план природното бедствие се отразява чрез абстрактно название („беда“, „задуха“, „природата“, „сушата“, „тъга и глухота“), което посредством сравнителна конструкция получава експресивна образна характеристика („като опустошителен пожар“, „като невидима дяволска птица“, „като че ли черна чума върлуваше или настъпяше второ пришествие“). Експресията на тези сравнения е насочена към създаването на представа за космичност, за неограничена мащабност. В този план бедствието се мисли като „всеобщо“, без да се актуализират неговите пространствени координати. Тоталността се изразява чрез обобщителни местоимения или наречия: „изпогори в с и ч к о“, „грозна тримесечна задуха се простря н а в с я к ъ д е“, „Н а в р е д тъга и глухота“.

Във втория план „безмерното“ се превръща в „огромно“, т. е. в пространствено изразимо, чрез обхващане на горните атмосферни слоеве на картината: „Цели три месеца по я с н о т о н е б е с е не мярна ни сянка, ни облачец. С л ъ н ц е т о от ден на ден като напук, все повече и повече се разпаляше. . .“

(II вариант); От каменливите и голи ч у к и н а д селото и от червените и ронливи с и п е и по тях се носеше тежък и прижурлив лъх. . .“ (III вариант) „пъдеше. . . всяко о б л а ч е от к р ъ г о з о р а“ (V вариант). В тези, както и в следващите планове „абстрактното“ преминава в „конкретно“, а „всеобщото“ в „особено“ — започва изчерпателното проследяване на отделните прояви на сушата, отражението ѝ върху конкретни природни обекти.

В третия план изображението се „спуща“ на земята или близо до нея, при което пространството забележимо се „свива“ — взират се ограничени обекти, поразени от сушата: „. . . изпосуши поля и посеви, извори и кладенци“ (I вариант) в „Над изгорелите поля и посеви, над почернелите угари“ (II вариант). „Вадички и горски потоци, чешми и кладенци, блата и гьолища, бари и мочури — всичко пресъхна“ (III вариант); „от припламналите класове на безкрайните нивя се ронеше като дъжд изцибрено и безхлебно зърно“ (V вариант). „Полето мълчеше като пусто. Само от усамотен горски крайчец нейде. . .“ (VI вариант). Забелязва се, че пространственото концентриране продължава и вътре в отделните варианти на самия план — в подреждането на обектите в низходяща последователност на пространствените им характеристики: „поля“>„посеви“; „извори“>„кладенци“; „класове“>„зърно“; „полето“>„горски крайчец“. От началото до този план включително изображението се развива в сферата на „обективното“, не се пречупва през призмата на възприемаща психика.

Четвъртият план преминава в сферата на „субективното“ — разкриват се реакциите на живи същества — хора и животни, страдащи от сушата: „Сякаш въздухът гореше и гърдите го поемаха като от някакви адски нажежени тръби. Дробовете съхнеха (II вариант); „Добитъци гинеха за вода, изпокриха се весели птички. Тежко, с разтворени човки запрехвъркаха зажаднели гарвани“ (III вариант); „Щъркът замислено закрачи по изсъхналите мочури. Чучулиги, задушени от страшната мараня, падаха от висинето мъртви. . .“ (IV вариант); „Със смъртна тъга се връщаха вечер от полята морни, изпогорели жетвари. . .“ (V вариант), „тихо и продължително се подемаше трогателен плач на черна вдовица или осиротяла майка. . .“ (VI вариант). При това локалното концентриране продължава: „гърдите“>„дробовете“; „добитъци“>„птички“; „щъркът“>„чучулиги“).

В петия план субективното състояние придобива максимална интензивност при максимално затваряне на пространството и постоянното свързване с представата за кръв или сърце: „. . . изпръхналите устни се пукаха до кърви“ (II вариант), „унилото им грачене разкъсваше от скръб селяшкото сърце“ (III вариант); „падаха от висинето мъртви, с изплезени езичета, с уста, пълни с алена кръв, извряла из мъничкото, пукнато песнопойно сърчице“ (IV вариант); „и кръв капеше от сърцата им“ (V вариант); „падаше и ударяше като с хладна кама сърцето ти“ (VI вариант.[1]

Така проследеният композиционен модел се осъществява като цяло в пълнотата и строгата последователност на всичките си планове в три варианта (в три „превъртания“; към тях се прибавят допълнителни варианти на отделни планове, които дублират, подсилват изображението в дадена част на цикъла. В ролята на финал в края на описанието се появява първият план, затварящ кръговото движение и достигащ по силата на своята експресия кулминационната точка в изображението на природната картина.

---

[1] Интересно е да се проследи активизирането на предметно-вещественото значение в ключовите думи „кръв“ и „сърце“ и борбата му със символно-преносното им значение.

Като се има пред вид сложността на модела и неговото по всяка вероятност интуитивно, а не осъзнато (като резултат на поставена творческа задача) пораждане и, от друга страна, съображението, че художествеността по принцип не търпи пълната симетрия и абсолютното провеждане на структурния принцип, логично е да се очаква в отделни, редки случаи разместванията на някои планове. Напълно естествено е и контрахирането, преливането на два плана в предела на една и съща фраза; създаденият у читателя стереотип подпомага тяхното разграничаване. Появата в контекста на даден план лексикални елементи на други планове се неутрализира от натиска на чуждия контекст, който асимилира в една или друга степен семантиката на тези елементи.

Интересно е да се отбележи, че подобна структура открива, изследвайки композицията на руската народна лирическа песен, изтъкнатият съветски фолклорист Борис Соколов — похвата на „постепенното или стъпаловидно свиване (сужение) на образите". Под този похват той разбира „такова съчетание (вътрешно сцепление) на образите, при което образите следват стъпаловидно един след друг в низходящ ред от образа с най-широк обем към образа с най-тесен обем на съдържанието"[1].

„В лирично-песенния жанр. . . такова слизане о т о б ш и р н о т о к ъ м т я с н о т о, о т о б щ о т о к ъ м ч а с т и ч н о т о, о т м н о ж е с т в е н о т о к ъ м е д и н и ч н о - и н д и в и д у а л н о т о (разр. м.) максимално служи на целите на лириката (. . .). На последната степен на „свиването". . . почти винаги стои о д у ш е в е н о с ъ щ е с т в о или неодушевен предмет, но надарен с живот по волята на поета.[2] И още едно наблюдение — този образ дава тласък на по-нататъшното разгръщане на темата.[3]

Очевидно курсивираната част на цитата разкрива похват, чиито черти почти точно съвпадат с особеностите на нашия модел. Обяснява се и функцията на този похват: да служи на целите на лириката. . . Но това е твърде общо.

Какво е предназначението на Елин Пелиновия модел, какви са неговите конкретни художествени функции в този разказ? Вече се изясни, че същността му е — да употребим израза на Соколов — „стъпаловидното слизане" при вътрешното развитие на няколко линии. Това развитие не е безцелно. Нека пропуснем междинните му степени и да си представим отново началото и края, неговите полюси, за да изпъкне видимостта му:

	I план	V план
II вариант	Грозна тримесечна задуха се простря навсякъде и се застоя да мори, да суши, да пали.	Изпръхналите устни се пукаха до кърви.
III вариант	Нажежената природа доби печален и убиствен вид.	унилото им грачене разкъсваше от скръб селяшкото сърце.
V вариант	Сушата като невидима дяволска птица пъдеше с огнените си криле всяко облаче от кръгозора.	и кръв капеше от сърцата им

[1] Б о р и с С о к о л о в. Экскурсы в область поэтики русского фольклора. — В: Художественный фольклор. I. М., 1926, с. 30.
[2] Пак там, с. 40.
[3] Пак там.

VII вариант (финал)

Навред тъга и глухота, като че ли черна чума върлуваше или настъпяше второ пришествие.

Думата „пришествие“, последната дума на описанието, е ключът, отправната точка в художественото концепиране на писателя.

Стълкновението между природното бедствие и човека няма случаен характер, сушата не е просто сляпа стихия, индиферентна към обектите, които поразява — човекът остава винаги на последно място в цикъла. С това се сключва кръгът, един срещу друг застават — на единия полюс природното бедствие — абстрактно, огромно, всеобщо, придобило чертите на някаква мрачна митологична величавост; на другия — безпомощният селски труженик. Преходите в междинните планове — от абстрактни към все по-конкретни обекти, от неодушевени предмети към живи същества, последователната пространствена концентрация и спускане на изображението все по-ниско — придобиват особен метафоричен смисъл — на целенасочено приближаване, на неумолимо стягане все по-близо и по-близо един след друг обръчи около човека, сякаш бедствието не бърза да го порази, демонстрирайки пред погледа му своята колосална енергия. И чак след това то нанася своя удар — в сърцето на селяка — във физически и символно-духовен смисъл средоточие на живота му, завършвайки с това фокусирането в една точка. След това започва отново да разгръща целенасочено своя набег, завършвайки с втори удар. Нанасяйки удар след удар в последователното повтаряне на цикъла, бедствието затваря кръга, възвръщайки се в първоначалната си космическа всеобщност и непроницаемост.

Формулата е: природното бедствие — огромно, непостижимо в своята мощ — с е с т о в а р в а о т г о р е (изразено дори в траекторията, която описват движещите се детайли на картината — падането на чучулигата и плачът от небето) и п р е м а з в а селяка. Неговата безпомощност се изразява между другото чрез преобладаващите синекдохни форми на възловите понятия в петия план — изразяване на множественото чрез единичното: „изпръхнали устни“ (II вариант), „селяшкото сърце“ (III вариант), „ударяше като с хладна кама сърцето ти“ (VI вариант). Единствената употреба на множествено число е в петия вариант: „кръв капеше от сърцата им. “ Но нека вникнем по-дълбоко в контекста, в който се появява това множествено число: „Мълчаливо се мяркаха там жетвари от заран до вечер. Мълчаливо се навеждаха и изправяха. Мълчаливо, като че събираха трупове на бойното поле, градяха на кръстци празните снопи и кръв капеше от сърцата им.“

Трикратното повторение на думата „мълчаливо“, разлагането движенията на жестове, синхронността на тези жестове подсказват недвусмислено нивелирането на отделните личности, сливането им в една безлика маса, в е д и н безизразен механизъм на страданието. Да си спомним пълната с живот, с артистична надпревара в надпяването картина на жътвата в разказа на Елин Пелин „По жътва“. А тук — „. . . не се носеше звънкият оглас нито на една жетварска песен“. Следователно дори колективното в „Напаст божия“ се превръща в безлико-единично — другия полюс на всеобщото.

И така — инвенцията на автора е образът на п р и ш е с т в и е т о, организиращ системата на художествения микрокосмос. Това е втори, художественоусловен план на разказа, поддържащ плана на неговото идейно-социално съ-

държание, разкрито с елинпелиновска конкретност и яснота: сушата и болестта са пришествие, „наказание свише“ само за селската беднота, но не и за чорбаджията и попа, който трупа печалби от опела и водосвети. Разкривайки социалните корени на народно страдание, писателят същевременно въвежда — чрез художествения език на анализирания модел — образа на пришествието като фантастична мотивировка на това страдание.

Интересно е, че елементите на Елин Пелиновия композиционен модел се откриват в друго забележително по своята мощ поетично пресъздаване на природно бедствие— поемата на П. К. Яворов „Градушка“. Тук ключовият мотив (наказанието) се появява не във финала, а далече преди разразяването на градушката — като мотивировка на минали беди и същевременно като предчувствие за нова, още по-страшна беда: „Боже, за някой грях ръце всесилни — подигна ти и нас наказа.“ И тук, както в разказа, наказанието е поетическа условност, която не отменя, а художествено поддържа плана на идейно-социалното съдържание на стихотворението.

Темата на градушката, както в „Напаст божия“ темата на сушата, се развива циклично, при което полюсните планове са надвисналият над главите облак „страшище“, чиито метафоризирани движения излъчват същата безстрастна непоколебимост („А облак лази, расте и вий снага космата“), и субективният отклик — молбите на изплашения до смърт селянин, очакващ унищожението на труда си. Драматичният „диалог“ между облака и човека, ритмичното редуване на двата плана придобива особено психологическо съдържание — то сякаш чертае пулсограмата на страха — в трескавото редуване на изпълнения с ужас поглед към небето, с тревожното взиране по посока на нивята. Интересен е фактът, че в завършващия план на цикъла в два от трите случая отново се явява мотивът „кръв“ („сърце“, сърцето тръпне, в страх примира (отново сърцето в единствено число!), че горе дим и адски тътен“; „спри, недей, труд кървав, боже, пожалей“/„Но свърши“.

В третия цикъл материализираното слизане на бедствието (заваляването на града) се съпътствува отново, както у Елин Пелин, със свиване, затваряне на пространството: „свода“ → „планини“ → „полета“ → „земя“ → „град“ → „парчета яйце“ → и „орех“ → „кървав“.

Ясно е, че разказът „Напаст божия“ и поемата „Градушка“ използуват един и същ композиционен модел. Сходството е типологично — то сближава прозата със стиха и още веднъж свидетелствува за лирическото начало в творчеството на Елин Пелин.

* * *

Показаните няколко анализа в тази статия бяха обединени от една обща цел — да се приведат аргументи против вкоренилата се идея за „яснотата“, „простотата“, „естествеността“ и пр. характеристики — не в плана на читателското възприемане, а като работни характеристики в плана на литературоведското изследване, в техния снизходително-оценъчен подтекст — представата за художествената неусложненост, за художническия наивитет и „простодушие“, така да се каже, в стила на „Пелинко“, пишещ тъй, както „за пръв път му се изпречи пред перото“[1] (по думите на критика Д. Кьорчев).

Но впечатлението за лесninата, с която писателят е написал творбите си, за „лекотата“ на перото му, естествено в никакъв случай не предполага присъствието на лекотата и лесninата, пренесени в работната методология на литературоведа, заставането му на гледната точка на читателя. Настоящата статия

---

[1] Д. Кьорчев. Елин Пелин. — В: Сборник Елин Пелин. С., 1922, с. 34.

се опита — според силите на автора си — да подскаже далеч не простата картина, която се разкрива при наблюдение на Елин Пелиновата „простота“ в едрия план на аналитичния подход. И още нещо, че този подход очевидно не трябва да се схваща като прилагане на предварително приготвен „универсален ключ“ или „шперц“ (по ироничната забележка на един критик) за отключването на качествено несравними явления. Той изглежда или по-скоро би трябвало да изглежда в идеал — ако продължим аналогията с ключалките — като откриване на шифъра на сейф. Шифрите, както е известно, не се повтарят. Оттук произлизат мъките на литературоведа и почетността на задачата — да се отключи с предварително неизвестна процедура индивидуалният модел на художественото явление. Елин Пелиновите разкази прибавят своя дял към трудността и почетността на задачата.

РАБОТАТА НА ЕЛИН ПЕЛИН НАД ЕЗИКА В ПОВЕСТТА „ГЕРАЦИТЕ“

Русин Русинов

С пълно право Елин Пелин се смята не само за най-яркия представител на критическия реализъм в българската литература, но и за един от най-добрите майстори на художественото слово. „Елин Пелин, като изключим Ботев — пише Георги Караславов, — даде най-съвършения български език, ненадминат и досега от никой български белетрист.“[1] Бидейки неразривно свързан с живота на народа, Елин Пелин овладява в тънкости богатството и особеностите на народната реч, но не остава на равнището на народната езикова стихия, а успява да я слее с постиженията на художествено обработената реч, каквато е речта на П. Р. Славейков, Л. Каравелов, Хр. Ботев, Ив. Вазов и други представители на българската литература от тая епоха. Езикът на Елин Пелин е сплав, получена от творческото усвояване и художественото преобразуване на народната реч и художествено обработената реч на неговите предшественици и съвременници.

Елин Пелин разглежда развитието на езика като настъпателен процес, при който по вътрешна необходимост той се чисти от чуждиците и постоянно се обогатява. „Езикът сам по себе си — казва Елин Пелин в едно интервю — расте, чисти си, обогатява се. Той е жива сила, а не нещо механическо, та да го чистим, да го обковаваме, да изваждаме един пирон и на негово място да туряме нов и т. н.“[2] Елин Пелин отдава голяма важност на проблема за чистотата на езика, но смята, че борбата против чуждиците не бива да се води механически, а съзнателно, като се изхожда от потребностите на самия език. Според него „стремежът към чистота на езика от страна на писателя е едно голямо достойнство“[3].

Отличен познавач на българския език, Елин Пелин се стреми да използува пълно богатите му запаси. У него не съществува склонност към словотворчество. Според Ст. Младенов само прилагателните **остроpезен** („Елка разбра всичката острорезна студенина на тоя огън“) и **любогреен** („любогрейната топлина на общото огнище“) могат да се разглеждат като авторови неологизми.[4]

Възгледите на Елин Пелин за литературния български език не са намерили израз в статии и изказвания, а са отразени в художественоезиковата му практика. От една страна, той старателно издирва и внася в литературната

---

[1] Г. Караславов. Избрани произведения. Т. 9. С., 1958, с. 236.
[2] Ел. Пелин. Събрани съчинения. Т. 10. С., 1958, с. 368.
[3] Пак там.
[4] Ст. Младенов. Българската реч в произведенията на Елин Пелин. — Балкански преглед, г. III, 1948, кн. 8, с. 608, 611.

реч хубави народни думи, чието значение е напълно ясно за всички българи (например **прискимтя, изсумтя, пребрадка** и др.), а, от друга страна, остава чужд на диалектизмите, чиято употреба е териториално ограничена. В белетристичните му произведения не се срещат тясно регионални думи или ако все пак такива думи има в някои произведения, присъствието им е художествено обусловено.

Елин Пелин е извънредно взискателен към езика на произведенията си. „Всеки — казва той — има свой начин на писане. Това зависи от доброто познаване на нашия език, а, от друга страна, и от обработката, преписването и препечатването на една творба. Аз съм се отнасял много грижливо към моите разкази. Имало е случаи, само за една зачеркната дума съм преписвал по 4 или 5 пъти разказа, те ме дразнят. И трябва да кажа, че при всяко преписване се получаваше по-добра поправка на самия разказ. Иска се, значи, малко повече обработка, повече труд. Не може човек да се осланя само на своята дарба. Хубавите неща не се пишат лесно, те излизат и са резултат на много труд.“[1]

Най-хубавото си произведение — повестта „Гераците“ — Елин Пелин написва след няколкогодишно творческо обмисляне.[2] За пръв път откъс от повестта (гл. IV) той публикува през 1904 г. в сп. „Просвета“ (г. III, кн. IX—X, с. 459—463). Откъсът е озаглавен „Павел“, а под наслова е поставена бележка „Глава из неиздадения разказ „Гераците“. Нови глави (I и III) с общ наслов „Бащи и деца“ излизат от печат през 1906 г. в сп. „Ново общество“ (г. I, кн. 1, с. 1—6). Една година по-късно сп. „Художник“ (г. II, 1906—1907, кн. VII—VIII, с. 19—31) отпечатва първите четири глави на повестта. Цялостно творбата е написана вероятно през лятото на 1909 г., като публикуваните дотогава глави се подлагат на основна преработка. Върху езика на повестта авторът вероятно е продължил да работи и през следващата 1910 г., тъй като цялата повест за пръв път е включена във втория том на неговите „Разкази“, който излиза от печат през 1911 г. Обаче и в следващите издания на повестта авторът продължава да внася езикови промени в текста.[3] Напълно езикът на повестта е установен в „Съчинения“ (т. 3, 1938).

По различни поводи, засягайки работата си над повестта „Гераците“, авторът признава: „Най-много и най-старателно съм работил върху повестта „Гераците“.[4] „Повестите „Гераците“ и „Земя“ преписвах няколко пъти. С „Гераците“ се занимавах доста време.“[5] „И той (ръкописът на „Гераците“ — бел. Р. Р.) беше един от ръкописите ми, върху които съм най-много работил, с най-голяма любов съм работил и може би с вдъхновение, защото действително го писах с едно вдъхновение, ако това може да се каже вдъхновение.“[6]

Тъй като поправките и измененията в текста на повестта „Гераците“ са богато документирани,[7] това произведение открива най-прекия път към творческата лаборатория на писателя, където изследователят може да се запознае не само с особеностите на творческия процес у този голям наш автор, но и да осмисли идейно-художествената система от изразни средства, използувани в

---

[1] Е л . П е л и н. Събрани съчинения. Т. 10, с. 178—179.

[2] Творческата история на повестта той разказва в беседата си „Как пиша“ (Събрани съчинения. Т. 10, с. 485—486).

[3] Имат се пред вид следните издания: „Разкази“ (т. 2, изд. III, 1918), „Избрани разкази“ (1923), „Сборник от разкази“ (изд. на МНП, 1923), „Разкази“ (т. 2, изд. IV, 1926).

[4] Е л. П е л и н. Събрани съчинения. Т. 10, с. 402.

[5] Пак там, с. 486.

[6] Пак там.

[7] За съжаление езиковите поправки в повестта са документирани само в печатни издания. Ел. Пелин признава, че ръкописът на „Гераците“ е бил единственият ръкопис, запазен от него, но изгорял по времето на бомбардировките над София (вж. Събрани съчинения. Т. 10, с. 175—176, 487).

повестта. Не могат да се изучат пълно езикът и стилът на автора, ако не се познават редакционните поправки в най-хубавото му произведение. Изучаването на езиковите промени в повестта „Гераците“ може да окаже положително въздействие и върху младите автори, които тепърва трябва да привикват на къртовска работа над езика на творбите си. Част от редакционните промени са предизвикани от развитието на книжовния език през 20-те и 30-те години, затова от тях се интересуват и историците на съвременния български книжовен език.

Задача на това изследване е да се анализират езиковите поправки и изменения в „Гераците“, извършени от автора в различните преработки на произведението, докато се стигне до установяване на окончателния му текст през 1938 г.[1]

Работата на Елин Пелин върху езика на повестта може да се раздели на два етапа: а) от замислянето на повестта през 1903 г. до нейното публикуване през 1911 г.; б) от 1911 г. до 1938 г., когато при преиздаването ѝ авторът извършва различни езикови поправки и изменения, с които се цели да бъде усъвършенстван художественият текст.

* * *

При цялостното написване на повестта Елин Пелин извършва основна преработка на публикуваните по-рано глави в списанията „Просвета“, „Ново общество“ и „Художник“. Във връзка с изучаване творческия процес у Елин Пелин ще бъде интересно тези публикации да се съпоставят с първото издание на повестта в 1911 г. Това текстологично сравнение разкрива пред изследователя пътя, изминат от автора в процеса на изясняване на идеята и изграждане на плътни и живи образи, в процеса на пълното изясняване на сюжета и композицията. Текстът на повестта от първото ѝ издание, съпоставен с по-ранните публикации на откъси от нея, показва такива големи изменения, допълнения и размествания, че отпечатаното между 1904 и 1906 г. може да се разглежда като предварителни наброски, като все още доста суров материал. Едва в сп. „Художник“ първите четири глави на творбата добиват относителна завършеност, въпреки че и в тях при по-нататъшната им обработка се извършват немалко езикови поправки.

Главата „Павел“, публикувана в сп. „Просвета“ през 1904 г., в процеса на пълното изясняване на идеята на творбата, на нейния сюжет и композиция намира своето естествено място в общата верига от събития. При това в нея се чувствува известна схематичност в изграждане на образите, непълнота в описание на картините, а някъде и немотивираност в поведението на героите. Тези слабости са присъщи в една или друга степен и на първата публикация на първите две глави в сп. „Ново общество“. Работата на автора върху образите особено ярко проличава, когато се проследи постепенното изграждане на Елка като жив и пълнокръвен образ, срв. например отделните редакции: „За да не се изхайти, той го ожени още на осемнадесетата му година за най-хубавата мома в селото, по която Павел лудееше. Наскоро след сватбата Павел отиде войник “ (Ново общество, с. 2).[2] „За да не се изхайти, той го ожени още на осемнайсетата му година за най-хубавото момиче в селото, по което Павел лудееше. Наскоро след сватбата Павел отиде войник“ (Художник,

---

[1] Бележки върху редакционните промени в повестта се съдържат у Ст. п. Василев. Език и стил на Елин Пелин. — Български език, 1955, кн. 1, с. 19—30; Р. Русков. Стилистично упражнение върху „Гераците“. — Български език и литература 1968, кн. 6, с. 26—34; Творческата история в изучаването на „Гераците“. — Български език и литература, 1968, кн. 3, с. 42—50.

[2] Всички цитати и примери се привеждат по съвременния правопис и пунктуация.

с. 19). „За да не се изхайти, той го ожени още на осемнадесетата му година за най-хубавото момиче в селото. Казваше се Елка; беше от бедно семейство, но Павел я обичаше страшно. Тя бе стройна и напета мома с мъничко смугло личице, с големи жални очи, които гледаха мило и благо, ала беше весела и жива и когато запееше на нивата, гласът ѝ кънтеше по цялото поле и хората оставяха жътвата си, да я послушат“ (Разкази, 1911, с. 9).

В първото издание на повестта мисълта на автора, че Павел обича Елка, вече няма декларативен харктер. Описанието, което Елин Пелин прави на героинята, веднага убеждава читателя защо Павел се е влюбил в нея. Така авторът, от една страна, мотивира поведението на Павел, а, от друга страна, запознава читателя с героинята, на която в по-нататъшното повествование е отредено твърде важно място. Обаче авторът не спира и дотук. В по-сетнешните издания на повестта той продължава да внася в този абзац някои дребни лексикални и синтактични промени (за тях ще стане дума по-нататък).

Във връзка с изграждане образа на Елка твърде характерно е описанието на срещата ѝ с Павел, когато след дълго отсъствие той си идва на село в отпуск. Текстът в сп. „Просвета“ гласи: „А Елка застана настрана, смутена и зачервена от срам“(с. 460). Поведението и душевното състояние на Елка се предават от автора твърде общо, не са достатъчно мотивирани, не е посочено силното ѝ вълнение при тая неочаквана среща. В сп. „Художник“ мисълта на автора намира по-точен израз: „А Елка застана настрана, изненадана и бледа от вълнение“ (с. 27). В „Разкази“ (1911) Елин Пелин още повече уточнява мисълта си, като добавя и сказуемното определение „смутена“, което в случая е твърде важно: „А Елка застана настрана смутена, изненадана и бледа от вълнение“ (с. 21). Освен това в сп. „Просвета“ психологическото състояние на Елка е само загатнато. Тук все още липсва краткото, но проникновено описание: „Тъжните ѝ големи очи овлажняха и пригледаха плахо. Тя, като неопитно момиче, не знаеше какво да прави пред тоя човек, когото пазеше в душата и мислите си като мъртвец, в чието възкресяване не вярваше“ (Разкази, 1911, с. 21).

Интересни са поправките, направени от автора, в пасажа, описващ поведението на Елка, когато Петровица я подканя да се здрависа с мъжа си, срв.: „Елка, като се спъна малко в босите си крака, приде и си подаде ръка, без да проговори. Тя може би каза нещо, защото устните ѝ се мръднаха, но никой не чу. Павел ѝ пое ръката тежко и сухо, без да я погледне. Пред баща си те всички се държаха така спроти жените си. Елка отстъпи настрана смутена и мълчалива и са завърна да скрие сълзите си“ (Просвета, с. 461). „Елка , чиито боси крака се препънаха от срам, приде като сянка и подаде ръка на Павел, без да може да продума. Павел ѝ пое ръката тежко и сухо и я погледна с едно студено любопитство. Елка отстъпи пак настрана смутена още повече, мълчалива и се завърна да скрие сълзите си“ (Художник, с. 27). Описанието във втората редакция е не само по-стегнато и по-изразително, но в него са вмъкнати и някои характерни подробности, които са необходими за характеристиката на Елка: босите ѝ крака се препъват „от срам“, тя приближава до Павел „като сянка“, отстъпва настрана „още повече“ смутена. Павел я поглежда със „студено любопитство“ (това е много по-точно и психологически оправдано, отколкото казаното в първата редакция, че Павел си подава ръката, без да я погледне). При цялостното публикуване на повестта (1911) са изхвърлени някои думи, които утежняват израза (пак, мълчалива, глаголът „се завърна“ е заменен със словосъчетанието „обърна лицето си“ и с това се внася още по-голяма конкретност и яснота в описанието.

В процеса на работата си над повестта Елин Пелин внася съществени допълнения и в образа на Йордан Герака. И при него в предварителните публи-

кации е налице известна схематичност, поради което той все още не се налага като пълнокръвен и жив образ. В „Ново общество“ и в „Художник“ липсва оня пасаж, в който се описва отношението на селяните към стария Герак: „По пътя минаваха селяни и селянки и го поздравяваха с почит. Той отговаряше братски на всички и на всички пожелаваше лек труд и добър берекет“ (Разкази, 1911, с. 5).

Интересен от художествено гледище е краят на четвъртата глава. Докато в сп. „Просвета“ мъката на Герака, породена от несговора в семейството, е предадена доста схематично, а и това място от текста е останало твърде сурово и недообработено, в по-късните публикации на тази глава авторът заменя чисто външното описание с едно проникновено вникване в състоянието му, срв. например: „В душата на дядо Герак бе се набрало много мъка и много горчивини, които кипяха, задушаваха неговите стари гърди и искаха да се излеят. Но като видя, че Павел е безучастен и не му се слуша, старецът млъкна. В сред село между четири стройни високи тополи се издигаше синята селска черква с червен керемиден покрив, високо над когото блещеше срещу слънцето кръстът. Дядо Йордан дълго време гледа тоя кръст с влажните си очи, после отново наведе бяла глава над скъсания оглавник и заплака горчиво“ (Просвета, 463). „Душата на стареца не намери ни съчувствие, ни утеха от сина му, пред когото изливаше набираните с години мъки и отново се усети самотна, изоставена и обидена. Дядо Йордан подпря главата си на ръка и вторачи поглед надолу към селото, дето между четири високи, стройни тополи се издигаше синята селска черкова с червен керемиден покрив, високо над който блещеше като звезда кръстът и дълго и неподвижно гледа нататък. После отново наведе глава над скъсания оглавник и мълчаливо зарони сълзи“ (Художник, с. 31). В „Разкази“ (1911) поправките имат предимно езиково-стилистичен характер — „изливаше набраните с години мъки“ се заменя с „изля набраните с години мъки“, „вторачи“ се заменя с „втренчи“, изоставя се изречението „. . .подпря главата си на ръка“, тъй като излишно утежнява описанието, заменя се изречението „и мълчаливо зарони сълзи“ с „и не можеше да се види плаче ли, мисли ли“ (вж. с. 25—26). Особено характерна е последната промяна, тъй като подбужда читателя към повече размисъл.

Някои подробности от образа на Йордан Геракът се уточняват и в следния пасаж, срв.: „Старецът седна на прага и пак мълчаливо почна да завързва скъсания оглавник“ (Просвета, с. 461). „Старецът , изненадан от внезапната злост на снахите си, отново отчаян седна на прага и мълчаливо продължи да поправя скъсания оглавник“ (Художник, с. 30). „Старецът, изненадан от внезапната злост на двете си снахи, седна на прага наскърбен и мълчаливо почна да поправя скъсания оглавник“ (Разкази, 1911, с. 22—23). Внесените уточнения са извънредно характерни: старецът е изненадан от внезапната злост на двете си снахи, сяда на прага наскърбен (а не отчаян, както е във втората редакция), почва да поправя скъсания оглавник (във втората редакция е казано „продължи да поправя, но авторът заменя „продължи“ с „почна“, тъй като от прекъсването на действието е минало известно време и поради това е по-уместно действието да се предаде като започващо отново).

Елин Пелин е един от най-големите майстори на диалога в българската литература. Съпоставките между отделните редакции на повестта ни разкриват как авторът се домогва до ярък, точен и индивидуализиран диалог. Показателни в това отношение са поправките в диалога между Йордан Геракът и двете му снахи, срв.:

Сп. „Просвета“:

„ — Невесто, Елка може и да остане — обърна се старецът към Божаница.

— Е, нека остане, ако иска. Ние и за нея ще работим — рече със злост Божаница и като сбута Николица,[1] настави сопнато:

— Хайде, Марийо, закъсняхме. . .“ (с. 461).

Сп. „Художник“:

„ — Невесто, добре е Елка да си остане днес в къщи — обърна се старецът към Божаница.

— Е, нека остане, ако иска. . . Не ѝ е много спорна работата, каквото с нея, така и без нея — рече със злост Божаница и като се изсме престорено, сбута Николица и настави сопнато:

— Хайде, хайде, че закъсняхме. . .“ (с. 30)

„Разкази“ (1911):

„ — Невесто, добре е Елка днес да остане в къщи — обърна се старецът към Божаница.

— Е, нека остане, ако иска. Каквото с нея, така и без нея, не ѝ е много спорна работата — рече със злост Божаница и като се засме престорено, настави сопнато:

— Хайде, хайде, че закъсняхме“ (с. 22).

Репликата на Герака към Божаница съдържа предположение в първата редакция, а не съвет, както е в по-късните редакции и което е по-точно. Твърде много са поправките в отговора на Божаница — в първата редакция той е безличен, неопределен и не проличава злобата ѝ към Елка. Във втората редакция нейната реплика е вече по-точна и хаплива, а в третата редакция чрез направените изменения в реда на простите изречения тя става още по-изразителна и се сближава с народната реч. Уместно е вмъкването на подчиненото изречение „като се засме престорено“, чрез което още по-добре се подчертава злобното отношение на Божаница към Елка. Последната реплика на Божаница от първата редакция има твърде книжен характер — замяната на обръщението с „хайде“ и превръщането на следващото изречение в подчинено придават по-вече народен облик на цялата реплика, правят я изразителна и точна, отговаряща на ситуацията, в която е изречена.

Майсторството на Елин Пелин в диалога проличава и от една реплика на Божан. В сп. „Ново общество“ тя гласи: „Не се грижи толкова, татко, всичко ще се поправи“ (с. 6). В сп. „Художник“ (а също и в „Разкази“ от 1911 г.) тя е изменена така: „Не се поддавай на мисли и на грижи, татко, всичко ще се поправи“ (с. 26).

Познаването на особеностите на народната реч проличава и от една друга реплика. Отегчен от разговора с баща си, Павел казва: „Много прах. . .“ (Просвета, с. 460). Фразата не е изразителна, затова в сп. „Художник“ към нея е прибавена емоционално-експресивната частица „брей“. Но едва в първото издание на повестта от 1911 г., когато авторът заменя „прах“ с „прашуляк“, изречението получава изцяло народен характер: „Много прашуляк, брей!“ (с. 20).

Съпоставките между различните редакции от публикациите преди 1911 г. разкриват начина, по който се раждат много картини, намерили място в общата художествена тъкан на произведението. Утринната картина в двора на Герака, когато всичко се е пробудило от сън, е твърде живописна. Ще разгледаме редакционните поправки и изменения в описанието на тази картина, срв.: „От стрехите на плевника се вдигаха облак гълъби и отлитаха към стърнищата. Цялата къща се събуждаше. Работници, жени, мъже, деца защракваха бързо нагоре-надоле и се отправяха в полето на работа“ (Ново общество, с. 1). „От стрехите на плевника се вдигаха облак гълъби и отлитаха към стърни-

---

[1] В „Ново общество“ и в „Художник“ Петър се именува Никола, а оттам и жена му — Николица.

щата. Ситни врабчета се сборичкваха на големия ясен, вдигнат право и високо сред двора, сякаш нарочно да сочи отдалече единствената чорбаджийска къща сред село. Работници, жени, мъже, деца защракваха бързо нагоре и надоле и се отправяха на дружини в полето на работа“ (Художник, с. 19). „От стрехите на плевника се вдигаха облак гълъби и отлитаха към стърнищата. Ситни врабчета се боричкаха в клоните на бора. Работници — жени, мъже, деца — се разщракваха нагоре-надолу и се отправяха на дружини към полето“ (Разкази, 1911, с. 5).

От съпоставките между отделните редакции се вижда как постепенно се оформя описанието на утринната картина. В сп. „Художник“ авторът, от една страна, попълва картината с нови детайли, а, от друга, освобождава я от някои моменти, които се подразбират от контекста. Освен гълъбите, които на облак отлитат към стърнищата, авторът прибавя и друга подробност — ситните врабчета се боричкат на големия ясен. Освен това в изданието от 1911 г. той заменя ясена с бор, тъй като борът е по-подходящ символ за показване сговора в голямото семейство на Герака. Същевременно описанието е освободено от излишните подробности. Във втората редакция е отпаднало изречението „цялата къща се събуждаше“, защото съдържанието му се подразбира от следващото изречение. Освен това в същата редакция към сказуемото е прибавено обстоятелството „на дружини“, а в изданието от 1911 г. словосъчетанието „в полето на работа“ е заменено с „към полето“ и по тоя начин се получава по-голяма стегнатост на речта. Глаголът „се сборичкаха“ от II редакция в изданието от 1911 г. е заменен със „се боричкаха“, който в случая е по-подходящ. Така в резултат на редица редакционни промени Елин Пелин достига до описанието на една картина, в която няма никаква претрупаност, но не липсва и нищо съществено. За работата си над „Гераците“ той признава: „Боех се да не бъде интересна, да не бъде претрупана. Аз изобщо се пазя от това — да няма претрупаност в разказа, защото всяка претрупаност разваля и най-хубавата работа.“[1]

За упоритата работа на писателя над текста е твърде показателно и описанието на една друга картина, която в сп. „Просвета“ е нарисувана твърде външно, фрагментарно: „Зад гористите върхове на изток се подаваше слънцето и цялата земя се къпеше в лъчите му“ (с. 460). При втората публикация (сп. Художник) авторът внася в описанието редица характерни подробности и постига по-голяма художественост в изображението, но все пак в това отношение е твърде сдържан, защото се бои от претрупаност. Освен това глаголът „се подаваше“ е заменен с логически по-точния и изразителен синоним „се показа“. В резултат на извършените изменения и допълнения описанието на картината става сравнително по-ярко и по-силно въздействуващо: „Зад гористите върхове на изток се показа слънцето. Големите сенки, които падаха от баирите, и малките, които пълнеха долините, се вдигнаха и потоци светлина рукнаха над полето, изпълниха доловете и преляха над земята“ (с. 27). Обаче и с това работата му над описанието на картината не е приключила. Авторът съзнава, че изречението „които падаха от баирите“ не е точно по съдържание и го променя в „които постилаха баирите“, в резултат на което се постига по-голяма точност на мисълта и по-ярка образност. Освен това последните три прости изречения от тази голяма по състав синтактична единица са отделени в сложно съчинено изречение. По тоя начин в изданието от 1911 г. описанието добива напълно завършен вид и в по-сетнешните издания на повестта в него не е правена никаква промяна: „Зад гористите върхове на изток се показа слънцето. Големите сенки, които постилаха баирите, и малките, които пълнеха долините, се вдиг-

---

[1] Ел. Пелин. Събрани съчинения. Т. 10, с. 484—485.

наха. Потоци светлина рукнаха към полето, изпълниха доловете и прелетяха над земята“ (с. 20—21).

Елин Пелин е взискателен към себе си творец, който с всяко ново преглеждане на текста отстранява ненужните подробности или пък внася нови характерни детайли, замяня едни думи с други — по-точни и по-пластични. Илюстрация за тази негова взискателност представя следният текст от „Гераците“, в различните редакции на който се откриват изменения и поправки, твърде съществени от художествено изобразително гледище, срв.: „Зад полето се тъмнееха в спокойна гордост разхвърлени и далечни горите и смело заграждаха хоризонта с планинската си черта. Над тях се пушеше малко бяло облаче и от слънчевите лъчи блещеше като сребърно“ (Просвета, с. 462). „Зад полето се синееха спокойни, разхвърлени и далечни планински върхове и смело заграждаха хоризонта с безкрайна черта. Над тях се пушеше малко памучно облаче и блещеше срещу слънцето като сребърно“ (Художник, с. 30). „Зад полето спокойно се синееха далечни разхвърлени планински върхове и заграждаха хоризонта. Над тях се пушеше малко памучно облаче и блещеше на слънцето като сребърно“ (Разкази, 1911, с. 23—24).

Първото изречение от публикацията в сп. „Художник“ е не само твърде претрупано, но в него има и някои неточности — горите нито могат да тъмнеят в спокойна гордост, нито пък да заглеждат хоризонта с безкрайната си планинска верига. Поправките, направени във втората редакция, са напълно оправдани от логическо и от художествено изобразително гледище. Със замяната на „тъмнееха“ със „синееха“, на „горите“ с „планински върхове“, на „в спокойна гордост“ със „спокойни“ се постига по-голяма точност на мисълта. Но и тук остава известна претрупаност („спокойни, разхвърлени и далечни“, „смело заграждаха хоризонта с безкрайна черта“), която е отстранена в изданието от 1911 г. В друго изречение измененията са по-малко, но и те са характерни за взискателността на автора. Замяната на неутралното в стилистично отношение прилагателно „бяло“ с прилагателното-епитет „памучно“ повишава художествено изобразителната стойност на израза. Твърде важна е и другата редакционна поправка: „от слънчевите лъчи блещеше“ — „блещеше срещу слънцето“— „блещеше на слънцето“. Докато в първите две редакции се запазва известна неточност в съдържанието, в третата редакция е постигната и точност, и краткост на израза.

Пътят за постигане на яснота и точност на мисълта може да се проследи и въз основа на друг пример. В сп. „Просвета“ авторът пише: „Павел седна на дъската, а баща му се изправи пред него, и зашеметен от радост, не знаеше какво да каже, а само повтаряше. . .“ (с. 460). При втората публикация на тази глава в сп. „Художник“ Елин Пелин заменя „седна на дъската“ със „седна на стълбата“, но и в двете редакции мисълта не е достатъчно конкретна, затова в изданието от 1911 г. словосъчетанието е отново променено — „седна на прага“ (тъй като действието се развива пред вратата на кръчмата). При идването на Павел Йордан Геракът поправя скъсан оглавник и развълнуван от неочакваната радост, напълно естествено е да го задържи в ръката си, ето защо Елин Пелин допълня изречението: „баща му се изправи пред него със скъсания оглавник в ръка“. Словосъчетанието „зашеметен от радост“ има книжна окраска и затова при втората публикация авторът променя структурата на изречението: „не знаеше какво да каже от радост и милост“. В изданието от 1911 г. има още една поправка: последното просто изречение от състава на сложното е обособено като самостоятелно, което по-добре съответствува на съдържанието му. След извършените промени в изданието от 1911 г. посоченият откъс гласи: „Павел седна на прага, а баща му се изправи[1] пред него със

[1] В по-сетнешните издания „се изправи“ е заменено със „застана“, което още повече уточнява мисълта.

скъсания оглавник в ръка и не знаеше какво да каже от радост и милост. Само повтаряше:

— Я гледай, я гледай! Дойде си, а! "(с. 19).

Всеки си спомня колко точно и образно Елин Пелин описва излизането на дядовите Йорданови снахи из портата край кръчмата. Ще припомня това описание: „Голямата дворска порта край кръчмата се отвори полека. Из нея с припрян говор излязоха снахите на дядо Герак. Боси, задянати, с бели пребрадки на главите и със сърпове в ръце те бързаха за нивата. Елка излезе последна и тихо притвори портата" (Разкази, 1911, с. 21). Но до тази точност и плавност на езика авторът не стига изведнъж. В сп. „Просвета" откъсът все още има суров и необработен вид: „Из голямата дворска порта, край кръчмата, с говор излязоха снахите на дядо Йордан. Боси, задянати, с бели пребрадки и със сърпове в ръка те бързаха на нивата. Елка вървеше последна" (с. 460). В сп. „Художник" са извършени съществени промени. Отстранено е обособяването на обстоятелството „край кръчмата", а заедно с това е преустроено и цялото изречение: „Голямата дворска порта край кръчмата се отвори и полека из нея с припрян говор излязоха снахите на дядо Йордан." Сега мисълта е по-пълна, по-ясна и по-точна. Словосъчетанието „със сърпове в ръка" е неточно и затова е заменено със „сърпове в ръце". Уместно на мястото на предлога „на" е поставен „за": „бързаха за нивата". Значителни промени е претърпяло и последното изречение, докато получи редакцията, позната в изданието от 1911 г.

Друга една редакционна поправка е извършена, за да се разкрие по-пълно характерът на героя и да се мотивират действията му. В „Ново общество" авторът пише: „Божан, наопаки, уверяваше всички, че това е лъжа, че баща му няма и стотинка готови пари" (с. 5). Тук не е ясно защо Божан с такава убеденост е уверявал всички, че баща му няма готови пари. В сп. „Художник" авторът е добавил поясненията „като хитър и скрит ен човек" и с това убедително се мотивира поведението на Божан.

В сп. „Просвета" Елин Пелин пише: „Павел ги приближи и поздрави" (с. 459). В този си вид изречението е оставено и в сп. „Художник". Но в него е пропуснато едно звено от основната разказвателна верига — не е ясно дали Павел се е спрял или поздравява в движение. В „Разкази" (1911) този пропуск е отстранен: „Павел ги приближи, спре се и ги поздрави" (с. 19). Така мисълта става по-пълна и по-конкретна, следваща последователния низ от действия.

Все от стремеж към точност при предаване на мисълта Елин Пелин преглежда внимателно публикуваните предварително глави и извършва в тях ред лексикални промени. Глаголът „се вълнуваше" от изречението „Гласът му се вълнуваше" (Просвета", с. 460) в сп. „Художник" е заменен с по-точния и образен синоним „трепереше". Глаголът „чувствуваше" (Ново общество, с. 3) в сп. „Художник" вече е заменен с „усещаше" („детското му сърце усещаше"), а в „Разкази" (1911) изразът е още повече опростен и остава само глаголната форма (вж. с. 13).

Елин Пелин не търпи диалектизми, щом употребата им не е художествено мотивирана. В „Ново общество" (с. 5) и в „Художник" (с. 26) той употребява диалектизма „дзирки" („През дзирките на кепенците"), обаче в изданието от 1911 г. го заменя с общонародната дума „дупки" (вж. с. 16).

В „Ново общество" (с. 4) и в сп. „Художник" (с. 23) Елин Пелин пише за Йовка, че линее и съхне „като откъснат стрък жълта иглика". Сравнението не е твърде подходящо — откъснатото цвете изсъхва твърде бързо. А на автора е необходимо да покаже как Йовка линее от ден на ден, затова в изданието от 1911 г. намира по-сполучливо сравнение: „като цвете, в чийто корен живее червей" (с. 14).

Ще се спрем на още едно сравнение. В сп. „Просвета“ Елин Пелин пише: „Краищата на пребрадката ѝ се развяваха като криле“ (с. 461). В сп. „Художник“ авторът внася две промени, уточняващи израза: „бялата ѝ пребрадка“ и „като гълъбови криле“ (с. 30). Обаче в „Разкази“ (1911) словосъчетанието „гълъбови криле“ е променено в „крилата на гълъб“. Словосъчетанието, съдържащо несъгласувано определение, е по-образно, защото при него се изразява отношение между два предмета.

При подготовката на повестта за печат през 1911 г. Елин Пелин подлага на значителна обработка и строежа на изреченията от публикуваните преди това глави. Някои от тези поправки бяха анализирани. Тук ще бъдат засегнати още някои. В сп. „Просвета“ четвъртата глава започва така:

„Скоро по Петровден, една лятна утрин, в село пристигна Павел.

Беше ясно, хубаво утро и нощната прохлада още не беше си отишла“ (с. 459).

В сп. „Художник“ първото изречение претърпява само едно разместване на структурните части, но то е твърде характерно, защото от логическо гледище е по-уместно обстоятелството, което има конкретизираща функция, да бъде на второ място: „Една лятна утрин, скоро по Петровден, в село пристигна Павел“ (с. 26). Във второто изречение промяната има по-друг характер — сложното съчинено изречение е заменено с просто, съдържащо обособено определение. Замяната е извънредно сполучлива: чрез нея се изяснява защо утрото е ясно и хубаво.

Много често при обработката на художествения текст Елин Пелин разделя по-сложните синтактични цялости на по-прости. Срещат се обаче и обратни случаи — когато отделни прости изречения или цели сложни изречения се обединяват в по-големи синтактични цялости (понякога тези промени се придружават и от други изменения). Ще се спрем на следния случай: „Дядо Йордан държеше ключа на кръчмата у себе си и не пущаше никого да отива сам в нея. По това Божан заподозре, че баща му там си крие парите и почна да следи“ (Ново общество, с. 5). Причинно-следствената зависимост между двете синтактични единици е изразена лексикално. При следващата преработка на текста за сп. „Художник“ авторът изразява тази зависимост синтактично, което е и по-сполучливо: „Понеже старецът държеше ключа на кръчмата сам и сам отваряше и затваряше, когато някой от къщните отиваше в нея по работа, то Божан заподозре, че той там крие парите си и почна да го следи“ (с. 26). В „Разкази“ (1911), а също и в по-сетнешните издания този текст остава непроменен.

Най-после съпоставките между отделните публикации в „Ново общество“, „Художник“ и „Разкази“ (1911) разкриват и доста промени от словоредно естество. В едни случаи те са наложени от вмъкване на нови пояснения, които разширяват изречението, а в други случаи пък са резултат от стремежа да се постигне по-голяма яснота и естественост в постройката на изречението. Ще посочим само един пример, срв.: „Старецът с бащинска радост и милост срещаше Павел и това държане на другите му синове и снахи го мъчеше, но той мълчеше“ (Ново общество, с. 2). „Старецът винаги срещаше Павел с бащинска радост и милост, забравяше домашната несговор, прощаваше му всичко и не се отделяше от него“ (Художник, с. 22). „Старецът всякога срещаше Павел с бащинска радост и милостивост, забравяше домашния несговор, прощаваше му всичко и не се отделяше от него“ (Разкази, 1911, с. 11). Обстоятелството „с бащинска радост и милост“ („с бащинска радост и милостивост“) преминава след сказуемото, защото към същото сказуемо е вмъкнато още едно пояснение „винаги“ („всякога“). По тоя начин се получава по-равномерно разпределение на обстоятелствените пояснения.

Тук не е възможно да бъдат изчерпателно приведени и анализирани всички поправки и стилно-езикови изменения, но и тези, които бяха разгледани, са достатъчни, за да се запознаем с работата на Елин Пелин над езика при написване на повестта.

* * *

Въпреки че във втория том на „Разкази“ (1911) повестта „Гераците“ излиза в цялостен вид, нейният текст все още не може да се смята за окончателно установен. Елин Пелин продължава да нанася едни или други стилно-езикови поправки и в по-късните издания.[1] Обаче наред с множеството поправки, които усъвършенствуват текста, се срещат и някои промени, които в една или друга степен го влошават. Измененията от такъв характер са сравнително малко и обикновено се отнасят само за отделни издания — в по-късните издания отново се възстановява предишният текст. Тези поправки вероятно не принадлежат на Елин Пелин, а се дължат на коректорски недоглеждания или на брата на писателя Христо Иванов, който до 1938 г. е редактирал повестта.[2]

Най-съществени са стилно-езиковите изменения в изданието на повестта от 1938 г. (Съчинения, т. III, под редакцията на Т. Боров), когато Елин Пелин, като имал пред вид грешките и изопаченията в по-ранните издания, се заел да установи окончателния ѝ текст.[3] Обаче и в „Съчинения“, т. III, остават незабелязани някои дребни грешки, тъй като Елин Пелин не е правил съпоставки между всички дотогавашни издания, а за основа е използувал текста на повестта от „Разкази“, т. II, изд. IV, 1926 г. Поправките в „Съчинения“ (1938) са предимно от езиково-стилно естество. Редки са промените, които засягат по-издълбоко художественообразната система на творбата. Основният стремеж на автора е бил да постигне икономия на изразните средства, но без да наруши художествената тъкан на произведението и без да обедни образите, срв.:

а) „С пръст не е пипнал той тая земя, дето ние се кървавим над нея. Жена му колкото работи, толкова и изяда със сина си — нищо не са препечелили. Ние плащаме данък на тая земя, ние си губим здравето над нея, нека си я разделим овреме, та всеки своето да си знае“ (I, 12). „С пръст не е пипнал той тая земя. Ние си губим здравето над нея, нека си я разделим овреме, та всеки своето да си знае“ (II, 13; III, 11; IV, 9; V, 13). „С пръст той не е пипнал тая земя. Ние си губим здравето над нея, нека си я разделим овреме, та всеки своето да си знае“ (VI, 21).

б) „За миг те се разпокъсаха и през тях надникна студеният смъртнобледен лик на луната и освети глъхналото село. Далече на пътя старецът съгледа пак белите ръкави на жена“ (I, 54). „За миг те се разпокъсаха, през тях надникна студеният смърнобледен лик на луната и освети белите ръкави на жена“ (VI, 77).

в) „Тя се отби и тръгна по воденичарския път. Нямаше никакво съмнение, че тя отива към дълбокия бент. Дядо Матея чуваше как шумът на водата приглася на вятъра“ (I, 55). „Тя се отби и тръгна по воденичарския път. Далече шумеше водата на бента и се надвикваше с вятъра“ (VI, 79).

---

[1] В изследването се сравнява текстът на следните издания: I. Разкази, т. II, 1911; II. Разкази, т. II, изд. III, 1918; III. Избрани разкази, юбилейно издание, 1922; IV. Сборник от разкази, изд. на МНП, 1923; V. Разкази, т. II, изд. IV, 1926; VI. Съчинения, т. III, 1938. При цитиране за по-голяма краткост съответното издание се отбелязва само с римската цифра, а след нея с арабска цифра се посочва страницата.

[2] Вж. бележките към Е л. П е л и н. Събрани съчинения. Т. 5. 1958, с. 357—358.

[3] За начина, по който Ел. Пелин е извършвал поправките, вж. бележките на П. Русев към Събрани съчинения. Т. 5. 1958, с. 358.

Езиково-стилистичните промени са твърде разнообразни по характер, поради което трудно се поддават на класифициране. За по-голяма прегледност ще бъдат разпределени в няколко групи: лексикални промени, фонетико-морфологични промени, синтактични промени и стилистични промени.

* * *

По своята същност лексикалните промени се свеждат най-вече до замяната на една дума с друга с цел да се постигне по-голяма точност или образност при предаване на мисълта. Тук ще бъдат разгледани стилно-езиковите промени, свързани с доуточняване на мисълта чрез замяна на една дума с друга.

1. Промени, с които се постига по-голяма точност и яснота на мисълта. На първо място ще бъдат поставени промените, свързани със замяната на една дума с друга, която авторът смята за по-точна и по-уместна от гледище на логиката на мисълта, например: „По неговото мъничко лице всякога **грееше** една чиста, нехайна усмивка“ (I, 8) — „. . . **играеше** една чиста, нехайна усмивка“ (VI, 16)[1]; „. . . рече сухо и **безучастно** Павел“ (I, 25) — „. . . рече сухо и безчувствено Павел“ (VI, 39); „. . . и легнали **да вземат** своя кратък летен сън“ (I, 29) — „. . . и легнали **да преспят** краткия летен сън“ (VI, 44); „. . .тъмна кърпа с голям надвес над **очите**“ (I,52) — „. . . тъмна кърпа с голям надвес над **челото**“ (IV, 38) — „. . .тъмна кърпа, **надвесена** над челото“ (VI, 76).

Все във връзка със стремежа за постигане на по-голяма точност и конкретност на мисълта Елин Пелин заменя един глагол с друг сроден глагол, носител на ново значение или на нов семантичен оттенък: „Петър **натискаше** ръце в джобовете си“ (I, 42) — „Петър **стискаше** ръце в джобовете си“ (II, 48); „равнодушно **срещаше** жътвата“ (I, 15) — „равнодушно **посрещаше** жътвата“ (V, 16); „месецът го **наливаше** със странна светлина“ (I, 45; IV, 33) — „месецът го **заливаше** със странна светлина“ (II, 52; III, 34; V, 50; VI, 67); „докато я **донесе** до устата си“ (I, 58) — „докато я **поднесе** до устата си“ (V, 64).

Прилагателното име **грознулява** (I, 14) е заменено с **грозновата** (II, 15), защото наставката **-оват** проявява по-голяма словообразователна активност и е повече присъща на книжовния ни език (наставката **-ляв** има предимно диалектен характер). Елин Пелин предпочита употребата на отвлечени съществителни с наставка **-ство** пред съществителните с наставка **-ствие: неспокойствие** (I, 10) — **неспокойство** (II, 11). В 1911 г. авторът употребява **безспокойство** (I, 53), а в „Сборник от разкази“ (1923) то бива заменено с **безспокойствие** (IV, 38). В следващото издание обаче той отново възстановява **безспокойство.** Тези езикови поправки имат своето оправдание: съществителните имена на **-ствие** издават книжен стилистичен оттенък, а тези на **-ство** са неутрални в това отношение.

При подготовката на текста за изданието от 1938 г. Елин Пелин заменя някои остарели или по-редки думи с други, по-често употребявани. Отначало той пише: „Бедната Елка, хубавата невестица, на що е заприличала“ (I, 50). А в изданието от 1938 г. вместо **що** поставя местоимението **какво** поради неговата по-широка употреба. Остарялата дума **мечтания** (I, 48) е заменена с **мечти** (VI, 70). Тези примери показват, че Елин Пелин държи сметка за развитието на книжовния език.

Елин Пелин употребява твърде малко чужди думи и въпреки това прави впечатление, че при преиздаване на „Гераците“ се стреми да отстрани някои от тях, например.: „отровиха меката домашна **атмосфера**“ (I, 6) — „отровиха

---

[1] Римската цифра посочва в кое издание е направена промяната.

мекия домашен покой“ (VI, 13); „и се грижеше за селските интереси“ (I, 3) — „и се грижеше за селските работи“ (VI, 9).

Въпреки че Елин Пелин е твърде взискателен към използуването на диалектизми в художествената си реч, все пак в първото издание са се промъкнали отделни думи, без да е художествено оправдана употребата им. В следващите издания обаче те са отстранени: **клопна** (I, 53) — **хлопна** (V, 58); **смрънка** (I, 34) — **смънка** (V, 37).

Интересен е следният случай. Във всички издания на повестта, които са предмет на този текстологичен анализ, Елин Пелин употребява глагол **повърна** със значение 'връщам обратно назад това, което съм взел или получил': „Но той знаеше коравото сърце на сина си и не вярваше, че ще му ги повърне“ (I, 44). При това положение неуместно в „Събрани съчинения“ (т. 5, с. 72) вместо **повърна** е поставен глаголът **върна.**

В „Разкази“ (1911) авторът употребява причастието **треперящ** („треперящ глас“), което се запазва и в следващите две издания. Обаче в „Сборник от разкази“ (1923) то бива заменено с **трептящ** и така си остава и в по-сетнешните издания, включително и в „Събрани съчинения“ (т. 5). Съдържанието на изречението показва, че по-подходящо е причастието **треперещ**, тъй като старческият глас е треперещ, а не трептящ.

2. Синонимна замяна на думи. Намирането на най-точния и подходящ синоним не става изведнъж, а често пъти е резултат на продължителна и многократна обработка на текста. Работата на Елин Пелин над езика в повестта „Гераците“ напълно ни убеждава в това. При смисловите синоними замяната е предизвикана от стремежа да се използува по-точната, по-конкретната и по-подходящата за контекста дума, а при стилистичните синоними обикновено се цели чуждата дума да бъде заменена с домашна, а книжната — с народна. Синонимна замяна на думи има в следните случаи: „сладко **топлена** толкова години“ (I, 6; II, 7; IV, 5; V, 7) — „сладко **сгрявана** толкова години“ (III, 7, VI, 14); „като **говореше** за него пред хората“ (I, 9) — „като **споменеше** името пред хората“ (VI, 17); „домашните крамоли измъчваха **сърцето** ѝ“ (I, 14; III, 12) — „домашните крамоли измъчваха **душата** ѝ“ (II, 15; IV, 11; V, 15; VI, 24); „когато той **капризничеше** “ (I, 27; II, 31; III, 21; V, 30) — „когато той **пречеше на майка си**“ (IV, 20) — „когато той **своеволничеше**“ (VI, 42); „Елка **разбра** всичката острорезна студенина на тоя **тон**“ (I, 27) — „Елка **усети** всичката острорезна студенина на тоя **глас**“ (VI, 41); „някой каза с **ирония**“ (I, 28) — „някой каза с **насмешка**“ (VI, 44); „Хората в кръчмата слушаха и се усмихваха **скептически**“ (I, 28) — „. . .слушаха и се усмихваха **недоверчиво**“ (VI, 44); „Едно време, когато **имаше илюзията**, че ще падне и в неговата ръка нещо от легендарните пари на баща му. . .“ (I, 47) — „Едно време, когато **мислеше**, че ще падне и в неговата ръка нещо от **приказните** пари на баща му. . .“ (VI, 69); „Елка гледаше от леглото си как по планините на **хоризонта идат** тъмни дъждовни облаци“ (I, 51) — „. . . как по планините в **далечината** падат тъмни дъждовни облаци“ (VI, 74); „и се заканваше немилостиво на **бедните селяци**“ (I, 52) — „и се заканваше немилостиво на **сиромашта**“ (VI, 76); „мисли една от друга **по-мрачни** горяха мозъка ѝ“ (I, 53) — „мисли една от друга **по-скръбни** горяха мозъка ѝ (VI, 77).

3. Замяна на предлози. Предлозите служат за изразяване на смислово-синтактичните отношения на имената към другите думи в изречението и Елин Пелин е твърде взискателен при употребата им. Най-много промени има във връзка с употребата на предлозите **на, из** и **по**:

а) Замяна на предлог **на** с друг предлог за постигане на по-голяма логическа яснота и точност: „играеше вихром **на** мегдана“ (I, 52) — „играеше вихром

по мегдана“ (VI, 84); „захлупена **на** очите си“ (I, 58) — „захлупена **по** очите си“ (VI, 83).

б) Замяна на предлог **из** с друг предлог: „борче **из** светлите рилски гори“ (I, 3) — „борче **от** светлите рилски гори“ (VI, 9).

В следващите два случая употребата на предлог **из** със значение ’движение отвътре навън’ е правилна, но в съвременния български език този предлог е стеснил употребата си, а за сметка на него е разширил употребата си предлогът **от**, поради което и авторът е направил съответната промяна: „изскочи **из** кръчмата“ (I, 7) — „изскочи **от** кръчмата“ (VI, 15); „излязоха **из** селото“ (I, 23) — „излязоха **от** селото“ (VI, 37).

в) Замяна на предлог **по** с друг предлог: „лежа по гърба си“ (I, 33) — „лежа **на** гърба си“ (VI, 50); „се отмъкваха **по** нивите“ (I, 30) — „се отмъкваха **към** нивите“ (VI, 46)[1]; „паднали **по** земята“ (I, 47) — „паднали **на** земята“ (II, 53).

г) Замяна на други предлози: „се изкача **между** големите брести **при** бента“ (I, 55) — „се изкачва **при** брестите **до** бента“ (VI, 80); „късаше бързо и нервно тревата **пред** себе си“ (I, 35) — „късаше бързо и нервно тревата **под** себе си“ (VI, 53); „почнаха да надзъртат **отзад** оградата“ (I, 40) — „почнаха да надзъртат **иззад** оградата“ (II, 46); „наслаждавайки се безумно **от** своето победоносно насилие“ (I, 30) — „наслаждавайки се безумно **на** своето победоносно насилие“ (VI, 46).

Когато мисълта е ясна и без предлога, Елин Пелин го пропуска и по тоя начин постига по-голяма стегнатост на речта: „тя още **от** малка беше дадена слугиня“ (I, 20) — „тя още малка беше дадена слугиня“ (V, 21).

* * *

Фонетичните промени в повестта „Гераците“ са малко на брой. Някои фонетични диалектизми или по-стари форми, използувани в първото издание, по-късно биват заменени със съответните книжовни или по-нови форми: **съвзимаше** (I, 12) — **съвземаше** (VI, 21); **взимаше** (I,12)— **вземаше** (VI, 22); **блещеше** (I, 23) — **блестеше** (VI, 37).

Структурно-морфологичен характер имат промените, свързани със замяна на остарели морфологични форми със съвременни. Най-често тези промени засягат сегашните деятелни причастия, чийто морфологичен строеж в началото на века още не е бил установен: **облекчающи** (I, 46) — **облекчаващи** (V, 50); **умоляеще** (I, 52) — **умоляещи** (II, 59) — **умоляващи** (VI, 75); **припадающия се** (I, 46) — **припадащия се** (III, 35); **опрощаеще** (I, 30) — **опрощаеща** (V, 32); **съчувствуще** (I, 42) — **съчувствуваще** (VI, 62).

Други морфологични промени в повестта „Гераците“ са свързани с употребата на членувани и нечленувани форми, с числото на съществителните имена, с вида и времето на глагола, с употребата на възвратни и невъзвратни форми на глаголите.

1. Промени, свързани с членуване или нечленуване на имената. В първите издания на „Гераците“ се срещат някои случаи на членувана употреба на имена, без това да е необходимо. В по-късните издания те са заменени с нечленувани: „Двадесетината момичета загорки. . .“ (I, 31) — „Двадесетина момичета загорки. . .“ (II, 35); „Имаше очи сини, сини като манистата (I, 20) — „Имаше очи сини, сини като маниста“ (VI, 32); „и сипеха върху му тежките удари“ (I, 40) — „и сипеха върху му тежки удари“ (VI, 60); „Обидената, изгорялата като безводна градина душа на Елка остана неудовлетворена“ (I, 26) — „Обидената, изгоряла като безводна градина душа на Елка остана неудовлетворена“

[1] В Събрани съчинения, т. 5, 1958, с. 71 е възстановен предлогът **по**.

(VI, 19); „Там всичките. . . предмети изглеждаха заспали“ (I, 45) — „Там всички предмети изглеждаха заспали“ (II, 51).

В първото издание на повестта се използува неопределителното местоимение **един** за изразяване неопределеност на имената. В по-късните издания Елин Пелин изоставя **един,** тъй като неопределеността е изразена морфологически чрез нечленуваната форма на името: „. . . една невидима божествена милувка“ (I, 35) — „. . . невидима божествена милувка“ (VI, 52); „овърза му ушите с една кърпа“ (I, 59) — „овърза му ушите с кърпа“ (IV, 43); „не си проговориха нито една думица“ (I, 8) — „не си проговориха нито думица“ (VI, 15); „гледаха на Павел с една истинска завист“ (I, 10) — „гледаха на Павел с истинска завист“ (VI, 19); „и я погледна с едно студено любопитство“ (I, 21) — „и я погледна със студено любопитство“ (VI, 34). Посочените промени отговарят напълно на тенденцията да се ограничава употребата на неопределителното местоимение **един** със значение на неопределителен член.

Замяна на нечленувани форми с членувани се среща изключително рядко: „сипваше жито в хамбара си“ (I, 47) — „сипваше житото в хамбара си“ (II, 53).

2. Промени в числото на имената. При подготовката на различните издания за печат са извършени и някои промени, свързани с числото на съществителните имена. Повечето от поправките имат за цел да се постигне по-голяма точност и логичност на мисълта: „стоеха пред нея с наведена глава“ (I, 6) — „стоеха пред нея с наведени глави“ (V, 6); „поправяше някакви си скъсани оглавници“ (I, 18) — „поправяше някакъв скъсан оглавник“ (VI, 30); „той се хващаше за коленете“ (I, 13) — „той се хващаше за коляното“ (V, 14).

В изданието от 1911 г. авторът пише: „започна да върти пръстена на пръста си“ (I, 34). В следващото издание (1918) съществителното **пръст** е променено в мн. число (II, 39), в изданията от 1922 и 1923 г. отново срещаме **пръста,** обаче в другото издание (1926) ни изненадва връщането на формата за мн. число, която се запазва и в изданието от 1938 г. Трудно е да се обяснят причините за тази непоследователност, но логически по-оправдана е формата за ед. число.[1]

3. Промени във вида на глагола. Те могат да бъдат разделени в няколко групи:

а) Видови дублети: „**блесваха** зъбките ѝ“ (I, 10) — „**блясваха** зъбите ѝ“ (V, 11); „които **се застъпяха** със страшна врява“ (I, 47; III, 35); — „които **се застъпваха** със страшна врява“ (II, 53; IV, 34; V, 51; VI, 68).

Интересен е един случай, при който Елин Пелин заменя по-често употребявана форма с по-рядка: „проветряваше зимника“ (I, 5) — „проветряше зимника“ (VI, 12). При преиздаване на повестта тази по-рядка глаголна форма трябва да се запазва.

б) Замяна на свършен вид на глагола с несвършен: „на тавана **скръцнеше** мишка“ (I, 52; II, 60; IV, 38) — „на тавана **скърцаше** мишка“ (III, 39; VI, 76); „**скараха** ли се малко“ (I, 11) — „**скарваха** ли се малко“ (VI, 20); „Там няма да те **заколят**“ (I, 52) — „Там няма да те **колят**, ами ще те лекуват“ (VI, 75); „и по него безразборно **се издигнаха**“ (I, 59) — „и по него безразборно **се издигаха**“ (II, 68).

По-особено място заема поправката в следното изречение: „Понеже синовете му нарушиха стария обичай да ядат всички заедно на софрата, а се явяваха кой кога си ще, или никак не се явяваха, то и старецът не сядаше редовно“ (I, 16). В изданието от 1938 г. свършеният по вид глагол **наруши́ха** е заменен със съответния несвършен **нарушаваха**. Спирам се на този случай, защото в по-нови издания на повестта, включително и в „Събрани съчитнения, т. 5,

---

[1] В Събрани съчинения, т. 5, с. 57 е оставена формата за мн. число.

с. 28 е възстановен свършеният вид на глагола. От съдържанието на изречението е ясно, че синовете много пъти са нарушавали стария обичай да ядат заедно и са се явявали в различно време. Свършеният вид на глагола, употребен в минало свършено време, не може да изрази тази многократност на действието. Че поправката, извършена от Елин Пелин, е уместна, се вижда и от обстоятелството, че и останалите глаголи в изречението са несвършени по вид. При преиздаване на повестта трябва да се спазва авторският текст от 1938 г.

в) Замяната на несвършен вид на глагола със свършен. Този вид промени са малко: „се опитаха някъде да **пеят**“ (I, 37) — „се опитаха някъде да **запеят**“ (VI, 55); „Под нея **бяха преживявали** последните си дни“ (I, 3) — „Под нея **бяха преживели** последните си дни“ (IV, 3). И двете промени са напълно уместни. В първия пример контекстът изисква да се изрази начало на действието, а във втория употребата на минало предварително време от свършен вид на глагола по-добре изразява резултативния характер на действието.

4. Промени в глаголните времена. Тези промени са малко на брой, но извършването им е продиктувано от нуждата да се уточни по-добре темпоралната отнесеност на действията, изказани със съответните глаголи: „От вчера **се пострува** на болен“ (I, 41) — „От вчера **се пострупваше** на болен“ (II, 47); „това е оня неин сън, който я **лъжеше** толкова често“ (I, 22; II, 24; III, 17; V, 24) — „това е оня неин сън, който я **е лъгал** толкова често (IV, 16; VI, 35).

* * *

По количество синтактичните промени в повестта „Гераците“ са значително по-малко от морфологичните, но по характер са твърде разнообразни.

1. Промени в простото изречение. Една от поправките засяга съгласуването на сказуемото с подлога: „трепетът на нейните млади форми, които той усещаше през ризата ѝ, го съблазняваха“ (I, 29). Като подлог на изречението неправилно е схванато словосъчетанието „млади форми“, поради което и сказуемото е съгласувано с него. В същност подлог е думата „трепетът“ и в останалите издания съгласуването е правилно: „трепетът на нейните млади форми... го съблазняваше“ (II, 33).

Словоредните промени в границите на простото изречение не са много и не са твърде съществени. Една от тях засяга непрякото допълнение и обстоятелството: „забрадена с тъмна кърпа като вдовица“ (I, 52) — „забрадена като вдовица с тъмна кърпа“ (VI, 76). Елин Пелин е проявил добър езиков усет, като е изнесъл сравнението на първо място, а непрякото допълнение е отишло след него и се е превърнало в определение. Така от гледище на словореда изречението става по-естествено.

2. Промени в сложното изречение. Елин Пелин предпочита късата и стегната фраза. Понякога той трансформира сложното изречение в просто, като една от предикативните единици се превръща в обособена част: „Двете дълго мълчаха и гледаха всяка в своите самотни, нерадостни мисли“ (I, 46) — „Двете дълго мълчаха, потънали всяка в своите самотни, нерадостни мисли“ (II, 52); „Пред него още стои като посадена Елка, с кръстосани ръце и гледа в тъмната неподвижна вода“ (I, 56) — „Там стои като посадена Елка с кръстосани ръце, загледана в тъмната неподвижна вода“ (VI, 80). И в двата случая мисълта става по-точна и логически по-ясна. Освен това е постигната по-голяма стегнатост на речта.

В други случаи той прибягва до разделяне на едно сложно изречение на две или повече по-малки по обем изречения. Най-често тази промяна е мотивирана от комуникативно гледище — самостоятелно отделеното изречение (било то просто или сложно) получава по-голяма смислова натовареност, от-

колкото ако е в състава на друго сложно изречение. Примери: „Нему не му се стоеше вече в кръчмата и той се опита да продължи търговията“ (I, 8) — „Нему не му се стоеше вече в кръчмата. Той се опита да продължи търговията“ (II, 9); „Тя беше стройна и напета мома, с мъничко смугло личице, с тънки жални очи, които гледаха мило и благо, ала беше весела и жива и когато запееше. . .“ (I, 9) — „Тя беше стройна и напета мома, с мъничко смугло личице, с тънки жални очи, които гледаха мило и благо. Беше весела и жива и когато запееше. . .“ (VI, 17); „Ней беше жално за стрина ѝ Елка, обичаше я най-много и сърцето ѝ беше безкрайно привързано“ (I, 14) — „Ней беше жално за стрина ѝ Елка. Нея тя обичаше най-много и сърцето ѝ беше безкрайно привързано“ (II, 15); „Тъмните облаци на небето се разляха пак и като големи черни знамена, покъсани от битки, през тях надникна разсипващата се луна и пред очите на дядо Маргалак светна полето пусто, настръхнало от бурята“ (I, 54—55) — „Тъмните облаци на небето се развяха като големи черни знамена, покъсани от битки. През тях надникна разсипващата се луна и пред очите на дядо Маргалак светна полето пусто, настръхнало от бурята“ (II, 62); „После се прегръщаха и плачеха, плачеха тихо, с горещи сълзи. . .“ (I, 46) — „После се прегръщаха и плачеха. Плачеха тихо, с горещи сълзи. . .“ (VI, 67).

Има случаи, когато Елин Пелин заменя един подчинителен съюз с друг, за да изрази по-пълно характера на подчинителното отношение, например: „желание щото те да бъдат послушни“ (I, 35) — „желание да бъдат послушни“ (VI, 53); „Тя никога не се смееше с висок глас като другите жени в село“ (I, 40) — „Тя никога не се смееше с висок глас, както другите жени в село“ (VI, 18).

Елин Пелин добре е доловил, че местоимението **що** има по-ограничена употреба в сравнение с местоимението **който** и поради това в ред случаи заменя първото местоимение с второто: „Куп бели гъски, що лежаха на двора. . .“ (I, 4) —„Куп бели гъски, които лежаха на двора. . .“ (II, 5); „Широкият песъчлив път, що дели. . .“ (I, 23) — „Широкият песъчлив път, който дели. . .“ (VI, 36); „Тия ниви и ливади, що виждаш. . .“ (I, 35) — „Тия ниви и ливади, които виждаш. . .“ (VI, 52).

* * *

Не е възможно стилистичните промени да се отделят от лексикалните и граматичните, защото всяка стилистична промяна е в същото време и лексикална или граматична. Все пак има случаи, в които мотивът за извършване на поправката е преди всичко стилистичен.

В доста случаи причината за промени в състава на изречението трябва да се търси главно в стремежа на автора да придаде в по-голяма степен народен характер на разказвателния си стил, например: „Дългогодишната неприязън и ненавист против Павел, която непрестанно се култивираше в къщи, не бе хванала корен в неговото широко и открито сърце“ (I, 26) — „Ненавистта против Павел, която непрестанно се засилваше в къщи, не бе хванала корен в неговото широко и открито сърце“ (VI, 48); „Половината от голямото огнено слънце бе паднало зад планинския мираж на хоризонта“ (I, 37) “— „Половината от голямото огнено слънце бе паднало зад планинските върхове“ (VI, 55).

С промяната в следното изречение Елин Пелин не само отстранява една чужда дума, но и постига по-голяма стегнатост: „Леките ѝ шарени чехли, обути върху зелени чорапи, хлопаха тихо из утихналата къща и акомпанираха малкото щурче, което църкаше усърдно нейде“ (V, 48) — „Леките ѝ шарени чехли, обути върху зелени чорапи, хлопаха тихо из утихналата къща. Мъничко щурче усърдно църкаше нейде“ (VI, 45).

При работата си над езика в повестта „Гераците“ Елин Пелин последователно се стреми да постигне максимална сбитост на израза. Неговото правило е: „да пазиш мярката, да не пресолиш чорбата, да бъде точно всичко дадено“. Ще посочим изречения, в които с цел да постигне по-голяма стегнатост авторът отстранява отделни думи от изречението или цялостно го преустройва: „който обграждаше двора на къщата“ (I, 4) — „който обграждаше двора“ (VI, 10); „. . .бе паднала цялата обща къщна работа“ (I, 8) — „. . .бе паднала цялата къщна работа“ (V, 8); „той не пожела да се уволни, остана свръхсрочно и почна да напредва“ (I, 9) — „той не пожела да се уволни и остана свръхсрочно“ (VI, 18); „По неговото кръгло и благо търговско лице. . .“ (I, 14) — „По неговото кръгло и благо лице. . .“ (V, 16); „Стъпките му станаха тежки и бавни, погледът някак виновен“ (I, 15) — „Стъпките му станаха тежки и бавни, погледът — виновен“ (V, 26); „Павел отвори очите си и я погледна“ (I, 26) — „Павел отвори очи и я погледна“ (V, 29); „Погребаха я в един мрачен зимен ден“ (I, 57) — „Погребаха я в един зимен ден“ (II, 66).

Докато случаите с изпускане на думи и дори на цели изречения са доста на брой, случаите на вмъкване на нови думи са твърде малко. Елин Пелин прибягва до вмъкване на нови думи в състава на изречението само когато е необходимо да бъде доуточнена мисълта: „искаха да оставят на децата си добро наследство“ (I, 6) — „искаха да оставят на децата си **добро име** и добро наследство“ (II, 6); „. . . че са били живи пак да се срещнат“ (I, 28) — „. . .че са били живи и здрави пак да се срещнат“ (II, 32); „печеше се като стара змия и сѐ се оплакваше, че е студено“ (I, 60) — „печеше се като стара змия и постоянно се оплакваше, че е студено“ (II, 68).

* * *

Прегледът на редакционните изменения в повестта „Гераците“ характеризира Елин Пелин като извънредно взискателен писател, като голям майстор на българското слово. Високото езиково майсторство, постигнато от него, е резултат от продължителна и внимателна работа над текста на повестта.

ЕЛИН ПЕЛИН

Фрагменти от непубликувана критична студия

Иван Мешеков

СВЕТОУСЕЩАНЕ

„ — Защо ти е истината?“ — Старият селски поп Стефан се е „насмукал“ с вино от шишето под престола в олтара и тъкмо за това след тържествената служба говори вдъхновено п р о т и в „къркането“, против „смукачите, които сушат бъчвите“, и трогва набожно сърцата на богомолците в черквата. Това е и с т и н а, но „защо ти е истината?“ По-важното е, че тая истина е с м е ш н а, че тя е едно трагикомично противоречие: тъкмо виното („Лукавият“) прави стария поп Стефан вдъхновен божи служител, тъкмо то влива младежки жар в жилите му, ръцете му престават да треперят, литургията му е особено тържествена, а това разтрогва и преобразява с религиозното си въздействие черкуващите се и така ц е л т а на черковната служба е постигната.

Наистина средствата за постигането на тая цел са „грозни“, мръсни, езически, но целта е „хубава“, чиста, християнска и тя е постигната: „да се измъкнеш от истината и да разбереш, че си човек“, да си разтвориш душата пред бога топло, а инак само с истината — ти си ж и в о т н о, звяр, хищник.

Това е утвърждение на езическите радости и отрицание на идеалистическата лъжа и отрещеност от плътското.

Елин Пелин не се подиграва, не иронизира своя герой, стария поп Стефан, като порочен божи служител, макар че на пръв поглед изглежда така. Напротив, той разкрива дълбоката трагикомична истина — не само лична на героя, но и на ц я л селски български сюромашки народ, който обича и винцето, и ракийката, и песента, и игрите, и еротичната любов, той, който еднакво ревностно посещава и кръчмата, и черквата все за едно и също нещо: „да се измъкнеш от истината, за да разбереш, че си човек“, а не животно, — „не от добро, а за добро“.

Че тъкмо когато се напие и стане за трезвия „свиня“, сюромахът разбира, че е човек — „разбира своите потайни мъки“, вдъхновява се тържествено, плаче и се изповядва, безразлично де — в кръчмата или в черквата. Това м о р а л н о противоречие е външно, то е за житейския трезвен, бюрократичен ум, за който всичко е ясно, известно, пресметнато от бога или началника, а за същността на човешката жизнерадостност, дълбоко подбодряне и преобразяване то е напълно жизнено оправдано, логично необходимо, въжделено за народа.

През вековете съществуват и като да се взаимно подкрепят и допълнят кръчмата и черквата, Дяволът и Ангелът, изкуството за опиване и религията; виното, песента, еротиката и вярата в бога и в рая. Те еднакво о ч о в е ч в а т, докато действителността, „истината“ подхранва трезвото същество-звяр. Истината, действителността — космична и социална — е страшна, мрачна, „адска“. От нея те измъква и разведрява очите ти „червената капка, с блясъка на цвета си“ — опиянението, вдъхновението, еротичната любов, бохемството, ако и да са грозни, греховни, езически, но тъкмо това те прави способен за хубави, поетични и свети вдъхновени чувства и настроения и ти, макар за кратко, преставаш да си звяр, вълк, алчен хищник.

Това еднакво е правила и прави — и кръчмата, и черквата, и любовта, и народната поезия, възделени за народа. Това е трагически неизбежно, изпитано от народа вековно средство: о п и я н е н и е т о, езическо-панският хедонизъм:

„Липсата на тая червена капка пълни с униние душите, разкъсва сърцата и кисели лицата.“

В п р и р о д а т а и в космоса Елин Пелин чувствува адското, немилостивото, безучастното — било слънцето, с пека и пламъците му през сушата, било земята, със сипеите, голите чукари, сухите речища, есенните мъгли, зимните вихри и каловете ѝ.

У ч о в е к а той чувствува хищническия, грабителски алчен и н с т и н к т — за имот и пари, за власт и експлоатация, за наслада на пола. Тоя хищнически инстинкт у човека — за разлика от животните — се к р и е зад морални, обществено-идейни или поетически външни форми. И човекът- х и щ н и к има своята ж е р т в а, като своя естествена храна, също тъй, както и всеки друг звяр в природата. . .

Елин Пелин в своето дълбоко езическо реалистично светоусещане чувствува основните движещи сили или стихии у човека, и у българския селянин, които го правят вярна рожба и произведение на п р и р о д а т а и обществената с р е д а, на които сили или стихии той е сляпа играчка и над които той е толкоз господар, колкото — над слънцето в сушата, над мъглите и каловете през есенно и зимно време. Трагическата, немилостива, алчна и г р а на инстинктите, страстите, пороците, на която игра падат невинна ж е р т в а не само ч у ж д и т е, близките, семейството, но и сам хищникът-индивид (Ению в З е м я), има своя първоизточник в наследствения ни произход от „диваците ни прадеди от преди три милиона години“ и изобщо в „адската“ природа, в която борбата за живот, за могъщество, за продължение на рода нуди неудържимо към самоизяждане и унищожаване и унижение на слабите и глупавите от силните и хитрите, дори когато са родни братя и любими близки, без да има за това друго оправдание и друга по-висша смисъл.

Природата-космос е толкоз безучастна и безмилостна към хората (Н а п а с т б о ж и я), колкото и към „жабите, на които блатото е пресъхнало“ в сушата, или към „мухите, които се лепят по кръчмите“ в кишата. Алчният хищен инстинкт на индивида за земя, власт, наслади, който разрушава щастието и живота на жертвите си, разрушава и създадения от него самия имот, богатство и дори живота на самия индивид-хищник, точно тъй както слънцето, „адското слънце“ разрушава туй, което то самото е сътворило и извикало за живот, радост, надежди. У човека няма всевластен божествен р а з у м; той не е разумен, не е господар на инстинктите и пороците си, защото няма висш разум, няма „бог“ в природата-майка, а само хищни грабителски, „адски, грозни“ сили: алчност, пол, стомах, които у човека са маскирани с мамлива външна или вътрешна „хубост“: морал, поезия, идеи, култура. . .

Морално-поетичните, религиозните, обществено-идейните и културните прояви и форми на жизнения хищнически инстинкт на човека са като „мамките“ на ловеца: да примамят жертвата му: за храна, за облаги, за наслада. . . Те са една биологическо-подмамническа проява и форма на алчния инстинкт в жизнената борба между индивидите или обществените групи — между силните и слабите, хитрите и доверчивите, „вълците“ и „сюрмашта“. Те са в биологическите закони на мимикризма, нападателните и защитни средства при половото привличане и развъждане, изобщо те са проява и форма на жизнения процес с единствената езическо-хедонистична цел: удоволствие, наслада, могъщество на индивида или вида.

И тъкмо в дълбоката интуиция за тоя „мамнически“, езическо-хедонистичен характер на идеалните, възвишените (етически, религиозни, обществени и естетически) чувства, прояви, норми, зад които се крие алчният инстинкт на хищника-човек, неговият мимикризъм на най-съвършения биологичен вид, е и самата дълбока „ирония — над себе си и над всичко в света“ у Елин Пелин. Иронията на Елин Пелин ни разкрива тъкмо тоя мамнически характер на идеалните прояви и норми и тоя духовен мимикризъм у това най-висше създание — човека, „венеца на природата“. Дълбокото творческо светоусещане на съвременен езичник-хедонист, реалистичният поглед на тоя естественик в литературата го прави като писател и общественик: скептик, иронизатор-хуморист, сатирик, а като художник: реалист без никакви химери.

Ако „животът е наситен с добро и лошо“ и „доброто и злото се излюпва от човека, както пиленцата на яйцето“, ако проклятието на самоизяждането и убийството иде по закона на наследствеността от „диваците ни прадеди“ и от природата-майка, ако и най-идеалните чувства и прояви у човека имат „мамнически“ характер на алчния инстинкт и мимикризма при биологичния процес на най-висшия вид и индивид — това е наистина един положителен реалистичен мироглед без никакви химери (религиозни, нравствени, обществени). Но това е и най-черен песимизъм, единственото средство против който — за да приемеш света и себе си такива, каквито са — е опиянението, смехът, иронията, които превръщат, макар за кратко, хищника-звяр в човек, като го издигат над животното у него и над алчната сляпа стихийна животинщина в света.

Оттук Елин Пелин въздига в жизнена мъдрост опиянението, езическите радости, смеха, иронията, сатирата, а не идеализацията, не морала, не мистиката, утопиите, химерата. В това е и жизненият и художественият реализъм на Елин Пелин. Като слага на прицела на своя основен езическо-скептически усет цялата природа и самото общество и човека, всякаквито възвишени алтруистични мотиви, идеални норми, утопии, химери, като ги слага пред дулото на иронията, смеха, скептицизма и отрицанието си, Елин Пелин изпитва радостта да застрелва всяка напластена вековна лъжа и измама, колкото духовно красива и свята да е тя. Изпитва радостта да разпръсква с лъчите на своя смях и на жизнената езическа правда всяка напластена от векове и сега напластяваща се нова духовна или обществено-идеалната мъгла, преди всичко — за лична наслада и могъщество, като съвременна волна личност, с „волна мисъл“, а не като „рабска душа“ — „лицемер“, „доносчик“, „слуга на господаря“.

Хубавото и грозното, доброто и лошото, добродетелта и порока Елин Пелин не ги противополага като абстрактни метафизически категории, а сочи тяхното еднакво природно „химическо“ свойство (състав) — за него те са еднакво обект на критика и осмиване, защото еднакво са биологическа проява и средство на инстинкта, тая „една едничка сила на инстинкта“ у алчния

хищник-човека („човек е съчетание от грешки“). И ако човекът Елин Пелин, по-специално поетът-художник Елин Пелин е с нещо повече от един обикновен зоо-хищник, от един лицемер-писател, рабска душа и доносчик, който пее песнички и слугува на своя господар, то е тъкмо с тая своя „волна мисъл“, реалистична, правдива, безпощадна: иронията, смеха „над себе си и над всичко в света“, с която той съперничи на слънцето — да осветлява и разпръсква природно-наследствената и обществено-идеалната вековна мъгла, въпреки че и той е „адски“, „немилостив“ не само в инстинктите си, а и в тая своя ирония, смях, духовна светлина, пак също като „адското слънце“: създател и рушител като него за лична езическо-панска радост, наслада и могъщество (а не за отвлечени идеални цели и лъжи).

Тая дълбока творческа интуиция у Елин Пелин за естествените алчни сили (инстинктите, страстите, пороците) и за идеалните взаимни средства у човека (морал, религия, поезия, обществени идеали, просвета, култура) изобщо, интуицията за жизнената безмилостна борба като съзвучен отглас на природно-космичната „адска“ стихия, тая творческа интуиция, от която извира и дълбоката му „ирония над себе си и над всичко в света“, н о с и и мирогледа и метода в творчеството му, и идеята и строежа на разказите му. Творческото му въображение, инвенцията, похватите, сравненията, епитетите, диалогът и езикът, цялата творческа индивидуалност или стилът на художника Елин Пелин се носи и определя от тая негова основна творческа интуиция на езичника, естественика и скептика-реалист, иронизатор-хумористът — от интуицията му за хищника и жертвата, интуицията, която е основа на светоусещането му, израз на темперамента, на средата и епохата му.

Оттук основната амплитуда в психологията и естетиката на Елин Пелин е: от най-светла езическа жизнерадост, безгрижност и смях той стига до най-черна тъга, песимизъм и скептицизъм — от благодушно веселото и трагикомичното до мрачно трагичното и обратно.

Оттук се определя и литературният жанр у него: от фейлетона, хумореската и пародията до късия художествен разказ и повестта.

И тъй, м о т и в и т е у Елин Пелин — в тая основна творческа амплитуда: от трагичното до трагикомичното и сатиричното, и в тая основна творческа интуиция за хищника и жертвата — са:

1. Пан—инстинктът—природата, или култ към езически опиянения, волност и могъщество.
2. Любов.
3. Обществено чувство за „вълците“ и „сюромашта“.
4. Човечността на жертвата.

МОТИВИ

ПАН—ИНСТИНКТЪТ—ПРИРОДАТА

Е з и ч е с к и у д о в о л с т в и я , в о л н о с т , м о г ъ щ е с т в о

„Душата на учителя“; „Летен ден“; „Пролетна измама“ и др.

— Нищожно нещо, но все пак удоволствие докарва, а?

„Нищожно нещо“ е не само ц и г а р а т а, но и винцето, ракийката, любовната еротика, ловджийството и пр. за „наказаните“, „напатените и настрадани“ селяни. Тям това нищожно нещо дава не само удоволствие, но ги „измъква от истината, за да разберат, че са човеци“. То прави същото и за отца Пиомия и братята му в манастира (Н е щ а с т и е), и за стария поп Стефан в

черква (И з к у ш е н и е). Същата роля играе ракийката за героите в разказите З а д у ш н и ц а, И з м а м а и др.

Дяволът е „другар“ на човека, помага му в земния тежък труд, като му дава удоволствия, опиянения, земни радости, кара го сред скръбта и отчаянието от злите и грозните условия на бита и природата да се „смее весело и безгрижно“, прави го два пъти по-силен и по-богат, въпреки че е сиромах (С и р о м а ш к а р а д о с т).

Ангелът е „мълчалив и със свити криле“, а дяволът — „смее се весело и безгрижно“. — Ето д в а т а човешки т и п а психики и мирогледи: идеалистично-отвлечен, л и ц е м е р е н и жизнерадостен-реалистичен, е с т е с т в е н, които Елин Пелин обобщава в тия два образа-символи. Дяволът е другар на бедните, „напатените, настрадани“ хора на труда, а ангелът е „строг, със заповедническо изражение, като че ли е някой н а ч а л н и к на отделение от министерството“. Единият е народен човек, другият — б ю р о к р а т, представител на държавната или черковната власт — единият е другар-помощник, другият — „наставник“, „началник“, съдник. . .

За две пари самостоятелност няма, а говори началнически. Те се гордеят с това, че са божии слуги. Те са с л у г и и нищо повече. Ние, дяволите, сме друга работа, ние сме в о л н и — там е нашата сила.

Вие хората сте много глупави. Все със с т р а д а н и я т а си обичате да се хвалите. Похвали ми се с нещо друго, нещо, което си завоювал, което си прескочил, което си придобил с могъществото си, с усилието на волята си.

Волността, могъществото и усилието на волята е в умението да отстраниш страданието, да се „измъкнеш от истината, за да разбереш, че си човек“ ч р е з опиянението, в самозабравата на удоволствията: игрите, песните, смеха.

Съвсем не е человеколюбиво да предявяваш към напатените и настрадалните селяни строги н р а в с т в е н и „сметки“: грешен ли е, праведен ли е сиромахът, за да влезе в рая или в ада.

— Какво има в тоя ваш рай, та л ъ ж е т е хората? — каза Дяволът.

Виж, друга работа е удоволствието, опиянението, греховните страсти:

„— Вино, речи, п е с н и“. — Речи: „волни хора“, а не слуги, все едно на хората или на бога — не „свити криле“, „рабски душици“, страдание, че отгоре и се хвалят с него. . .

„Лъжете хората“ — ето ролята на нравствено-религиозните „сметки“. Това, което не съществува и не е на земята, това щяло да бъде в рая, на оня свят. Докато тук и х л я б мъчно намираш или изкарваш, сред всевъзможните беди от природата и хората, там — „мед и мляко“ в реките; докато тук всичко е неясно, тъмно, мръсно: „влажни мъгли“, „кал, в която заглъбва всичко“, там — всичко „ясно, светло, чисто“. . .

— Всичко, каквото поискаш. Из реките мед и мляко тече, всякъде е ясно, светло, чисто. Всякой з н а е всичко, там няма нещо тайно за човешкия ум.

Тук социалната ирония и сатирично-хумористичният мироглед на Елин Пелин е насочен против всякакви утопии и химери — не само религиозни, но и социални, научни. . .

— Виж го, даскале, ти него, с какво ще ми се похвали — с мед и мляко! — засмя се Дяволът. — С тия работи, приятелю, може да се похвали всеки б о г а т човек на земята. Мед и мляко! Че в това ли се заключава щастието на човека?. . . Всичко било ясно, всичко светло, всичко явно? Човешката душа без т а й н о т о, без т ъ м н о т о, без неузнаваемото не може да живее щастливо.

Тук обаче Елин Пелин, когато противополага на християнската езическата своя теза, изпуща да добави, че човешката душа не може да бъде щастлива без м р ъ с н о т о, без п о р о к а, без х и щ н и ч е с т в о т о. Защото ще

бъде съвсем откровен, главно, ще влезе в конфликт с морала, с черквата, с държавата, а това, борбата, не докарва удоволствие. . .

„Летен ден"

„Слънцето сипеше огън и жар", „голите чуки", сивите сипеи, сухото речище сред село Горно Ровинище, „желтите лица на гушавите жени", лятото със жетвата — „глухотата и теготата" — всичко това, природата и биттът на Елин Пелиновото бедняшко, шопско село, гони „умните" в кръчмата, докато „лудите" и глупавите работят в полето. . .

Без песните и приказките, без пиенето и веселието в кръчмата ти не си човек, а животно. Животът е „грозен" като село Горно Ровинище лете, а „хубав" става в кръчмата с пиенето, свирните и игрите, макар и посред жътва, макар и противно на съвестта и човещината ти. . . „Нека работят лудите" и глухонемите от рождение, може би, заченати от бащи в пияно състояние.

Децата работят на нивата, а бащите се лекуват в кръчмата против отчаяние: — „и да работиш, и да не работиш, все си сиромах" — против всякакви сиромашки злочестини, — лекуват се в кръчмата, като че в някаква духовна лечебница, преобразяваща „грозния" живот в „хубав", превръщаща настроението от песимистично в жизнерадостно:

„От юности моея
мнози борютмя страсти. . ."

Всевиновникът е слънцето със своя огън и жар, сред глухотата и теготата, в сиромашията на село Горно Ровинище, със страстите и пороците в душата на селяните. . . И чародейството на кръчмата, с песните и игрите ѝ е, че не оставя „мъртво сърцето", а го вдъхновява и лекува от скръб, отчаяние и мъртвило. . .

„Първите звуци зашумяха като дълбока и продължителна въздишка и лека-полека загаснаха, сякаш потънаха в едно безкрайно море от страсти и скърби. После отново по-тъжно и по-високо се подеха, падаха на сърцето, взимаха душата и като вълшебни и дивни сънища я унасяха и увличаха в своите леки вълни. Всички се спогледаха и сякаш всички разбраха своите потайни мъки. . . Свирецът беше прибледнял. . ."

Сякаш под тая космична лятна жарава и огън, сред „глухотата и теготата" в село само виното и изкуството в кръчмата дават такава човешка самозабрава, прохлада и разхубавяват отново живота. Те са целебна противоотрова срещу отчаянието от селския бит и сиромашия, от пороците и страстите и от пламъците на слънцето . . .

Като си трезвен е „грозно", като си пийнал или пиян и весел — е „хубаво"! Това е все същото от Косачи:

— Защо ти е истината? И песните са затова. . . да те измъкнат от истината, за да разбереш, че си човек.

ЛЮБОВ

Косачи. Скореца. По жътва. Сълза Младенова. Земя

Още в тоя разказ на идилична поезия — Косачи — Елин Пелин подлавя проблема за истината и измислицата, за страданието и радостта, за животното и човека. Опиянението от изкуството стои над прозата и страданието на действителността.

„. . . Защо ти е истината? “ — това е отглас от първите разкази на Максим Горки, пропити с романтиката на босячеството.

. . . И песните са за това. . . да те извадят от истината, за да разбереш, че си човек.

Инак, без песните, без поезията и изкуството, само с действителността ти си животно, а не човек.

Лазовата млада булка Пенка, останала сама в село, без Лазо, ще се възвърне към първата си любов — „ех, знае се, кого“. Ревността изобщо, не само на Лазо, е неуверена, непълна любов. И Лазо от песента разбира потайната си мъка, може би, и съдбата си — и минава от измислицата в приказката, която другарят му разказва, към истината — от изкуството към живота: напуща коситбата и бяга към селото си. . .

Проблемът е не толкоз в любовта-ревност, колкото във въздействието на изкуството върху живота, затова е и сложен, навярно, тоя разказ в сб. Л е т е н д е н като начален.

С к о р е ц а

. . . Скорецът непрестанно ги забавляваше. Свири им като славей, като скорец, обажда се като пъдпъдък, като сойка, като сврака. Хората го харесаха, чудеха му се, радваха се. У с м и в к а т а, която не падаше от лицето му, ги подкупи.

. . . Държеше я (цигулката си) закачена на петлицата до младото си песнопойно сърце.

Това и трябва на тия „напети, настрадани“ селяни — да има кой да ги весели и опиянява с песни. Поетът, свирецът е по-м и л о с т и в от природата, сред „глухотата и теготата“ на живота.

Д е ц а на с л ъ н ц е т о и „адската природа“ — волни, хищни, безмилостни — това са тия цигани: и Скореца, и Зуза, и баща ѝ дядо Мехмел. За дълбоката творческа интуиция на Елин Пелин, издаваща неговото светоусещане и темперамент, ковачницата на дядо Мехмел има своя символичен първообраз в ковачницата на слънцето: „зад тях (планините) се пръскаше огън като от някоя страшна ковачница“.

След като се завръща от бягството си от Зуза, скитникът Скорец минава покрай ковачницата на дядо Мехмел и „жално свири“ из село.

Така „жално свири“ и ратаят на попа (Л ю б о в), чиято дъщеря Ивка се пробожда в сърцето, защото баща ѝ го изпъжда заради любовта им. — „Ние сме стари, ние не разбираме младите.“

Има нещо над разбирането на човешкия ум — това е „тайното“, „тъмното“, което е достойно за гордостта на човека, за да разбива глава о тая „стена, направена от гатанки“: песента, любовта, безмилостността на егоизма и убийството са споени в една такава стена от гатанки. И художникът Елин Пелин ги разбулва с трепет, в отглас на своето собствено е з и ч е с к о сърце на „волен“ поет, а не „рабска душица“ с еснафско-християнски морал. Щом народът-езичник е приел Скореца, тук е оправданието и на Скореца, и на художника Елин Пелин, който и затова го взема за свой герой, затова сам го в ъ з п и т а в а и увековечава вече като свое художествено откровение-символ.

Зуза от първата среща се е влюбила в Скореца — и нейната любов е неразделима от „адския“ егоизъм — нейната любов е хищническа, езическа.

Художникът не ни казва п р я к о, че Зуза е „отровила“ Скореца, както тя му се заканва, за да не банализира сам песента си с многоречие за онова, което е вече достатъчно мотивирано, за да не стане всичко и за всекиго „явно“. Нека почетем „тайното“ с м ъ л ч а н и е, в това има повече поезия и „хубост“,

отколкото в думите и з н а н и е т о на всичко. Ние не знаем всичко — и художниковата душа е достатъчно „горда“, за да не иска да знае и да л ъ ж е и нас, че всичко знае, всичко е „явно“, а иска по-скоро да ни приобщи с „тайното“, „тъмното“, което е единосъщо и у примитивните деца на природата: „стена, направена от гатанки“ е самата стихия-природа — пламъците на любовта и пламъците на слънцето са единосъщи. . .

. . . слънцето, което захождаше в запалените облаци над планините — зад тях се пръскаше огън като от някоя страшна ковачница. Зуза гледаше дълго нататък и душата ѝ гореше от с ъ щ о такива пламъци.

„Само черните о г н е н и очи бяха останали същите“ — издайници на произхода на расата, кръвта, страстите и волността: първоизворът им е в „адското немилостиво“ слънце, в което е надхристиянската ѝ нравственост и езическият ѝ бог.

. . . — От п е с н и се е пукнало сърцето му — каза някой.

— От глад е умрял, сиромаха — каза една стара жена.

— От л ю б о в е умрял, миличкия — рече една мома на другарката си.

И всички имаха право.

Тук, към Скореца и Зуза, може да се подведе любовта на Ивка, любовта и темперамента на Пшеничката от С а м о д и в а — това „разкошно х и щ н о цвете“.

П о ж ъ т в а

Бог дава тая година всичко, каквото лелее селската душа — „плодовита жътва“. „ — Бог ни помага!“ —е поздравът им, когато кипи радостният труд в полето.

Но бог е жесток и пак взема „ж е р т в а“ — „селско дете обичливо“, тъй че дори „град да бе ударил“, нямаше толкова да заболи селото, което сред делник оставя зрялото поле, за да погребе Пенка — символ на н а д е ж д а т а и радостта на селяните, пак почернени и натъжени; стихват песните, изчезват усмивките, посърват сърцата. . .

. . . Слънчев у д а р бе убил момичето.

Природата е жестока, немилостива към селските души и към най-добрите им надежди.

. . .Над полето, сякаш с к р ъ с т в ръка прехвръкна надеждата, а по нея р а д о с т т а.

Що е това — с благославящ или с погребален кръст — благослов или прокоба? А де останаха „усмивките“ на сина, на старата му майка и малата сестрица? А що сполетя Пенка, изгората му, „селско дете обичливо“?

Премного любов и чистота, премного надежди и радост, макар и сред плодородно лято, не е съдено за д о б р о на „селските души“ — „напатени и настрадани“. Затова „по-спокойно и по-мъдро“ е с к е п т и ц и з м ъ т, забравата в ракийката и в кръчмата. Не ч а к а й щастие от природата, „бог не е милостив, не молете му се“, „слънцето е огнено и немилостиво“, а хората са жестоки, „вълци“.

Природата прави селяните пияници и неверници, а злите и богатите (чорбаджиите — „вълци“) правят чистите и честните злощастници, роби, престъпници, убийци. . . Бедите сполетяват все най-чистото и хубавото: и когато щастието е постигнато (З а к ъ с н я л а т а н и в а), злите хора го прокуждат, и когато е на път да се постигне — жестокият слънчев удар го убива. . .

Няма милост, няма християнски смисъл, няма р е л и г и о з е н изход за Елин Пелин и за неговите напатени, настрадани селяни. Неговият мироглед е без идеализация на живота, без вяра в бога, в идеал, в правда — все химери и

утопии. Жестокост, немилостивост, адско слънце, мрачна общественост и в селото, и в града. . .

Тук Елин Пелин е колективист — радостите и скърбите в село са живени и споделени о б щ о от всички.

Разказите К р а й в о д е н и ц а т а и Л е п о, колкото и жизнерадостни с младата си любов и с ведрата картина край речицата до воденицата, пак са тъжни с непълната или изневерената любов на влюбените — в единия случай от сиромашията на Свилен, ратая, в другия — от това, че Лепо отива войник и изгората му, въпреки дадената клетва, му изменя за по-богатия, за Бакалчето.

ОБЩЕСТВЕНО ЧУВСТВО ЗА „ВЪЛЦИТЕ“ И „СИРОМАШТА“

На оня свят. Андрешко. Престъпление. Невяста Нена. Хитрец. Братя и др.

Изкуството въздава и социална правда, понеже я няма в действителността: измислицата те измъква от истината, за да разбереш, че си човек.

Изкуството да се развеселиш и в трагичната мъка пред смъртта е пак в ракийката! Ракийката и раят е все едно. И едното, и другото е о п и у м. Както раят е измислица на човека (черквата), за да се измъкне от истината и действителността, така и изкуството да се веселиш (кръчмата) е човешката лечебница против мъката от природно-космичния закон — старост и смърт, както и от с и р о м а ш и я т а и теглото на селянина.

С о ц и а л н и я т протест на народническия писател от края на 90-те години на м. в. е даден в разказа Н а о н я с в я т:

. . . (владиката) гордееше се със сана си и само големците считаше за хора, а сиромашта, бедните хич и не поглеждаше.

Присъдата и иронията на селянина е дадена в измислицата му за о н я с в я т, понеже на тоя тържествува „грехът“, „злото“. И в тоя разказ изкуството лекува душата от отчаяние и мъка, напластена от неправдите в живота, дето е „истината“, от която народът се измъква чрез хумористичната измислица за оня свят. Чрез с м е х а и иронията на измислицата за оня свят най-напред народът, а след него и Елин Пелин въздава и социално в ъ з м е з д и е над владиката и богатите. И народът, и Елин Пелин пращат сиромаха в рая, а богатия, владиката — в ада. Социалното си възмездие народът въздава чрез измислицата на изкуството: то внася човещина и правда в действителността, дето изобщо я няма. . .

Щом само на оня свят няма „бирници“, тогава тоя рай, макар за голямо съжаление на дядо Матейко, без кръчми и ракийка, наистина е за сиромаси хора — „рахат ще видя“ — вечният копнеж на бедняка-селянин!

И наистина наред с ракийката сиромахът обича да се опива с правдата на оня свят, дето и богатият, и бедният ще получат справедливо възмездие: богатият — адски мъки, бедният — „рахат ще види“ от бирници, от тегло.

П р е с т ъ п л е н и е

Липо, ако и да не припечели нищо през тия три години, но е млад, има кураж за живота, м е ч т а е, без да подозира какво го чака, без да знае, какво ще завари в село. Той мечтае за това, което всеки здрав и млад селянин мечтае — да надвие над сиромашията и над борчовете на стария: с труд, с мъжко залягане, мечтае за своя къща, за най-хубавото селско момиче.

Мечтае дори всяка неделя да ходи в черква и „да подари нова икона“. Нищо, че в три години пет занаята е подхващал и че се връща със скъсана

сламена шапка, с процепени стражарски дрехи, бос и с една голяма тояга, по навик от пъдарско време, когато с баща си е пасял селските говеда.

О, това е наистина нещастие, но все пак преодолимо!

Дори птичките и природата още лъжат мечтите му, като да е още д е т е, когато е обичал малката Николинка. . . Мъжката му бодрост и самовяра не го напущат дори и когато среща баща си в гората, станал горски, и от него научава, че воловете са продадени за борч, че кравата умряла, че ралото червей го яде, както и сърцето на баща му. . . Това е вече голяма беда, но пак и тя ще се надвие. — Я, здрав е, ще се труди, той и Ивка, сестра му. . .

Но тук идва неочакваното, чудовищното, немилостивото: Ивка е обезчестена от „сина на вълка, който ни яде. . .“

. . .Като чу това, Липо се изправи, сякаш дигнат от някоя пружина и скръцна със зъби.

Но и това сиромашко бедствие Липо се опитва да победи с вярата си в обществения углавен съд над злодея. Въпреки че баща му знае по-добре живота: „за такива съд няма, синко!“ Липо и тук е сто пъти искрен, като казва, че главата си ще заложи по съд, но няма да остави тоя срам и това престъпление ненаказано. И тръгва обратно за в града да се съветва с адвокат, а баща си праща в село да си „гледа работата“ — не на нивата — воловете продадени, а да слугува на кмета-чорбаджия, който го е назначил горски, и взема заплатата му срещу борча. . .

Изведнъж насреща му иде Нено на кон, чорбаджийският син, прелъстителят на Ивка, и пее. . .

С какви мечти се връщаше в село бедният юначен Липо, а какво чудовищно зло го среща. . . Наместо да си купи къща с градинка, наместо най-хубавата мома да вземе, да ходи в черква, да подари нова икона и селяните да му завиждат — вече не само че воловете са продадени, кравата е умряла, но и семеен позор, „съсипана чест“ до толкоз, че в село да не стъпи от хорски думи. . .

Над туй отгоре, Нено, уплашен от рева на Липо: „слизай!“ му хвърля кесията си с пари — смята го за разбойник!. . .

Това е връх на цинизма над свещения гняв и ярост на чистия мечтателен Липо — „кесията пада на пътя като в л е ч у г а“ — тогава Липо с нея смазва главата на Нено „като на з м и я“. В тия две с р а в н е н и я Елин Пелин стига върха на художествената правда в разказа и на естетическото, пречистваще и възвисяваще, преживяване у читателя.

Разказът е издържан, правдив, много хубав. Чувствуваш правдата на живота, ненавиждаш тоя социален „вълк“ — „чорбаджия“ и оправдаваш „престъплението“ на ратая като неизбежна социална мъзда: „той в миг забрави всичките съдилища на света. . .“ Това сиромашко семейство ти става близко, свидно, защото е самият живот в него, без никаква идеализация или тенденция.

Свидно ти е за тоя 20-годишен син на селския пъдар, говедар, беден земеделец, сега горски. Какво той не е ставал през тия три години — и пощенски, и слуга, и боклукчия, и спирач, и стражар — и все нищо не е припечелил. И се връща в село все пак с вяра и мечти, защото е „здрав, млад и плещест“. Свидно ти е за бащата — заборчнял на чорбаджията-кмет, който го е назначил горски, за да си приспада вземането от заплатата му. При това вече болен и над всичко — „съсипана е честта“ му: чорбаджийският женен син обезчестява Ивка. . .

Читателят е благодарен на писателя за цялата тая правда, селска, жизнена и художествена, задето е създал тоя Липо, който все пак е една радост, че може с чистотата на сърцето и душата си, със силата на младините си да въздава сам заслуженото на мерзавеца, въпреки желанието си да върви по царския път,

чрез съд и пр. Ако Липо отидеше в съда, не само нищо нямаше да спечели семейството му, но и разказът, и художествената правда, и естетическото преживяване на читателя! Защото художествената правда — естетическото чувство само тъй чрез „престъплението“ на Липо е п ъ л н о, защото изцяло обхваща жизнената, психологическата и социалната правда, социалното възмездие. Само тъй задоволява нравственото чувство и само тъй стига степента на п о е з и я. Нека е благословена тая жизнена и нравствена сила у Липо, ако и да става сам „престъпник“, но ж е р т в а. Той връща ч е с т т а на семейството си и с гордост може да гледа света от затвора. Липо е нравствен герой, ако и да влезе в затвора, и минава в пантеона на националните простосмъртни герои — художествени образи.

Още тук се налага съпоставяне на Елин Пелин с Йордан Йовков (Д а ф и н). За Елин Пелиновото светоусещане животът е без етически и религиозен изход, докато Йовков го осмисля и оправдава с бога. В това е разликата в натурите и светоусещането им. И единият, и другият са х у д о ж н и ц и - р е а л и с т и, но единият приема живота, без да го оправдава и осмисля с бога и религията, а другият — не може без това. Оттук — единият е изключително реалист, скептик, а другият е романтик-реалист.

М и л а р о д н а к а р т и н к а

Има много тънко лукавство, както у нане Митре, който успокоява пътника си, че в близкото село има хубава студена вода, тъй и у селянина-пазач на „отровната вода“ на чешмата. В същност това е някаква тънка садистична омраза на селяните от това село към „господата“ от града, които трябва да стоят жадни пред „отровната“ чешма, за да си правят селяните реклама, че уж са от „сегашните“, с властта, а в същност това е предохранителна мярка в случай, че новодошлият е финансов агент, за да попречат да се открие контрабандата на тютюн в селото им. . .

Това селско лукавство се проявява още на бунара, при параклисчето, дето кофата е „откраднатa“, за да не може да се пие вода, сетне, в реката нане Митре предпазва пътника от „звъцока“ и го успокоява с хубавата вода в село, а там пък — водата от чешмата „отровна“. За политическата реклама и предпазна мярка, в случай на ревизия, селяните от това контрабандитско гнездо така изучават, спират и мъчат пътниците от града: с „жажда“. За да предотвратят едно разкриване на контрабандирания от тях тютюн и от преследване на селото от властта!

На служба е пазачът-селянин не да варди пътниците, „господата“ да не пият от „отровната“ вода, а да изучава какви пътници пристигат, а пък „истината“ с чешмите, с бунарите, с политическата принадлежност на цялото село, „заедно с котките“, към сегашната власт — е само заблуда, лукавство, докарване. . .

Това село е същинско разбойническо гнездо: възрастните контрабандират, а децата им хвърлят камъни по пътниците — господа.

А това, че нане Митре оправда и откradването на кофата, и хвърлянето на камъни от децата, и изобщо всяка злина и пакост, това е от предумишленост и солидарност с общото зложелателство и неприязън на селяните от това село към „господата“ и към сегашната власт, която им пречи да укриват и контрабандират тютюна си.

. . . — Па и на това ли он ще ги учи. Чунким някой се е сетил. Оно си е така. Нали са деца. . . оправдава и това нещо нане Митре и го нареди в обикновените природни явления.

Нане Митровото „оправдание“ е предумишлено заблуждение, че всички тия прояви са естествени, а не преднамерени. В същност тук има една колективна организирана ненавист към господата и властта, само че с тънка лукава хитрина скривана. За селяните „господата“ в същност са по-глупави, ако и да са учени, а селяните прости. Тук има к о н ф л и к т на две съсловни психики, с политически прояви — на труда и на властта, на селото и на града.

„Я съм на служба да вардем — каква тънка ирония и подигравка към господата граждани, които са на служба да преследват селяните, а тоя е на служба да варди селяните от „господата“.

. . . И з р а з и т е л н о с т т а на нане Митре ме възпря. Той ме успокои, че селото е близко и там има хубава и студена вода.

Елин Пелин е толкова скъп в думите, толкова преднамерено обективен художник, че не иска с нищо да издаде скритата си замисъл в тоя си разказ. Той иска да се н а с л а ж д а в а от тая си обективност и мълчаливост (и „хубавото юлско слънце м ъ л ч и, мълчи“), зад която не всеки читател ще долови лукавата хитрост на „вечния шоп“, на Андрешко, който след войните е минал в нане Митре и е станал по-скритен и по-изтънчен в ненавистта си към „господата“ и към властта, особено към „сегашната“ — външно, явно той е религиозен (параклисчето с кръста), той е с властвуващата партия (не пие от чешмите, строени от предишната власт!), а вътрешно, скрито — нарушава и божите, и държавните закони, контрабандира, учи децата си да хвърлят камъни по „господата“. Тук само децата са прями и искрени към господата, като ги посрещат и изпращат с камъни. . .

Този разказ рисува по-добре от всичко друго, писано у нас, латентния „хаос“ у селянина. И сам художникът „мълчи, мълчи“ като природата и със своята обективност о п р а в д а в а „родната картинка“ и изтезава читателя, като не му казва истината явно, тъй както и селянинът-пазач държи жаден пътника, не му дава да пие от чешмата — „отровна“ е! и все толкоз му казва „истината“, колкото и пазачът на чешмата. И художникът се б о и от издаване на потайните си мисли пред властта, може би. . .

ЧОВЕЧНОСТ У ЖЕРТВАТА

Старият вол. Спасова могила. Ангелинка. Сиромашка радост и др.

С т а р и я т в о л

Поезия на детските спомени от село. . .

Кристално ясен и сочен реализъм на поет-хуманист, поет на трудовия селски народ.

Това е „поема“ на земеделския бит. Белчо, старият вол, е реален образ-спомен и в същото време той е с и м в о л на земеделския трудов живот, символ на добряшката, съчувствена и признателна към тоя „стар труженик“ селска душа — на бащата на поета и на самия поет.

Винаги когато синът си спомни за детството, за топлото домашно огнище, селцето, рекичката, спомня си и за стария вол. И винаги когато си иде на село, той спохожда „два мили гроба“ — майчиния си и на Белчо.

Кръвното родство на една и същата селска среда, дето са израснали заедно— децата около стария вол, под сайванта, на мегдана, дето Белчо ходи да гледа нивите, които е орал, дето е пасал млад и як и дето отива и да умре — всичко това, заедно със спомена за майката, за хората, които се връщат от черква, за цялата история около Белчо, е о б щ а т а селска душа, „п о к о р н а на съдбата“. Тя е горда в съзнанието за великото дело на т р у д а и човещи-

ната, в ж а л о с т т а на сърцето, във великата обич, с която нейният син-поет одухотворява и Белча, тоя мил герой, накичен от децата „като стар сватбар“, и разцъфналите сливи („засмени баби, натруфени за сватба“), и „слънцето, което излиза заедно с хората из черква“, като прастар труженик на земеделския велик подвиг на земята (тук то не е „адско“, „немилостиво“).

Тая велика жалост и любов в сърцето на селския син-поет одухотворява и р а з х у б а в я в а не само Белчовите рога с китки цветя, но и цялата селска и божия природа. Като че неговото песнопойно сърце е една празнична черква, откъдето всичко излиза весело, пременено, колкото и да е било тъжно, уморено. . .

Т о т к а

Доброто и злото се редуват в Елин Пелиновите разкази — доброто те трогва до сълзи, защото злото е голямо, безсърдечно, бездънно.

Но и доброто не иде толкова от добро, колкото пак от „зло“, от нещастие. — „Ще си имаш майка! Ще ти се радват хората.“ Колко е трагично това добро за сирачето! И колко човечно е, дето това сираче, харизано на бездетната Стоеница, в чуждо село, прави една нещастна бездетница — щ а с т л и в а, като че е станала наистина майка, — отключва една душа за „майчинска т о п л о т а“ и радост. . .

* * *

Предлагаме на читателите на сп. „Литературна мисъл“ фрагменти от непубликувана студия на Иван Мешеков за творчеството на Елин Пелин. Друга част от същата студия ще бъде публикувана в подготвения от Института за литература при БАН сборник, посветен на стогодишнината от рождението на големия български писател. Оригиналът се намира у сина на критика, комуто дължим особена благодарност за предоставената ни възможност да запознаем литературната общественост със студията.

Не е необходимо да бъде представян надълго и нашироко Иван Мешеков — неговото критическо творчество е добре познато, извънредно популярни са и спомените му „Из моя живот“, а студията му „Ляво поколение“ е безценно полезна за всеки литературен историк. Предлаганата студия е написана през четиридесетте години и е останала недовършена. Оттук впечатлението за известна фрагментарност, както и някои езикови грапавини. Но дори и в този вид трудът на Мешеков е интересен с идеите, които съдържа, със свежите хрумвания и точните наблюдения върху отделни страни от творчеството на Елин Пелин. Известни са увлеченията на Мешеков по биологизма — тук те го довеждат до оспоримата теза за могъществото на скептицизма в прозата на класика. Едва ли можем да се съгласим с твърдението, че „хищническият инстинкт у човека се крие зад морални, обществено-идейни или поетически външни форми“ — пък и такава философия подхожда повече на маркиз дьо Сад, отколкото на лукавия и жизнерадостен Елин Пелин.

В самата студия ще намерим непоследователност в доказването на този погрешен тезис. Мешеков точно отбелязва и колективизма на писателя, и чувствителността му към социалната правда, затова ние не можем да приемем толкова еднопосочно определение за светоусещането на Елин Пелин. Той не е завършен реалист-скептик, както ни го представя Мешеков, в творчеството му ще открием пластове, които ни отвеждат към оптимистичността на народната мъдрост. Скептицизмът на шопа не може да бъде равнозначен на черногледство, той въпреки тежестите на живота винаги вярва в своята щастлива

звезда, а това в още по-голяма степен се отнася до писателя-хуманист, който придава общочовешка значимост на шопската житейска философия.

Въпреки несъгласието ни с изводите на критика ние не може да не се възхитим от майсторския идейно-естетически анализ на отделните разкази, от проникновеното изследване на мотивите у Елин Пелин. Нека не забравяме и обстоятелството, че от написването на студията са минали почти четиридесет години, че критикът не е успял да я шлифова, да я изчисти от някои повторения, да ѝ придаде завършеност. Решихме да запазим изцяло стила на Мешеков, въздържахме се от всякакви стилови и други поправки — например вместо „примамка“ критикът използува своята дума „мамка“, но в контекста тя звучи убедително, така е почти навсякъде, където той употребява редки или позабравени вече думи.

Има атмосфера, има багри в студията на Иван Мешеков. Той не би могъл да се постави в ролята на безпристрастен съдия — субективно, развълнувано навлиза в света на Елин Пелин и изповядва своите пристрастия. Без съмнение тези качества ще привлекат интереса на читателите.

„Литературна мисъл“

ВЪПРОСИ НА БОГОМИЛСТВОТО

Владимир Топенчаров

В навечерието на 1300-годишнината на българската държава е напълно естествено погледът да се обърне към онова новаторско движение, което в продължение на няколко века (X—XIV) свързва в Средновековието широко раздвижени маси на българския народ с развълнуваните народи на Европа и носи името богомилство у нас и е наречено „българска ерес“ на Запад. Това е толкова по-съществено, тъй като се касае не за официални отношения на феодална България с други феодални държави или официални органи, а с контакти и отношения между обществени, народни движения, обърнати срещу феодалния ред. Това обстоятелство определя и особената историческа роля на богомилството, което „под формата на борба на една религиозна идея“ (богомилската) „против друга религиозна идея“[1] (господствуващата догматика) формулира първо основни принципи на *ранната демокрация в Средновековието* против официалната феодална догматична идеология и социалната структура на фасалитета, за *респект на човешката личност,* за *равенство между жената и мъжа* и събужда *ропот и чувство на отговорност* у трудещия се човек за състоянието на обществото.

Вече няма съмнение за крупното място, което народната нова и новаторска доктрина на „богомилската ерес“, или богомилството, има по цяла средновековна Европа, „раздвижена от религиозно-социални спорни въпроси, които бяха отражение на класовата борба на времето“ (Енгелс).

Значението на богомилството, или „българската ерес“, изпъква особено силно от проучванията, които бяха направени след Втората световна война, когато се засили интересът към народните движения в историята. Имам пред вид както трудове на български научни работници-историци, така и на значителен брой западноевропейски медиевисти.

След известната публикация на акад. Йордан Иванов „Богомилски книги и легенди“ (1925) последваха проучвания през изтеклите две-три десетилетия на чл.-кор. Димитър Ангелов, на ст. н. с. Борислав Примов, а в началото на 70-те години — книгата „Две жарави — един пламък“,[2] публикувана най-напред в Париж и наречена във френския печат „книга за реабилитация на българската ерес“ или бугрите. (Разбира се, не се касае за историческа реабилитация на богомилството или на идейното му възкресяване — това би било антиисторически парадокс, — а да се определи точно неговото място в европейския исторически свят на Средновековието.)

Хронологически уточнения на Запад дойдоха след френския превод на „Беседа против богомилите“ от Презвитер Козма (1944). Преводът бе направен

---

[1] Ленин. Писмо до Максим Горки, декември 1913 г.

[2] Вл. Топенчаров. 'Bougres & Catheres, Deux brasiers — une même flamme, éd. Seghers. Paris, 1971; „Две жарави — един пламък“ С., Наука и изкуство, 1974, по-нататък цит. по бълг. издание.

от акад. Анри-Шарл Пюеш и от познавача (може би най-добрия) на средновековната българо-славянска литература проф. Андре Вайан. След превода на „Беседата“ настъпи настоящ преврат в отношението на много от западните историци към богомилството — към неговото място в развитието на народните духовни движения между X и XIV в. в Европа, които и когато имат различни имена в отделните страни (катаризъм, албигойство, патаранство, кутугерство), ярко носят доктриналното влияние на богомилството.

Известният изследвач на западноевропейските ереси, френският историк А. Донден, който в продължение на десетки години бе защищавал манихейския произход и характер на катаризма и приемаше заедно с мнозина други (Ст. Рънсиман, Д. Оболенски, Н. Соловьов), че се касае в най-добрия случай за „неоманихейство“ или за „средновековно манихейство“, просто за „възраждане“ на манихейството (ерес, която принадлежи на предфеодалната епоха), писа: „. . . *Изглежда вече несъмнено, че аналогиите, които могат да се констатират между богомилската доктрина, изнесена в „Беседата“ на Презвитер Козма, и катаризма от XII в., навеждат неизбежно към едно заключение, а именно, че латинският катаризъм води началото си от българското богомилство.*“[1]

Така Донден признава едновременно и *оригиналния характер, и примата* на богомилството в разгара на народните движения в средновековна Европа.

В своите изследвания за катарите в Лангдок френският професор Ели Гриф подчертава: „*Не съществува никаква трудност да се открие,* че корените на всички еретически доктрини от Средиземноморската област са свързани с голямата богомилска ерес, която в X в. се е вгнездила в Балканския полуостров *(особено в България)*, а след това в Константинопол.“ Проф. Гриф добавя: „Констатира се, че катарската ерес във Франция се свързва с еретиците богомили на Балканите. . .“

Известният френски историк Рьоне Нелли пише: „Изглежда несъмнено, че не може да се отрече връзката между богомили и френските еретици-катари, особено с умерените български богомили.“ А проф. Марсел Дандо въвежда синтетичния термин „богомили-катари“ или „*богомилство-катаризъм*“, за да определи идеологическото единство на еретическото движение в басейна на Средиземноморието в средните векове. У Марсел Дандо двете линии от паралела „богомилство-катаризъм“ се събират, за да образуват една единна идеологическа линия.

В своето съчинение „Die verhülte Götter“ немският професор Ханс Мюлщайн пише: „В XIII в. богомилското движение, разпространено на Балканите сред славянския свят, става *мотор* на всички еретически брожения, които разтърсват Европа.“[2]

Така бяха преоткрити твърденията на редица изворни материали, които намират идейния източник на западните средновековни ереси (катаризма и др.) в българското богомилство (хрониките на Етиен дьо Бурбон, Матеус Паризиензис, Гийом дьо Нанжис, монаха Алберик и други).[3] Западните еретици са познати и под името „българи“, тъй като „България е тяхна люлка“ (Етиен дьо Бурбон). В столицата на България, Търново, не другаде, Презвитер Козма написва най-крупната книга върху богомилството — своята „Беседа против богомилите“ в присъствено време, с езика на съвременник и свидетел, тъй като богомилството („българската ерес“) се развива в самата столица, както и по цялата българска земя, сред българския народ.

---

[1] A. D o n d a i n e. Herésies et sociétés, XI—XVIII, La Haye et Paris, 1968, p. 124—125.

[2] H. M ü h l s t e i n. Die verhüllte Götter, Verlag Dresch, München, 1957.

[3] Вл. Т о п е н ч а р о в. Цит. съч., с. 20—26.

Установената близост или идентичност между богомилството, западния катаризъм и други средновековни отклонения от официалната църковна идеология даде възможност да се разширят познанията ни върху богомилството, да се попълнят празнини поради недостатъчна оригинална изворна литература у нас.

Естествено, когато се използуват западни извори, за да се доосветлят идеи или състояния на българското богомилство, е необходимо да се вземат пред вид определени национални нюанси. Но установената вече идентичност разширява нашите възможности да обхванем *същността на богомилското движение* и похода на доктрината му в Европа с *помощта на западна оригинална* документация върху катаризма, преди всичко периметрите на *неговото* разпространение.

* * *

В помощ на изследването за връзката между големите средновековни духовни, новаторски съпротивителни народни движения в Европа с богомилски потенциал и за тяхното континентално разпространение се яви в последно време широкото изследване, предприето от нас върху разпространението на термина „българин" (bougre) с неговите многобройни производни, използуван в развитите феодални западноевропейски страни на Средновековието (Франция, Италия, Фландрия (сегашна Белгия), Швейцария.

Този въпрос, засегнат в една забележка на книгата на акад. Й. Иванов, получи сега изключителни резултати.[1] Установи се, че във Франция има повече от 30 термина, които произтичат от „българин", за да се означи противник на църковната идеология, която е официалната обществена идеология на Западна Европа, за новатор, носител на ново отношение към основни обществени принципи и нравствени норми.[2]

Вече самото разпространение на името „бугр" в разните му диалектни нюанси разкрива широкото влияние на „бугрите", еретици-новатори.

В изчерпателния Речник на стария френски език (1696) се отбелязва, че катаризмът още от самото му начало е наричан „la bougrie" и с още десетина варианта от термина „българин".

В Италия явлението „българин", в смисъл на противник на официалната феодална власт, се повтаря (Bolgare, Borgarello, Bulgaro grasso, Borgo Verselli (borgo maschera), bulgari, Belgirate (Bolgerate), Bolgar, Bulger, Burgarus, Bolgeri etc).[3] Тук се намесва и разпространението на други местни наименования, давани на богомилите и богомилството (бабуни, кудугери, павликяни).

Проникването на името „българска ерес" и прозвището „българин" е едно от практическите доказателства за връзката *между западните еретици-новатори в Средновековието и богомилското движение у нас, както и за периметъра на действие на богомилската доктрина в Западна Европа.*

В помощ на новите изследвания като работни средства бяха привлечени *топонимията* и *етимологията* (ономастиката).

Проучванията в топонимията на Франция — в Южна и в Северна — ни откриха повече от 70 селища, местности, села, махали, които между XIII и XIV в. са получили имена, производни от термина „бугр" (българин) и от „ла бугри" — „българска ерес". Част от тях са съобщени в публикацията „Две жарави — един пламък".[4] Техният брой сега нараства. Подобни проучвания

---

[1] Й. Иванов. Богомилски книги и легенди, С., 1957, с. 40.
[2] Вл. Топенчаров. Цит. съч., с. 18 и др.
[3] Olivieri. Dizionario Etimologico Italiano. Milano, 1953.
[4] Вл. Топенчаров. Цит. съч., с. 266 и сл.

се правят от нас в Италия. Тук резултатите потвърждават широкото разпространение на наименования, производни от „българин“ — еретик (Bolgheri — Livorno, Boatio — Brecia, Borgo — Podgora Latina, Buocianic — Chieti, Buccine — Salerno, Buccine — Aresso, Bucceri — Siracusa, Buccherru — Caghliari, Bulgei — Sassari' Burcei — Caghlieri, Butorra — Caltanissetta, Bugliaco — Garnano, Buggiano — Borgo a Boggiano, Bagheria, Celle di Bulgaria — Salerno, Folgarin — Boldgirate). Названията на селищата датират от еретическите XI—XIII век.[1]

Другият път, по който се натрупват исторически доказателства за разпространението на богомилската доктрина на Запад, е *етимологията*.

Във френския език са влезли редица думи, които от Средновековието са дошли до наши дни и са останали във френския език — и са свързани с термин „бугр“ и „ла бугрес“ (за ж. р.) с разнообразно положително или отрицателно значение, което варира съобразно с употребата им от различни социални среди и различни моменти на историята.[2] То е презрително у йезуитите, революционер в печата на Комуната, в по-ново време у Жан Жорес „бугр“ е „човек на място“. „Бугрьолас“ — несретник у Р. Ролан. Има възклицание „О! бугр!“, което засилва едно прилагателно или фраза. Има прилагателни, произлезли от „бугр“, като „бугрьоман“ (много, чудно); глаголът „рабугрир“ (свивам, сгърчвам, унижавам); отново думата „бугр“[3], което значи филиз, израстък на жив плет, стрък, който е вирнал глава и подлежи на окастряне. Такъв е и глаголът „буграсé“, срещан във Вандея. Той означава да се събират бурени, тръни, бодли, остатъци от изсъхнала тръстика и всякакви растения, ненужни за друго, освен да бъдат изгорени. По пътя на едно мрачно хлъзгане на смисловото съдържание в двете думи прозвището, давано на изгорените „бугри“, е слязло от кладите върху върхините, с които е бил разгарян огънят под жертвите-бугри.

Както названията в топонимията, така и думите в езика навлизат от честа употреба през дълъг период време.

В италианския език е влязла думата „буджераре“ (buggeraге) със значение „отклонявам се от истината, мамя“. Ясна е връзката с разпространението на българската ерес, смятана от официалните среди за „измама“. Освен глагола съществуват производни като: „буджероне“ — извън реда, екстраординерно; „буджерата“ — объркване, ропот; „буджера“ — вреда; „буджерио “ — врява, шум, много; „буджера — ярост, гняв, жажда за мъст; близките „болжира“, „буджианка“[4] и др. Несъмнена и установена е връзката с корена „бугр“ със значение на еретик.

Още един от пътищата, по които се разкрива широтата в разпространението на „българската ерес“, е *фолклорът* и в частност *песенният репертоар* на западните трубадури. Проучванията показаха вече голям брой „сирвентес“, песни, частушки, които насочват вниманието към „бугрите“. В стиховете — 12 445—12 448 в „Романа на Розата“ прозвучава името на „бугр'а“. За него, се казва в песента, говорят по цяла Франция, чак до Милано:

Няма замък, нито град,
гдето *бугри* не гълчат
И дори в Милано шумен
чувам страстните им думи.

---

[1] Olivieri. Цит. съч.
[2] Вл. Топенчаров. Две жарави. . ., българското издание, с. 18.
[3] Вж. Две жарави — един пламък (френското и българското издание).
[4] Olivieri и др.

Окситански трубадур в една своя „Жалба“ казва:

И *бугрите* — „съвършените“ —
не вярват те — мнителни,
че има рай блаженний,
ни ад мъчителний![1]

Съвсем близка прилика между твърдението на Презвитер Козма, че богомилите чупят надгробни кръстове и „правят от тях домашни потреби“, се намира в стиховете на окситански трубадур от XIII в.:

Бугр е прочее,
кой чупи надгробните *плочи*. . .[2]

Употребата на *народен език в книжнината* е също друга една *линия* или пътека, която разкрива единството между богомилската новаторска мисъл и западноевропейското духовно новаторско или съпротивително движение в този период на Средновековието. Началната *употреба на народния език в литературата*, забранена и преследвана от западноевропейската църква, както и отношението към книгата вървят успоредно с разпространението на богомилство-катаризма в Западна Европа.

Църквата в България, дето народният език е официален в книжнината, има неположително отношение към книгата като *народно* пособие. Презвитер Козма говори за богомилите, че се движат постоянно с „книга в ръка“ — и това е присмех у него. Козма подиграва богомила, когато констатира, че се позовава на писаното слово като на автентичен, доказателствен документ.

Книгата прочее е *пособие на богомила*. В борбата за своята истина богомилът вдига книгата и я противопоставя на невежествения си противник, който или не я познава, или я канонизира.

Богомилът създава *вкус у народа към книгата и към знанието*.

Ако официална България в тези векове е известна със своята литературна продукция на Златния век и непосредствено след него, богомилите имат *забележителен дял* в нея, недостатъчно отбелязан или невинаги отбелязван.

При това богомилското книжовно дело е не просто част от българската средновековна книжнина. Богомилската книжнина се различава по своя характер дълбоко от официалната, писана пак на говорим език. Срещу официалната, която се насочва главно към каноническа църковна проблематика, богомилската книжнина обхваща *въпроси от земен характер* — за положението на човека, за отношението му към феодалната йерархия и към господарите, за отношението между мъжа и жената, за еманципация на жената, стремежа към „ново общество“, което противопоставя на феодалното.

Съпротивителната мисъл на богомилите, родена в низините на народа при икономическата и политическата обстановка на България[3] в X в., намира непосредствен израз в творби, писани на езика на народа. Писменото слово на народен език, присъщо в Европа единствено на България в този средновековен период, дава възможност на антиклерикалната народна богомилска мисъл да се изгради теоретически по-точно и логично и да осигури дефиниции в една структура от убедителни аргументи — записани, затова устойчиви и трайни. С литературата на говорим език богомилството добива забележителна пробивна сила, възможност за континентално разпространение.

---

[1] Tobler-Lommatzsch. Wiesbaden, 1956, I, p. 1019.
[2] Ordinat, Tancrei, mss Saltes, fol 30.
[3] Вл. Топенчаров. Цит. съч., с. 50, както и Д. Ангелов, Б. Примов.

Това предимство на българската земя дава и възможност да се организира кръг от пишещи хора най-близко до народа, който ще даде теоретическа разработка на богомилството и да се натрупа още в X и XI в. сравнително богата компилативна и оригинална новаторска литература, която преминава на Запад, влияе върху нарастващите местни съпротивителни народни движения, дава им идеологическо определение или ги възбужда.

До официалната литература се нареждат в този период (*по-многобройни от нея)* творбите на апокрифната, народна богомилска книжнина — „Йоановото евангелие“ („Тайната книга“), „Видение Исаево“, „Апостолът“, „Детство Исусово“, „Книгата на Енох“, „Сказание на Люсибал“ и много други, отбелязани или неотбелязани в съчинението на акад. Йордан Иванов „Богомилски книги и легенди“.

В този период България е най-активното ателие за *народна* книжнина в Европа. Богомилската книжнина има и това превъзходство пред официалната българска литература от този богат литературен период, че тя *първа прехвърля границите на България.* Жак Фурние, съдия-инквизитор в Памие, Франция, пише в края на екземпляра на „Йоановото евангелие“, намерен *на латински език* в местната общност на катарите: „Това е тайната на еретиците. . ., донесена от България. . .“ Пътят на „Тайната книга“ минава от България през италианската катарска община в Конкорецо, за да стигне в Южна Франция. Преводи на богомилски книги са „Лионският требник“, „Деяния на апостолите“, „Видение Исаево“ и др. — те са вече на народен говорим френски език. *Първите български книги, преведени на чуждестранен, западен език, са богомилски книги.*

Като прониква в сродните новаторски среди в Западна Европа, богомилската книга става и големият *носител на Кирило-Методиевия принцип за говорим език в литературата.*

Един от конфликтите в богомилско-катарските движения и представителите на официалната идеология и литература в Западна Европа е именно *проблемът за езика.* Вън от спорадичните появи на съчинения, писани с народен език, борбата за народен език в литературата там е водена преди всичко от последователите на „българската ерес“ в Европа. „Катарският требник“ е на провансалски език. „Апостолът“ е познат във Франция на говорим простонароден език.

Църковните събори на Запад, които се занимават с „българската ерес“ (катаризма), се противопоставят на употребата на народния език в литературата. Така съборът в Тулуза против катарите (1229) забранява със своето 14-о постановление превода на „светите книги“ на говорим език. С такава забрана още в 1150 г. е излязъл и Сплитският събор против богомилите в Босна и Херцеговина и против практиката им да си служат с говорим език и в своите проповеди, и в писменото слово.

* * *

Но има и друг съществен въпрос.

Известно е, че античната цивилизация, унищожена или занемарена в Европа след Великото преселение на народите, но запазена в библиотеките и школите на Изтока (Византия, Палестина, Сирия, Египет), тръгна обратно към европейския си извор чрез българските ученици на източните школи и библиотеки. В обратния път на античното знание към Европа безспорна роля играят ересите, частно богомилството.

Богомилството превари в колбата на своята социална и философска доктрина не само старозаветни и новозаветни данни, еретически мисли и народни

мечти, но и *антично знание*. Така богомилството става и една от *народните трансмисии,* която пренася елементи на антично знание по обратния път от Изток на Запад, пречупено наистина през известна българска богомилска призма, но независимо от точността и обема му, то го пренася. Такова е другото превъзходство на богомилството.

Синодикът на цар Борил анатемосва еретиците (богомилите), които показват интерес към „*елинските науки*“ (курс. м.) и „ги изучават не само да получат образование, но и да следват техните безразсъдни мнения. . .“. Синодикът отправя „анатема“ и на „онези, които казват, че езическите мъдреци били много по-добри“. . . „Анатема“ и „на онези, *които с други басненски измислици* от себе си претворяват и нашето собствено създание, като *приемат* като истини *платоновските идеи* (курс. м.) и казват, че материята се образува като вещ самостоятелна (независима) от идеите и ясно охулват самовластието на създателя“[1]. Анатемите разкриват, че носител на антично знание са еретиците, т. е. мислителите от народа. Твърдението, че Синодикът на цар Борил е компилация от стари и нови „анатеми“, не намалява значението му на изворен документ за употребата у богомилите на антично знание. Целият Синодик е плод на събор, насочен срещу богомилите.

Въпросът за участието на богомилите в пренасянето на антично знание от Изтока в Европа трябва да се върже с общата постановка, в която се търсят нови страни в богомилството и нови нишки за неговото проучване. Той стои в дневния ред на *богомилознанието* или *богомиловедението*. (Да се въведе терминът *богомиловедение* не е пресилено. Като се имат пред вид териториалният обхват и идейният мащаб на великото народно движение, каквото е богомилството, може да се стигне до този термин и ще се стигне до него.)

* * *

При това може да се стигне и до още един извод.

Изследването на народното движение на богомилството или на „българската ерес“, което върви по нови надеждни пътища, налага да се освобождаваме от известно робуване на стари прозвища, давани на богомилите, и от стари оценки за „българската ерес“, останали като закоравяло наследство от средновековните полемисти, инквизиционни протоколи и близките им по дух съвременници.

По традиция богомилите и сродните им европейски движения са обвинявани в *песимизъм* и *нихилизъм*. Това се дължи несъмнено на наследен средновековен жаргон. Твърдението продължава и сега в най-нови издания — и чужди, и наши. В трудове с иначе много положителни качества все още стои оценката, че богомилството е възникнало „*в резултат на песимистичния възглед* върху света и човека, създаван сред угнетяваните слоеве на българския народ“.

В същност твърдението за песимизъм в „българската ерес“ (богомилството) бе и по инерция от автор на автор и не е плод на внимателно проучване на богомилски текстове.

Достатъчно е да се разлисти „Тайната книга“, която се смята за основен наръчник на богомилите, или да се види „Видение Исаево“, за да се опровергае „песимистичният възглед върху света и човека“ в богомилската доктрина.

В същност, докато останалите типове дуализъм, които предшествуват богомилството, водят към метафизически разсъждения върху проблема за „доброто“ и „злото“, у богомилите и съответните родствени движения в Европа

---

[1] **Антология на** българската философска мисъл. Т. I, **с.** 96.

проблемът за „доброто“ и „злото“ е поставен в отношението му *към човека* в Ранното средновековие (подвасалния и закрепостен човек, данъчно бреме, сеньориална социална структура). В богомилските текстове и образи *човекът заема централно място*, вниманието е насочено към него, манифестирани са към него любов и защита.

Направо може да се говори за *антропоцентризъм* и *антропофилия* (хуманност) у богомилството. Те са много конкретно изразени в богомилските текстове и сведения.

У богомилите *човекът* има две въплъщения — мъжът и жената, поставени при еднакви условия на произход, еднакви права на равенство и развитие. С този проблем се занимават и богомилството, и родствените му движения в Европа.

Отношението на богомилите *към жената* е един от доводите за антропоцентризъм в богомилството и в *борбата му за човешко достойнство*. То е напълно нов *хуманен* елемент в обществените понятия за времето и *няма нищо общо с песимизъм*. (Терминът „бугреса“ впрочем, даван на жените — привърженици на западния катаризъм, е още една видима връзка между богомилството и западните му подобия.)

Неотдавна бе цитиран един от постулатите на западните катари, редактиран с класическа яснота в духа на „българската ерес“ за *егалитаризъм на половете:* „Мъже, нека тачим жените си и нека нашите тела да тачат душите им така, че жените да станат като нас, мъжете, и да няма никаква разлика между половете.“[1] В този мъдър и изящно редактиран пасаж е разкрита една типична страна в същността на богомилство-катаризма с антропофилска насоченост.

Привлича нашето внимание още един текст у Франсоа Рабле, неизползуван достатъчно досега. Рабле употребява термина „тондю а ла бугрес“ (остригана като бугреса).[2] Тук се касае за усилието на жената-бугреса да се изравни с мъжа дори външно, с подстригване „по мъжки“. Близък текст има и у френските катари, у които жените-катарки (бугресите) прибират косите си, за да се изравнят с мъжете, да наподобяват мъже.[3]

Твърда линия на *антропофилия* може да се констатира в отношението на богомилството изобщо към човека, към живота на човека и неговата защита. Необходимо е историческото изследване да се освободи от наслоените необосновани обвинения, че богомилите са „против живота“ и за неговото унищожение и да не бъдат обвинявани в „песимистичен възглед към живота и човека“.

В познатата легенда „Видение Исаево“ това изрично е изразено в напомнянето, че Исай трябва да се върне на земята и да изживее живота си докрай. Борбата срещу злото се води на земята — богомилите имат задължението да не прекъсват тази борба чрез отказ от живота. Богомилството е човекомилство. Тази черта на богомилството се проявява особено в отношението към *децата*. Трябва да се опровергае необоснованото твърдение за „презрение“ у богомилите към *децата*. Напротив, отношението у богомилите към детето утвърждава грижата за човека или отново — *антропофилията* на богомилството.

Но тук се налага преди всичко да се направи една смислова поправка в превода на „Беседата“ на Козма (д-р В. Киселков, 1921 г.). Терминът „*богатѝчища*“, употребен от Козма, е предаден на новобългарски като „богаташчета“ и с това децата се представят като причислявани от богомилите към „щастливите“ и към слоя на богатите и затова се „ненавиждат“ и се отричат. От консул-

---

[1] M. D a n d o. Les origines du catharisme, éd. Pavillon, Paris, 1967.
[2] F. R a b e l a i s. Oeuvres, t. III, p. 284. P.
[3] R. N e l l y. La vie quotidienne des Cathares du Langaedoc, an XIII s. éd. Hachette, P., 1968, p. 22.

тациите, които бяха направени напоследък, се вижда, че така стои терминът във всички наши издания на „Беседата срещу богомилите“ на Презвитер Козма, дори и в най-новите. Всички са повлияни от превода на д-р В. Киселков и просто го преповтарят. А преводът на Киселков е *без достатъчно разбиране на социалното съдържание на понятието* и е със сериозно опущение, което е подвело наши учени в техните изводи.

За пръв път с ново отношение към термина „богатѝчища“ се обърнаха френският академик Анри-Шарл Пюеш и проф. Андре Вайан. Те предадоха „богатѝчища“ с думите „деца за богатите“ или, казано по текста: „и да не се създават деца за богатите“, т. е. тъй като децата ще принадлежат утре на господарите, ще бъдат „богаташови“. Нека добавим: това подсказва и следващият текст у Козма: „Защото богатството е мамоново.“ Това се вижда и от използувания по-нататък цитат от евангелието на апостол Лука за богатия, който „приютява в своето жилище бедните“[1], т. е. превръща ги в господарски люде, т. е. в работни ръце.

Не презрение и омраза към продължение на човешкия род, а, напротив, милост и поплак към бъдещето на бедния нещастен млад живот ръководи богомилската мисъл към децата, антропофилска грижа, не песимизъм, а реакция срещу социалното насилие на богатия.

Нека бъде отбелязана засега само тази грешка в превода на д-р Киселков. Настойчив дълг на съвременните историци е да се прочетат наново от висотата на съвременното познание за социалното и философското съдържание на богомилство-катаризма всички стари текстове и да се уточнят техните преводи. Без това историографията ще остане роб на много неверни традиционни тълкувания.

Навсякъде и във всичко впрочем се проявява любовта и грижата у богомилите към унижения и оскърбен човек. Антропофилското отношение към малкия, смазан индивид може да се почувствува дори и през редове на текстовете у автори от епохата и през вражеския им жаргон. С всичко, което върши в своята обществена практика — дори със страданието си, — богомилът се изправя в защита на респекта на човешката личност и с чувство за лична отговорност към правата му. Тъкмо това отношение на богомилите към страдащите хора извиква в отговор любовта на страдащите към богомилите. Козма изразява това и сам, когато пише: „Мнозина смятат, че богомилите страдат за правда.“

Съчувствието на богомила към страдащия човек — антропофилията му — определя и неговото отношение към господствуващата догма и към цялата околна обществена среда.

Богомилският възглед е носител на *антидогматична* позиция. И кръста, и иконата, и положението пред мощите, и приемането на причастие, отричани от богомилите, са догми, предназначени да подчиняват човека. Един от основните конфликти между Козма и богомилите е именно тук. Козма атакува богомилите за тяхното неподчинение на „по-висши органи“, когато не целуват краката на божията майка или кръста и иконата. *Антидогматизмът у богомилите има антропофилска основа* — богомилите са против църковните догми в името на освобождението от йерархическо чинопочитание — Козма защищава символите, догмите и ритуалите в името на подчинението на религиозните и светските владетели.

Богомилството противопоставя на догмата и на ритуала една своя *натуралистическа тенденция*. Отхвърля мощите, като ги таксува като обикновени кости. Отхвърля причастието — хляба и виното му, като ги нарича обикновен

---

[1] Д-р В. Сл. Киселков. Презвитер Козма и неговата Беседа против богомилите. Карнобат, 1921, с. 55.

хляб и обикновено вино. Отхвърля трансформацията на материята (хляба и виното) на причастието с ирония, в която има *здрав, нормален човешки разсъдък*. Такъв разсъдък има и твърдението на богомилите, когато те се противопоставят на идеята за възкресението на мъртвите, които „ще станат, ще съберат костите си и ще се явят на Страшния съд". В здравия разум на богомила телата се превръщат в прах и ще останат завинаги в земята.

Богомилският антидогматизъм е опит за освобождаване на човешката мисъл, начало на духовно разкрепостяване на страдащия в Средновековието човек, преди той да стигне до извода за социално разкрепостяване. Богомилският антидогматизъм се приближава настойчиво към *рационализма*, който ще влезе в близките ренесансови векове в европейската мисъл.

В един подценяван досега текст във „Видение Исаево" се казва, че „всичко на небето е като на земята", т. е. развитието на богомилската мисъл върви по път, обратен на официалната християнска проповед, в която се казва: „да дойде царството божие на земята". В „Исаево видение", считано за типично богомилско произведение, божието царство е по образ и подобие на земята. . . Нещата в мисълта на богомилите вървят логично по път, обратен на църковната догма. Богомилът мечтае за „ново общество". Той е „*нихилист*" по отношение на феодалното господство, отрича йерархията и подчинението на човека от господаря, но той е *оптимист* в очакването на ново човешко общество. Обвинението в „нихилизъм", повтаряно по йезуитска аналогия до ден днешен, иде от църковните християнски полемисти, които са против „българската ерес", обърната срещу феодалната обществена насока и идеологическа мисъл.

Богомилството („българската ерес" в нейните разновидности) е отражение на класовия конфликт на европейското Средновековие, изразен в „религиозно-социални спорове", и е ранна борба на европейската демокрация „под формата на една религиозна идея" (богомилската) „срещу друга религиозна идея"(господствуващата догматика).

* * *

Влиянието на богомилството е така силно и разностранно, че то излиза далеч извън границите на богомилските общини и създава обществена атмосфера, която прониква в изкуството, в музиката, дори в иконографията на времето.

Със своята земна природа богомилството влиза в оставената от неговото време *каменна пластика*. Нейните следи са особено силно изразени в надгробните плочи, независимо дали ги намираме в наши или в други земи, дето е стигнала доктрината на богомилството.

В богомилската символика човекът е земна, материална и централна фигура, с „нозе, здраво стъпили на земята" — по образните думи на австрийския проф. Херберт Фишер. . . Човекът у тях е „пътник, който крачи по земята".

В богомилската каменна пластика човекът излиза на преден план, заобиколен от земни елементи — растителни, животински, — или космически, но материални — слънчевия кръг, символа на луната, — дори тогава, когато поради нелегалното съществуване на богомилството е използуван отричаният от него кръст като плоскост или фон, за да бъде оставен богомилски знак, белег или символ и рисунък.

Досега изследвания има главно на богомилска символика върху надгробни камъни в Босна и Херцеговина.

Изследвачът на богомилската каменна пластика у нас, археологът Павел Димитров, пише в доклад, изнесен на среща във Виена между български и австрийски изследователи на богомилството (юни 1976 г.): „Изследването. . . в

България потвърждава. . ., че богомилската символика е възникнала и създала свои паметници въз основа на съществуващи декоративни мотиви в земите на проявата на доктрината, към които богомилите са обръщат, за да осветят образно своите идеи сред последователите си. Нейни особености (у нас) са близки на паметниците в Босна и Херцеговина."[1]

Проучването на богомилската каменна пластика е един друг път, който разкрива стъпките на богомилството в една съществена област на културата. Първите резултати обещават значителни открития за общественото влияние на богомилите.

Не по-малко важно и надеждно в по-нататъшното проучване на идейния и културния мащаб на богомилството у нас и на Запад е мястото на богомилството в *музиката* — една област на богомилско влияние, в която едва сега се правят първите стъпки. Имам пред вид излязлата през последните години студия на ст. н. с. Стефан Лазаров „Богомилите и музиката". В нея авторът разглежда особености в песенния репертоар на богомилите и открива характерни за него мотиви. Стефан Лазаров пише:

„Богомилите, които отхвърлят изцяло църквата, нейната организация и нейния култ, изхвърлят и нейните литургийни действия и църковно пеене — това личи например от сравнение между текстовете у Козма и Синодика на цар Борил — от една страна, и „Верую" — от друга.

В собственото си богослужение обаче те практикуват разпевното изпълнение на текстове и по-специално на молитвата „Отче наш", за което свидетелствува Зигавин и още по-добре „Катарският требник" (XIII в.). В този паметник има указание за повторяемост на дадени важни раздели и за използуване на различни интонации. Става дума за „лекцио солемнис", стара традиция в българската култура, която възлиза към глаголическата епоха, обновена и обогатена от богомилите.

Основна форма на изложение в богомилските паметници е *диалогът*. Това се вижда особено в „Тайната книга", във „Видение Исаево", в „Книгата на Енох" и др. Те са паметници на своеобразен богомилски театър, т. нар. „драма на четенето".

Богомилите приемат и осмислят многобройни песенни традиции. У гностици, павликяни, манихеи също има лекцио солемнис; идеята за звучащи небесни сфери е развита у питагорейци и гностици, докато идеята за унисонно пеене и антифонното изпълнение е основно в концепцията на църквата. Всичко това е богато отразено в „Книгата на Енох" и „Видение Исаево" (с „леви" и „десни" пеещи ангели, пеене от една уста и т. н.).

Козма разглежда веселящите се миряни като опасност за църквата, респ. като потенциални привърженици на богомилите. . . Може да се заключи, че богомилите са имали активно отношение към музиката, споделяйки фолклорната (народната) практика и възприемайки от един широк културно-исторически кръг онова, което най-точно съответствува на тяхното учение и го свързва с народа."[2]

Богомилски влияния могат да се проследят и в иконите през Средновековието. Богомилството отхвърля *иконата,* която за него представлява средство на подчинението. Чрез иконата, защищавана от Козма, се защищават обществените рангове и примирението на човека пред по-силния. Но богомилът — в по-голяма част от периода на своята съпротива — е в подполие. Той не може да упражнява своя отпор открито и легално. В усилието да се противопостави на образите, които внушават подчинение, той в определени моменти дава очевидно предпочитание на едни икони пред други икони.

---

[1] П. Димитров. Богомилска символика в България (ръкопис). 1976.

[2] S. Lazarof. Beiträge zur Musikkultur des Balkans I, Herausgegeben von Rudolf Flotzinger (Sonderdruck). Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, Graz, 1975.

Може да се установи, че през богомилските векове (X—XIV) зачестява появата на иконата на св. Георги. Св. Георги се опълчва на злото. Той не се идентифицира със св. Михаил (който има други служебни функции). Св. Георги е противник на злото, бори се с него и го побеждава. Характерно е, че тъкмо в тези векове св. Георги е качен на кон, за да се представи по-могъща фигурата на противника на злото и му се дава названието „Победоносец". С дълго копие той пронизва злото — змия, змей или гърчещ се човек, понякога с корона. Този образ, изписан върху дъската на иконата, отговаря с поведението си на оня възглед на българските богомили, който определя и една от специфичните му особености. Богомилската вяра, че „доброто" ще победи „злото", е изразявана с дълбока идеологическа яснота в образа на св. Георги. Представата за св. Георги принадлежи на антична класика, но именно в периода на богомилството тя навлиза с особена сила в иконографията, за да изобрази убеждението на християнина от народа за възможната победа на доброто над злото на земята. По-често, отколкото в официалната иконография, образът на победителя над злото св. Георги прониква в домашните иконостаси.

Следователно историята на иконографията може да стигне до извода, че зачестената поява на иконата на св. Георги съвпада по време със засилването на еманципаторските богомилски явления в обществото.

Проучванията на богомилските следи в пластиката, иконографията, музиката и други културни области са в своето начало. Те са нови въпроси. Проучванията продължават с надеждни признаци.

* * *

Съвременното разширено изследване на „българската ерес" (богомилството) по пътищата на топонимията, етимологията и отраженията му върху социалното поведение, мисълта и културата на народите в Европа уточнява континенталните периметри на разпространението, въздействието и трайността му, утвърждава информацията за *типично средновековните му корени* и ни освобождава от застиналия комплекс да виждаме в него „неоманихейство" или просто възраждане на стари, предсредновековни ереси с добавка на „отделни оригинални части".

Наистина в идеологичната концепция на богомилството в неговата оригинална българска същност и в европейските му версии могат да се открият в „снет вид" елементи на манихейство, на павликянство, на масилиализъм, на оригенизъм, на други антични и предсредновековни мисловни и космогонични твърдения. Но в него изплуват не отделни източници и „съставни части", а изпъкват собствените открития на богомилството, които именно го определят като *ново и новаторско* демократично явление на европейското Средновековие, в което то се появява и проявява. В своето паневропейско действие, което надхвърля и по трайност, и по териториално разпространение всички други ереси в средновековна Европа, „българската ерес" — богомилството, със своите основни черти на *обществена мисъл,* на *антропоцентризъм* и *антропофилия* се насочва към преддверието на по-късния, но вече наближаващ европейски хуманизъм и рационализъм и позволява да се класира като тяхна *народна антиципация.*

При такъв извод за богомилската доктрина е естествено да се постави въпросът, дали е достатъчно за нейния теоретически и практически обхват определението, което ѝ се дава, на ерес. Терминът иде от традицията на хронистите и средновековните полемисти. Обективността на изследването задължава да се минава към исторически съответна терминология, която да не робува на тра-

дицията и да не се застрашава чрез употреба на остарели термини да се представи ограничено историческото явление.

По отношение на църквата богомилството е еретическо отклонение, но по широтата на обществената си мисъл то надхвърля проблемите на църквата и трябва да се извади от историята на религията само. Всички присъщи на богомилството и сродните му ереси елементи на обществено, духовно и културно движение позволяват да се види в него *нова степен в социалната, културната и философската мисъл в Европа,* за да стигнем до окончателния извод:

Българското богомилство не може да се затваря в тясната рамка на *ерес.* То е *обществено поведение* (ethos) в средновековните X—XIV в., със специфични черти, които го отделят в самостоятелна идеологическа позиция и определят високото място на неговата демократична и рационалистическа насоченост в развитието на ранни прогресивни гледища сред народите от континента в навечерието на европейския хуманизъм. Казано с една сумарна фраза: Богомилството е ранна борба на средновековната демокрация срещу официалната феодална догматична идеология и социалната структура на васалитета, за респект на човешката личност (мъжа и жената), за победа на социалното добро над социалното зло с надежда за „ново общество".

Богомилството е крупно историческо достояние на българския народ, висок първостепенен факт за българското участие в усилията на европейската ранна демокрация (X—XIV в.), за развитието на социално-философската мисъл в Европа и в нейната цивилизация.

СИМЕОН СУЛТАНОВ

(По повод петдесетгодишнината на критика)

Христо Стефанов

Близо три десетилетия Симеон Султанов участвува неотменно в литературния живот. Но това участие е твърде своеобразно, както впрочем всичко, което създава Симеон Султанов, след един период на активна критическа дейност, неособено ценѐн очевидно от самия него, той се обърна към еталонните стойности на нашата литература, за да ги преоткрие за нов живот. Подобна „абдикация“ от живия литературен процес най-често отпраща критика в далечините на литературната история, откъдето гласът му достига по-слабо до съвременниците. Със Симеон Султанов стана точно обратното: неговото присъствие в съвременната литература е все по-осезаемо и в суетнята на литературното ежедневие отеква още по-респектиращо пестеливото и точно негово слово.

Парадокс ли е това, ще стане ясно — надявам се —по-нататък. Пък и с парадокси от този род творчеството на Симеон Султанов смущава всяко повърхностно мислене. За лесноописците, които „се трудят в името на гризливата критика на мишките“, е необяснимо друго: за толкова години той е написал всичко шест-седем недебели книги; интересите му са съсредоточени в кръга на неколцина любими писатели, разширяван бавно и със строга мярка. А неголямото творчество на Симеон Султанов е в същност един от най-ярките плодове на критическия „ренесанс“ след Априлския пленум. При това той няма бързия рефлекс на критик, нито темперамента на полемист — но са му чужди и такива псевдоакадемични добродетели като абстрактните теоретизации или неодухотворената фактологичност. . .

Разбира се, наивно е Симеон Султанов да бъде сравняван с критическите еднодневки или с жилавото наукоподобие. Но ми е правило впечатление, че понякога писаното за Симеон Султанов като че ли се затваря в кръга на констатации, извлечени сякаш от скритата съпоставка с такива неравностойни партньори. И се стига до верни, но твърде общи преценки — изтъкват се зрелият му вкус и естетическа принципност, голямата му любов към литературата (какво ли пък би представлявал литератор, който я мрази?), изящният му стил и т. н. Разбира се, за тези качества мечтае всеки, който се е посветил на неласката критическа муза, ала ги притежават малцина. И все пак това са само п р е д п о с т а в к и за създаването на едно значително творческо дело, чийто патос и стойност понякога остават в сянката на искреното възхищение.

Не искам да кажа, че именно аз сега ще разкрия същността на творчеството на Симеон Султанов — в една кратка статия подобни амбиции са безпочвени. Бих желал да се спра само на някои същностни негови черти, които

според мен свързват Симеон Султанов с развитието на нашата критическа мисъл в последното двадесетилетие, а — от друга страна — в конкретното си приложение още повече открояват индивидуалното своеобразие на критика.

Симеон Султанов принадлежи към поколението, чиято младост щастливо съвпада с младостта на социалистическа България. Но ако отначало младежката възторженост се сливаше с опиянението от свободата, скоро младежката незрелост попадна в плен на догматичната естетика. Или, както сам критикът казва в едно интервю: „В миналото — повече или по-малко — всички критици сме грешили. Мнозина носеха униформата на догматизма, само че на някои снаги тя стоеше „по мярка“, а на други — като на чуждо навлечена дреха. Ако сме искрени и се обърнем назад, за да проследим преживяното, ще видим, че зад нас има малки или големи литературни грехове, които човек в часове на големи равносметки трябва да преоценява, дори ако се налага да влиза и публично в спор със себе си“ (Ат. Свиленов. С повея на Април, с. 337).

Споменавам това, защото то пряко ни въвежда в особената творческа съдба на поколението, към което принадлежи Симеон Султанов. Съвсем накратко казано — то има̀ щастливата съдба да усети обновителния дух, дошъл с Априлския пленум от 1956 г., още преди да е натрупало големи, травматизиращи съзнанието грешки в литературната си биография. И ако критиците от предходното поколение трябваше в саморазпъването на горчиви равносметки да търсят верните насоки за своя талант, на техните по-млади колеги (от поколението, наричано днес средно) до голяма степен бе спестена болката от самоотричането, от раздялата с предишните искрени заблуди. И все пак всички те — дори например Ефрем Каранфилов, който бе избрал доброволното оттегляне от литературата във времето на догматизма — носят в себе си по един особен начин спомена от онези години: като предупреждение, като антитеза, като нещо, от което се „оттласкват“ в по-нататъшното си творчество.

В онези бурни времена на спорове и преоценки, когато като пролетен вятър в нашата литература навлизат Тончо Жечев, Здравко Петров, Кръстьо Куюмджиев и др., Симеон Султанов — доколкото съм преглеждал периодиката — е повече или по-малко встрани от ожесточените полемики, но на дело участвува в обновлението на критиката. Нека други сложат на този факт знак „плюс“ или „минус“ — за мене това е особеност на критическия натюрел, който не намира опора в поляризираната атмосфера на дискусиите, а търси (неслучайно голямата литературна любов на Симеон Султанов е Йовков!) позитивното, синтеза. Доколко същностен за него е духът на Април, доколко определящ е той за цялостния патос на неговото творчество, ще се види съвсем нагледно по-късно — когато се появи книгата му за Йовков. А първите книги на Симеон Султанов „Ангел Каралийчев“, „Четирма белетристи“, „Сатирици“ показват и още нещо — стремежа му да намери хармонично съчетание между научната задълбоченост и прецизност редом с артистизма, психологическата проникновеност и вдъхновеното владеене на словото.

С тези книги бе очертан и кръгът на критическите пристрастия на Симеон Султанов: Ангел Каралийчев, Георги Стаматов, Георги Райчев, Илия Волен, Светослав Минков. . . Какво обединява тези творци? Нищо. Значително полезно би било да кажем какво ги разделя, с какво се различава лирикът в прозата Каралийчев от суровия и земен Илия Волен, Илия Волен — от елегантната и гротескна сатира на Светослав Минков, Светослав Минков — от несдържания и директен обвинител Стаматов. . . Тогава съвсем случаен ли е този подбор? Разбира се, за това, как се заражда едно или друго литературно пристрастие, можем само да гадаем. Но има и нещо сходно в творческата съдба на тези инак толкова различни творци. Всички те — без да са от най-високите върхове на прозата ни — внасят нови багри в нашата белетристика. И същевре-

менно всички те бяха много или малко подценявани във времето на догматизма. Сложни и противоречиви художествени явления, те бяха недостъпни за атрофираните естетически сетива (или достъпни по най-лошия начин — чрез онези вулгаризации, с които Елин Пелин, примерно, се превърна в „изобличител на духовенството“ в „Пролетна измама“, „Под манастирската лоза“ и пр.).

Така още с първите си книги Симеон Султанов показа нещо много съществено за основната насока на цялостната си критическа дейност: стремежа да се преоткрие литературното наследство в цялото му богатство. И още — чрез допира с духовните търсения на съвременността да се вдъхне душа на ценностите от миналото. За него те са не само достойни за уважение и възхита — те са ж и в и в днешния ден с хуманистичната си стойност.

В цитираното интервю критикът казва: „Обичам книги, за които може да се каже например: Елин Пелин, прочетен днес“ (с. 343). Ще бъде малко, ако видим в тези думи само едно професионално изискване към литературния историк. Разбира се, те са *и това*. Но — ще си позволя едно отклонение — колко пъти, стане ли дума за Симеон Султанов, първото, което ни впечатлява, е великолепният стил, на моменти даже прекалено съразмерен и уравновесен, умението му да изгради с точни щрихи образа на портретувания писател. . . Или, което естествено е по-съществено, неговият комплексен подход към света на твореца, дарбата му да сплави текстологични наблюдения и народопсихологически открития, тънък стилов анализ и психологически проникновения. . . И понеже, както вече казах, това са качества колкото желани, толкова и редки, много естествено е да впишем като „едно от тях“ и умението му да ни представи писателя, „прочетен днес“.

Само че то не е „едно от тях“. За Симеон Султанов това е свръхзадачата на цялостната му критическа дейност. Защото в общуването с художествените ценности на миналото той търси отговора на кардиналните проблеми на съвременността. „Обичам писателите на съвестта. . .“ — мимоходом казва критикът в едно интервю, и изведнъж виждаме, че този литератор с толкова високи естетически критерии поставя ударението другаде. И тази страст към скъпоценната сплав на естетично и етично е в дълбоко съзвучие с основните въпроси на нашето духовно-обществено развитие, поставило на преден план в последните години именно нравственото самоусъвършенствуване на личността „по законите на красотата“. И изобщо, ако проследим публикациите на Симеон Султанов в хронологичен ред, ще видим, че този критик, който явно недолюбва острота на полемиките и прибързаните реакции, в същност винаги е бил в тясна връзка с най-актуалните проблеми на съвременността. Понякога тази връзка е толкова опосредствувана, че опитът да я изложим в оголен вид заплашва с неминуема вулгаризация, но за мен например е симптоматично, че Симеон Султанов написа студията си за „Снаха“ и „Татул“ именно сега, когато оеснафяването, собственическата стихия и духовното осакатяване на личността все повече се разкриват като основна пречка в изграждането на строителя на зрялото социалистическо общество. А съвсем наскоро можахме да усетим актуалността на тази проблематика с цената на един разтърсващ случай — имам пред вид онзи „тих човечец“, който пусна ток по оградата на скъпоценната си барачка и уби едно дете. . .

Нека читателят ми прости малко дългото отклонение, но всеки, вярвам, ще се съгласи, че способността да открие духовната връзка на класиката с актуалната проблематика на съвременността (благодарение на която класиката е „вечно жива“, както гласи критическото клише) е най-голямото достойнство на критика. Най-явно това пролича в следващите две книги на Симеон Султанов — „Йовков и неговият свят“ и „Насаме със Светослав Минков“. В тези книги той успя да постигне напълно онова, което търсеше в предишните

си публикации. Ала все пак по-рано в неговите очерци се забелязваше и инерцията на времето, в което са писани — редом с опитите му да я преодолее. Тук тя е преодоляна. Център на неговите търсения става духовният свят на твореца като своеобразна „вселена“, докато в по-раншните очерци на Симеон Султанов понякога писателската индивидуалност беше „наместена“ в невидимата рамка на социологическата схема. Това не значи естествено, че критикът разглежда Йовков или Светослав Минков като самозадоволяваща се „монада“, нито, че за него творецът е „сам от себе си роден“, според известния стих на Артонен Арто. Напротив — Симеон Султанов има особено остър усет за социалната обусловеност на дадено творчество и точно затова той търси връзката между живота и изкуството в цялата ѝ реална сложност и опосредствуваност. Затова и той търси онова в художествената творба, което я прави нещо повече от „рефлекс“ на дадени обществени условия.

„Йовков и неговият свят“ е и първото докосване на Симеон Султанов до един от върховете на българския художествен гений. Сега тази фраза звучи естествено, дори малко изтъркано; за мен и моите връстници е трудно да си представим, че е било възможно почти изцяло да се отрича Йовков. Разбира се, всеки от нас знае, че зрялото марксическо отношение към литературното наследство е постигнато с усилията на предните поколения, и все пак на нас ни е трудно да оценим какъв принос в това отношение е книгата на Симеон Султанов.

Всеки голям творец е един завършен свят — многолик и неизчерпаем. (Самият Симеон Султанов е споделял в интервюта, че има планове за още две книги, посветени на творчеството на Йовков.) Затова е особено интересна отправната точка, от която критикът започва своето пътешествие в света на писателя. Ще я открием още в началните страници: „Вазов ни показа конфликта между поробители и поробени, Алеко — между управници и управлявани, Елин Пелин — между социално силните и социално слабите, Пенчо Славейков — между личността на олимпиеца и духовната нищета на средата, Йовков ни посочи едно друго стълкновение — „аз“ против своето второ „аз“. Затова у него най-характерен е конфликтът не между „герой и герой“, нито оня между „герой и общество“, а двубоят, който човек води сам със себе си:

Шибил хайдутинът — с Шибил човека;
Женда грешницата — с Женда жената;
Златил скъперникът — със Златил бащата;
Дафин убиецът — с Дафин човека;
Ранка майката — с Ранка българката;
Индже насилникът — с Индже закрилника.

Грехът с нравствеността, догмата с човешката слабост, споменът с дълга, традицията с живота, слабостта с превъзмогването.“

И по-нататък, след като е пояснил как социалните конфликти се трансформират в нравствени:

„И, струва ми се, че в свят като нашия, когато икономическите контрасти отидоха в историята, когато човек е изправен да разговаря със собствената си съвест за едно по-голямо духовно съвършенство (Йовков — б. м., Х. С.), е актуален.

Той е съвременен.“

Позволих си този дълъг цитат, защото той е показателен — дори като се абстрахираме от ценността му като характеристика на Йовковото творчество — за някои съществени черти в подхода на Симеон Султанов. Първо, за дискретния начин, по който с няколко афористични определения той щрихира необходимия литературно-исторически фон, върху който се проектира личността на твореца. (И в тази връзка, едва ли е съвсем точна забележката на Кръстьо Куюмджиев, че „. . . Йовков е затворен в собствените си мащаби, критикът

се е разтворил в него. . .“ в инак проникновената му рецензия — вж. Критически делници, С., 1972 г. с. 167). Но главно — за начина , по който в самата сърцевина на светоотношението на твореца е уловено онова, което го прави непреходен, а значи и наш съвременник.

Именно тази гледна точка организира наблюденията на критика в едно стройно цяло. Имам пред вид не само и не толкова композицията на книгата, защото още първите очерци на Симеон Султанов се отличават със стегната и стройна композиция, а концептуалното единство на книгата му.

Безспорно тази промислена концепция обуславя и неговия синтетичен подход към творчеството на Йовков. Защото тя е, която обединява анализа и биографичните отклонения (в същност при Симеон Султанов трудно може да се говори за „отклонения“), наблюденията над стила (не самоцелно изчерпателни, а винаги подчинени на изследваната проблематика) и съпоставката на отделните редакции. Впрочем всеки, който е писал за Симеон Султанов, се е спирал на този въпрос; аз искам само да добавя, че при него търсенето на синтетичен изследователски подход съжителствува с едно разумно самоограничаване. А прецизността му, желанието му да види — ако е възможно — всички етапи от зърното на първоначалния замисъл до завършения плод на художествената творба, интересът му към ред странични факти — всичко това има качествено различен характер от позитивистичния пиетет към голия факт, защото всяка подробност се осмисля и преценява с оглед на мястото ѝ в системата от етико-естетични разбирания на разглеждания творец.

Същият синтетичен подход е характерен и за следващата книга на Симеон Султанов — „Насаме със Светослав Минков“. Разликата е само в това, че тук той разполага с неизмеримо по-богат материал, с много спомени от дружбата и съвместната работа с писателя. Разбира се, тези неща придобиват цена единствено в книгата, оригинално вплетени и осмислени, и още по-детайлно очертават лика на един от най-интересните български писатели. Защото, макар да няма ръста на Йовков, Светослав Минков е може би най-своеобразният български сатирик. Загадките, които трябва да разреши изследователят, поискал да навлезе в неговия фантастичен и гротескен свят, са много и една от друга по-примамливи. Дори една от тях — особеното място, което писателят заема в нашата литература като „. . . малък екзотичен остров сред националното литературно море. . .“ (с. 9), вече е достатъчна, за да ни насочи към редица по-общи проблеми на развитието на българската художествена проза.

Симеон Султанов с любов се вглъбява в ред от загадките на Светослав Минков — от характера, типологията на неговата сатира до особеностите на стила му. Но дървото не засланя от очите му гората — той се стреми преди всичко да обрисува човека и писателя в сложното им вътрешно единство. А цялото богатство от проблеми, което предлага на изследователя творчеството на сатирика, е концентрирано около въпроса за актуалността на неговата проза. Актуалност двустранна — в неговото и в нашето време. За неговото време тя е дори прекалена; странно е наистина, че още преди четиридесетина години писателят открива главната опасност в дехуманизирането на човека под натиска на технократическия империализъм, и то. . . в изостанала селска България. (Впрочем още Алеко, възхитен от техническата мощ на индустриална Америка, не остана сляп и за обратната страна на медала, и с нашенския възглас „У-у-у. . . Студено!“ предсказа една от централните теми в модерната западна литература.) Но ако някога Светослав Минков е изглеждал малко подранил, днес виждаме, че той е подранил като всеки пророк. И д н е ш н а т а актуалност на неговото творчество е несъмнена.

„Насаме със Светослав Минков“ показва и нещо друго — постоянното методологическо и жанрово обогатяване на Симеон Султанов. „Обичам в крити-

ката писателските жанрове“, твърди той в едно интервю, но когато се налага, не се колебае да прекрачи и без това неясните граници между жанровете, да намери онази жанрова форма, която ще въплъти най-адекватно замисъла му. Тук самата комплексност и разностранност на критическия му подход, както и богатият разнороден материал са предопределили „хибридния“ жанр. Разглеждайки творчеството на Светослав Минков, критикът търси опора и в литературната теория, и в историята на нашата литература, предлагайки „ад хок“ свои решения на някои от най-невралгичните проблеми в развитието ѝ (главата „Една идея: европеизъм“, напр.), и в стиловия анализ, и в сравнението на отделните редакции на някои разкази. А за да създаде жив и пластичен образ на човека и писателя, служи си на места с едно почти белетристично повествование.

Ако „Йовков и неговият свят“ и „Насаме със Светослав Минков“ са двата върха в досегашното творчество на Симеон Султанов, последната му засега книга „Незавършени разговори“, без да е под тяхното ниво, има по-друг характер; тя като че ли затваря един цикъл от неговата дейност и набелязва нови насоки. В нея има статии за Йовков и Г. П. Стаматов, за почти всички от досегашните „любимци“ на критика — Георги Райчев, Ангел Каралийчев, Светослав Минков, Илия Волен. . . Защото Симеон Султанов просто ж и в е е с тяхното творчество и неизбежната раздяла с написаната книга за него е прелюдия към нови срещи с обикнатия творец. Това е също едно доказателство, че критикът в същност черпи своето вдъхновение от съвременността, понеже такова връщане към творчеството им е невъзможно, без да се види то в светлината на нови актуални проблеми. А това на свой ред съживява литературното наследство, приобщава го към нашите духовни търсения и вълнения — както вече казах, тук е основният патос в цялостното творчество на Симеон Султанов.

Но освен тези в книгата има и три други статии — „Като препрочитах „Татул“ и „Снаха“, „Мисли за Николай Хайтов и неговите новели“ и „Попътни срещи с Ивайло Петров“, с които критикът навлиза на територията на съвременната литература. Дори да приемем уговорката, че „Татул“ и „Снаха“ вече са заели място сред творбите на класиката, с другите две статии Симеон Султанов се насочва към творчеството на двама белетристи, около което неведнъж са пламвали полемики. Верен на себе си, критикът не отронва и дума за споровете, но всичко ценно, плодотворно, достигнато в дискусиите, не е отбягнало от погледа му. Разбира се, той има свое виждане, но в него присъствува асимилиран — и очистен от полемичните крайности — и опитът на нашата критика в досегашното осмисляне на творчеството им. Статиите за Хайтов и Ивайло Петров са все така аналитични и прецизни, написани с онази любов, която задължава критика да не премълчава и несъгласията си. И нека се надяваме, че тяхната поява е може би началото на един по-пряк „диалог“ със съвременната литература, за който Симеон Султанов има и подготовка,и морален кредит като малцина други. А що се касае до диалога със съвременността — той не е прекъсвал никога.

ПОЛИГЕНЕЗИС НА БЪЛГАРСКИЯ ХУМОР

Снежана Петкова

През последните години нарасна интересът към особените въпроси, към diferencia specifica не само изобщо на художествената литература спрямо другите духовни дейности, а и вътре, в самата нея, със своеобразните ѝ черти. От такъв характер е теоретико-историческият въпрос за полигенезиса на хумора в нашата литература през определено време.

Този проблем — за полигенезис на хумора — е изключително важен, тъй като допринася да се разберат сложността и многостранността на художествената литература през определено време. Той обаче малко е занимавал изследователите на художественото творчество, макар че така или иначе е присъствувал във всяко литературно-историческо и художествено-критическо изследване. Науката за литературата и нейното действено приложение — литературната критика, не са могли да не се докоснат до него като потенциален проблем, съдържащ се и във всеки исторически отрязък от развоя на литературата, и даже във всяка по-значителна и сложна литературна творба. Той обаче специално не е проучван. За какво се касае? Става дума за многопроизходността на хумористичното отношение, за многопричинността на хумора, за различните богати и сложни подтици за оценка чрез него на живота и поведението на човека. Комичното е основната естетическа категория, без която е немислимо да се обясни художествената литература като сложен феномен. Драматизмът на всяка литературна творба — независимо от жанра и специфичните ѝ особености, — нейното вътрешно напрежение до голяма степен зависят от присъствието на комизъм като система от въжделения и житейски постъпки. Противоположно на комичното разбиране на света е трагичното. Усещане и за комичното, и за трагичното получаваме при несъответствие между възвишени стремежи и действителност. Но разликата е в оценката на стремежа. При комичното човешкото въжделение става смешно. То не се самообезценява. При трагичното човешката личност се стреми към нещо надреално, благородно и прекрасно, тя има необходимите заложби да се реализира в тези си въжделения, но някаква морална и социална сила ѝ противостои. Така се нарушава хармонията, предизвиква се борба, остър вътрешен конфликт, възниква трагична колизия. Преградата може да бъде външна, идваща от обективната действителност, но тя винаги резонира в личността, извиква мъчителни, вътрешнодраматични напрежения, дава повод за силна изява на страсти, стремежи и чувства, които е невъзможно да се реализират.

Говоря всичко това за трагичното, тъй като то, като противостои на комичното, отсеня някои негови особености. То ни дава възможност да разберем и сложността на комизма, да почувствуваме причините за полигенезиса, сложността и многостранността на комичното. Усещане за комизъм получаваме,

когато, както при трагичното, имаме несъответствие между стремежи, въжделения, личен идеал и реални човешки възможности. Личността не притежава някои качества, към чиято изява се стреми. Тя е непълноценна и деформирана, но не схваща това свое състояние. Тя иска да се реализира без възможности за това. Тя е в състояние да избледни голямото и възвишеното, да му придаде черти и качества от своята деформирана психика, като предизвиква така и нашето весело снизхождение, онзи психически момент, от който започва хумористичното. Малък, осведомяващ само пример: желанието на Митрофан от повестта на Иван Вазов „Митрофан и Дормидолски“ да бъде „мирови судия“. Сам по себе си стремежът е пълноценен и несмешен, но Митрофан го деформира поради деформираната си духовна същност, той го издребнява поради неспособността, простотата и наивността си. Той превръща този стремеж от пълноценен и несмешен в непълноценен и смешен, защото не притежава подготовката и моралните качества да служи наистина на Темида. Човешките несъответствия, в които естествено се заплита героят поради качествата си, създават комичния ефект, извикват снизходително хумористично отношение към човешката личност. Така комичното може да премине границите на веселото и забавното и да се превърне в трагизъм, в нарушена хармония не само между личност и действителност, но и между идеал и действителност. Типичен трагикомичен образ ни предлага класиката с личността на Дон Кихот, натоварен от несмешния идеал да прави добро, но неспособен да се съобразява с реалността. Той деформира идеалното, придава му смешни черти, макар че то само по себе си е несмешно — и то тъкмо поради посоченото изопачаване на действителността. Формите и проявите на комичното са най-различни. В образа на Дон Кихот има едновременно елементи на фантастика и на гротеска, както и на трагизъм, а трагикомичното може да бъде открито и в произведения с напълно реалистичен, нефантастичен и негротесков рисунък. Един от тънките майстори-реалисти в нашата литература, който се докосва до трагикомичното, е Елин Пелин. Той прави това в своите селски разкази и новели „На оня свят“, „Кал“, „Задушница“ и др.

Тръгнахме от тези разсъждения за характерните сложности и противоположности на отношенията трагично, комично и трагикомично, за да се приближим и към нашия проблем — за многопроизхода, за полигенезиса на хумора. Както са сложни човешките моменти в отношенията-конфликти комично, трагично и трагикомично, така на свой ред са сложни и човешките моменти и отношения в границите на самото комично или по-конкретно хумористично отношение към действителността. Ние поемаме риска на това сравнение, защото то ще ни помогне да насочим вниманието си към твърде сложни въпроси: като неповторимостта на епохата, през която се появява комичното и хумористичното светоотношение, тематичните предпочитания на отделните автори, като нравствено-философската и социалната им позиция, като стилистичната им лична неповторимост. Тук използването на схеми от теоретически характер е неприложимо, необходим е конкретен и пряк изследователски подход, при който теоретическите положения ще имат само насочващо значение, а определящото ще идва от самата конкретност и реалност на фактите. Общовалидното на пръв поглед за теорията може да се окаже в отделни случаи неприложимо, несъответстващо на реалността и на многостранността на явленията.

Добър материал за изследване ни предлага голямото то литературно времемежду Освобождението и Първата световна война. В това време са се очертали логично няколко периода: 80-те години, 90-те години, началото на века, времето непосредствено преди войните. Всеки от тези логични периоди има своя характеристика, свои предпоставки за полигенезиса на хумористичото, комичното или траги-

комичното светоотношение. Никой от тях не може да се изследва чрез наивната механистичност на тезата. Подходът към тях трябва да се подчини на наблюденията, на реалните процеси, на многосложността на явленията, като се вземат под внимание и типично-хумористични, сатирични, трагикомични жанрови структури и отделни прояви, показателни за тези сложни отношения и в нехумористични творби.

Различните литературни периоди така или иначе зависят в своята характеристика от импулсите, които получава хумористичното светоотношение според битността на обществото. Така например посочените по-горе кратки литературни периоди в нашето национално литературно развитие имат своя специфична оцветеност според характера на комизма и на хумористичното виждане на света. 80-те години са по-непосредствени и естествени, те се носят още на вълната на възрожденската хуманност и това влияе върху характера на хумора. 90-те години са вече време на почувствувана остра социална диференциация, на изострена конфликтност и това подтиква развиването на специфично критическите и сатирични жанрове, в които хуморът е не така природен и естествен, а е идейно, емоционално и познавателно целенасочен. В началото на века идва вълната на модернистичните влияния и хуморът получава ново, преднамерено естетическо оцветяване.

Но особености се забелязват не само с оглед на социално-емоционалните фактори и двигатели, а и на естетическа култура, на специфична духовна нагласа у твореца. Оттук и зависимостта на някои структурни особености на художествената творба. Даже композицията, даже стилно-езиковите средства се оказват убедително зависими от генезиса на хумора, от неговата предопределеност. Ето защо за анализа на отделната творба е необходимо да намерим какъв е генезисът на хумора — постоянното, едновариантно, и как той влияе и върху произволните съставки: многовариантното, променящото се, незадължителното. Във всички тези случаи важно значение има субектът, следователно трябва да го открием, да го изследваме, за да намерим точния подход и към цялостния и сложен житейски и естетически механизъм. Сам по себе си обективният свят в отстъствието на човека не може да бъде смешен. Той става такъв от отношението на човека към него, т. е. от субекта с неговите човешки и естетически черти. Следователно, за да достигнем до произхода на хумора, до неговите генетични показатели, е необходимо да се докоснем до реалния човешки опит, от който извира комичното, който става носител на хумористичното отношение към света, до субекта-откривател на хумора.

В многовековната си история човекът е сътворявал определени понятия за добро и зло, правила за поведение, за нравственост и социално общуване и за онова, което излиза извън тези правила, което деформира и придава черти на ненормалност, което може да се съди като комизъм и като смешно поведение. Ако липсват *деформации* в повествованието, ще липсва и комично-хумористично отношение към дейността на личността. Именно понятието за деформация на природно естественото, на социално приетото, на естетически хармоничното е онзи постоянен и общовалиден елемент, който определя и присъствието или отсъствието на смешното в различните му варианти. За природно естествения хумор на Иван Вазов през 80-те години деформацията бе една, за сатирично-интелектуалния хумор на Стоян Михайловски през 90-те години тя бе друга и съвсем друга бе по времето, когато във в. „Българан“ в началото на века пишеха своите изискани стихове сътрудниците на това хумористично-модернистично списание, вдъхновени млади адепти на една по-висока духовна култура като Димчо Дебелянов и Николай Лилиев. Така понятието за деформация през различните исторически периоди става белег за различна духовност, за различна субективност при хумористично-критичното усвояване и преоце-

няване на света. Деформацията може да бъде въплътена естетически по най-различен начин — чрез физическо описание на лице и облекло, чрез речева характеристика, чрез смехоносеща фабула, чрез авторово отношение към човека и поведението му и т. н., но като нравствен момент на преценка тя остава постоянна, едновариантна, до голяма степен еднозначна през определено време. В нея откриваме съхранен произхода на хумора, неговата особена предопределеност от осмисленото отношение на субекта-творец към онова, което според него представлява деформираност, изкривяване, аморалност в човешкото поведение със смехотворно последствие. Комичното като механика на възприятията се постига по близък начин и все пак възможните варианти са твърде много: от добродушното осмиване до жлъчната сатира (Вазов contra Стоян Михайловски) или от непосредствено практическия хумор до културно одухотворения хумор (Вазов contra Димчо Дебелянов). Във всички тези различни хумористични изяви има и дълбок трагичен подтекст: несъвършенството на човека, нееднакво осъзнавано. Тук става „сближаването" между комично (хумористично) и трагично. Един особен пример е творбата „Бай Ганьо" на Алеко Константинов.

Тук трагичното се отсеня не толкова в обективния образ, колкото в авторовото светоизживяване. Бай Ганьо и в двете части на едноименната творба е комичен герой със силно деформирани черти — в първата част с повече добродушие в оценката, а във втората част с повече критичност и болка, но ако говорим за трагизъм, то той се отсеня предимно в изживяванията и светоотношението на Алеко Константинов. При Елин Пелин срещаме до голяма мяра обратното явление — неговите комични герои са с дълбоко трагичен подтекст в поведението, в изживяването си, а авторът остава техен наблюдател, оценяващ поведението им без така дълбок личен трагизъм в изживяванията, както при Алеко. И двамата писатели са критически реалисти, а хумористично-оценъчното им отношение към света е нееднакво, което говори за безкрайно много, неуловими понякога от по-повърхностен анализ сложности.

Нееднаква е допълнителната трагическа съставка към хумористично-постоянното и у такива писатели-съвременници от 90-те години като Михалаки Георгиев и Г. П. Стаматов. Те, както и да проявяват известна дидактичност, както и да се мъчат да бъдат лечители чрез смеха, не си приличат в неговото „използуване". Михалаки Георгиев е по-непосреден, с хумористични подтици, идващи от близостта му до народа, Г. П. Стаматов е повече язвителен и, така да се каже, извисено критично оценъчен. Понятията за деформация в човешкото поведение у тях е различно, променливо според характерното и индивидуалното у субекта-творец. Михалаки Георгиев като че ли се приближава повече до Вазовия непосреден тип (Вазов от 80-те години), Г. П. Стаматов като че ли има някакви близки черти със злъчносатиричния индивидуалитет на Ст. Михайловски.

Нееднаквите условия и нееднаквите творчески възможности, както става ясно, влияят и върху характера на хумора. Затова си позволяваме да въведем и понятието полигенезис на хумора — нееднаквост в произхода и в характеристиката на хумористично-комичното отношение към света. Бихме могли да предложим следната класификация на хумора в периода между 80-те години и Първата световна война, без поглед към неудобството, което се създава поради примесите, поради взаимното влияние на класифицираните особености.

Първо: природно-непосреден хумор, близък до битово-регионалния хумор:

Второ: дидактичен хумор с по-общи морални тези.

Трето: политико-публицистичен и сатиричен хумор.

Четвърто: психологическо задълбочаване на хумора със сложните отношения между комично и трагично.

Пето: естетизиран, или духовно-културен хумор.

Не е трудно да се забележи, че всеки от тези видове хумор има свое покритие и в лицето на отделни творци. Така например природноестественият, битово-регионалният, дидактично-моралният хумор има като свой типичен представител Иван Вазов през 80-те години. През 90-те години този автор навлиза в полосата на политико-публицистичния и сатиричен хумор. Последният вид хумор има своето индивидуално покритие с такива нееднакви стилово автори като Стоян Михайловски, Алеко Константинов, Г. П. Стаматов и др. Психологическият хумор със сложните отношения между комичното и трагичното се представя вече, както споменахме, отчасти от Алеко Константинов и Г. П. Стаматов и в значителна мяра от Елин Пелин. Не е трудно да се подскаже, че естетизираният, духовно-културният хумор се появява с „модернизирането" на литературата ни, негови характерни представители са цяло поколение млади творци от началото на века — Дебелянов и Лилиев, Подвързачов и Константин Константинов и т. н.

Гореизложената класификация има и теоретически, и литературноисторически смисъл. Теоретически смисъл, доколкото се избистрят чрез нея различни общовалидни особености на хумора, и литературноисторически смисъл — доколкото става дума за отделни, конкретни явления. И то в нашата литература.

Веднага обаче трябва да се направят някои важни уговорки, които имат за цел не толкова да извинят евентуалното ѝ несъвършенство, колкото да я дообяснят. Много често наблюдаваме два или повече типа хумор в отделно произведение. Те влияят за „примесност" и в структурните елементи: композицията и словесно-стиловата изобразителност. Това е естествено, тъй като хумор в съвършено чист вид не съществува, както не съществуват и автори-хумористи с една или друга „чиста" характеристика. Примерно в повестта на Иван Вазов „Митрофан и Дормидолски" съжителствуват равнозначно и назидателният, дидактичен, и битовият регионален хумор. Михалаки Георгиев е до голяма степен морализатор, но той обича да се посмее с героите си и използува регионално-речевата характеристика от Видинския край. Както се вижда, уговорките в случая са неизбежни и ние трябва да разглеждаме основното и определящото, като се съобразяваме с онова многовариантно и незадължително, което го подкрепя. Това означава, че всякога при общото и значимото трябва да имаме пред вид особеното и индивидуално-неповтореното или неповторимото.

Или друга уговорка. Ние определяме хумора на писателите-символисти и модернисти като естетически. Но това не означава, че хуморът на Иван Вазов, на Алеко Константинов или на Елин Пелин не притежава свои естетически качества. Въпросът е в това , че писателите-символисти имат свои понятия за деформация — те я виждат предимно в духовнокултурната сфера, докато Иван Вазов или Алеко Константинов имат друго, свое понятие за деформация и те я откриват в друга сфера на човешко поведение.

Мимо всички тези уговорки и други още, които са възможни, ние сме в правото си да търсим нюансите и особеностите и като изхождаме от посочената по-горе класификация, и като търсим и отбелязваме смесените форми, индивидуалността на всяко отделно явление.

* * *

В словесното творчество и в литературата хуморът е наднационално естетическо явление и все пак той е свързан с характерологията, с бита и с начина на мислене на определена народност. Лесно можем да различим пикантния и фриволен френски хумор от изящното и завоалирано в загадка английско

остроумие, руското разбиране за комично от балканското и т. н. Нещо повече, в историческото развитие на народите техните представи може би са се формирали така, че това, което е смешно за българина например, да не бъде смешно за испанеца, а да го изпълва с гордост. Външната маска на рицарството, нейният театрално-магически ефект винаги са били чужди на нашия народ, показността, независимо дали тя е била лична или социално организирана, винаги е възбуждала присмех.

Ето защо от изключително значение е да си отговорим на въпроса: съществува ли в националния ни тип склонност към комичното като наша народностна находка, като особена ситуация, възбуждаща наша естетическа радост от нея? И по-сетне в какво се изразява нашата наклонност към обясняване на комичното, как се е зародила и развила тя.

Истина е, че националният ни характер се е формирал в непосредствен досег с най-близката до българина реалност — земята. Така че понятието „приземеност“ би било съвсем точно и в буквалния си смисъл, и като психологическа същност за сънародника ни. Съдбата му като вековно земеделски народ най-напред скицира особеностите на националния ни тип — човекът у нас е здраво свързан с родното място. Той е херметизиран в частните си, чисто практически интереси и това създава впечатление за саможивост и слаба склонност към изява на чувствата. Съдбовното и всекидневното в битието донякъде оправдават тази привидна мудност на характера, този патриархален консерватизъм, който в същност до голяма степен ни е съхранявал като народ. Но като успоредица и антитеза на тези „негативни“ черти се противопоставя онази чудна българска виталност и волнодумие, великолепната ни склонност към самоанализ и самоирония. Това духовно самобичуване и саморазобличаване идва вероятно от вродената ни опозиционност и от недоверието ни в авторитети. И още нещо. Нашият сънародник твърде много е умувал върху борбата между добро и зло. Той самият е участвувал в тази борба, носейки в себе си едното и другото, съразмерно с човешката си природа. Той чудесно е съзнавал диалектичната взаимовръзка на тези полярни нравствени начала, борил се е със слабостите си, извеждал ги е до обобщения за същността си, самоиронизирал се е и междувременно е създавал великолепни образци на български национален смях.

Природата познава и носи у себе си представи за трагичното. Достатъчно е да спомена късната есен с нейните емоционални навеи за смъртта, с нейната меланхолична завършеност — убитите пастелни цветове, аромата на гнилост. Или срещата на силния със слабия звяр, на физическото изтощение с физическата младост, на невинната жестокост в борбата за живот. Природата сложно „познава“ драматизма, магическата същност на противоречията, но в нея напълно отсъствуват идеи за комичното. И това е така, защото у нея липсват вътрешни осезания за критицизъм. Тя възприема и поражда безкритично явленията като обективна даденост, като всеобща хармония. Природата се интересува от рода, а не от индивида, а родът никога не може да бъде смешен. Няма смешен народ. . .

Комичното е чисто човешко озарение и се поражда с отделянето на индивида от рода, когато живото същество е достигнало до такава степен на своето развитие, че в него може да се появи недоволство от битието. Това е способността неудовлетворението да предизвика деформация, когато преувеличението на другото, на „лошото“, на неприятното се превръща едва ли не в защитен инстинкт. Комичното е опит да се упражни натиск върху обективната действителност, но не като действие, а като описание и неслучайно тази чисто психическа възможност у човека придобива толкова силно и подчертано социално значение. Ето защо, ако искаме да обясним специфичните особености

на чувството за хумор у българина, ние трябва да изясним причините в неговия самороден исторически критицизъм. Трябва да тръгнем от развитието на народността, защото именно родът носи памет, т. е. запазва резултата от множество индивидуални разочарования. У нас нещо се е запазило от прародината ни — от местното, съществувало преди славяните и българите. Още с карнавалните тържества на траките и пародирането култовете на Дионисий смехът става извор на свободно критическо и историческо съзнание, критика на природната, жестока понякога предопределеност (неумолимият природен кръговрат би могъл да се преобрази артистично). Към това се прибавя по-късното славянско непризнаване на авторитета и властта, на всичко наложено „свише".

В своето многовековно развитие българската народност е била принудена да изживее множество неравностойни периоди, в които върховите моменти на възход са били последвани от крайни падения, усещанията за напредък и величие са се заменяли с чувството за безперспективност и безизходност. Достатъчно е да прегледаме текста на Паисиевата история(а тя е оказала огромно въздействие върху ума и чувствата на българина). „История славянобългарска" е твърде бедна като *познание* за миналото, но тя е изключително емоционален документ. В нея с особена сила са противопоставени двете основни исторически начала — на възхода и на падението. А дълбокият ѝ морален подтекст е ясен — да се „събуди" паметта на народа и чрез отминалата национална активност да се провокира настоящото национално бездействие. Това непрестанно историческо „люлеене" между величието и падението е засилило и заострило критическото светоотношение на народа ни.

Психологически феномен, който е оказал въздействие и е повишил духовния критицизъм на българина в по-далечни времена, е богомилството като философско и социално явление. Богомилството разрушава единната представа за битието, то сломява идеята за едноличния авторитет, за непобедимата всевечна нравственост, нанася решителен удар върху преклонението пред отделната личност. Богомилството е диалектично учение, което приема и изравнява двете основни морални сили — дявола и бога, доброто и злото. Невъзможно е например в католическата книжнина да се появи произведение, подсказано от апокрифите, със съдържание, сродно на „Под манастирската лоза", по простата причина, че самите писатели и техните герои са възпитавани по съвсем различен начин. В италианската новела на Възраждането се чувствува ясно вакхическо освобождение на плътта, ярко реалистични наброски, в които се критикува тогавашното общество (католическият свещеник, търговецът и т. н.). Но подобно на каноническата книжнина там срещу злото се противопоставя доброто, на възможния лош край се противопоставя щастливият завършек, своеобразният „хепиенд". Никой от героите не би се осмелил да възкликне: „Не унищожавайте злото, защото ще направите подвига за спасение много лесен", т. е. никой не би възприел „злото" като хармоничен, необходим и завършен дял от човешкия морал. А ето че нашата средновековна мисъл се е издигнала до това разбиране, за да се пренесе то и в съвременната литературна художественост, в „Антихрист" например.

Особено и важно значение за формиране на „изконния" български критицизъм има турското робство, продължило достатъчно дълго, за да окаже значително влияние в изграждане на национална психика. В течение на пет века критицизмът се превръща в първостепенна, съдбовна необходимост. Българинът е бил принуден да бъде опозиционно настроен по отношение на върховната власт и държавата. Критицизмът в този случай се е изравнявал с националния инстинкт за самосъхранение и го е надхвърлял в духовната си необятност. Резултатите са очевидни — българинът се затваря в рода, семейството замества държавата и именно в него той се чувствува обществено активен.

За разлика от русина или французина неговият нихилизъм по отношение на държавата е изключителен и предизвиква активност не на съзидание, а активност на разрушение. Неслучайно в по-късното творчество държавата и личностите, които я управляват, символизират злото, будят присмех и отчуждение. (Механизмът при провеждане на изборите у Алеко Константинов, „хуманизмът" на правосъдието и властта при Михайловски и разказите на Елин Пелин, политическият партизанлък — Алеко, чиновниците — Иван Вазов, бирникът — Елин Пелин и други.)

Но нека обобщим: в края на XVIII в. българската нация вече е сформирала специфичното си, неповторимо оценъчно чувство на опозиционност, което е било повлияно:

1. От психическата близост до земята, до реалността на трудовото всекидневие. Така се е развивало изконното усещане за приземяване на идеите и явленията.

2. От неверието ѝ в непоклатимостта на битието — приучена от историческия си опит, тя „априори" е осъзнавала, че всеки народен успех е променлив, временен и днешният възторг в голяма степен е основание за утрешния песимизъм.

3. От онова върховно усещане за диалектичност, в което злото се приема в най-сложния му смисъл, като сила, без която е невъзможно доброто. „Всяко зло за добро" — твърди доста разумно нашият народ. Оттук и критичното отношение към авторитарната личност (в нейния религиозен и светски мащаб), на магически съвършената нравственост.

4. От разочарованието в държавната институция като крепител и реален защитник на нацията.

Тези взаимно проникващи се причини определят и някои от типичните интонации на българския хумор. Той невинаги е елегантен, благозвучен, добронамерен, той не цели само да ни ободри или да ни създаде чисто хедонистично съпреживяване. По-често ние го срещаме окъпан в мрачни, саркастични полусенки, прекалено язвителен, пробивен, винаги извършващ определена „черна работа", нека цитираме Алеко Константинов: „омаскаряващ". Разбира се, въпросът за тоналните нюанси е сложен, но в най-общи линии хуморът от 80-те години на миналия век до Първата световна война е подчертано войнствен, той е плод на една изстрадала се народна душевност. . .

И докато по-горе бяха изложени част от социално-историческите причини за оформяне на българския критицизъм, то не по-малко интересно е да се анализират и ония български черти, които са заслужавали упрек и осмиване. Ясно е, че народът се е самонаблюдавал и е извлякъл смешното „от себе си", съзрял е изкривяванията и преувеличенията в своя бит и в своята психика.

Едно от доста традиционните и неприятни качества на „нашия" човек" е завистта. Навярно то се е формирало и е дремело в съзнанието на българина още от далечно минало, но е достигало своя апогей в периодите на динамични преобразования, когато се извършва подмяна на социалните пластове, или личната инициатива, човешката арогантност са добивали качествено нов смисъл. Точно такъв удобен момент е било и времето непосредствено след Освобождението. Психологическото обяснение на завистта е лесно установимо — това е неприязненото чувство, което изпитва бедният по отношение на богатия, глупакът по отношение на умния, т. е. непълноценно представената в обществото личност по отношение на силната, водеща личност. Завистта е тип опозиционност, тя няма нищо общо с открития бунт и може да бъде определена като „шепот" на ненавистта. По всяка вероятност българинът се е „научил" да завижда, защото той никога не е *имал*, той винаги е бил заобиколен само от най-необходимото и всяко разместване на статуквото у околните го е карало да

страда. Както и да е, но тази класическа човешка кривина е била един от най-предпочитаните обекти за осмиване.

Любопитството е особено качество на човешкия характер. То е гаранция за жив, пъргав, контактен ум, от една страна, и желание да се получи безплатно удоволствие, приятно дразнеща нервите информация, от друга. Любопитството е и тип нежелано съпричастие и смешното в него идва оттам, че в чуждите работи често се бъркат хора, които малко се интересуват от своите собствени дела. Като национална черта любопитството може да се обясни по два начина — в продължение на пет века българинът е битувал в една напълно затворена система, в която той е имал подчинено положение. Възможностите му да опознава са били силно стеснени, той не е могъл да пътува, да участвува в политическия живот. Ето защо всяка информация е била изключително ценна за него, тя му е помагала да се ориентира в събитията и да предвижда техния предстоящ ход. И още — живеейки в непрестанна несигурност и мизерия, българинът е бил принуден да търси безопасни и евтини удоволствия, с които да подхранва духовния си глад и чисто човешкото си търпение.

Разновидност на любопитството е клюкарството с тази психологическа разлика, че при него активността е двояка. Клюкарят трябва да бъде „настървено“ любопитен, изключително точен в наблюденията си и в същото време достатъчно „общителен“. Той не само съобщава дочутия, съпреживения или забелязания факт, но прибавя и собственото си отношение към него, досътворява го. Ние смятаме, че в най-приятните си проявления клюкарството е и особен тип естетическа комуникация. То напомня за театъра — в него се включват определени действуващи лица, отделни епизоди, разказ и драматична кулминация.

Грандоманията и парвенюшината са качества социално типични, които винаги са били осмивани от българина с ясно изразено настървение. Психологическият механизъм включва в себе си отношението на полюсно състояние — човекът, който е бил тъпкан, оживява у себе си копнежа да тъпче, мигът на лишението удвоява блаженството в мига на пресищането. Твърде хармонична с тях, но все нюансирано различна черта е подлизурството, този най-мрачен бич за човешкото достойнство. Подлизурството, угодничеството разрушава и деформира личността, както наркотикът деформира психиката. Тази наднационална черта е била уловена още във възрожденската ни литература, когато е докосвала определени „интимни“ отношения между султанските чиновници и българското чорбаджийство.

Най-сетне бихме искали да се спрем на изключителната, бихме я нарекли, „натрапчиво активна“ политичност на българина, на несекващото му желание да „бистри“ политиката, безперспективно и често наивно да обсъжда националните и световните проблеми, да има собствено мнение там, където явно не е компетентен. Едно от най-мъчителните човешки усещания е, когато личността трябва да прави избор, да приеме една от двете или повече алтернативи, които често са еднакво перспективни и правилни. Именно в това е смисълът на *властта*, на държавното управление. Ведущите институции са изземвали тази неприятна функция, поемали са върху своите плещи раздвоението, решавали са от името на всички и след това са изисквали безпрекословно подчинение. Този взаимно изгоден процес настоява за взаимно доверие и уважение между „народ“ и „управление“, вяра в целите и качествата на тези, които олицетворяват държавата (властта). В петвековното турско робство (пък и по-сетне) именно тази взаимно обособена връзка е логически прекъсната. *Властта* не само не се е занимавала с интересите на нацията, но и всячески им се е противопоставяла, потъпквала ги е, унищожавала ги е. При създалото се положение взаимоизгодните връзки се разрушават, равновесието в „про“ и „контра“ се

дестабилизира. И всеки отделен член на обществото се усеща „свободен“ сам за себе си да взема решения и да предлага свой вариант за отговор на наболелите въпроси. Нацията постепенно се политизира, отделният човек се „вмесва“ със своите представи в обществения живот, достига се до своеобразен анархизъм — колкото люде, толкова мнения. Достатъчно е да си припомним нестихващите спорове между Хаджи Генчо и дядо Либен, в които дискутират кое е по-хубаво — ингилизкото или руското, да надникнем в окадените с тютюнев дим кафенета на Иван Вазов или да си възстановим част от политическите възгледи на неговите чичовци. Тази своеобразна активност е поддържала у българина чувството му за собствена значимост, тя е крепяла националното и социалното му внимание винаги будно, като, разбира се, предоставяла му е и чудесни поводи за самоирония.

Пестеливостта е универсално качество на нашия народ, което е засягало главно бита му. Множество са обясненията за това „чудо“ в националния ни характер — вековният недоимък, нравствената му сериозност, сравнително суровите природни условия. Българинът не е склонен да пропилее богатството си примерно на рулетка, да пропие парите си в някой трактир, той винаги е бил тясно свързан със семейството си и там е реализирал себе си. Открит и гостоприемен, той е предпочитал да води живота си „вътре“, а не извън себе си, макар че не е мистик, просто удоволствията, които е консумирал в семейството, са се оказвали по-евтини (очевидна е разликата дали мъжът ще се напие с домашно вино или ще стори същото в кръчмата). В определени исторически моменти пестеливостта е била изключително градивно качество. Ние с удоволствие се смеем на габровските шеги, но в тях е заложен и дълбок практически смисъл, който буди уважение. След 80-те години обаче пестеливостта често се превръща в печална „добродетел“ („Бай Ганьо“) или в механизъм за експлоатация.

До Освобождението можем да приемем тези негативни исторически обусловени черти като общонационални качества. Деформацията „любопитство“ (без изключенията, разбира се) или деформацията „политиканство“ са достатъчно фреквентни и предопределено типични. След Освобождението с появата на остри социални сблъсъци положението се променя. Бързата социална диференциация вмества споменатите недъзи в себе си и ги възражда за нов, вече по друг начин осмислен живот. Те не изчезват в небитието, но се превръщат в *лични негативни качества*. Т. е. онова, което довчера е било характерно за нацията изобщо, се проявява като характерно за нейния отделен представител. Смешна вече е не пестеливостта, а пестеливостта на типичния герой — на Бай Ганьо например. Причините са няколко. Преди всичко концентрацията на властта (с всички нейни последствия) у самите българи вече разчленява нацията вътре в самата нея, тя престава да бъде еднородно в социално политическо отношение цяло. Но най-важната, вътрешнопсихологическа причина се състои в това, че ако двама души притежават негативното качество „подлизурство“, то при единия от тях този факт се оказва значителен, определящ, социално обособен, а при другия може да се окаже незначителен, социално затъмнен. Чичо Денчо („Меракът на чичо Денчо“) моли министъра да го благоустрои, защото той му е помогнал при изборите. Но този образ е даже симпатичен с наивността си, отрицателният смисъл на неговото деяние е туширан и се приема от околните. Очевидно чичо Денчо не е виновен за своите желания, а обществото, което го е създало. Ако го сравним с героя на Алеко Константинов от „Разни хора, разни идеали“, ние веднага ще усетим и приликата, и пълната несъвместимост помежду им. Всичко недостойно у героя на Михалаки Георгиев е приглушено, затъмнено, всичко пошло у героя на Алеко Константинов е умишлено активизирано, преувеличено. Така двама души с еднакви

изконно смехоносещи черти в същност се различават. Следователно споменатите негативни качества остават типични за нацията, но вече *важно е кой ги притежава*. Интелектуалците на Алеко Константинов, които преседяват голяма част от времето си в питейно заведение, не ни възмущават, възмущава ни така родната пестеливост на Бай Ганьо.

Успоредно с бурното протичане на обществено-икономическите процеси веднага след Освобождението рязко се променя и тоналността на хумористичната продукция. Хуморът става все по-жлъчен, в него се примесват миньорни съзвучия — Стоян Михайловски започва да пише своите сатири, в които, ако не срещаме откритата деформация, едва ли бихме могли да ги определим като смехоносещи. Алеко Константинов се превръща в могъщ изобличител на обществените нрави, а по-късно в „най-комичните" разкази на Елин Пелин ще усетим неприкрита тъга. И това е естествено. Един писател не може да се надсмее грубо над своя народ, но той има право, длъжен е да бъде остро непримирим, да бъде сатиричен по отношение на определено явление или тип личност. В „Чичовци" Иван Вазов е ласкаво-ироничен към своите герои, той отлично съзнава тяхната консервативност, вродения им провинциализъм, перченето им, дълбокия им човешки страх, но чрез тях писателят визира нацията, затова всячески се стреми да ги извини, да оправдае помислите и деянията им. Това е народът, който преди всичко е бил длъжен да оцелее, да опази физическата си цялост. Далеч по-различен е Вазов в по-късното си сатирично творчество, когато поставя проблема за еснафството или за безличното живуркане на чиновничеството. Когато препрочитаме безславните патила на Алековия Бай Ганьо из Европа, ние буквално на всяка страница са захласваме от смях, но това е смях тревожен, който буди много размисъл, а понякога и срам.

В своето многовековно развитие нашият народ е проявявал вроденото си чувство към самоирония, към различните аспекти на смешното. Чрез фолклора той ни е оставил цяла поредица от хумористични песни, басни, анекдоти и приказки. В тях ние откриваме няколко основни схеми, по които комичният елемент е бил втъкаван в целостта на повествованието и с помощта на които са се изковавали постоянните епитети в песните („например „дърто магаре", или образът на хитреца в прозаичния фолклор). Интересно е да се проследи доколко тези схеми се възприемат и участвуват в по-късното лично творчество и каква е тяхната трайност в еволюционния процес на хумористичната книжнина.

Отрицанието се е раждало спонтанно, социално и битово определено, то постепенно се оформяло като същностна черта на българина. А той не е обичал да огледа и самия себе си. Ако прехвърлим пъстрия неофициален фолклор, ще видим, че има съществени белези, които коренно ни различават от редица европейски страни. Да вземем например сексуалната клетва. Това необяснимо в жанрово отношение злословие говори не за словесна и полова разюзданост, а за възникване на особен род динамически формули на отрицание, на снизяване и нравствено заклеймяване на поругавания обект. Българинът ругае полово рода си, съседа си, добитъка, не пропуска и къпината, която го е одраскала, стига до космичните сили. Това показва неговата особена жизненост, доказана много често чрез отрицанието.[1]

Вече в официалния фолклор по-късно и в по-структуриран вид можем да открием особеностите на българския хумор заедно с неговата предопределеност от националната психика. Защото в класическия период на своето развитие, когато народните умотворения са били единствен белег на естетическото ни национално светоусещане, фолклорният факт е имал двояко третиране.

[1] Вж. П. З а р е в. Панорама на българската литература. Т. II. С., 1969, главата „Народопсихология и литература".

На принципа на огледалната симетрия той отразява житейския си първообраз автентично, а, от друга страна, като единствено и главно естетическо самочувствие на човека от епохата не е бил лишен от известна рефлексия. Или, казано по друг начин, за разлика от индивидуалното творческо съзнание, което визира действителността субективно, колективното творческо съзнание (фолклорът) не различава, или трудно различава границата между действителността и нейната интерпретация, която във фолклора е самата действителност. Именно по тази причина фолклорът за нас (в интересуващия ни аспект) ще бъде първоизворът на народния хумор, както и ще покаже преходните форми към индивидуалните му превъплъщения.

Ако погледнем фолклорния хумор в неговото жанрово разнообразие, веднага ще се хвърли в очи, че в песента той не бележи големи постижения като находка и оригиналност. Тематично-хумористичните народни песни обикновено са любовни и битови и ако сред последните можем да открием високи художествени завоевания, сред чисто хумористичните се забелязва беднота както в съдържанието, така и във формата. Те не блестят особено и в поетично отношение. Има основание Пенчо Славейков, който преди близо 60 години ги определя като „крайно лоши и нехарактерни“. Но тези недостатъци в хумористичната ни фолклорна лирика имат своите обективни причини. Отхвърляме схващането, че у народа ни липсва чувство за хумор или че в „класическия“ период на фолклора на народа не му е било до смях. Вече доказахме, че чувство за хумор — богато, динамично, живо — българинът притежава в изобилие. За това ярко свидетелстват и многото анекдоти и приказки, а това чувство той е проявявал в най-тежките моменти от битието си. Обновяващата сила на хумора е възпроизвеждала духовната енергия на нашия народ, правила го е по-устойчив и по-действен за решаване на големите му национални проблеми. А причината за бледите тонове в палитрата на народнопесенния хумор трябва да потърсим главно в особеностите на жанра. Чувството за хумор не е „възпято“, защото по принцип песенната форма предполага поетичност на изказа и лиричност в самото съдържание. И двата компонента доста трудно се помещават на територията на хумора.Стихотворните хумористични жанрове, които се обособяват по-късно, в личното творчество носят вече съвсем нов идейно-смислов заряд и са в силно видоизменена „песенна“ форма, при което и изискванията за висока поетичност невинаги са задължителни.

В песенните народни умотворения по-често ще дочуваме величални нотки (в юнашкия епос), нежни приповдигнати мотиви (в любовната лирика), ритмична фрагментарност (в обредната песен), а не отразени комични колизии. Така че очевидно в рамките на народнопесенния жанр независимо от темата хуморът не успява да очертае обширен периметър, както и не постига смислова дълбочина. И друго — народът не е бил склонен да опоетизира човешките недостатъци. Той просто ги е осмивал. Затова именно в приказния жанр редом с морално-дидактичните идеи на фолклорния човек присъствува и смехът му, вече като друг тип оценка — външно непретенциозна, но с голяма възраждаща и обновяваща сила. Смехът задълбочава и изостря явленията. Той ги изявява в съпоставка. Това народният разказвач добре е разбирал, за да го вложи като философия в свежите образци на ред хумористични народни приказки и анекдоти (това ще бъдат жанровете, в които ще търсим извора на народния смях, здраво сплетен с бита и народностната психика).

От съдържанието и проблематиката на народната приказка се вижда колко близо е била тя до непосредното трудово битие на българина, колко актуалност е влагал в нея, колко наболели въпроси е поставял и е търсил отговора им. Очевидно недостатъците му силно са го вълнували и той е търсил начин и средства да ги отрази и заклейми — да ги осмее. Прословутата бъл-

гарска „пестеливост“, леност, завистта ни, мъчно усвояване на новото, консерватизмът, който често ни е пречил и ни е връщал в развитието ни — това ще бъде кръгът от „пороци“, които ще се подлагат на порицание. Така народът се е самоиронизирал, чрез което е осъществявал своя най-висш израз на човешко превъзходство. В хумористичните приказки хуморът обикновено варира от незлобивата насмешка до бодливата сатира срещу лични и обществени недъзи. Първият му нюанс тематично е най-фреквентен между приказките за глупци. Големият брой на тези приказки е доказателство за общородовия ни култ към ума и знанието, към находчивостта и пиперливото остроумие. Глупакът е важен национален персонаж. Образът му непрекъснато се обогатява с нови черти и той става обект на изображение и индивидуално трактуване и покъсно в новата литература. Тук трябва да разграничим универсалния тип глупци, които предизвикват комическото въздействие спонтанно поради нелепостта на тяхното поведение, поради непълното им съответствие с обществените конвенции. Друг е националният глупак — нарицателен герой, обобщил всички характерни национални недостатъци, извисил се до мащабите на тип. Приказките за глупци са построени обикновено върху странствувания, които от своя страна са подчинени не на причинно-следствен или хронологичен принцип, а са скрепени от „качествата“ на самия глупак. Този герой не покрива българина изобщо, той е концентрат на негативни общородови черти, ярко афиширани от народния разказвач, несъмнено развеселен от комизма, който те будят. Казахме, че глупакът се изявява на път, в приключението. Изобщо смешното по това време е тясно свързано с идеята за движение. В анекдота, разбира се, то има позиционен характер, т. е. комизмът идва от заключението, от крайния извод. Дори самият обем на анекдота донейде налага това, той определя малкия терен на смешното. В него намираме по-силна сатирична насоченост и по-силно подчертаване на остроумието, което се носи от поантата. Анекдотът е комичен или сатиричен синтез. Докато именно в приказката смешното за първи път изявява стремежа си към странствуванията на героя, където комичната му същност ще се прояви най-отчетливо. Много интересно е да се доуточни психологическият смисъл на „странствуванията“. Преди всичко по този начин се въвежда „вечното време“, в което изчезва разликата в минало, настояще и бъдеще и в което всеки епизод може да бъде вместен произволно. Това опростява композицията на създавания епос в този смисъл, че всяка нова случка може да се вмъкне „безболезнено“ в повествованието, без да затрудни цялото. Странствуването може да продължи безкрайно, а това означава, че и разказът за нашия герой ще се придвижва заедно с него, ще следи „безкрайно“ патилата му. По-нататък: художествен образ от типа на Хитър Петър би се обезсмислил, ако води „заседнал живот“, по простата причина, че той ще попада в едни и същи ситуации, които вече сме опознали. Неговата хитрост би се самообезличила, той ще повтаря своите нюансирани остроумия до втръсване. Друг е въпросът, ако нашият герой има свобода на действие, или, казано по-точно, свобода на личен избор. Той пътува със своя клепоушко и големият свят му предлага не количествено, а качествено различни проблеми. У слушателя се наслагва впечатлението, че Хитър Петър се намесва навсякъде, където се корени злото, без да подозира, че в същност той сам избира обекта за своята намеса. Народният творец е измислил остроумието, след това е лесно да го подари на Хитър Петър. Именно с помощта на странствуванията народът е поддържал необоримия авторитет на своя любим герой, създавал е мита за неговата непобедима хитрост.

Точно на същия принцип е изградена и първата част на романа „Бай Ганьо“. Оставяйки своя герой да странствува, Алеко Константинов разкъсва веригата на времето, той подчинява своето въображение не на сюжета, а на образа.

Само че тук забелязваме една малка тънкост — ролята на Хитър Петър Алеко майсторски е поделил между средата (т. е. цивилизована Европа) и своя комичен герой. Европа е критерий за Бай Ганьо, но често и Бай Ганьо е критерий за Европа — тези две „цивилизации“ са в конфликт, тяхното единоборство е очевидно. Бай Ганьо надлъгва Европа, шашва я в банята или в оперната зала, продава и мускалчетата с розово масло и я „маскари“ с думите си, но и Европа не му прощава — тя го прави смешен в нашите очи. Най-очевидната разлика между Бай Ганьо и Хитър Петър е в целите, които си поставят. Народният герой е хуманен в своята хитрост, той е полезен на хората, укрепва тяхната нравственост и вярата им в доброто. Докато Бай Ганьо използува себично, користно, егоистично, вредно своя талант на природно роден хитрец. Най-очебийната прилика между Хитър Петър и Бай Ганьо откриваме във факта, че и двамата винаги добиват своето, „побеждават“, излизат чисти и невредими от всяка заплетена и неприятна ситуация. Единият с помощта на силата на своя морал, а другият — с цената на личното си и национално безсрамие.

Откривайки възможността да не се „съобразява“ с времето и да прибавя на пръв поглед механично нови епизоди, Алеко Константинов повежда своя герой из Европа. Странствуването е необходимо на автора, за да сблъска Бай Ганьо с ония ситуации, които ще оставят неизличим неговия образ в нашето съзнание. Европа му е необходима не защото е голяма, а защото тя е критерий. У нас, в България, по това време е пълно с байганьовци, по-значителни или по-нищожни от него, между които той не би се отличил така „блискаво“. И тук отново се налага съпоставката с Хитър Петър. И двата образа са еднолинейни, психологически еднакви, повтарящи се с най-очебийните си качества, но Бай Ганьо претърпява известно количествено развитие. Постепенно той ни се открива груб, нахален, после и нечистоплътен, смайващ с мъжката си сила, по-нататък го срещаме в допир с изкуството, запознаваме се с „твърдите“ му политически убеждения и т. н. Ето защо отделните епизоди в повестта не са случайни, тук обект на авторовото съзерцание стават не хитростта, емоцията на надлъгването, а типът, неговите нравствени превъплъщения. Ако не беше отворената композиция на произведението, Алеко Константинов не би успял да сблъска Бай Ганьо с толкова много и различни хора, той може би би разширил периметъра на неговата вътрешнопсихологическа сложност, но би обеднил характера откъм неговата убедителност.

Следователно похватът на пътуването остава типичен в личното творчество, както е в първата част на „Бай Ганьо“, когато героят се изявява като национален тип. Когато обаче Бай Ганьо се връща, за да се прояви като социален образ, той вече не странствува, макар че е не по-малко активен.

Но да се върнем към фолклорния странствуващ глупак. В много варианти е разпространена приказката за шайката „умници“, които тръгват по света да дирят приключения. Те преживяват ред патила, попадат в разнообразни конфликтни ситуации, от които най-често излизат измамени, но с ненарушимо добро самочувствие. Оттук се излъчва още едно негативно национално качество— упоритост в глупостта, прословутото българско твърдоглавие и инат, убеденост в собствената правота при очевидно обратен резултат. В тия приказки се срещаме с епизодите за излъганите умници, които, за да „напоят“ една върба край реката, се издавят, за любеницата, която мътят, за мъглата, която мислят за памук и скачат в нея, за пътника, който им обръсва брадите, когато заспиват, и т. н. Комичният ефект в тези приказки обикновено се постига освен от абсурдността на ситуацията, която винаги е динамична, но и чрез диалога (абсурдността като стилистичен похват по-късно се транспонира в личното творчество — абсурдни ситуации, характери с абсурдни черти, абсурден диалог — „Чичовци“, „Бай Ганьо“ и др.). Комичният диалог обикновено се състои от

множество въпроси, зададени от героя (или от глупаците вкупом). Това са лаконични фрази, които постепенно, но доста мудно се насочват към онова, което предизвиква съмнение и за което е логично да се попита най-напред. По този път се разкрива друго национално характерно качество — неосведомеността, привидната неосведоменост (достатъчно е да си припомним как по-късно Бай Ганьо непрекъснато задава въпроси, които доказват неговото мнимо неведение или по-точно го „изваждат“ от неудобната позиция: „Тия круши откъде ги купувате?“). В първия случай глупакът задава въпроса за очевидни неща, с което изкарва от търпение събеседника си и, разбира се, предизвиква чистосърдечен смях у читателя или слушателя. Във втория неговата неосведоменост е фиктивна, героят носи чудесното самосъзнание, че е компетентен, а в същност хитрува, прави се на глупав. Комизмът идва от обратния ефект. В края на подобен диалог читателят трябва да определи сам морала. Често пъти нелепите качества на глупака и побратимите му се постигат и чрез езикови недоразумения.

Народът в своето творчество е изработил твърде интересни и разнообразни способи за постигане на комично въздействие. Типичен пример е надлъгването. Освен фабулна функция (чрез надлъгването действието бързо се придвижва към финала-обобщение) то е и начин за поляризирано противопоставяне на персонажа, както и за съвсем съзнателно търсен анахронизъм. Би могло да се твърди, че това е оригинално българско средство, залегнало по-късно в новата литература. Достатъчно е да си припомним горещия и непримирим спор на „двете батареи“ в „Чичовци“, макар че на места той повече прилича на „надвикване“. В надлъгването най-важен е моментът на „затапване“, т. е. с последния изказан аргумент да застанеш отгоре на своя противник, да му споменеш нещо по-силно, по-остроумно, по-умно. Именно по този начин е построен и целият „диалог“ между двете жени. Те непрестанно засилват, сгъстяват барабанния си огън, като поддържат напрежението на повествованието и подхранват неповторимата атмосфера на провинциалния град от онова време. Дори ако сравним физическото и портретното описание, отново ще открием познатата ни от фолклора „хватка“ на тотално противопоставяне. Едната е мършава, висока и няма деца, другата е кръвена, тантуреста и има четиринадесет деца — т. е. преимуществото на всяка една по отношение на другата е предварително смешно. Упорито, мрачно и безобидно се надлъгват и техните мъже, вече с помощта на практическите действия. Изцяло върху естетическия принцип на надлъгването е построена и другата Вазова комична повест — „Митрофан и Дормидолски“. И двамата са „учени мъже“, единият висок и хилав, другият пълен и нисък (отново техните взаимни преимущества са смешни и така се обезличават). Дормидолски е „интелектуалец“, той е видял свят и умее да напише прошение, но за сметка на това Митрофан се добира до реалната власт. Разликата в тези случаи между фолклора и личното творчество се състои в нюанса, че в народния епос колективът винаги взема страна. Народът познава себе си в Хитър Петър и настоява той да надвие, да надлъже Настрадин Ходжа. Педагогическите функции в личното творчество са далеч по-сложни и прикрити, ето защо Вазов например остава безразличен към злополучната победа на Митрофан. Той предварително я е обезценил в нашите очи, това е надмощие не на хитреца над глупака, а на глупака над глупака.

В първата част на едноименното произведение Бай Ганьо е не само странствуващ комичен образ (както бе споменато), но той участвува непрекъснато в надлъгвания (нека се позовем на същия пример: „Тия круши купувате ли ги?“), на опитния и изпечен в житейските практически деяния Бай Ганьо му е ясно, че крушите се купуват, че те струват пари. Но той влиза в играта, „отваря“ надлъгването с единствената цел да удари „келепира“. Или

ако си припомним комико-трагичната му среща с Иречек. Окрилен от надеждата да получи един безплатен обяд, Бай Ганьо е способен да прояви своята политическа далновидност, той е способен да говори за изкуство, за каквото щете, стига да извлече някаква полза. Тук отново се натъкваме на особена разлика между фолклорното надлъгване и неговия повторен механизъм в личното творчество. Народният герой-хитрец винаги защищава доброто, светлото, хуманното, той се намесва в словесен двубой, за да защити правдата. Докато индивидуализираният хитрец много често посяга към думите и своята изобретателност, за да постигне точно обратните резултати. Във втората част на произведението Бай Ганьо престава да се „надлъгва", в нея той вече е одарен с власт и не убеждава, а просто заповядва.

В надлъгването проличават истинският блясък и остротата на българския ум. Външната самоцелност на подобен род словесна фехтовка е измамна, защото, първо, се противопоставят две коренно различни начала — ум — глупост, и, второ, надлъгването функционално се явява средство за преодоляване на възникнали пречки, които героят може да надмогне, осланяйки се само на собствените си качества. Той трябва да надлъже, за да се реализира.Следователно надлъгването не се ограничава само в рамките на една схематична фигура, а има своята идейна, естетическа (постига се смешното) и логическа задача. Казахме, че в процеса на надлъгването изпъква другият, противоположен на Глупака персонаж — Хитрецът. Това също е национален герой, обобщил специфични български черти. Той е по-сложен, защото осъществява диалектичното единство и равновесие на нравствените начала. В негово лице народният гений е въплътил преклонението си пред силата на ума, находчивостта и остроумието. Хитрецът, от една страна, силно се разграничава от Глупака (разграничени са и симпатиите на разказвача), а, от друга, органично е свързан с него, защото може да се прояви само в сравнение с него (например Андрешко и съдия-изпълнителя). Народният разказвач се превръща в педагог на народа си, той винаги търси морална оценка в комичната пресъздаденост.

Хитрецът също се изявява на път. Приключението е формалният декор, сред който той мами, надлъгва, хитрува и същевременно утвърждава нравствената същност на българина. Както казахме, типичен фолклорен хитрец е Хитър Петър. Това е първият индивидуален хитрец в нашия фолклор. Индивидуализацията е оскъдна, но все пак е регистриран сполучлив опит — на „едър" човешки тип да се даде конкретен образ. С това се набелязва и нов етап от развитието на българския хумор. От една страна, смехът се смесва с типичното, обобщеното, битовото, националното, а, от друга, се насочва към единичното, особеното, частното — към индивида. Националната универсална индивидуалност постепенно престава да бъде обект на смеха. Фолклорният хумор от общонационален започва да се разпада на отделни региони, на по-малки топографски смехови области (например габровският хумор). Нарицателните национални типове постепенно добиват свой специфичен регионален колорит. Те се видоизменят съобразно с особеностите на региона, проявяват се тенденции към частична индивидуализация на комичния персонаж. И ако общото в случая е националният хумор, изразяващ народностния характер, то особеното е регионът със своя специфичен облик, прерастващ постепенно в единичното — най-частната си разработка, която намираме в индивидуалното творчество. Там и национално, и регионално са подчинени на индивидуалното (шопите на Елин Пелин, които са абсолютно индивидуализирани образи, но носят богата национална характеристика, сопотските чичовци и т. н.). Има и нещо друго. До този момент глупакът и хитрецът почти не притежаваха или притежаваха в незначителна мяра социални принадлежности. Изобличаваха се човешки национални пороци изобщо. Чрез осмиването се разкриваха несръчността,

мързелът, непрактичността и т. н. Но постепенно тези образи започват да стават социално детерминирани, обогатяват се с конкретни класови черти и по този начин комичното започва да осветлява нови, по-разнообразни аспекти на човешкото. Хитър Петър е характеризиран социално с ниския си произход, с безимущественото си битие и с общественото си поведение. Той своеобразно изчерпва нуждата у слушателя (респ. народа) от социално възмездие, което той постига със силата на своето остроумие. Хитър Петър винаги съумява да жигоса и принизи противниците си (чорбаджията, попа), да ги победи със силата на смеха си, който символизира тържеството на доброто. Следователно Хитър Петър излиза от категорията на обикновените хитреци, той ги надраства с наличието си на класов „мироглед", на конкретна класова позиция. Това е и по-висш етап от развитието на народния хумор — от незлоблив и по-общ той еволюира, за да достигне до социалната сатира.

Анекдотът е вторият изконен смехови жанр. Той ни предлага кристализирала в недрата на фолклора първата двупланова прозаична структура.[1] С оглед на комическото впечатление анекдотът е може би „архижанрът" на смешното, защото, от една страна, той синтезира, а, от друга, поднася втория план, второто значение, което често носи опозиционния смисъл. Двузначност от подобен характер не може да се намери в приказката, още по-малко в песента. Следователно фолклорният анекдот качествено е по-ново, по-съвършено ниво на хумора, твърде особено в конструктивно отношение. Но нека се обърнем към извора:

„Еднуш богатият рекъл на бедния:

— Ти защо не ме поздравляваш?

— Защо да те поздравлявам?

— Е па я имам иляда жълтице, може да ти дам петстотин.

— Па ако ми дадеш петстотин, ти че имаш петстотин и я че имам петстотин— защо да те поздравлявам?

— Па нали може да ти дам илядоте!

— Ако ми дадеш илядоте, още по-арно: я че имам илядо, а ти — нищо. Защо тогай да те поздравлявам!"

Виждаме явното логическо противоречие на двата плана. Това противоречие е фиксирано в поантата на анекдота. Става ясно, че да притежаваш хиляда жълтици е последната причина, за да бъдеш поздравен. Комичното впечатление идва от разменяне на ролите между богатия и бедния. По пътя на строго спазената формална логика се разбира, че бедният има всички основания да не поздрави. Идейният подтекст е ясен — материалното благополучие не прави човешката личност. С малко е казано много. Тук е и основата на сатирично-комичната многозначност, която ще характеризира цялата ни по-нататъшна хумористична литература. Докато в битовата приказка хуморът произтича предимно от сюжета, от ситуацията, от премеждията на героя, които го сполетяват по пътя, в анекдота няма разгърната сюжетност, липсват обстоятелства, комизмът се постига чрез контрапункта. Анекдотът е зародишът, архиструктурата на сатиричното и комичното изображение в нашата литература. Това е жанрът, който най-точно илюстрира типологията на българския национален хумор — с неговата бърза реактивност, синтетичност на изказа и двузначност на изображението. Като микроелемент той присъствува и в приказката главно чрез диалога (в индивидуалното творчество анекдотът може да е вложен в характеристиката — чичо Кола Радин от „Първи сняг" на Елин Пелин от мисъл за зайци е запричинал на заек; присъствува в диалога,

---

[1] Боян Ничев. Увод в южнославянския реализъм. С., 1971, с. 198.

в резките словесни обрати, които винаги са смешни и обясняват социалната и моралната природа на героя).

Народната приказка притежава просторно повествование, което дава възможност на разказвача повече да импровизира, да прибавя или изпуска отделни моменти по свое усмотрение, да експресира или емоционално да омаловажава отделните части. Анекдотът наподобява словесна формула, чието естетическо въздействие се постига чрез силата на мисълта. Обикновено той се строи върху принципа на графичното изображение, на отношението черно — бяло, добро — зло, при което липсват ония естетически нюанси, които са присъщи за по-изчерпателната фабула. Чрез анекдота се обобщава, а не се индивидуализира. Затова и в личното творчество обикновено той се използува в моментните ситуации като мигновена реакция.

В заключение би трябвало да подчертаем, че основните стилистични похвати при изображение на комичното във фолклора неизбежно преминават по-късно в личното творчество. Разбира се, при по-късното повествование понякога наивните двуполюсни комични ситуации, елементарното, макар и диалектично противопоставяне на глупостта с хитростта се дообогатява, усъвършенствува се и социално се детерминира от големите майстори на комико-сатиричното изображение — Христо Ботев, Иван Вазов, Любен Каравелов, Алеко Константинов, Елин Пелин. Сега вече комичният ефект не се търси самоцелно, а се вплита в цялостната философско-естетическа концепция на произведението, нюансира характерите, индивидуализира образите. Липсата на дълбока личностна индивидуализация на фолклорните глупци или хитреци ги оставя само комични, еднопланови, те не достигат до трагизма. Докато шопите на Елин Пелин например носят много хумор, но те имат своя индивидуална човешка съдба, свое неповторимо присъствие в живота и затова много често през смеха се усеща дълбокият трагизъм на битието.

* * *

Спряхме се на полигенезиса на българския хумор в два аспекта: един конкретно-исторически, който обхваща определен период от време, и друг по-общо исторически, който обяснява някои от вътрешносъщностните черти на българското хумористично оценяване на света. Би трябвало сега да добавим, че в много случаи конкретно-историческото се изпълва и обогатява от общо историческото. Предмет на изследване би могъл да бъде българският хумор, изявен в литературата през определено време, както и българският хумор в неговите по-общи национални черти и качества. Едното и другото изследване обаче ще ни водят все към особеността на явлението полигенезис — многопроизходност и многопричинност — на българския хумор. Това се обяснява с вътрешното богатство на едно колективно и лично битие, което се е проявявало и в хумористична оценка на света.

ТИПОВЕ ЛИРИЗАЦИЯ В СЪВРЕМЕННАТА БЪЛГАРСКА ПРОЗА И ТЕНДЕНЦИЯТА НА СИНТЕТИЧНОТО ИЗОБРАЖЕНИЕ

Симеон Янев

Тенденциите в една национална литература са преди всичко в тяхната непрекъсната динамичност отношения на течащото, незавършено ново към определеното, традиционно старо. Борбата или просто релефната отлика на новото от традиционното е забележимото начало на тенденцията, но това съвсем не значи, че тя съществува в литературата едва от момента на изразения конфликт с наследеното. Латентният период на съществуването на една тенденция е обикновено естественият развой на господствуващия литературен стил и свързания с него естетически критерий. Именно тук в позитивното, възходящо развитие на възшествуващата художествена тенденция и като момент от нейното развитие се явява зародишът на тенденцията-опозиция. Унаследявайки един комплекс от художествени похвати, този зародиш става забележимо несвой в момента, когато опозиционно започне да проявява своята природа. Но зараждането на една тенденция не е никога резултат само на движението на литературния процес. Точно обратното — то, както и самият литературен процес, е дълбоко свързано с еволюцията на обществото, с еволюцията на неговите национални, социални и естетически критерии, най-сетне с посоките и същността на развитието на онези литератури, с които избраната най-непосредствено контактува. В сферата на активизираните междуезикови контакти на XX в. последното обстоятелство все повече засилва своята важност.

Съществуването, развитието и доминацията на определена тенденция в литературата е изключително сложен комплекс, който за съжаление не може в изучаването на историята на самата тенденция да остане само с констатираното си наличие. Историята на една жива, незавършена литературна тенденция е отговор преди всичко на въпросите „защо“ и „как“ и след това е фактологическо-исторично или друго обяснение.

Безспорен факт е за българските литературни историци и критици новият дух на българската литература след 1956 г. Още точната отграничителна датировка сочи огромната роля на социалните и политическите събития от тази година върху литературата. Но тази явна разлика, следствие на една дълбока промяна в обществения живот, не става, да повторим, по-обяснена след констатирането ѝ. Общественият климат е повод и източник на промяната — това е неоспоримата, исторически дадената, така да се каже, страна на тезата. Същността на самата промяна в литературно отношение — това е спецификата на самия литературен процес, изразена в нови стилове, нови форми, предпочитанието към нови жанрове, израза на нови отношения между героя, автора,

публиката и героя, автора и света. Догматичната проза на 50-те години бе напълно преодоляна през последните 20 години, но движението в тези години оттласна далеч авторите и от стила на епичната проза на тия години — доброто наследство, което критиката достойно оцени, стимулирайки същевременно авторите към подобен начин на писане. И досега у някои критици се чете носталгията по епичните платна на 50-те години. Нещо повече, тя е носталгия и на редица автори. Въпреки това българската проза не се сдоби с нови романи от рода на „Тютюн“ и „Обикновени хора“, „Железният светилник “ и „Иван Кондарев“. Вместо това се явиха и спечелиха своя аудитория новите и различни по дух книги на Емилиян Станев, на Павел Вежинов и Андрей Гуляшки, книгите на Камен Калчев, Богомил Райнов, Илия Волен, Веселин Андреев, Николай Хайтов, Йордан Радичков, Ивайло Петров, Генчо Стоев, Блага Димитрова, Антон Дончев, Иван Давидков, Драгомир Асенов и т. н. Тия книги ведно с творбите на Дико Фучеджиев и Георги Мишев, заедно с творбите на цяла редица още автори и с творбите на най-новата прозаическа генерация представляват днешният ден на българската белетристика. Обзели в себе си черти от прозата на 50-те години, тези творби, създадени доста често от автори, участници в прозата на предния период, са видимо различни, нека повторим, от епичния дух на литературата в онзи период. Те несъмнено представляват нова тенденция (или тенденции) в развитието на българската литература.

Кое определя тази тенденция? Кога практически е започнало и в каква посока тече нейното развитие? Какво е отношението на тази нова тенденция към „епохата на епичните романи“ или на епичната проза по-точно? Именно в това преплитане на „защо“ и „как“ е заложен отговорът на въпроси, които се отнасят непосредствено до характеристиката на съвременната българска проза и заедно с това обуславят тази характеристика с историческите корени и развитие на цялата национална литература.

Напълно изявена или едва загатната, литературната тенденция е част от историята на литературния развой и нейното изследване (дори нейното прогнозиране) се лишава от единствената си аргументация, ако се разглежда само като естетическа проява на момента. Следователно първото условие към характеристиката на една нова и незавършена тенденция е извличането ѝ от битността на традицията, от нейния дух, от нейния стил най-определено.

Българската белетристика от 50-те години изрази нова оркестрация на стиловете, в която в различни степени се внедряваше епичният дух в прозаичната творба. По по-различни, национално специфични и генеалогично други пътища епичното е доминиращ стил във времето непосредствено след Втората световна война и в най-пряко контактуващите с българската европейски литератури: съветската, югославската, литературите на социалистическите страни от Източна Европа. „В първите години след революциите в европейските социалистически страни — пише в уводната статия към сборника „Нови явления в литературите на европейските социалистически страни“[1] Дмитрий Марков — литературите отразиха общите настроения на всенародния подем, свързан с победата над фашизма, с придобиването на социална свобода. Навсякъде бяха създадени крупни художествени произведения, изобразили истинно и вълнуващо историческото минало, войната и героичната борба на народите против фашизма, а така също началото на дълбоките социалистически преустройства.“

И наред с „Обикновени хора“ на Караславов, романите за Македония на Талев и „Тютюн“ на Димитър Димов той изрежда имената на Ана Зегерс, Вили Бредел, Йежи Путрамент, Мария Пуйманова, Ян Отченашек, Вл. Ржезач,

[1] Новые явления в литературе европейских социалистических стран. М., 1976.

Михайло Лалич и други автори с ярки техни произведения, влезли в класиката на съответните национални литератури. Отделните изследвания в рамките на различните национални литератури върху тия автори още по-определено в конкретността си сочат „един епически поглед върху света“, едно обемане на частните съдби от стихията на общото, от „логиката на историческото движение, която доминира в повествованието и в същност е основен момент в отношението герой — среда.

Подобни отношения изразява поетиката на българските романи от 50-те години: там всяка тенденция за центриране на авторското внимание върху индивидуалността и личния живот на героя се фокусира в края на краищата само през призмата на историческото движение. Дори в случаите, когато в самобитността и частността си индивидуалният, дълбоко личният живот стане основен обект на авторската визия, историческото движение като гледна точка не само в последна сметка координира и обуславя личното битие, но то налага своя отпечатък и върху най-интимните сцени, в които „аз сред света“ най-естествено е подменено от „световете в мен“.

Това особено качество — да се центрира изображението в целостта си от историческото движение — е едно от най-ценните наследства на епопеята в романовото повествование. В епопеята то бе висш израз на оркестрация на стиловете — епичното единство на стила, — то най-категорично отбелязваше последователността на авторската позиция. Като разглежда в писма до Гьоте сцени от рода на завръщането на Одисей у дома му, семейния живот на Хектор и ред други епизоди, Шилер изненадан заключава, че в тия, най-общо казано, „забавящи“ общия повествователен поток моменти Омировата авторска позиция се съдържа, както и във всички останали, т. е. тя се съдържа в повествователния поток „във всяка точка на неговото движение“. Романът с епично звучене, както най-общо може да бъде наречен българският роман от 50-те години, е невъзможен без (макар по други пътища проведено) това неизменно разтваряне на координатите на историческото движение като авторска позиция в индивидуалните мотиви, индивидуалните конфликти и в края на краищата в целостта на индивидуалното битие на героя.

В тази си определеност българският роман остава дълбоко синхронен, с една обща тенденция в литературите, с които най-непосредствено и активно контактува, но така също и с основния поток на европейската проза от онова време. Остава ли той синхронен и с новото движение на европейските социалистически (в същност и несоциалистическите) литератури? За да подготвим отговора на този въпрос, трябва да разгледаме характера и посоката на съвременните тенденции в българската проза, за да имаме след анализа тяхната определеност.

Първата уговорка, която несъмнено е нужно да се направи още в началото, е отсъствието на определеност, изведена до формула. Индивидуалните интерпретации, сложността на авторските стилове, националната специфичност на литературата, различната обвързаност и насоченост на отделните творци към литературните традиции в най-общ мащаб — всичко това само по себе си изключва аксиомната дефинираност на съвременните тенденции. При това, както вече се каза, в абсолютната си доминанта литературната тенденция е невъзможна; антиномността на изкуството е изразена главно в антиномност на тенденциите му; съществуването на едното по пътя на домогването му към всеобхватност и всезначност е признак за зараждането и съществуването на второто като опозиция на доминиращата и побеждаваща тенденция. Литературният процес, разглеждан в тенденции, антиномно съжителствуващи, е многостранен и многопластов и неговите страни и пластове са различно постижими според идейно-естетическата комплексност на критериите.

Идейно-естетическата комплексност на критериите е *второто* условие от по-общ разред, от което е изцяло зависим анализът на литературната тенденция. Съвременният свят е свят на борещи се идеологии и още оттук произтича идейното различие в изучаването и тълкуването на литературната тенденция. Дори нейната фактологическа определеност в най-широки рамки е винаги резултат на явен или скрит идеологически отбор. Следователно идейно-естетическата комплексност на критериите не е „външна“ точка в самото съществуване на тенденциите; напротив, дотолкова, доколкото изкуството (и в него литературата) е немислимо извън обществените си функции, идейно-естетическата комплексност на критериите е постоянен и непрекъснато вътрешен смисъл на тенденциите.

Обществената обусловеност на литературата, както и на цялото изкуство, прави непосредствено свързани нейните тенденции с най-широките и нови процеси в историята на обществата. Така например научно-техническата революция в нейната бързотечност и невъзвратимост най-пряко се отнася към такива общи характеристики на прозата като динамичност, многоаспектност, интерес към вътрешния живот на героите. Същевременно научно-техническата революция е изразена в едни литератури като верига от нови морално-нравствени конфликти, докато в други акцентът се измества върху съзидателните перспективи, които тя отваря пред човека, и във възможността му да преодолява морално-нравствените колизии. Доколкото вечеуточнихме литературата на 50-те години като литература с епична доминанта — едно най-общо *родово определение на тенденциите*, тук ще трябва да го продължим естествено въпреки терминологичната неустановеност на родовия признак и въпреки (поради незавършеността на процеса) разносмисловостта на неговото тълкуване.

Антиномният родов признак на епичното е лиричността. „Анализирайки различните видове антиномни системи в историята на изкуството — пише съветската изследователка Комина в статията си[1] „За многообразието на художествените течения в съветската литература“, — учените посочват различни причини за контрастността в колективните явления на литературния процес, свързани с отразяващата насоченост на изкуството. Така към качественото своеобразие на материалните и духовните процеси, към ориентацията за изобразяване преди всичко на историческото съзнание или на историческото действие изпъкват *епичността и лиричността* като тенденции родови, прозаизацията и поетизацията като тенденции естетично-стилови.“

Лиричността на литературата днес като тенденция, опозитивна на епичността, е актуален въпрос за редица изследователи в европейските и американските литератури. Този термин обаче съдържа редица неудобства, употребяван за прозата, основното от които е внушението за повишена емоционалност на творбата като израз само на нейната форма. По този път лиричността се свързва с формата, тя става основно притежание на формата и следователно се разглежда само като влияние на лиричното върху прозаичното, деформиращо го външно, отлагащо се като специфичен и характерен нюанс върху класическата му установеност, но не повече. Такова съдържание на термина в същност е крайно стеснено; то има в основата си разбирането за неподвижността на същностите на епичното и лиричното. Лиричното в прозата на този смисъл никога не може да бъде повече от нюанс или сбор от нюансни белези и оттук то не може да има родови функции.

В действителност стесненото разбиране за присъствието на лиричното в прозата отговаря на онова състояние на отношенията им, когато лиричното в

---

[1] Вж. Сборник в чест на Г. Н. Поспелов Литературные направления и стили. М., 1976.

прозата се изразява като чуждо, като допълващо. В този случай то може да бъде схващано като индивидуална отлика на твореца или, както ще видим, дори като същност на неговия творчески стил, но не и като обща тенденция в прозата на времето. Така е схващано например лиричното в ранната проза на Ангел Каралийчев у нас или в прозата на Константин Паустовски в руската литература. Така са тълкувани (като друг план на идеята) също лирическите отклонения на Любен Каравелов у нас и на Гогол в руската литература.

За да бъде схващано като тенденция в прозата, лиричното трябва да бъде не нюанс и не дори същност на индивидуалния стил на отделен творец, а *нова оркестрация на стиловете в прозаичната творба*, нови отношения между тях, в рамките на които се променя не само частично природата на прозаичното, но се изменя основно структурата на творбата. Сюжетът и композицията, времето и пространството в художественото цяло трябва да придобият нови определящи координати и в тях да бъдат нови отношенията между повествователя и героя, както и нова позицията към читателя. По такъв начин лиричното би се явило не само като формообразуващ и формоотличителен белег на прозаичната творба, а като израз на нейната диалектична природа.

С тия предварителни бележки нека пристъпим към реалността на диалектичната природа на поетическото и прозаическото, така както е обоснована още в естетиката на Хегел.[1]

Като определя разликите между поетическо и прозаическо схващане, Хегел изтъква най-напред първоначалността на поезията спрямо прозата и нейната функция да „създава образи“ посредством език, различен от „обикновеното говорене“, език, в който „формирането на израза получава по-висока стойност, отколкото обикновеното изказване“. След това той определя два специфични белега на прозаическото съзнание, а именно:

Първо — неговата способност да „разглежда широкия материал на действителността според *разсъдъчната* (курс. на Хегел) връзка между причина и действие, цел и средство и други категории на ограниченото мислене, изобщо според отношенията на външност и крайност“.

И второ — неспособността на „*обикновеното* съзнание“ да долови „вътрешната връзка в съществуването на нещата в основания, причини, цели и т. н.“, поради което то „се задоволява да възприеме онова, което е и което се извършва, като нещо само единично, т. е. според неговата случайност без значение“.

Така Хегел достига до диалектичната връзка между прозаичното и поетичното, изразяваща се в това, че „*спекулативното* мислене премахва тези недостатъци на разсъдъчната представа и на обикновеното съзерцание и затова, от една страна, стои в сродство с поетическата фантазия“. И доколкото мисленето, възприемайки формите на действителността, същевременно ги преобразява, превръщайки ги в „чисти понятия“, Хегел отбелязва тук именно началото на прозата: „Благодарение на това в противоположност на проявяващия се свят възниква едно ново царство, което е наистина истината на действителното, но е истина, която не става отново очевидна в самото действително като формираща сила и собствена душа на последното.“

Така прозата, обособена от прозаичното схващане, престава да изглежда като полюс на поезията и за поетическото в неговата първоначалност се допуска възможността да влияе активно върху същността на прозаичното. В този смисъл вече лиричното в прозата, явявайки се не външно и не чуждо, може да дефинира структурата на творбата и да представя определяща тенденция в рамките на белетристиката в нейната цялост.

---

[1] Хегел. Естетика. Т. II. С., 1969. с. 459—467.

Но лиричното в прозата и в този случай, да повторим пак, не се изразява в лирически сходната фраза, във външната ѝ ритмичност, в поетическата ѝ обработеност. Ралф Фридман в своето изследване за лиричното в жанра на романа прави една основна разлика между „лиричното и нелиричното повествование“ — „различното понятие за *обективност*“ (курс. на Фридман). Той разграничава строго „поетичния стил“ от лиричното повествование: „Лиричната проза не се определя в същност от поетичен стил или от цветисти фрази. Всеки роман може да се извиси в езика си до такова равнище, че да съдържа пасажи, които превръщат действителното във въображаемо. По-скоро лиричният роман добива цялостна форма, която надхвърля причинното и временното придвижване на повествованието в рамките на прозата.“

Лиричното в прозата се възползува обаче от качеството си „да създава образи“ и превръща тези образи в действителен център на творбата, в който се проектира светът като в многостенно огледало, изграждайки нови светове — същи и различни едновременно. Само образът групира тяхната многопосочност — именно затова вместо епическото „аз сред света“ тук изпъкват „световете в мен“.

„Световете в мен“ — формулата, която литературните изследователи виждат като аксиома на съвременната литература, наистина подчертава субективността на виждането, но нейната съществена отлика е, че подчертава и множествеността в субективното. Двадесетият век в необикновената си динамичност доведе до разпадане на човешката цялостност, за да я замени със стремеж за човешка цялостност. Лиризацията на прозата, разбирана като вътрешно променяне на прозаичните структури, е най-непосредно свързана с характерностите на времето и тя в този смисъл се отнася най-общо към литературите на отделните народи дотолкова, доколкото са засегнати те от процесите на века.

* * *

Може би казаното по Хегел за отношението между поетично и прозаично схващане е вече достатъчно, за да обоснове неравностойността на „лиричното като нюанс“ и „лиричното като нова структура“ в прозата. Но нека видим върху материал от българската литература основните варианти на тези две главни форми за лиризация на прозаичното произведение. В своята реална природа лиризацията на прозата е изключително сложен процес, който в общите си белези носи винаги и много специфични индивидуални нюанси. Ето защо предлаганите тук модели са модели въз основа на най-общите признаци — отношението на лиричното към епическото (и по-специално прозаическото) мислене, отношението му към структурата на творбата като цяло и нейните компоненти в частност, между които на първо място по своята важност изпъква героят в отношенията му с повествователя.

И така онзи вид лиризъм, при който прозаичната творба изобщо не е засегната в епическата или драматичната си структура от лирическото присъствие, е във всяка литература първата степен на лиризация. Това е лиризъм в прозата като *отношение на две чужди и автономни начала* — прозаическото и поетическото начало. Включени в творбата, те са ярко отчетливи едно в друго, веднага издават смяната на стила, без да си влияят иначе помежду си освен като отношение на нова гледна точка към идеята. Българската литература предлага огромен запас от подобни форми, например в прозата на Любен Каравелов, у Захари Стоянов, у Иван Вазов, Константин Величков.

Една втора степен на лиризация е *доминацията на лирическото в целостта на отделна прозаична творба или дори в творческия свят на автора*. Тогава лиричността изглежда като авторски стил и тя означава превес на емоционалното начало на събитийното. В този случай емоционалните следствия, измествайки събитийните перипетии, остават подвластни на събитийните резултати. Ето защо тази проза може да бъде лишена от събитийно многообразие, но не може да бъде лишена от събитийни развръзки и кулминации. При това фабулата тук не губи традиционния си прозаически характер и композицията — своята причинна и хронологическа определеност. Онова, което е характерно за лирическия процес в природата му — обгръщане на събитията едно в друго,— не е характерно за тази проза. Също така героят се изгражда напълно по законите на епическото или епическо-драматичното, отсъствува характерният лиричен процес на движение от образ към образ.

В българската литература такъв е характерът на лиризацията в прозата на Ангел Каралийчев, Йордан Йовков (там, където лиричното е по-подчертано, например в „Последна радост“ или в „Песента на колелетата“). Една съвършена илюстрация на този вид лирична проза е превъзходната повест на Здравко Сребров „Момчил слиза от планината“.

В периода на следдеветосептемврийската литература този вид лиризъм бе особено активизиран в прехода от епическо към неепическо мислене — времето на първото десетилетие след 1956 г. Той се представя тук от ранния Радичков в „Сърцето бие за хората“, „Прости ръце“, „Обърнато небе“ и може би най-определено в новелата „Тенекиеното петле“ и в разкази, като например „Бебешки тарлъчки“ от втората му книга. Заедно с Радичков тук могат да бъдат споменати Ивайло Петров с „Малки илюзии“, дебютирали тогава млади автори като Константин Колев („Лирични размисли“), Младен Денев („Синя ръж“), („Осъмски разкази“, „Адамити“), Блага Димитрова („Пътуване към себе си“ — първата ѝ книга в прозата) и редица други писатели. Да повторим пак — това е лиризъм, изведен до авторски стил (в отделна книга или в няколко книги на даден автор). *Той е чужд, но не враждебен на прозаичната* (епическа или епично-драматична) *структура, загубвайки автономната си определеност в нея*. В късия разказ той бе наричан тогава „разказ на настроението“, подменил класическия „разказ на случката“, в областта на новелата, повестта, романа той бе схващан като „засилен интерес към човешката личност“.

Десетилетието на 60-те години актуализира за кратко и една друга жанрова форма — т. нар. *миниатюра*. Тази форма бе също една степен от настъплението на лиризма в прозата. Освен това нейната история съвсем не започва в българската литература с 60-те години; тя е много по-стара — води началото си още от края на миналия век, когато се превеждат у нас по списания и доста по-късно в отделно издание „Поеми в проза“ на Бодлер. Нейни най-ярки представители са в началото на века Иван Ст. Андрейчин, а след Първата световна война Гео Милев и Чавдар Мутафов. Не е в задачата ни да разглеждаме характерностите на тази прозаична форма; доколкото ни интересува като степен на лиризация, ще определим само *пълната уравновесеност на лирическото и епическото* в нея. Такива са в същност например някои „фрагменти“ на Ат. Далчев в добрите си образци — стихотворения в проза; но те биха могли да бъдат наречени и малки поетични разкази. Ето защо тази форма не може да бъде разглеждана като отношение на лирическото към епическа структура. В този смисъл тя изразява само връзка между лирическо и епическо, но качествено нова, различна от редовете, които разглеждахме досега. Деструктивната роля на лирическото тук е уравновесена от деструктивната роля на прозаическото: това е жанровата точка на пресичането на двете начала. Несъмнено малкият разказ (или миниатюрата) не е лишен от значение в напрежението и преходите

между лирическото и епическото, но това е друг въпрос — литературно-исторически, не теоретичен.

Най-после ще отбележим още една форма на проява на лиризъм в прозата, когато лирическото съдържание видимо изменя прозаичната структура, без практически да надделее над епическото мислене. Променя се композицията, променят се отношенията между повествователя и героя, но не се променя родовата определеност на героя и епическата гледна точка в творбата като синтез на гледната точка на повествователя и героя. Този вид проза е лиризирана проза, в която обаче лиризмът няма структурооформяща роля в последната инстанция — светоотношението и мисленето на героя и повествователя. Този вид ще илюстрираме по-късно с някои книги на Андрей Гуляшки (например „Седемте дни на нашия живот“ и „Домът с махагоновото стълбище“, „Звездите над нас“ и „Бариерата“ на Вежинов, романите на Богомил Райнов и на Иван Давидков, „Умираха безсмъртни“ на Веселин Андреев, някои новели и романи на Дико Фучеджиев). Прозата от този вид е най-близо до онова, което може да бъде наречено тук неепична проза, но по същество тя не е още доминация на лиричното и в последната инстанция. Това е най-широкообхватният, най-определеният тип съвременна българска проза. Тя е средищна проза; в нея отблясват нюансите и на епическото, и на лирическото, в различните творби те са различно градирани и от нея водят посоките си еманациите на онзи тип прозаическо мислене, в който лиричното надмогва епичното, използувайки неговите възможности и преобразявайки ги.

Всички степени на лиризма до тази, така както ги изложихме досега, могат да бъдат определени като израз на позитивен лиризъм. Онази проза, която е извън средищната и извън обхвата на позитивния лиризъм като цяло, днес е проза, в която лиричното има структурооформящ характер във всички инстанции. Тя е свързана с нови герои, с нови взаимоотношения между компонентите на отделните структурни нива. Тя е проза най-дълбоко нетрадиционна, свързана с нови изисквания на времето, произтичаща именно най-определено от такива изисквания. Структурооформящият лиризъм е в този смисъл ядро на новия етап в българската проза през 60-те и 70-те години. Като същностно различен момент в прозата тя бе доловена от ред критици още в края на 60-те години. В статията си „Съвременност и обогатяване на литературните жанрове“[1] Ефрем Каранфилов пише:

„Съвременната лирична проза, която се яви не само у нас, е обусловена от модерната съвременна сетивност на човека. Затова тя не звучи като импресия или като лирични излияния, а е свързана с философски обобщения, с оригинални хрумвания, понякога с ирония и дори с хумор. В това отношение особено характерни са последните творби на Йордан Радичков и на Ивайло Петров. Няма нищо по-противоположно като творчески индивидуалности от тези двама белетристи, но има и нещо общо в самобитния им талант. Хрумванията в „Обърканите записки“ на Ивайло Петров се раждат от същия извор, както и хрумванията в „Козята брада“ на Радичков.“

За този нов тип проза писаха констативно и други автори. Макар и отбелязан, ако може да се каже така, в литературния регистър още в ранните си прояви, този тип проза е практически най-малко изученият в съвременната ни литература. В същност това е напълно естествено; разглеждането му носи неизбежни критически и литературно-исторически рискове. Те са свързани с неговата недооформеност, с неговото течащо битие, с контрастността му в традицията, с провокациите, които носи за трезвите вкусове. Може би най-сигурният път за откриването на неговите закономерности е опосредствува-

---

[1] Ефрем Каранфилов. Избрани произведения. Т. I. С., 1975, с. 408.

ното пристъпване към тях, приближаването към тях чрез анализа на всичките ония форми, които нарекохме досега обобщено форми на позитивния лиризъм.

* * *

У едни автори по-твърдо определен и активизиран по отношение на композиционните структури (без по същество да ги изменя), у други вплитан щрихоподобно за доизясняване и „дълбочина на образа", позитивният лиризъм е, както казахме, средищно явление в съвременната проза. Неговата пасивност към епическата структура на творбата е пасивност, която можем да проследим в отношението му към последната инстанция само на художествената структура: най-напред той не е в произведението израз на онова движение, което съдържа лириката в нейната иманентност — движението от образ към образ. Прозата от подобен тип изобразява герои и характери в тяхната пълнота и взаимообусловеност със света. Композицията запазва само най-общо и невинаги своя причинно-следствен характер, времето — своята еднопосочност. Но събитията се представят в своята последователност и не се обемат „едно в друго", както в лириката. Думите на тази проза са едногласни думи в най-общ смисъл, те носят неразколебани истини, а ако съдържат пародийни елементи или са отношения на стилизация, то това са фрагменти в чужда цялост, не фрагменти в своята стилна среда.

Позитивният лиризъм придвижва героя в центъра на изображението, но той не го лишава от епическата му ориентация. Ето защо този тип повествование по същество е още изобразяване на „героя сред света" в обстоятелствеността и причинно-логичната му обусловеност в него. Тази проза в тоя си вид е борба между аналитизма и тенденцията към синтетизъм. Аналитичното обаче остава нейната доминанта, битието на идеята се разкрива и проследява в детайлността и пълнотата си.

Тенденцията към синтетизъм, обратно, ерозира завършеността на всички връзки, за да отделя и подчертава онези от тях, които имат по-общите значения, по-съществените значения — ония, които освен пряката съдържат и известна символна определеност. В книги като „Цената на златото", „Легенда за Сибин", „Антихрист", „Неосветените дворове", „Преди да се родя и след това" тази тенденция е вече преодоляла своята латентност, превърнала се е в определяща тенденция. Тук (като предварително и общо очертаване на борбата на тенденции и посоката на развитие на прозата в 60-те и 70-те години) ще се задоволим само с тая характеристика. Преди това е необходимо да доизясним в съпоставки същността на понятието „позитивен лиризъм", което вече употребихме.

Позитивният лиризъм в конкретността на българската литература в 60-те и 70-те години имаше смисъл на преход към съществено нова лирична проза, в която, както се каза, структурата на творбата е изградена не по епическите, а по определени лирически закони. Емилиян Станев от „Иван Кондарев" и анималистичните разкази от 50-те години се отличава от Емилиян Станев, автора на „Легенда за Сибин" и „Антихрист" от 60-те и 70-те години, както Радичков се различава от първите си книги в книгите след повестта „Неделя" и „Свирепо настроение" и както Ивайло Петров се разграничава в „Преди да се родя и след това" от всичките си предишни книги. Позитивният лиризъм е момент от еволюцията на всеки един от тях към структуроизменящия лиризъм. Но това съвсем не значи, че позитивният лиризъм е обща съдба на значителните български автори и още повече, че той би трябвало да се разбира като единствен път към оная проза, която тук още нямаме право да наречем по друг начин освен с общото определение на оперативната критика — синтетична

съвременна проза — представяна от посочените последни книги на горните автори или от книги като „Циклопът“ на Генчо Стоев, „Лавина“ на Блага Димитрова, „Белот на две ръце“ и други книги на Вера Мутафчиева и т. н. — творби, за които общото е, че без изключения бяха остро дискусионни. Недалновидно е да се мисли, че тяхната дискусионност изразява само лични авторски неуспехи или само недоизведеност на експериментите, колкото и отчетливо да изпъкват в обясненията подобни аргументи. Нито „Циклопът“, нито коя и да е от останалите книги носи идеологически чужди тенденции — дори фактът на широкото им използуване в критическата практика и готвените преиздания на някои от тях са най-външното, но и най-ненуждаещото се от пояснения доказателство. В такъв случай какво обуславя тяхната дискусионност? Нека тук го определим най-общо — това са техните герои, както и техните форми, това е наличието на една категорично различна от епическата композиция (в „Циклопът“ и „Белот на две ръце“ най-конкретно) и съвършената им противопоставеност на епическата гледна точка. Всички тези книги са експерименти, те не изразяват в себе си в достатъчна степен знака на познатото и приетото, за да не възбуждат и не провокират трезвите вкусове. Заедно с това те не налагат категорично своите художествени идеи — те не са израз на онази естетическа постигнатост, която прави нетрадиционните творби естетически безапелационни. Те са следователно едно опипване на пътя, повече една форма на новото, отколкото негово художествено единство. Пълното отсъствие на позитивния лиризъм (или поне незабележимото му и нерешаващо присъствие) е отнемане от творбата на познатия знак на променената в самия позитивен лиризъм, но принципно съща традиционна епическа структура. В този смисъл позитивният лиризъм е наистина преход към нова структура, основен отличителен белег на която е синтетичността.

Това обаче съвсем не утвърждава и действителна преходност на позитивния лиризъм. Явяването на структурооформящия лиризъм не означава нито естетическа непълноценност, нито хронологическа амортизираност на позитивно-лирическото. Така например в българската литература от началото на 60-те години позитивният лиризъм беше единствена форма на лиризма. По-късно, когато се появи структурооформящият лиризъм, позитивният не престана да съществува; той съществува и сега и сигурно ще съществува напред в бъдещето. Ето тук ще се върнем към обещаното изясняване на позитивно-лиричното например в романите от автобиографичната поредица на Иван Давидков и в мемоарната книга на Веселин Андреев „Умираха безсмъртни“. Особено интересен пример е именно споменатата книга на Веселин Андреев, тъй като тя повествува върху същите събития и същите герои, върху които повествуваше преди около двадесет години неговата книга с очерци „В Лопянската гора“.

„В Лопянската гора“ бе една от първите мемоарни книги, посветени на партизанското движение. Тя разглежда събитията, акцентувайки върху революционната устременост, изпълнена е с действия, категорични и резки, и героите ѝ са изцяло ориентирани от справедливостта на своята идея. Размисълът и ретроспекцията не са обичайни характеристики за това повествование, защото премисленият смисъл или направеното сравнение практически лежат в действията и постъпките на партизаните-герои. Събитията се разплитат едно след друго с епическа яснота и постъпателност. Дори късните жанрови форми на очерка и спомена не пречат на тази епическа постъпателност, която представя в непосредствеността му героичното и изключителното. Лирик по природа, Веселин Андреев често изпъстря разказа с лирични отклонения и размишления, но тяхната функция не е друга, освен да акцентуват още по-определено върху епическата пълнота на изображението. Такъв характер имат и

ония великолепни пасажи с описания на зимното утро в партизанския лагер, които на времето бяха приемани като „съчетаване на лиричното и епичното“ в прозата.

„Умираха безсмъртни“, която е наречена партизански епос, в действителност не носи нищо епично в структурата си извън съдържанието и смисъла, които предава. А те са същите, както вече се каза — спомените и по-късните проучвания на автора за партизанското движение. Тук размисълът и многостранното осветляване на събитието са основен авторски принцип. Действията и героите са обединени не толкова от причинно-временната си последователност и логичност, колкото от авторския размисъл, размесил минало и бъдеще, някогашно и сегашно в преоткриване на идейни и морални ценности: „С действията си партизанското движение е нашият вчерашен ден, едва вчерашен. С моралните си стойности то трябва да бъде днешният, съвсем днешният ден. То още живее в нас — нужно е да живее — с болките, с победите, с мечтите, с движението напред.

Какво минало? Аз пиша за съвременността. За най-съвременната наша съвременност. И може би малко — за бъдещето.“

По този път тази книга се явява не само размисъл за събитията, но и размисъл за стойностите им във времето и размисъл за самата нея в жанровата ѝ или извънжанровата ѝ обусловеност. Ние намираме в нея класическата епическа композиция напълно разложена и героите ѝ в конкретността си извеждани към една символност на определен човешки морал и нравственост. Единствено активността на тези герои, тяхната действеност носи наистина епична черта, но вече казахме, че авторското присъствие в трезвата си многоизмеримост практически се явява тук по-висше от действието и в последна сметка го ограничава и укротява.

И така — разрушена епическа композиция, герои, рисувани не в пълнотата им, а в многоизмеримостта на жестовете и действията им, подчиненост на непосредственото епическо действие на авторската визия. Но, от друга страна — непрекъснато съзнание и ориентираност на героите и повествователя за цялостна морално-етична и идейна система, непрекъсната реална доминация на идеята — едно проектиране на образи в общ събитиен (исторически) поток. Напрежението между тези два полюса, единият от които води до структура от лирически, а другият към структура от епически тип, в последна сметка тук остава в сферата на позитивния лиризъм — най-общата съхраненост на епическото повествование.

Лиризъм от подобен тип е основа на повествованието и на шестте романа на Иван Давидков. Тук героите са съвсем делнични и те решават проблеми от кръга на своята делничност. Когато пред тях застават въпроси от друг раздред, от по-висш разред (например проблемът за изкуството като жизнен проблем на художника), те ги въвеждат отново морално-етично в кръга на своята делничност. Но тия герои в техните действия се обемат по един чисто лирически път: събитието обгръща събитието и образът води към образа. (Не случайно романите на Давидков са препълнени с толкова много герои.)

Еволюцията на Давидков-романиста от „Делничните бродове“ (1967) до „Сбогом, Акрополис“ (1976) е еволюция на нарастващото структурооформящо лирическо присъствие, когато композицията добива все повече условност, сравнявана с епическата, без обаче повествованието да изгуби окончателно своята епическа структура. В какво у Давидков се изразява тя? В ориентираност на героите, както вече се каза, по една неразрушена морално-етична система; техните конфликти не са със системата, те са в системата. Светът за героите тук е твърдо определен свят, макар и отстъпил за сметка на образа от центъра на изображението. Детайлът въпреки необикновената си активна

натовареност в края на краищата се обема от цялото на оставената, нека кажем, извън кадъра, но непрекъснато чувствуваща се система.

* * *

Наложи се да направим в случаите с Веселин Андреев и Иван Давидков по-пространни отклонения, доколкото бе необходимо да се илюстрира природата на най-близкия до структурооформящия позитивен лиризъм и да се подчертае неговата жизненост и в наше време. По-нататък при определяне на типовете лиризъм ще ограничим до възможния минимум илюстрационния материал.

И така насищането на една творба с лирическо съдържание не е (дори когато се стига до разрушаване на композицията, функциите на фабулата и на събитията) доказателство за наличие на променена епическа структура. Творбите с лиризирана, но по същество нелирическа структура са необходим преход към структурооформящ лиризъм, при който лирическата структура подменя във всички основни нива, и най-определено на ниво на героя, епическата. Двете следствия на този извод: позитивно-лиричните творби не се обезценяват естетически от наличието в литературата на качествено нов, структурооформящ лиризъм; позитивно-лирически творби продължават да се създават и във време, когато лирическият герой е видимо изместил епическия в целостта на прозата.

Но трябва да видим в какво именно се изразява в рамките на поетиката на прозата структурооформящият лиризъм и тогава да го приемем или отхвърлим като определяща стилно-структурна тенденция в оня период на българската литература, който идва след периода на епическите романи от 50-те години и който засега нека наричаме за отликата му от предния неепически.

* * *

Неепическият период обхваща времето на последните две десетилетия. Активизирането на прозаичните жанрове в тия години, в което не само романът, но и разказът, новелата, повестта заеха равноправно място в литературния процес, със значими естетически постижения, даде основание на немалко критици и литературни историци да говорят определено за период на прозата. Най-лаконично в рамките на една родова класификация изрази това младият Игов в статията си „Към нов социален роман“,[1] статия, чиито основни положения бяха развивани по-рано в отделни публикации на страниците на „Пламък“, „Септември“ и т. н. Игов пише: „. . . по отношение на жанровата динамика съвременната българска литература има три основни етапа. Първият е „щурмът“ или „времето на романа“ от петдесетте години. В жанрово-типологическо отношение той се характеризира с класическо епично романово мислене, с доминация на по-обемни романи, с преобладаване на обективно епично (а в по-слабите образци — описателно) повествование. Вторият основен етап е „настъплението на лириката“ през втората половина на петдесетте и началото на шестдесетте години, който се характеризира с ярък субективен патос — като антитеза на предишния епизъм — и с разгръщането на отчетливо разграничени индивидуални поетически виждания. Успоредно с това оживление в лириката, но разгърнало се по-бавно и с по-късна доминация, е и разгръщането на една „нова вълна“ в прозата през шестдесетте години, която трая до наши дни и е все още финално отворена, т. е. има възможности за нови жанрово-типологични и стилистични разширявания и допълнения.“

---

[1] Св. Игов. Високо при извора. С., 1974, с. 163—164.

Именно тази „нова вълна“ в прозата в нейната незавършеност („финалнот отворена“), в нейната динамичност, в липсата на достатъчно реално изявена нова тенденция (Игов в същата статия я „предрича“ като етап на социалния роман) е, както, надяваме се, е вече ясно — крайната цел на тази статия.

Нека не привеждаме доказателства за трудността при изучаването на този най-нов период; достатъчно е и едно — неговата незавършеност и непроученост. Все пак, що се отнася до едно тематично или стилово-тематично разграничаване на тенденциите, то (с обикновените застраховки поради развиващия се процес) е направено вече в трудовете на ред критици, писали за прозата: П. Зарев, Ст. Каролев, Т. Жечев, С. Султанов, Ефр. Каранфилов, Б. Ничев, Ч. Добрев, Кр. Куюмджиев.

Петият том на внушителната „Панорама на българската литература“ съдържа една класификация на тенденциите[1] в съвременната българска литература (не само за прозата, а за цялата литература) по един „главен признак“ на групирането: „отношението към действителността, към света, към съвременността, към човека“. Зарев отделя следните (по негова подредба) основни тенденции:

„а) Засилената тенденция да се утвърждава и чрез патоса на възторга, и чрез критическата оценка. Или пък предимно чрез критицизма като начало на оценка, като усилие за развоя на човека и обществото. В първите години след Девети септември тази критическа оценка бе насочена навън, към противника, застанал срещу нас. Сега тя е насочена навътре, към самите нас(. . .).

б) „Направлението“ — насока, което смята, че трябва да се държи на фокус само „високата поезия“ на живота, само общата цел на утвърждаването (. . .).

в) Картината се усложнява от това, че тези „насоки“, тези по-общи позиции — отношение към действителността — се пресичат, че те не са и не могат да бъдат единни сами в себе си (. . .).“

Към този модел на тенденциите според отношението на твореца в творбата към действителността Зарев прилага още няколко, отделени по „жанрово-стиловата си разграниченост“. Те са: тенденция към „примитивизъм“, тенденцията към „фантастика социалистическа, съвременна като отношение към света“ и тенденцията към „интелектуалното, към мисълта, изместваща образа“. Зарев е прав да разглежда това допълнение по „жанрово-стилистичен белег“ като продължение на първоначалния си модел, доколкото жанрово-стиловото като белег също се явява отношение към света.

Отношението към света, светогледът на автора и на героите в творбата е в най-непосредствена връзка с жанрово-стиловата формация. Ето защо всички несъвършенства на тематичната класификация или на най-външно светогледната биха могли да се избягнат, ако тенденциите се очертават „отвътре навън“, от творбите и чрез тях — в тяхната стилна групираност, в непосредствеността на поетиката, която определя стилната физиономичност на една творба, на група творби или на дял от творбите в рода изкуство.

Недостатъчната изученост на стила в съвременното наше литературознание, както и различните формулировки, които му се дават, не пречат все пак за неговата явна обособеност в епохите не само в даден род изкуство, но и в изкуството изобщо. Съществува мнение, че стилът като изоморфен признак на изкуството е нереален и че в същност общото се представя от редица определени във времето „велики индивидуални стилове“. Мнозина изследователи изтъкват, обратно, като обособяващ понятиен признак единството, изразено като „самостоятелност и цялостност на художествената система“ (Лиха-

---

[1] П. З а р е в. Панорама на българската литература. Т. V. С., 1976, с. 110—112.

чов); „единство и принципност на съдържание и форма“ (Зарев). Определенията за стила са много и хронологически разглеждани, те биха дали една представа за историята на понятието по-скоро, отколкото категоричната му дефиниция в дадена епоха. В същност самата динамичност и „вътрешната свобода“ (Хегел) на изкуството изключват еднозначната дефинираност. Доколкото обаче стилът изразява единство на автора и творбата, т. е. единство на осъществената съгласно принципите на дадено изкуство (творба), той е и единство на светоотношенията.

Времето се явява свързваща реалност между стила като единство на художествената творба и светогледа. Обществените функции и обществената основа на изкуството са отразени в стила именно като светоотношение и светоотношението дълбоко пронизва всичките му нива и определения. Едно такова разбиране ни ръководи най-общо при лаконичното моделирано разглеждане на процесите в българската проза в последните десетилетия. При това и досега (доколкото критическата продукция е натрупала вече разнопосочни частни наблюдения) си позволихме да заговорим за едно общо лирическо озвучаване на творбите в жанровите рамки. В смисъла обаче, влаган в него дотук, се акцентира на онова негово, което е опозитивното на епическото, на неепическото — чуждо в епическата структура в последната ѝ инстанция — епичността на гледната точка като отношение към света, сраснало с тази структура в различни степени и проявяващо формообразуващи белези; най-общо позитивно-променящо формите, но недосягащо същността на епическата структура. Нека определим окончателно и сумарно неговите форми.

Приемаме съществуването на две (не изобщо в литературата, а за целите на нашата задача) опозитивни художествени структури: лирическа и епическа. Известно е, че те са структури първо на поезията (доколкото тя е по-стара) и после на прозата (в нейната сравнителна новота). Разглеждаме отношенията на тия две структури върху материала на съвременната българска литература в нейния последен период след 1944 г. В съответствие с литературно-историческата последователност приемаме епическата структура за оформен, естетически пълноценно проявен феномен в петдесетте години. Оттук ни интересуват процесите, които произтичат в последните две десетилетия на съвременната литература, процеси, видимо различни от предните — най-общо неепически. Класическите начини за отношение на лиричното и епичното са следните:

— отношение на пълна дистанцираност и недосегаемост, доминация в литературата на едно от двете начала.

Това е абсолютен, теоретичен, в действителност невъзможен вариант по отношение на недосегаемостта. Той съществува практически в историята на литературата като доминация на едно от двете. Ето защо следващите отношения се явяват следствие на практическата доминация на едното или другото. Какви са основните отношения на лирическото към епическото при базово епическото, както е в историята на новата българска литература?

1. Присъствие на лиричното в епическото с формообразуващи функции. Тогава то е, така да се каже, лиричен нюанс или органична съставка в епическото.

2. Присъствие на лиричното в епическото със структуропроменящи функции. В този случай то е основно променящо епическата структура, превръщайки я по същество в нещо друго, не това, което е тя по начало.

Формите в първия случай са традиционни за българската литература. Те се отнасят за цялата нова българска литература и изразяват класическото разбиране за лиричното в епичното.

Характерът на второто присъствие е коренно различен; той произтича от нова обществена и художествена взаимообвързаност. В рамките на българската

литература лиризмът със структурооформящи (или структуропроменящи) функции е нещо съществено ново; той е белег на съвременната проза. Възможната синхронност на този тип лиризъм със структурооформящ лиризъм в други европейски литератури може да свидетелствува обща насоченост на процеса, но тя не може да свидетелствува неговата новота и в тези литератури. Проблемът за отношението на типа лиризъм към традицията и неговите корени в нея остава дълбоко национално специфичен.

Формите на присъствие на лиричното в епическото като органична съставка имат смисъла на подготвителни, но не задължително преходни форми в българската проза. Тяхната дълбока връзка с българската традиция ги прави средищна форма на тип повествование в днешната наша проза. Сами по себе си те изразяват следните най-общи отношения:

— присъствие на лиричното в епическото като отношение на две чужди и автономни към художествената идея начала.

Така звучи лиричното в лиричните отклонения в пътеписите и разказите на Каравелов, в „Записки по българските въстания“ на Захари Стоянов, в „Немили-недраги“ и „Под игото“ на Вазов и т. н.;

— дифузно присъствие на лиричното в епическото;

тогава отношението между тях е стил на отделна творба или стил на отделен автор. Такъв е характерът на лирическото в прозата на П. Ю. Тодоров („Идилии“), на Елин Пелин, Ангел Каралийчев, Йордан Йовков, Г. Караславов (в романите, повестите, разказите му извън „Обикновени хора“). Така общо определено, лиричното е твърде индивидуално нюансирано в това си отношение. У Каралийчев например то е изразено като авторски стил, у Йовков не е авторитарен и единствен определител на стила;

— присъствие на лиричното в епическото с формообразуващи белези, но не и структуропроменящи;

— в същност такива белези в определена степен има и дифузният лиризъм. Новото тук е, че тези белези са неимоверно активизирани: рушат композицията, изменят функциите на фабулата, превръщат героя в „лиричен“ герой, правят го почти образ в повествованието и т. н. Те не променят обаче последната инстанция — епическата гледна точка в светоотношението на героя и повествователя. Това са освен дадените примери с Веселин Андреев и Иван Давидков книги като „Влюбените птици“ и „Двама в новия град“ на Камен Калчев, „Седемте дни на нашия живот“ и „Домът с махагоновото стълбище“ на Андрей Гуляшки, „Звездите над нас“ и „Нощем с белите коне“ на Павел Вежинов, най-определено, романите на Богомил Райнов (по-конкретно „Този странен занаят“, „Третият път“, новелата „Пътят за Санта Крус“) и т. н.

Една последна форма на отношение между лирическото и епическото нарекохме „отношение на уравновесеност между лирическото и епическото“ — жанрова точка на пресичането на двете начала.

Това са т. нар. миниатюри. Най-висок образец на този жанр в съвременната българска литература, да повторим, представя книгата на Ат. Далчев „Фрагменти“.

Всички изредени дотук форми и отношения в различията си са обединявани от пасивността на лирическото по отношение на епическата гледна точка на светоотношението, на епическото мислене най-общо. Терминът позитивен лиризъм, употребяван за тях, визира именно тази обща черта. В отличие от позитивния лиризъм структуропроменящият засяга изцяло епическото в най-дълбоката му същност; той го променя практически. Как? Отговорът е в изследването на поетиката на творби с такива функции на лирическото.

Каквито и да са достигнатите резултати, колкото и точно да са формулирани тенденциите, трябва да подчертаем, че те нито целят, нито могат да имат

еталонен характер към отделното произведение и към отделния автор. Целта е не дозировката на началата в прозата, а на равнището на поетиката посочването на главните линии в многообразната, сложната, обогатяващата се българска социалистическа белетристика. И нека повторим пак, в изведените по-горе отношения на лиричното към епичното не се влага изобщо естетическа градация. В противен случай би излязло, че цялата проза — Каравелов, Вазов, Елин Пелин, Йовков — се обезсилва естетически от Караславов, Талев, Димов или Емилиян Станев, Ивайло Петров, Радичков.

Но в тези отношения има определена тенденциозност, когато се отнасят към аналитизма и синтетизма. Природата на епичното изисква и предполага аналитизма; тя се реализира толкова по-пълно, колкото по-ярко е изразен аналитизмът в повествованието. Художественият синтез в епичните романи е синтез на аналитично разгърнатите идеи.

Прозата, в която са отпечатани формите на позитивния лиризъм, е по-сложна в това отношение; тя е, както вече се каза, борба на аналитични и синтетични тенденции, различно нюансирана не само в различните форми, но и в различните творби. Определяща все пак тук остава аналитичната обвързаност.

Формата на структурооформящия лиризъм, напротив, е вече израз на победил синтетизъм. „Цената на златото“, „Антихрист“, „Легенда за Сибин, преславския княз“ — това са романи определено синтетични и техният синтетизъм се чете във всички нива на художественото цяло — от функционалността на компонентите до еманацията на художествената идея. Синтетизмът е качество на тяхната структура, той се отнася към всички тях, което ги прави това, което са именно — индивидуалните им лица в потока на цялата проза. Като качество на структурата им ще го срещнем и при изследването на тяхната поетика, която за съжаление не можем да разгледаме тук.

СИЛАТА И КРАСОТАТА НА ЖЕНСКИТЕ ОБРАЗИ У ДИМИТЪР ТАЛЕВ

Ерика Кнудсен (Дания)

Тетралогията на Димитър Талев, която започва със „Железният светилник" и завършва с „Гласовете ви чувам", е едно от най-любимите литературни произведения в България. За съжаление тя все още не е достъпна за широката читателска публика в чужбина, за което толкова повече трябва да се съжалява, тъй като тя може да служи като ценно въведение в опознаването на българския национален характер.

Много е писано върху този роман-епопея, обаче възможностите да се осветлят различни страни на съдържанието и стила му далеч не са изчерпани. За женските образи на Д. Талев е писано подробно в труда на Магдалена Шишкова „Идеи и образи в ранните разкази на Димитър Талев"[1] и са казани интересни мисли, намерили оценка и в настоящата работа. Но, което най-много ме интересува в случая, е необикновеното значение, което имат женските образи у Д. Талев в цялостното му творчество, в цялостната му писателска перспектива. Докато мъжете се изявяват в сферата на действието, тласкат напред развитието и се борят и умират за съществуването си или за запазване на своето национално съзнание, животът на женските образи у Д. Талев се отразява до голяма степен в етична плоскост, в сферата на душевните борби и конфликти.[2] И докато подробностите от героичната борба избледняват в съзнанието на читателя, женските образи се открояват с неизменна сила на фона на произведенията: Султана и Ния, Катерина, Дона, Ангелика и много други женски образи, които, макар и нахвърляни само с няколко щрихи, носят индивидуални черти, които им придават значение и ценност.

Според мен не би съответствувало на съдържанието на Талевата тетралогия да говорим за „галерия от образи" — толкова силно е взаимопроникването между човек, природа и история както в малкото, така и в голямото, в ежедневието и в големите събития. Ако се извадят от тази общност, образите ще загубят своята пластичност и сила — това ограничение важи и за моята статия.

Ясно е, че жената заема значително място в Талевото творчество и особено в своята тетралогия той е въплътил представите си за нейната висока етичност,

---

[1] М. Шишкова. Идеи и образи в ранните разкази на Димитър Талев. — Литературна мисъл, 1967, кн. 6.

[2] Ако трябва да направя някакво разграничение, което при толкова много лица е явно нужно, бих споменала младия Борис, който като никой друг от Талевите герои трябва да се бори със съвестта си и не може да преодолее постоянното си чувство за вина. В негово лице Талев е създал образ, който може да се сравнява с героите на Достоевски, борци за истински хуманистични идеи.

за нейната душевна сила и красота в безброй женски образи. Тъкмо с тези си качества тя надвишава мъжете, които често, въпреки че са храбри и издръжливи в борбата за свобода и въпреки други свои ценни качества, в ежедневните човешки конфликти са безпомощни, нерешителни и склонни да капитулират. Ето например Стоян Глаушев, който има воля и сила да се измъкне от властта на своите турски господари и да си създаде нов живот в града, обаче в ръцете на Султана е смачкан в послушно „работно добиче“ и остава без влияние върху съдбата на своето семейство; Лазар в случаите, които се касаят за общото благо, е толкова умен и прогресивен, но в решителния момент оставя сестра си Катерина в беда и по-късно се проявява като човек, който не разбира душевните страдания на своята бездетна жена под един покрив с недоверчивата свекърва („Колко далеко беше той от нейната мъка“, II, 277); младият Борис Глаушев, който изпада в тежък конфликт между своята любов към хората, от една страна, и революционната си дейност, от друга, и който поради липса на собствена инициатива и поради пасивното си отношение към събитията има вина за смъртта на своята любима. За разлика от своя любим Ангелика има смелост и сили да изтърпи последиците от една привидно неразрешима ситуация: тя не иска да приеме „половинчат“ живот, свързан с компромиса да се откаже или от своята гръцка фамилия, или от българския си любим, и предприема с „жертвената си смърт“ последен опит да примири противниците.

Талев често загатва за това *взаимоотношение на силите между мъжа и жената,* за неравните им *възможности при понасянето* на душевни изпитания. Понякога това става във връзка с малки сцени из ежедневния живот, където той показва женската хитрост, „кроенето на планове зад гърба на мъжете“, по-често обаче това женско превъзходство се изявява в умението да можеш да окажеш активна помощ и подкрепа на по-слабия, при нужда сам да можеш да вземеш решение и в търпението, с което жените понасят тежестите на ежедневието и жестокостта на една тежка съдба. Като пример на единия вид можем да вземем Султана и ролята ѝ при избора на съпруга за Лазар. От нейното проницателно око не може да убегне, че синът ѝ се сгодява само от съжаление и от чувство за дълг към Божана, а истинската му любов е към дъщерята на омразния чорбаджия Аврам Немтур. Чрез добре подбрани намеци както към него, така и към Ния Султана успява да намери път, за да се свържат двамата. „Въртиш ме като на ръжен, майко!“ — опитва се да се защити младият мъж. Но Султана е сигурна в своето: „Мъжът като е за жена, слабо нещо е, лесно се предава и обърква“ — мисли тя. „Той е упорит и силен, но тя ще надвие силата му и пак с женската сила. Само с женска сила може да се надвие мъжката сила и упоритост. . .“ (I, с. 270—277).

Отношенията между младата учителка Дона Крайчева и малко тромавия селянин Велко приличат на взаимна игра, в която всеки се стреми да спечели уважението на другия. Талев изобразява срещите им с много хумор (което е много рядко при него), например общото им пътуване през заснежената планина, по време на което спорят за водещото място и накрая Велко съвсем объркан се пита: „Кой води сега — той или тя?“ (III, 468).

Мария Йорданова, която като няма зрителка на Борисовата борба за Ангелика остава задълго на заден план в съзнанието му, разбира твърде рано неговата душевна слабост и възможността да може някога да му предложи своята морална опора:

„Надникнала бе в мислите, в душата на Глаушев, въпреки неговата недоизречена изповед и чувствуваше своята женска сила, своето спокойно, великодушно надмощие“ (IV, 69).

Мъжът, така пише Талев в последната книга на своята тетралогия, полесно се оправял в душевните проблеми, защото имал по-големи възможности

да се разсейва чрез външни действия — в работата си или по друг начин. А най-вече в грижите за децата Талев отдава на жената много по-голяма сила на чувството:[1]

„Като е за рожбата, никой не може така и толкова, в добро или зло, като майката, която я е изтръгнала от самата си утроба. Никой друг не може да изпитва такава безмерна обич, да жали толкова много и да има такова неизтощимо търпение — тая най-голяма сила на сърцето човешко. . .“ (IV, 438).

Че по този въпрос у Талев не се касае за съзнателно преувеличение, а за едно дълбоко вътрешно убеждение, ни потвърждават негови собствени изказвания за значението на жената като център на човешкия живот:

„Ще призная пред вас, че според моето дълбоко убеждение жената е същество, по-благородно от мъжа. Разбира се, това мое убеждение ни най-малко не подбива, не подценява качествата на мъжа. Жената обаче е по-ценна.. . жената е именно тая, която внася в нашия живот топлота, нежност и сърдечност. . . Тя пали огнище, което е в същност центърът на човешкото жилище, на човешкия живот изобщо. . .“[2]

Високото мнение на Талев за жената се доближава до култ, какъвто сме срещали у Йордан Йовков: жената като извор на целия живот, носителка на най-висшите човешки добродетели. Както при Йовков, се срещаме с идеални образи, в които вътрешната красота се отразява на външния облик.[3] Въпреки това женските образи на Талев се различават много от тези на Йовков. Те са някак по-сетивни, по-плътни; със силните си очертания те напомнят дърворезба, докато Йовковите портрети със своите нежни контури и деликатни преходи по-скоро могат да се сравняват с акварели. Това *излъчване на красота* и вътрешна сила е нещо съвсем особено при Талевите женски образи; то е една непреодолима сила, която действува благотворно на възприемателя. При това взаимодействието между външната и вътрешната красота е различно. При някои жени вътрешната доброта (при Султана е по-удачна думата „сила“) е, която нахлува през една незначителна външност. Това се отнася например за Дона, това малко създание с тънкия врат и детските ръце, чиято нежност Талев подчертава чрез широка употреба на умалителни: „бледото личице“, „лека и мъничка“, „слабичкото ѝ лице“ (III, 397, 431). В други случаи впечатлението от външната красота е първото, общото, през което се излъчва вътрешната светлина, и то се загатва било в овала на една брадичка (Катерина), в прелестта на едно движение (Ангелика). Поразителната красота на Ния, която може да се стори невероятна на някои читатели, се възприема от Лазар отчасти в многообразието на нейните жизнени изяви, преди всичко обаче в богатството на нейния вътрешен живот: „. . . и в друго беше голямата сила на хубостта ѝ: в това, което беше вътре в нея, като вътрешно озарение на цялата ѝ външност. Това беше постоянният ѝ вътрешен живот — тя винаги носеше важна някаква мисъл в себе си, вълнуваше се от нещо, тъгуваше за нещо или се радваше (II, с. 85). Тази конвергенция между характер и външност Талев спазва много грижливо. Един от най-нагледните примери е старата Бенковица, някога представителна и горда жена, която в мъката си за своите покойници — мъж и дъщеря — и в постоянна грижа за единствения останал жив син се е превърнала в незабележимо същество:. . . „бе заприличала на светица, на изпостница— тиха, предпазлива при всяка своя стъпка, справедлива и снизходителна към

---

[1] Авторката на настоящата статия не споделя напълно тези възгледи на писателя.

[2] Хр. Н е д я л к о в. Димитър Талев сред народа.—Лит. мисъл, 1973, кн. 5, с. 130.

[3] По този въпрос е писал П а н т е л е й З а р е в. Духовните преображения на Димитър Талев. — Септември, 1973, кн. 2; Б о я н Н и ч е в. Димитър Талев — литературно-критически очерк. С., 1961; М а г д а л е н а Ш и ш к о в а. Идеи и образи в ранните разкази на Димитър Талев. — Лит. мисъл, 1967, кн. 6.

чуждите люде, към техните слабости, да не предизвика върху своя тих дом омразата им, нито един лош поглед. . . И каквато беше тя в сърцето си, такава беше и в своята външност: стопила се бе цяла. . .“ (II, с. 150). Психическото и физическото изнемощяване на Султана се отразява на нейното все по-отблъскващо лице, което в зависимост от душевното ѝ състояние е пепелносиво, жълто или зелено, обградено от черна коса и облекло, с големи хлътнали тъмни очи, чиято студена светлина отразява нейната непреклонност и омраза.

Талевият интерес в същност изглежда концентриран около две схващания за жената: жената като майка, пазителка на къщата и рода, каквито са Султана, Бенковица, баба Ордена, старата Ния; и жената като любима, младо момиче, която със своята женска хубост пленява мъжете. Към тази група принадлежат Катерина, младата Ния, Божана, Мария (годеницата на Райко Кутрев) и жените около младия Борис — Лейла, Ружа и Ангелика.

Султана и Ния могат да се вземат като главни представителки на тези две схващания. На пръв поглед тези две жени ни се струват абсолютно противоположни: студенината, строгостта и непреклонността на едната контрастират остро с човешката топлота, нежността и отзивчивостта на другата. И все пак те са направени от същото тесто, отговарят на Талевото схващане за националния характер на българката, който съчетава в себе си искреност и гордост, търпение и упоритост.

Разликата между тези две жени се състои преди всичко в целта на техния стремеж, който в случая със Султана се изявява в запазване на благоприличието и по-нататъшното съществование на нейния род, при Ния в служене на нейната любов към Лазар. Не че те са имали еднакъв избор или еднакви възможности! Само суровият вид на последната издънка на знатния някога Хаджи-серафимов род трябва да я лиши от възможността за една голяма любов. И изискванията, които поставя животът пред рано осиротялата и обедняла девойка, слагат край на младежките ѝ мечти да бъде хубава, щастлива и обичана. Не слънчевото същество на младия селянин Стоян привлича Султана, а неговата способност да влее свежа кръв в нейния измрял род и с това да подсигури бъдещото му съществуване. Така съвместният живот с мъжа става за нея един неотменен дълг, а красотата на живота, значението на интимните човешки връзки остават завинаги заключени за нея.

Ния, напротив, следва само повелята на любовта. Нейната социална изходна точка е различна от тази на Султана. Обичана и глезена от баща си, тя се радва дълго на един безгрижен живот, който поощрява жаждата ѝ за образование и усета ѝ за красота. Но след внезапната смърт на баща си и загубата на имота тя изпада в същото положение, както някога Султана. Но за разлика от нея, която изпълнява своя дълг спрямо установените норми и традиции, Ния се отказва от личната си гордост и фамилна чест, за да се посвети на един единствен човек.

Различните цели на двете жени определят и средствата, с които те въздействуват на околната среда: Султана със строгостта си, дори със студенината и омразата, когато се натъкне на съпротива, Ния с разбиране и любов и с нещо необяснимо, което излъчва нейната външна физическа красота, което би останало без значение, ако не е в хармония с вътрешната ѝ красота. Въздействието, което предизвиква появата на Ния и появата на Султана у околните, е едно от най-изразителните средства, които Талев е използувал при характеристиката на двете жени. Когато наблюдаваме домашното огнище на Султана, виждаме една потискаща картина. Някога жизнерадостният селски момък Стоян е така шлифован от Султана, че външно е уважаван гражданин на града, ала като човек е до неузнаваемост окастрен. Неговото възхищение от благоразумието и смелостта на Султана е примесено с голям страх. Нареждания та ѝ,

на които той безпрекословно се подчинява, го лишават от всякаква лична инициатива и нейното постоянно недоволство от това, което е постигнал, и от привичките му създават у него завинаги чувство за малоценност, което с течение на времето прераства в хронично съзнание за вина. Потиснал своите предишни склонности — себеотричане, символизирано от изчезването на кавала и кучето му, — Стоян живее само наполовина: „От некое време не е никак весело в нашата къща, чедо. И никогаш не е било много весело. Мене ми се иска понекога и да се посмея, и да попея, ама се нещо ме спира, се с половина сърце. . .“ (II, 268) — така се изповядва той веднъж на своята снаха. Систематичното разрушаване на неговия характер за сметка на загубата на самобитното и природното развива, от една страна, известна хитрост, с която Стоян се опитва да измами Султана, за да изпуши още една лула тютюн или да изпие още една чаша вино, обаче, от друга страна, го лишава от вътрешно равновесие, което бързо би му помогнало при ударите, които му нанася съдбата. Недоумяващ и покорен, той оставя Султана да властвува, а тя понякога не му позволява и да скърби за умрялото си чедо: „Стига. Човек трябва да се държи“ (I, 80). Което в началото на техния брак поради Стояновата неопитност в градския живот е изглеждало правилно и естествено, с течение на годините се превръща в безгранична деспотичност — обратната страна на силната Султанина воля.

Друга нейна жертва е дъщеря ѝ Катерина. Това дете е наследило самобитната жизнерадост на своя баща, когото тя разсмива с лудориите си, докато от майка си преглъща само укори. Но тя не е така гъвкава като Стоян. От малка свикнала да крие истинското си лице от майка си, тя премълчава и за своята любов към резбаря Рафе Клинче и когато отношенията им имат последствия, Катерина става жертва на строгите морални принципи на майка си: Султана предпочита да загуби дъщеря си, отколкото да посрами доброто име на рода.

Другите лица се оставят мълчаливо на Султаниния деспотизъм. И с Лазар не се стига до открит конфликт. Незабележимо Султана направлява живота му и той няма повод да попречи на изпълнението на нейните решения дори и тогава, когато вижда, че Катерина е в смъртна опасност при майка си. Почитта му към нея е толкова голяма, че той не може да се реши да напусне къщата на майка си без нейното съгласие. За него тя е олицетворение на реда и живота, нейната дума е за него неписан закон.

Кочовица, първата снаха на Султана, се поставя безпрекословно под нарежданията на свекърва си Султана, като винаги очаква плахо някакъв укор от нея, но същевременно изпитва благодарна признателност за благоразумието и помощта, които са от полза за нея и децата ѝ от тази опитна жена.

Ния упорито се бори срещу опитите на Султана да подреди домашното ѝ огнище по своите разбирания. Със свито сърце под зорките очи на свекървата тя успява чрез ума си, прилежанието си и една естествена почтителност да запази личната си независимост. Неоснователната съпротива на Султана срещу опитите на Ния да подреди по-уютно мрачната къща на Хаджисерафимовата потомка е първият признак на нейната растяща неприязън срещу обичаната от всички снаха. Още с Ниините и Лазаровите планове да си построят собствена къща дълго таената Султанина омраза избухва бурно. Лазар се колебае да подкрепи жена си и Ния, същевременно разяждана от глождещата я болка, че след много години брачен живот тя е все още бездетна, загубва самочувствието и гордостта си пред обвиненията на Султана и възраженията ѝ се стопяват, за да дадат място на едно неясно чувство за малоценност и вина.

„Нямаше вече радост в нейния живот, в нейната обич, която се бе превърнала в мъка с всичката си сила. . . Ходеше из къщи бледа, с хлътнали бузи, тиха, мълчалива. Позанемари и облеклото си“ (II, 275).

Като се има пред вид истинската симпатия на Султана към момичето, което явно олицетворява нейните собствени младежки мечти, читателят би могъл да очаква друго развитие на отношенията между тях. Но излъчването от Нииното присъствие, което е обхванало целия ѝ род — от глупаво влюбения Стоян до най-малките деца — я отчуждава и изпълва със страх и недоверие, предизвикано от една примитивна представа за нещо нечисто, дяволско. Защото неизбежно е, че блестящата хубост на Ния разпалва мъжката страст не само на Лазар, но и на други мъже, като Райко Вардарски, Таки Брашнаров и др. Султана е най-зоркият наблюдател на беса на Вардарски и не изпуска нежеланния гост от очите си:

„Като видя учителят Ния, лицето му отеднъж се промени, обтегна се и едва-едва побледня. Това не е от стеснение, а от мъжки бяс. И окото му гори, макар да го скрие бързо. През цялото време умът му беше раздвоен; Лазе говори, а той слуша с едното ухо. Хранеше се като замаян — ще остави лъжицата, ще вземе хляба, ще остави хляба. Не беше умът му на мястото си. . .“ (II, 69).

Ния осъзнава въздействието си върху другите, но тя го счита като естествена последица от нейната вродена хубост, това не е нещо, изисквано от нея, и е почти неин дълг да приема радостта на другите от нейната поява. Получава се така, че Ниината душевна красота и чистота, които се изявяват в едно постоянно равновесие и любезност в отговор на бликащите към нея чувства на мъжете, е в състояние да преобрази „нечистите“ помисли в нещо по-голямо и значително. Мъката, която Вардарски изпитва в началото на своята любов към Ния и която го изпълва със срам и гняв срещу самия него, се разтваря в едно чувство на щастие, което го обзема в присъствието на Ния и което го подтиква към думи и дела. „Тя беше друго едно слънце, като майка му някога, като майка му и сега, в неговите спомени. Още по-хубаво слънце, изгряло високо на неговото небе. . .“ (II, 547).

При възрастната Ния се получава същата смесица от съществуващата още женска хубост и майчинство, които пленяват околните. Кратката среща с Гоце Делчев ни дава ясна представа, какво излъчва почти 60-годишната Ния. Делчев я наблюдава с видима радост и иска да ѝ каже нещо значително, което би могло да я зарадва (III, 298). Спокойствието и светлината, които се излъчват от нея и се пренасят върху сина ѝ Борис, са символизирани от паленето на печката в неговата стая:

„Бързо се успокои и сърцето на Бориса, олекна на сърцето му, невеселите му мисли потънаха някъде, прогони ги тая светлинка, радостното буботене на печката и още повече тая близост с майка му, която бе приседнала недалеч от леглото, прогони ги лицето ѝ, което се белееше в треперливата здрачина“ (IV, 225).

Димитър Талев признава, че Ния е негов идеал, в чието съществуване той винаги е вярвал.[1] В образа на Ния той е успял да синтезира своите два главни типа: преданата любима и сериозната жена и майка.

Що се отнася до Султана, човек винаги се пита дали този характер е вероятен. В статиите той винаги се обозначава като „противоречив“ — критика, която Талев сам отхвърля.[2] Защитниците на Султаниния образ изтъкват, че тя е рожба на своето време и нейната морална строгост и еснафска ограниченост трябва да се свържат с нейната патриархална среда. Но това обяснение не е достатъчно, ако се вземе под внимание, че нейното време е създало и такива нежни характери като Бенковица например и че Султаниното *матриархално*

---

[1] Хр. Недялков. Димитър Талев сред народа. — Лит. мисъл, 1975, кн. 5.
[2] Пак там.

господство едва ли може да се приеме като норма. Преди всичко обаче твърденията на разказвача — например след големия спор между Султана и Ния, където се казва, че Султана продължава да обича Ния, не изглеждат съвсем вероятни, с което искам да подскажа, че като образ Султана все пак не се е удала напълно на Димитър Талев. Че Султана трябва да се разглежда не само като явление на своето време, а и като едно *възможно по всяко време* въплъщение на противоречиви качества в лицето на един човек, личи и от собствените изказвания на самия Димитър Талев:

„. . . това противоречие се дължи на едно естествено развитие, през което минава тази моя героиня. . . Трябва да отбележим, че в същност това развитие преминава през цели периоди, през цели епохи. Следователно тук наблюдаваме една закономерност, която важи за всяко живо същество и за всички времена. . .“[1]

Като тип на враждебно строга, облечена в черно стара жена Султана има съответствия например в лицето на старата Брашнарова (II, с. 325—326) и във вдовицата Вета Кузманова (III, 186—187), но за разлика от тях е изваяна като пълен, завършен характер.[2] Въпреки подчертаването на типичното Талев не изпада в шаблонност. Циклично повтарящите се констелации, които се наблюдават съобразно с Талевото схващане за закономерността на повтарящите се в човешкия живот явления, дават възможност за индивидуализация, която представя всеки отделен образ като единствен и затворен в себе си. В тази връзка се налага едно сравнение на групираните около двамата главни герои — Лазар и Борис Глаушеви, женски образи, именно Божана, Ния, сестрата Катерина, от една страна, и Лейла, Ружа, Ангелика и Мария Йорданова, от друга. Тези жени олицетворяват до известна степен различните форми на изява на любовта между мъжа и жената, сред които се открояват особено ясно две: страстната любов, която се застъпва почти изключително от тъмни вълнуващи женски типове (Ния, Лейла, Ангелика и извън кръга около Борис — Добра), и платонично-майчинската любов, намерила израз в образите на Божана и Ружа. За този тип Талев избира понякога светла външност (Божана и Мария, годеницата на Райко Кутрев) или подчертава детското у жената (Ружа).

Лазар се колебае известно време между Божана, при която се чувствува спокоен и сигурен, и Ния, която го изпълва с изгарящо неспокойствие и горещи желания. Светлият, скромен лик на Божана са отразява в нежнорозовата ѝ кожа, сините очи и златистата корона на нейната коса. Тя излъчва спокойствие, топлина и сигурност. Ниината външност, напротив, обещава всички блаженства и мъки на една пламенна любов: тъмна, блестяща коса обгражда матовото лице с кадифяна кожа, пурпурночервени устни и бездънни тъмни очи под нежно извити вежди и гъсти черни мигли — картина, която може да се вземе от българските народни песни. Тази блестяща хубост тя умее да подчертае с една роза в косите си, със светлите багри на своето облекло — жълто или червено, — като „жълт пламък“ нахлува тя в Лазаровото съзнание и само шумоленето на дрехата ѝ, нейният приятен дъх или докосването на нейната ръка хвърля младия мъж в мъчително-сладко състояние.

Два пъти в живота си среща Борис пламенна любов, символизирана в тъмна красавица. Лейла, младата туркиня, остава като една неосъзната възможност, която може би самият Борис не осъзнава, обаче майка му я забелязва инстинктивно (III, 424—425). Това предположение се потвърждава от

---

[1] Хр. Недялков. Димитър Талев сред народа. — Лит. мисъл. 1975, кн. 5.

[2] За разликата между тип и характер вж. Wolfgang Kasack. Die Technik der Personendarstellung bei Nikolai Vasilevic Gogol. Wiesbaden, 1957, гл. Typ der Individuum.

сцената, когато Борис след първото му раняване при събуждането си има чувството, че Лейла е при него (III, 501). Но нейният образ след малко се стапя в образа на Ружа, в която веднага откриваме черти на Катерина: лице от мляко и кръв, почти кръгло, с малка, непокорна брадичка; почти черна, гладка коса, разделена на прав път и отзад събрана в гъста плитка. Тъмни големи очи като на „стара икона“ подчертават както при Ружа, така и при Катерина приликата на тези две момичета с Мадоната, което в известен смисъл предопределя тяхната трагична съдба — макар и при съвсем различни предпоставки и в двата случая белязана с майчинство и ранна смърт.

Ружиното въздействие върху Борис е много тясно свързано с раняването му и последвалото след това физическо и душевно оздравяване. Той се нуждае от Ружината красота и сила, скромността на нейното здраво свързано със селския живот същество:

„Тъкмо такава спокойна радост лъхаше от всяко движение, от всеки поглед и дума на младата жена, човек се чувствуваше с нея винаги сигурен за всяко нещо. Това беше тихо и дълбоко, всеобладаващо щастие за Бориса. . .“ (III, 587).

При Ружа Борис намира сигурност и всеотдайно майчинство — същото, което е привличало някога баща му към Божана. Майчинството е това, което привлича и резбаря Рафе Клинче към Катерина: „Ти си ми като майка и нема нищо по-мило от майка. . .“ (I, 318).

Едва третата жена в Борисовия живот довежда любовта му до пълен разцвет. Ангелика е като Ния матова, чернокоса хубавица, подчертана от контраста на силни тонове — жълтата рокля, цветята на балкона. Грижата ѝ за цветята символизира нейното излъчващо любов същество, което в началото изпълва Борис с топлина и неясен копнеж, но по-късно извиква у него пламенна любов:

„От радостно желанието се превръщаше в трепетно, дълбоко, силно вълнение. Превръщаше се в жива сила, която го правеше все по-нетърпелив, караше го да излиза по-рано, да се връща по-рано, да се връща понякога и без нужда. . .“ (IV, 145).

Ангелика се доближава до Ния по отричането си от традиционния морал и личната си гордост, обаче постигнатото в случая Ния — Лазар — щастливото осъществяване на една безнадеждна поради съществуващите предразсъдъци любов, завършва при Ангелика и Борис с катастрофа.

Кръгът от жени около Борис Глаушев завършва за нас[1] с Мария Йорданова, в която разпознаваме много от чертите на Султана. Това чисто създание, с тихия глас, тесните, стиснати устни, поглед, който „всичко забелязва“, знае да се владее, да чака и да действува в подходящия момент. Борис търси нейната успокояваща близост, но наред с това изпитва известен страх и съзнание за вина (вж. например т. III, с. 97) — същото, което чувствува Стоян пред Султана! Йорданова ще последва Борис в София, усещат се контурите на едно ново съвместно бъдеще — кръгът, започнал със Султана и Стоян, се затваря.

Дотук разгледахме Талевите женски образи главно от две изходни точки: с оглед на по-голямата душевна сила, която им придава Талев, в сравнение с мъжа и от ясното разграничаване на два основни типа, които са групирани около Глаушевия род. В статия с размерите на настоящата е невъзможно да се обхване цялата широта на големия талант на Димитър Талев и да се изчерпа

---

[1] Г. Константинов. Димитър Талев. Моето поколение в литературата. С., 1967, с. 161.

неговото дълбоко познаване на човека и затова трябва да се откажем от разглеждане на оригинални образи на жени, като например тетка Бисерка („Илинден“) или баба Утка („Преспанските камбани“). Като съществена бих искала да разгледам групата на учителките, да направя съпоставка между Дона и Добра и да се спра на жената като „търпеливо създание“.

Иванка Руменова и Мария Йорданова, отчасти Дона Крайчева, притежават професионална гордост и разсъдливост, която важи и за трите. Тези млади учителки, които служат не само на своя народ в борбата му за национално оцеляване, но навлизат и като пионерки в едно равностойно на мъжа съществование, е трябвало да притежават голяма лична смелост и голямо самочувствие, за да стигнат дотам, че не само да бъдат уважавани, но и да бъдат привличани в изпълнението на важни задачи. Високо вдигнатата коса е част от външната „униформа“ на това типично за времето явление, което Султана посреща със страх и недоверие, но за другите жени то е образец на обещание за едно по-достойно човешко съществование за жените. Първото преминаване на Руменова през чаршията, която се смята запазена територия само за мъжете, е и първият сигнал на започналата борба за еманципация на жената; много по-значителен ми се струва обаче първият голям резултат от нейната дейност, намерил израз в един незначителен епизод, какъвто е поздравът на Ленчето към майка ѝ (Маца Чучурска, II, 176). Но понякога в идеализирането от страна на Д. Талев на младата учителка проличава нещо пресилено. Наивитетът на толкова привлекателната Иванка Руменова, която се оставя да бъде измамена от коварния Таки Брашнаров, дори въпреки нейното влюбено заслепение едва ли може да се съчетае с нейната ясна мисъл и дълбокия ѝ усет за действителността. Напротив, Мария Йорданова и Дона Крайчева ни се струват по-дълбоко сраснали със своеобразието на българската народност.

Дона е един от най-убедителните образи на Талев, което се дължи на това, че тя „израства“ пред очите ни. Като важен компонент в този процес на узряване Талев използува много удачно изобразяването на природата.[1] В началото високите скали и вечерните мъгли вдъхват на младото момиче ужасяващо чувство за самотност. Растящата близост и радост от красотата на могъщата планина и сближаването с населението на отдалеченото планинско село са един и същ процес: Дона трябва да преодолее страха пред новата задача, страха от селските старейшини, които трябва да я преценят, и страха от селянките, които любопитни се струпват около нея. Тя трябва да проявява все по-голяма лична смелост, за да може да изпълни задачите, които стават все по-трудни. По природа Дона не притежава високо самочувствие или голяма смелост и тъкмо тази повтаряща се човешка ситуация на самообладание е отличителното за нея. С всяка постигната победа нарастват силата и увереността на младата жена, но същевременно сякаш само заради това, за да я подготвят за все по-големи страдания. Една от най-силните сцени е смъртта на нейната свекърва, с която тя е съвсем сама. Началният страх, който граничи с паника и безпомощност, отстъпва на съзнанието, че тя трябва да изпълни изискванията на необикновената ситуация и да окаже последна почит на покойницата:

„Младата жена бързо се обърна към умрялата. Детинският ѝ страх бе заключил сърцето ѝ. Но сега някакъв обръч около гърдите ѝ отведнъж се пукна. С разтуптяно сърце — все още от страх — Дона пристъпи, наведе се над мъртвата и внимателно, като че ли да не я нарани, притисна с пръсти полуотворените ѝ клепки“ (III, 606). Близостта със смъртта, и то постоянна близост със смъртта, характеризират Донината съдба. Илинденското въстание взема

---

[1] В тетралогията на Талев има отделни описания на природата; той показва особено предпочитание към планински и снежни пейзажи.

живота на нейния мъж, малко след това и живота на детето ѝ и за известно време всяка искрица живот изглежда угаснала у младата жена. И отново съзнанието за дълг е това, което ѝ дава подтик за нова дейност. Това „възраждане“ става в унисон със събуждането на природата, което подчертава свързаността на Дона със земята и нейната здрава природа (III, 797—798).

Въпреки това Дона не е трагичен образ. В дейността ѝ, както и в любовта ѝ към Велко способностите и чувствата ѝ се разгръщат напълно. Развоят на отношенията между двамата млади хора Талев е изобразил в чудно хубави весели срещи. При чистотата и некомплицираността на нейния характер чувственото пробуждане е за Дона едно хубаво и естествено преживяване. Открито, но същевременно с голям финес Талев описва как Дона осъзнава своята женственост и нейната радост от мъжа до нея:

„Виждаше всяка черта на лицето му, улавяше всяко движение на тялото му под грубите шаячни дрехи. Но сега усещаше и силата на това младо тяло, и неговата устойчивост, макар че тя досега да бе докосвала едва-едва само пръстите му“ (III, 453). За да подчертае здравата природа и етичната чистота на Донината любов, Талев ѝ е противопоставил една жена, у която половият нагон е див и избуял и унищожава нейния живот. Добра е също една от тъмнокосите красавици на Талев, обрисувана с лирична възторженост.

„Беше дребна жена, ала носеше леко тежката везана носия. Имаше тясно лице с нежно заоблена брадичка и беше бледо лицето ѝ, макар да бе дете на планината. Устните ѝ бяха много червени, като боядисани, и долната, широко и смело извита, беше като лист на трендафил, свеж и влажен от утринна роса. Очите ѝ — едва-едва откроени, гледаха някак втренчено, жадно и бяха тъмни две зърна грозде, умити от есенните дъждове“ (III, 434).

Когато по-късно Дона си спомня за своята първа среща с Добра, тя знае какво я смущава при тази хубава жена — това е нейната бликаща до безсрамие женственост.

Селското общество вижда в моралното падение на Добра само развала. Дона обаче защищава измъчваната от горещата си кръв млада жена, чийто мъж от години е изчезнал. Тя настоява за правото на жената за едно пълноценно съществование, което оправдава нейните естествени склонности и обвинява мъжете, които използуват Добрината слабост.

И тук Талев слага своя постулат за превъзхождащата роля на жената в една обща зависимост, с което обозначава естественото равновесие в играта на силите между двата пола: „Слаба е без опора жената“, казва Дона на Лозан (мъжа на Добра). „Мъжът е за нея опора и лице, и чест и крило е за нея“ (III, 795). Талев не е строг съдия на своите герои — той оставя падналата жена сама да осъзнае своето морално падение и да намери душевни сили да понесе последиците: Добра убива себе си и своя любовник турчин. С болезнена любов — така чувствувам аз — Талев е изобразил младата селянка, която е жертва на своето време. Като жена на един от многото „гурбетчии“, тогавашните работници в чужбина, които е трябвало да напуснат родината си, за да търсят препитание в града, нейният живот ѝ предлага две възможности — а тази на себеотричането явно не отговаря на нейната природа.

Както Дона, така и Добра са всяка по свой начин жертви на времето си. Те се открояват сред тълпата от претоварени и животински изплашени жени на селяни и обеднели граждани, чиято смиреност и жертвоготовност изпълва читателя с благоговение. Като безсловесни създания живеят тези жени незабелязани до мъжете си: Колевица, жената на пияния обущар, чието преждевременно състарено лице с две големи сълзливи очи Талев сравнява с плачеща икона (III, 110); жената на учителя Катранов, която отчаяна, заспива от плач, защото не разбира откъде идват поверените на мъжа ѝ пари на съзаклят-

ниците и не може да получи нищо от тях за своите гладуващи деца (III, 75, 78); покорните и пожертвователни жени на работниците Корчо и Езра (IV, 28, 29, 297), селянката Алексовица, чието простовато мислене не може да проумее бруталността на другите хора, която се страхува само за мъжа си и децата си, притисната в адския кръг на безизходността.[1] Голямото в тези жени е тяхната безусловна солидарност с мъжете им, пълното им себеотричане. Един от най-хубавите примери на такава семейна двойка са селският водач Кръстьо и неговата жена, която мълчаливо стои до своя мъж, готова при най-малкия знак да го последва и същевременно измъчвана от тревогата, която вижда у мъжа си и която той по навик и традиция не знае как да сподели с нея:

„Той никога за нищо не бе я питал, никога не бе сядал да поприказва с нея. Знаеше, че и сега е будна, както винаги, когато става той или се връща, само да пошушне, тя веднага ще скочи. И за пръв път кой знае от колко време пожела да говори с нея. Но къде ти — къщата беше пълна с люде. . . какво ли ще говори най-сетне и с нея, какво ще му каже тя?“ (IV, 215, 216).

Талев е показал добре и особената атмосфера на солидарност, която цари сред жените, когато очакват дете. Султана, която изисква иначе сурова работа от своите домашни, се грижи за бременната снаха да бъде щадена, сутрин да остане да полежи повече и да се държи настрана от тежки вълнения. И когато младата жена при нарастващата болка плахо се обръща към нея, Султана умее с малко думи да я успокои; Кочовица знае, че е на сигурно място под покрива на своята свекърва. Самобитната солидарност между жените ясно проличава при късната бременност на Ния: съществуващите лични противоречия отстъпват на заден план и Султана за известно време се отказва от своята сдържаност.

* * *

Изображението на жената у Талев композиционно и стилистично е многостранно и заслужава подробно разглеждане, каквото в тази статия не е възможно. Само върху изкуството на Талев да портретира ми се ще да кажа няколко думи.

Талевите портрети са често много подробни, понякога обаче загатнати само с няколко черти или пък къс по къс сглобявани в едно цяло. Авторът предпочита ярки, контрастни тонове, преди всичко бяло — черно — червено. С избора на тези тонове Талев изтъква не само специфично националното у своите женски образи, както те се срещат в народното творчество, но им придава и функционално значение, например при характеристиката или изтъкването на драматичния ефект. Така читателят осъзнава красотата на Катерина едва в часовете преди нейната смърт: бледото от ужас, а после обезкръвено лице, тъмните очи и тъмната коса с белия път, нежното младо тяло. Постепенно контрастите се засилват. Смъртнобледа, тя изпива билката, поднесена от майка ѝ, и една капка от нея остава в ъгълчето на устата ѝ. Султана я гледа — „сякаш някой с кърпа беше изтрил цялата червенина от това хубаво лице“. Очите изглеждат като две ужасни черни дупки. Зъбите ѝ светят бели, дълбоки сенки се очертават около бяло изпъкналия нос, Катерина плува в локва кръв. Ясната червена кръв контрастира с белите бедра на младото момиче и с паницата мляко, което майка ѝ иска да налее в устата ѝ. Призори Катерининото лице е само едно синкавобяло петно (I, 325—335).

---

[1] Алексовица е представена като национална героиня, което според мен не е съвсем правилно. Защото Алексовица не взима решение, а се хваща за мисълта: „мъжът е на сигурно място, сега трябва да спасявам детето“. Когато мъжът ѝ се предава, тя бяга, проклинайки целия мъжки свят.

Така Талев използува контрастиращото въздействие от черно — бяло — червено, за да изобрази борбата между живота и смъртта в цялата ѝ трагичност.

В противовес на тези силни тонове е светлинният ефект, който Талев много често хвърля върху своите герои и който най-ярко е изразен около Мария, годеницата на Райко Кутрев:

„Те се спряха един срещу друг на тясната пътека, а високо над главите им пламтеше лятното слънце. Момичето стоеше облечено в светла лятна дреха, гологлаво и цялото беше светло, като да беше от слънчев блясък, със светлорусите си бухнали коси, със сините си очи и бялата чиста кожа на лицето, на тънката си стройна шия; то бе приподигнало малките си ръце, та и те като че ли светеха на слънцето необикновено бели, нежни и чисти“ (III, 185).

Това море от светлина около Мария олицетворява чистотата на нейното същество и нейната любов и доверието, което двамата млади хора изпитват към съвместното си общо бъдеще; а това извисява трагичността на последвалата малко след това брутална смърт.

Особено внимание отделя Талев на очите и пламтящите искри в тях, които отразяват вътрешния живот на неговите герои. Само на тази подробност в Талевите романи би могло да се посвети цяла студия.

Характерно за Талевото изображение е, че той ангажира всички сетива на читателя; неговите герои не само се виждат, те се и чувствуват, усещат, чувствува се дъхът им и винаги външното възприятие насочва към някаква вътрешна характерна черта. Дребните твърди крачки на Султана по чердака винаги означават решимост било да изтръгне Стоян от неговите мечти и да му напомни за работата, било за да отблъсне досадните турци в техния периметър. Бързата, гъвкава походка на Руменова отразява нещо от еластичността на нейната духовна свобода, твърдите, отмерени крачки на Мария Йорданова издават нейната решителност и здрава принципност. Катериниият смях е най-важното средство, чрез което се изтъква нейната жизнерадост и бодрост. От Стойна Нунева се чува тракането на нейните налъми, символ на тромавостта на това честно момиче, чиято любов към Лазар е безнадеждна.

Чувството за осезаема близост се изтъква и чрез жестовете на героите, които издават вътрешното напрежение на мисълта и чувствата им. В съдбоносните часове пред смъртния одър на Катерина читателят вижда ръцете на Султана, които ту са в неуморна грижа за младото момиче, ту внимателно работещи с куките за плетене, свити пред настъпващата катастрофа, за да останат неподвижни и безпомощни в скута ѝ накрая. Любовта и доверието на Ангелика намират ясен израз в характерното за нея положение на протегнати ръце, които тя отправя в няма молба пред баща си или Борис и чиято молба за разбиране, съчувствие и разумност остава безответна от страна на мъжете.

Дъхът на жените е показан най-често в смисъл на тяхната физическа чистота, но също и като женска прелест. Сладкият дъх на топлото младо тяло на Катерина Султана възприема като нещо родно, свое, но при мисълта за лекомислието на дъщеря ѝ то предизвиква у нея отвращение. Не толкова с външния си вид, колкото с осезаемата си близост Дона нахлува във Велковото съзнание: „Близостта на девойката, дъхът на нейното тяло, на косите ѝ, едвам доловимата топлина, която се излъчваше от нея, го упояваше, омагьосваше и държеше там. . .“ (III, 432). Омагьосан, Лазар вдъхва Нинния парфюм, а Борис заравя лицето си в Ангеликината коса.

Големият епос на Димитър Талев е не само епос за трагични, исторически събития, той е епос и за жената, изпълнена със сила и красота. Че силата на Султана е до голяма степен и унищожаваща—това се дължи на нейните прекомерни изисквания за етична чистота. Цялата трагичност на нейния образ се крие—как-

то това е формулирал Ефрем Каранфилов — в липсващата хармония между величината на нейната вътрешна сила и ограничеността на нейния хоризонт, незначителността на нейния идеал. Най-хубавите добродетели на българската жена, без които нейното съществование, а наред с това и на нейния народ, би било невъзможно, е нейното търпение. Търпението на нямото, страдащо създание, но и търпението на любещата жена и пламенна защитничка на своята национална самобитност.

Превод от немски М. Блажева

ЕМАНУИЛ ПОПДИМИТРОВ И КОНСТАНТИН БАЛМОНТ

Димитър Танев

Творческата зрелост на Емануил Попдимитров — един незаслужено непопулярен представител на националната ни поезия — е свързана с 20-те и 30-те години на нашия век, един бурен и паметен период от новата обществено-политическа история на България. Както е известно, трите последователни войни: Балканска, Междусъюзническа и Първа световна, победата и въздействието на Октомврийската социалистическа революция в Русия, Владайското войнишко въстание през 1918 г., Септемврийското антифашистко въстание от 1923 г., политическият терор и икономическата криза дават пряко и чувствително отражение върху идейно-гражданските позиции и естетическите търсения на поета. Нежен лирик-романтик, един от ревностните български „символисти", Ем. Попдимитров постепенно, но решително се насочва към по-остра социална проблематика, към реалистично поетично творчество. Той е измежду първите български творци, скъсали с безплодието на абстрактното изкуство, с политическата и гражданската индиферентност. Поеми и стихотворения като „В страната на розите", „Черноземъ", „Народ", „Русия", „Работник", редица статии показват близостта на автора до земята, природата, човека, до съвременната му тревожна действителност, до мощния народен колектив.

Съобразно със задачата, която сме си поставили, не ще е безполезно да напомним, че Ем. Попдимитров е учил в София, Белград, Монпелие (Франция), Фрибург (Швейцария). Получава образование и квалификация по педагогика, философия и руска филология. Учителствувал е в различни градове на страната. От 1923 г. е преподавател по сравнителна литературна история в Софийския университет. Той сам е редактирал и издал произведенията си в 15 тома: лирика, поеми (епични и драматични), белетристика, драми, литературно-философски статии.

* * *

В личния архив на поета, съхранен в Софийската народна библиотека, са събрани редица документи и материали, разкриващи многостранните връзки на твореца, педагога и културния деец Ем. Попдимитров с учени, писатели, журналисти и общественици от различни страни. Владеенето на няколко езика, честите пътувания в чужбина и творческата известност на писателя извън страната подпомагат и укрепват тези лични и литературни познанства.

Особено близка дружба свързва българския поет с руския му събрат К. Балмонт — виртуоз на стиха, един от създателите на руския и европейския символизъм. Ем. Попдимитров открито го счита за свой пример в поетическото поприще. Запазени са чернови на няколко негови писма до Балмонт. Ще предадем тук изцяло текста на три от тях, по наше мнение най-добре изясняващи взаимоотношенията и сътрудничеството между двамата единомислещи поети.

Черновата на първото писмо носи дата 9. VI. 1929 г. То е непосредствен и възторжен израз на наскоро приключилото гостуване на Балмонт в България и по-специално у

самия поет. Писмото показва дълбокото уважение на българския поет към личността и творческото дело на неговия колега и приятел. Ето впрочем и неговия текст:

Дълго след Вашето заминаване в душите на всички остана една празнина, както бива тъмно за погледа, след като сме гледали продължително върху някой светъл източник.

Вие дойдохте внезапно и след кратко пребиваване между нас се оттеглихте. И ние почувствувахме една неизказана самотност. Но затова сега ни остава красивата утеха за спомена, че Вие все пак бяхте между нас!

Отдавна очаквах вести от Вас, за да зная, че отново сте се установили на мястото, където в тишина ще започнете подвижничеството на. . . . . .[1] мирен труд. Писмото, което бяхте отпратили до г-н Н. Балабанов, и до ден днешен нямах възможност да го видя. Надявам се, че сега сте вече в стаята, отредена за любима работа. Аз не Ви се обадих досега, защото исках да Ви съобщя, както бях обещал, да направя това, след като държа една лекция върху моите впечатления от запознаването и близостта ми с Вас. Това направих в последния час на моите лекции в университета на 7. VI. Впечатлението върху студентите беше много силно — имаше там и. . . . . ,[2] които останаха особено възхитени.

Получих Вашите прекрасни бележки. . . . . .[3] Прилагам Ви в особена пратка превода на същите във в. „Лъч“ и извадки на френския „. . . . . .“. Изпращам Ви също и исканата „. . . . . “, с надпис от . . . . .[4] автор. Умолявам Ви същевременно с това, когато имате нужда от известни пособия и книги, да ми съобщите, за да Ви ги изпратя. А така също бъдете любезни да ми изпратите някои от обещаните Ваши сбирки стихове (за превод) или каквото имате възможност и което намерите за добре.

Пишейки Ви писмото, аз и сега още преживявам незабравимите часове. . . . .,[5] когато вечер Вие ни четяхте Вашите светли творения.[6] Още се лее в слуха ми мелодията на дивните стихове, когато. . . . . .[7] у Вас стават едно и когато се вижда доколко Вие сте поет и само поет!

След Вашето заминаване животът у нас пое пак своя прозаичен ход, но забелязвам, че в душите на всички е останало впечатление като от полет, от една лъчезарна звезда. Дано бъдем щастливи да Ви видим отново! Мили и топли привети от мен и жена ми на Вашата незабравима. . . . и благородна жена и другарска душа — Елена. . . . . .,[8] на Вашата дъщеря, прекрасната Мирра Балмонт, макар и непозната за мен. А сега сърдечна благодарност Вам за ценното посещение, което направихте на нашата страна, за доверието, което оказахте към мен. . . . . .[9] братска любов, която ни свързва навеки.

Винаги Ваш: Еманоил

P. S. Ако обича госпожа Елена, нека ми напише литовската песен на славея и Вашия превод. Вие, ако е удобно, може да ми съобщите какви планове имате или какво възнамерявате относно превода от български. . . . . .,[10] за да Ви услужим, където и с как-

---

[1] Многоточията тук и нататък означават неразчетени думи или части от изречения.
[2] „Руски“ или „руснаци“ (не е ясно).
[3] Цялата следваща половина от това дълго изречение не се разчита. Правени са ред поправки; почеркът става все по-припрян и нечетлив.
[4] Вероятно неясната дума тук е „самия“ („. . . с надпис от с а м и я автор“).
[5] Първоначално е било писано „минути“.
[6] Първоначално е било писано „стихове“.
[7] Нечетлива е цялата следваща част от фразата.
[8] В скоби са дадени някакви допълнения към името.
[9] Не може да се разчете следващата част от фразата.
[10] Първоначално е било писано „народна поезия“, но после е задраскан този израз.

вото трябва, по издаване на трудовете Ви. Сбирката от Ваши стихове в превод на български надявам се да излезе. . . . . .[11] през м. септември, нашия литературен сезон.

Тъкмо свърших писмото, получих и в-к „. . . . . .[12] новости“ с Вашите хубави преводи на български народни песни.

9. VI. 1929
София

Черновата на *второто* писмо на Ем. Попдимитров до Балмонт има следното съдържание:

Скъпи учителю,
Мили Константин Дмитриевич,

Преди всичко извинявайте, че не Ви писах навреме. Отлагах до днес, защото нямаше какво да Ви съобщя радостно. Но това не значи, че аз не бях в едно непрекъснато общуване с Вас. Почти през ден се получаваха вестници с Ваша статия, а на два пъти и писма. Едното от 16 юни с прелестната и твърде ласкава за мен статия от моя учител и второто — със статията „На высотах . . . . . .[13] от 24 юни. Във всяка статия Вие изказвахте и по някоя нова бележка за нас и лично за мене, разкривайки това, което е тайна у поета, и привързвайки все повече и повече човека към Вас. Вашата статия излезе в превод на френски, доколкото беше възможно за мене в „. . . . . .“, 21 юли, а на български— заедно с Вашия гениален превод на стихотворението „Буря“ във в. „Мир“, 4 юли. Впечатлението у четците беше неописуемо, а и за цялата статия ми говореха, че съм „носен на щит, както в древни времена“. Благодаря Ви сърдечно! Изпращам Ви и двата вестника . . . . . .преводи. Втората статия също ще излезе скоро в български превод и своевременно ще Ви я изпратя. Получих от редакцията. . . . . .[14] Аз осъдих редакцията за безцеремонното ѝ отнасяне кам Вашия труд. Тая статия ще бъде преведена изцяло и отпечатана в някое списание.

След Вашето освежително за нас престояване тук всички почувствувахме подем за работа. . . . . .,[15] но понеже нещата, които съм започнал, не са завършени, не искам и да говоря за тях. Всички са се почувствували щастливи и радостни от запознаването си с Вас. Коста Георгиев дава една малка бележка в „Архив на мини Перник“ за Вашето посещение на мината. Той ме моли да Ви предам най-сърдечните му привети. Изпращам Ви и книгата с неговата бележка. Поздравява Ви топло и сърдечно Никола Балабанов и госпожа Катя Балабанова. Поздравява Ви също и С. С. Бобчев, като Ви благодари сърдечно. . . . .[16] Господин. . . . . .[17] не е тука, а с г-н Федоров се виждаме отвременавреме. . . . . .[18]

А сега нежни привети, любими учителю, от мене и госпожа Димитрова на Вас и милата госпожа Елена Константиновна. Бъдете здрави!

8. VII. 1929
София

Винаги Ваш: Емануил

---

[11] Вмъкнат е в скоби изразът „до ваканцията“ ,но това придава някаква неяснота на цялата фраза.
[12] Вероятно първата съставка на заглавието е „Последные. . .“
[13] Втората съставка на заглавието не се чете.
[14] Следва цял пасаж, от който се разчитат само отделни думи, без да се получи цялостен смисъл.
[15] Следващият отрязък от изречението не може да се разчете.
[16] Не е ясно благодарността от какво е предизвикана.
[17] Вписано е някакво руско фамилно име.
[18] Следва нечетлив пасаж.

По-надолу предаваме съдържанието на друго, *трето* писмо, може би най-значително като източник за нравствена и творческа характеристика на поета, общественика и човека Ем. Попдимитров.

10. XII. 1929

Скъпи учителю,

Никакво извинение не мога да намеря за моето дълго мълчание. Напълно заслужавам оня упрек, който ми отправяте в последното си писмо. Само с едно не съм съгласен с Вас — че в България са Ви забравили и че не чувствуват нужда от Вас. Не само че чувствуваме нужда от Вас, но сме Ви все така задължени, че никога не можем да Ви се отплатим. И ако толкова много време мълчах, една от причините беше и тая — правех опити да може да Ви се подпомогне в нещо от наша страна, и за голямо съжаление работите в България и в международно отношение така се сложиха, че нищо не може да се направи — за голям наш срам! Обществените среди са обхванати от паника, повдигна се страшният въпрос за репарации, настана остра икономическа криза, поведоха се нещастни преговори по „мъртва зона“ на западната ни граница с Югославия и всичко това се отрази върху живота на страната. Но защо да Ви разправям това, когато не можахме в нищо да Ви бъдем полезни. Аз съм бил болен за известно време и почти с нищо не се занимавах. Сега съм, разбира се, здрав и на работа. В университета минават между другото и курс по нова българска лирика, дето между руското влияние върху нея Вам е определено най-видното място.

Получените през разни времена Ваши работи: „Вчера, сегодня и завтра“, „. . . . .“,[19] „Россия и славянство“, „Фалеас Лебег“ („Посл. новости“), са преведени и скоро ще се печатат. Но особено много ми се харесват пламенният „Химн. . . . . “[20] („Бальтийския Альманах“) от Людас Чира и божествените Ваши: „Звезда вечерняя“ и „. . . . . “[21]

Получих последната Ви картичка, в която ми съобщавате, че сте започнали да четете моята книга и че имате намерение да пишете за нея и да преведете няколко къса. Трогателно е Вашето отношение към по-малкия Ви брат и все по-съвестно ми става, че не можах да направя нищо особено за Вас. Великолепният спомен за Вашето гостуване у нас буди в мене и радост, и тъга, подобно на слънце, което залязва зад океана, но което все пак обещава да се завърне сутринта от Изток.

От изпратените работи и от духа, в който са написани, аз чувствувам, че бодростта няма да Ви напусне и с юношеска пламенност Вие ще продължите своята мисия на. . . . .[22] в поезията.

Особено ми се харесва Вашият намек в статията „Фалеас Лебег“ за едно ново възраждане на европейския дух под влияние на неподправения славянски жив източник на духа, намерил израз особено в народната песен. Сам аз приготовлявам за Вас един ръкопис от най-хубавите български народни песни на любовта и скоро ще Ви го изпратя.

Непосредствено след писмото ще получите и исканите книги. И Ви моля да не ми се сърдите за дългото забавяне. Бях занят между другото и с обществени работи, които ме отвличаха от любимите занятия. Но сега съм вече свободен и принадлежа на себе си.

Сърдечни поздрави от всички Ваши почитатели в България, от г-н Н. Балабанов, който беше в отпуск, а сега отново се завръща на поста си в Министерството на народното просвещение. Феодоров виждам рядко. Как живеете, как е милата госпожа Елена Константиновна? Все така ли е будна и бдяща спътница в трудния земен път на поета? Мили

---

[19] Заглавието не се чете.
[20] Не се разчита втората съставка от заглавието.
[21] Заглавието не се чете.
[22] Употребената тук дума навярно е „венценосец“.

привети и на двама ви. Привет и от децата и жена ми. Малката Лиляна често си спомня за Вас и ме пита: „Ще дойде ли пак. . . . . с хубавите коси?. . .

Ваш Емануил

Запазени са още няколко чернови от писма на Ем. Попдимитров до Балмонт: от 9. IV. 1930 г., от 3. XII. 1931 г., от 12. X. 1932 г. и от 7. I. 1935 г. Всички те, особено последните две, са крайно нечетливи. Все пак от онова, което може да се долови, се чувствува същото топло и сърдечно отношение към приятеля и съратника Константин Балмонт. Тук отново се дават сведения за творческите планове, за получени и изпратени творби и други материали, за общи познати, отправят се благодарности и пожелания.

ШЕСТДЕСЕТ МИНУТИ С МОРИС ДРЮОН

За него самия знаех от публикуваните във френския печат материали. Те не бяха много. Като че ли съвременните френски критици не са особено щедри към живите писатели дори от неговата величина.

За миг събрах в съзнанието си всичко, което бях чел за него: роден в Париж през 1918 г., завършил факултета по политически науки. Участвува във Втората световна война. През 1942 г. избягва от окупираната френска територия и отива в Лондон. Там се включва в Свободните френски сили (FFL). Името му става популярно, когато заедно с писателя Жозеф Кесел написва текста на „Песента на партизаните" (1943), впоследствие станала химн на освободителната борба на френския народ. Работи като военен кореспондент.

Морис Дрюон е автор на над тридесет произведения — романи на съвременна и историческа тематика, есета, новели, пиеси, максими. С голяма известност се ползува романният цикъл — трилогията „Краят на хората"[1] (La Fin des hommes). Първият том „Силните на деня" (Les Grandes familles)[2] е преведен в цял свят и му спечелва най-авторитетната френска литературна награда — Гонкур, за 1948 г. Следват романите „Разруха" (La Chute des Corps) и „Среща в ада" (Rendez-vous aux Enfers). Тази трилогия, известна повече със заглавието на първия том, привлича вниманието с жестокостта на човешките взаимоотношения в буржоазното общество, жестокост, която се проявява дори и в областта на родствените връзки. Тя е безпощадна фреска на финансовите и политическите среди на Франция в периода между двете световни войни. „Няма съмнение, пише един френски критик, че такова изследване на човешката участ чрез живота на тези, които ръководят колективните съдбини, илюстрира и помага да се разбере произходът на драматичните стълкновения в съвременното общество."

Още по-голяма известност имат историческите му романи — „Прокълнатите крале"[3] (Les Rois Maudits), 1955—1960 г. Всички герои от шестте романа на тази серия са реално съществували исторически личности. С голямо художествено майсторство М. Дрюон пресъздава на страниците на своите книги епохата на френското Средновековие — XIV в., времето между процесите срещу тамплиерите и началото на Стогодишната война. Писателят разкрива документирани подробности от ежедневния живот по това време, политическите драми, човешките страсти, изправяли едни срещу други крале, кралици, папи, министри, висшепоставени барони. . . Но нима всеки исторически роман не е пропит от влиянията на естетическите, икономическите и социално-политическите възгледи на времето, в което е написан? От своя страна не влияе ли той върху епохата, не разширява ли мирогледа на читателя? Между „Краят на хората" и „Прокълнатите крале" има много

---

[1] На български език са преведени първите два тома на трилогията — „Силните на деня" — 1961 г. и „Разруха" — 1965 г.

[2] Романът е екранизиран под същото заглавие и с голям успех е прожектиран и у нас. Ролята на барон Шудлер е изпълнявана от Жан Габен.

[3] На бълг. ез. е преведен само първият роман от цикъла — „Железният крал" — 1970 г. По „Прокълнатите крале" е създаден многосериен телевизионен филм.

повече връзки, отколкото може да се предполага, сподели по време на разговора ни М. Дрюон.

Солидната класическа подготовка му е позволила да разработи с успех и митологически сюжети — „Александър Велики“ (Alexandre Le Grand) е преведена и на български, не по-малко интересни са и „Мемоарите на Зевс“ (Les Mémoires de Zeus).

Несъмнено романните цикли на Морис Дрюон са подчинени на някакъв вътрешен замисъл. Хронологично и тематично те бележат градиране и деградиране. Първият цикъл „Краят на хората“ е картина на съдбата на едробуржоазни семейства. Вторият цикъл „Прокълнатите крале“ разкрива епоха от живота на най-високопоставените личности на нацията — кралете, и третият — има за предмет живота на боговете. Ставаме свидетели на края на хората, на детронирането на кралете, на демитизирането на боговете.

През 1966 г. за цялото му творчество на романист, есеист и драматург Морис Дрюон е удостоен с наградата на Монако. Същата година той е избран и за член на Френската академия. Това обезсмъртяване е най-високото отличие, което интелектуалният елит на френската нация може да присъди на свой гражданин. Две години М. Дрюон е бил и министър на културата на Франция.

Париж. Улица дьо Варен. В съседство на музея Роден ме посрещна обикновена, с нищо невпечатляваща фасада на стара двуетажна къща.

Звъня. Прекрачвам прага. Жена с посребрели коси се усмихва и ме отвежда в просторна приемна. Старинни мебели, тежки завеси, гоблени, многобройни оригинални картини и предмети на изкуството ме пренасят няколко века назад. Минута по-късно се появи той,самият писател Морис Дрюон: с лула в ръка,среден на ръст,строен, със светли очи и „сняг“ в косата, излъчващ благородство и ведрост. С вълнение поемам протегнатата за поздрав ръка. Преминаваме в работния му кабинет.

Моята среща-разговор с Морис Дрюон започва непринудено. Изключително ерудирана личност, духовит, с жив поглед и подкупваща усмивка на лицето, М. Дрюон, отговаряйки на поставените му въпроси, изложи част от своите философски и естетически възгледи.

Въпрос: Как се роди у Вас идеята за написването на романния цикъл „Краят на хората“? Героите плод на вашето въображение ли са или Вие сте наблюдавали и описвали живи прототипи и реални събития?

Морис Дрюон: Първата идея за написването на тази трилогия се породи у мен към 1940—1941 г., веднага след поражението, което Франция претърпя в първата част на войната, по време на немската окупация.

В действителност намерението ми беше да изследвам в един роман, как хората като личности, как семействата и обществата умират. В моите произведения съм имал грижи винаги насочени в три направления, защото човек не ми изглежда пълен и не може да се даде чувство или картина на неговата реалност, ако той не се разглежда в три аспекта: като личност, като член на едно семейство и като член на едно общество. Бих добавил даже, упражняващ професия, дейност. Не би могло да се постигне правноподобно изграждане на героите, ако не им се придаде определена професия или дейност, и би се попречило постигането на реална и вярна картина, ако те се изолират от националната общност, към която те принадлежат.

Очевидно, без да кажем, че едно общество изчезва напълно, с всяко поколение, всеки половин век, с всеки век, има една психология на обществото, която изчезва. Извършва се трансформация. Френското общество е либерално-буржоазно и се е трансформирало многократно в течение на два века. И всеки път тази отмираща психология е създавала у хората, живели по това време, усещането за края на едно общество.

Никога не съм изграждал героите си, без да изходя от нещо конкретно. Как би могло да бъде иначе? Изграждал съм ги, като вземам черти от различни лица, правя от тях амалгама и прибавям по въображение. Казаха ми, че съм написал романи-ключ. Не, написал съм романи с връзка ключове, за всеки герой има много ключове. Случвало

ми се е да изградя драматични завръзки в „Краят на хората“, за които ми казват после: „Но как сте узнали, че подобно събитие се е случило в това семейство през 1883 г.?“ Събитието не ми е било известно, не съм го знаел. В края на краищата добрият романист може само да пресъздаде реалното, това, което би могло да се случи. И ако му се потвърди, че едно измислено събитие се е случило наистина, тогава, когато писателят не е знаел за него, в такъв случай той има право да си каже: книгата ми несъмнено е сполучлива.

Въпрос: Бихте ли запазили същата ангажираност, етика и естетически позиции, ако трябва да разработите същия сюжет, същата епоха, сега двадесет и седем години след създаването на трилогията?

Морис Дрюон: Що се отнася до естетическите ми позиции, отклонения не бих направил. Методът на разказване, който съм използувал в романа, е класически. Мисля, че за материя като тази не може да се намери по-добър метод от този на Балзак, Толстой, Мопасан или Зола. Когато човек търси вдъхновение от майсторите на изкуството, и това важи за живописта, архитектурата и литературата, той се стреми да имитира съвършенството на древните майстори, той мисли, че имитира, но не постига това. Тогава той твори по-лошо или прави друго нещо, но на базата на тези големи образци. Според мен, само като се вдъхновява от уроците на гениалните творци от миналото, човек успява да сътвори оригинално произведение. . . Имам пред вид античната гръцка и римска епоха в областта на архитектурата, Ренесанса в изобразителното изкуство, романа на XIX в. Усилието за разбиране на най-ранната епоха на едно изкуство е именно това, което позволява да се обновяваме.

Що се отнася до етиката, вярвам, че бих запазил същото отношение, защото в същност това, което рисувам, критикувам, разобличавам, това са някои постоянни недъзи на човешката природа, развиващи се много или малко според социалните условия. Социалнаите условия не създават човешката природа, човешката природа създава социалните условия. Изучих други епохи в „Прокълнатите крале“, с друга форма на обществен строй, друго състояние на цивилизацията. Героите, които рисувам , са в действителност герои, разкриващи същите поведения, и моята етическа присъда е същата.

Въпрос: Вашите герои се представят и утвърждават в черна светлина. Добрината, другарските чувства, верността и много други човешки качества им липсват. Вие, който високо цените приятелството и имате всеизвестно чувство за вярност, защо отбягвате да вградите във вашите герои светли човешки качества?

Морис Дрюон: Без съмнение това се дължи на известно възмущение пред факта, че хората не са такива, каквито бих желал да са. Ако смятах, че поведенията им са нормални, нешокиращи, аз не бих ги описал. Вярно е, че съм правил често мрачни описания. Когато един писател описва някои характери с черни краски, то е, защото те не съответствуват на неговия идеал.

Въпрос: Какви са намеренията Ви относно продължението на трилогията „Краят на хората“?

Морис Дрюон: Замислил съм едно продължение, т. е. друг романен цикъл, който ще обхване останалите живи герои, заедно с други нови герои по време на трагичната епоха на войната — 1939—1945 г. и действието ще протича не само във Франция, а и в Англия, Северна Африка. . . Войната. Окупацията. Унижението. Потисничеството. Спомени за морални, семейни и политически драми. Войната е магически проявител на човешката природа. Да пожелаем никога да не познаваме такива проявители! Аз изживях всичко това, то беше най-голямото събитие за моето поколение и ако съм толкова критичен спрямо обществото, което живя с известна слепота и слабост предшествуващата ойната епоха, това е, защото преминах през изпитанията на войната. Продължението на трилогията е план, който отлагам засега.

Въпрос: Върху какво работите в момента?

Морис Дрюон: Сега работя върху продължението на историческия цикъл „Прокълнатите крале“. Като се връщам към средновековните си характери, дойдох до мисълта, че средновековната епоха има много прилики с нашата епоха. Мисля, че човечеството

днес навлиза в много труден период. Може би навлизаме в нови средни векове, без да си даваме сметка за това. А може и да го съзнаваме. Почти навсякъде по света инстинктивните сили действуват по-определено, отколкото в предходните епохи; живеем във времето на брутално разрешаване на конфликтите.

Един писател замисля много произведения, изпитва много желания, но в последствие извършва подбор. Времето не стига, интересите се изменят в зависимост от обстоятелствата и не трябва да се казва: ще напиша такава новела или такъв роман. . . бих казал подобно на Толстой, когато всяка вечер завършвал дневника си: „Ако е дал бог. . .“

Въпрос: По време на разговора ни Вие на два пъти цитирахте името на Толстой. Кои са писателите, които са Ви оказали влияние и са спомогнали за формирането ви като писател?

Морис Дрюон: Формирането на един писател е плод на неговите срещи. Не само на срещите му със събития и хора, но и на срещите му с книгите. Ние срещаме много хора, с които не се свързваме, срещаме много книги и не се свързваме с авторите им. Към други изпитваме непосредствено влечение, чувствуваме сцепление, особено възхищение или голям възторг. Очевидно от големите влияния, които съм изпитал, трябва да отбележа древногръцките и римските автори. Мога да посоча също Шатобриан, Монтескьо, бих посочил и съвременни автори като Валери. . . Ще посоча между писателите генерал Де Гол, който е един от най-големите френски писатели не само на нашия век, но и на всички времена. Но нека се върнем към романистите. В началото споменах Балзак, Мопасан и Толстой. За мен най-велик от всички е Толстой. Аз се вълнувам от света на Толстой, от толстоевската щедрост, от толстоевското възмущение, от способността му да опише ежедневната реалност — една драматична реалност, от всеобхватността на толстоевското описание. Вълнувам се, защото той също ни рисува общество, което изживява тежки сблъсъци, тежки драми. Има известни закони, по които живее светът. Човек също има нужда да живее по известни закони. Звездите, приливите, цикълът на сезоните, растителността се подчиняват на някаква закономерност. Така е и с човека. С раждането, живота, със смъртта, семействата, работата и дните, както казвал Хезиод. Именно това ни дава Толстой: художествени картини, човешки радости и драми в някаква закономерност.

Въпрос: Каква е според Вас целта на художественото произведение?

Морис Дрюон: Целта на художественото произведение е да покаже хората на тях самите. То трябва да бъде развлекателно, да привлече вниманието на читателя върху нещо, което той няма навика да забелязва. Очевидно средите, които описвам в „Прокълнатите крале“ и дори в „Краят на хората“, са среди непознати за по-голяма част от читателите.

За мен изкуството, в което човекът не е едновременно негов обект и субект, не представлява голям интерес. Камъкът е важен, доколкото човек върви по него, удря се, наранява се с него или е нападнат с него. Ако се занимавам само с камъка, това означава, че съм учен и правя научно изследване, предназначено за човека, за неговото просвещение или за употребата му. Ако описвам камъка за самия камък, тогава създавам роман за камъка и. . . никой няма да ме чете. Трябва да се рисува човекът за човека, да се пише за човека и да му се покаже неговият портрет. Именно това са правили големите майстори от миналото и затова те могат да ни вдъхновяват.

Въпрос: Вашите произведения изобилствуват с теми и проблеми. Имате ли предпочитания към дадена тема или даден проблем?

Морис Дрюон: Един от проблемите, който най-много съм изследвал в произведенията си, е проблемът за властта, силното желание, което имат хората, да бъдат могъщи. Парите са само средство, те са неутрална власт, която човек може да превърне накрая в желаната власт, откъдето идва и тяхната привлекателност. Сами за себе си парите са нищо; ако се даде на хората да избират между парите и славата, която е форма на власт, по-голяма част ще изберат славата. Дайте им политическа власт и те ще изберат властта пред парите. Най-сетне има много по-малко хора, привързани към парите за самите пари, и привързаността им се дължи единствено заради стойността им като власт. В стремежа към

властта, към сътворяване на произведения на изкуството човек не се ли стреми да се бори срещу смъртта, създавайки неща, които надживяват времето?

Въпрос: Вярвате ли, че душевната чистота и човешката доброта могат да овладеят и подчинят злото в обществото?

Морис Дрюон: Смятам, че те могат да го уравновесят. Вечно сме се изправяли с лице към конфликтите на две сили, които се срещат, привличат и отблъскват. Винаги има противоречиви сили било в звездите, в атома, обществото или човека.

Въпрос: Какво мислите за днешната френска литература?

Морис Дрюон: Очевидно е, че се печата в огромни мащаби. Въпреки това имам впечатление, че живеем в литературно по-бедна епоха, отколкото времето между двете световни войни или миналия век. Това не изключва обаче наличието на талантливи писатели и хубави книги. На какво се дължи това относително спадане? Най-напред може би на факта, че днес книгата не е толкова важна като главно средство за общуване. Днес образът, далечното предаване на гласа заемат все по-голямо място. Въпреки това смятам, че книгата ще бъде винаги наложителна, абсолютно необходима, ще бъде опора на цивилизацията. Чрез книгата човек размишлява, докато със зрително-слуховите средства той понася, става зрител, който получава, почти без да има възможност да упражни критическия си ум. Човек възприема чувства, впечатления или мисли наготово. Вероятно на това се дължи спадането на литературното качество. В областта на театъра също се забелязва, че големите произведения са малко на брой и че малко драматични автори се проявяват. Търсят се нови начини за представяне на спектаклите, правят се нововъведения в театралните постановки, но. . . текстът, сюжетът, произведението. . . си остават същите. Търсенето на нови похвати, нови начини на разказ наподобява абстрактното изкуство: човекът е пропъден от него. . . Или пък ще намерим човека в произведения, които не са художествена измислица, а документирана действителност. Оттук е и все по-голямата мода за писане било на исторически книги, които са свидетелство за миналото, било на мемоари, диалози, които са свидетелство за настоящето.

Въпрос: Какво мислите за времето, в което живеем днес? То е много неспокойно. . .

Морис Дрюон: . . .много неспокойно от факта, че аудиовизуалните средства, радиото и телевизията създават мигновено непосредствени и фрапиращи съпоставки. Имаме съпоставки на различни светове, на различни общества. Хората не са съвременни на планетата: едни живеят в ерата на Библията, други в Средновековието, други пък в обществото на XIX в., най-сетне трети живеят в лабораториите на Калифорния или Новосибирск с пулса на XXI век. В мене се оформя чувството, че живеем в някакво Средновековие, защото можем да бъдем изправени пред драматични конфликти между цивилизации, различни по възраст, някои умиращи, други зараждащи се, преживяващи хаотични преходни периоди. Може да се постигне промяна в икономиката на една страна, на нейното индустриализиране и производство. Трябва много по-дълго време, за да се променят хората с техните метафизични или етични концепции, за да могат да заживеят пълноценно в съвременността. Бих казал, че има наследственост на начина на мислене, на етиката, на вярата, на позицията, която хората заемат пред смъртта. Това е в същност в основата на моето художествено изследване за една част от френското общество.

Март 1975 г.
Париж—В. Търново

Разговора води *Георги Попов*

СССР

СП. „ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, 1977, кн. 1—4

Първите четири книжки на сп. „Вопросы литературы“ за 1977 г. продължават достойно линията на списанието, която се отличава със съчетанието между задълбочено и аналитично вникване в процесите в съвременната съветска и световна литература, приносно осветляване на теоретически проблеми и внимание към възлови моменти от литературната история, видени в духовния контекст на съвременността. Именно това придава вътрешно единство независимо от тематичната и проблемна пъстрота на отделните книжки на сп. „Вопросы литературы“, орган на Института за световна литература „Максим Горки“ и Съюза на съветските писатели.

Кн. 1 от 1977 г. се открива със статиите на Л. Новиченко, Ю. Суровцев, Е. Книпович, А. Бочаров, А. Сахаров под наслова „Пред петгодишнината от постановлението на ЦК на КПСС. „За литературно-художествената критика“. Разглеждайки различни въпроси, свързани със състоянието на критиката и задачите, стоящи пред нея, авторите принципиално и обосновано отбелязват някои съществени моменти в развитието на критиката през този период, спират се на постиженията и нерешените ѝ проблеми.

Безспорно централно място в книжката заема статията на Д. Ф. Марков „Исторически отворена система за правдиво отражение на живота“, която обобщава резултатите от няколкогодишния разговор по проблемите на социалистическия реализъм, воден на страниците на списанието, а също така и в други съветски издания.*

Статията на В. Ковский „Реалният живот на романа“ е насочена към някои нови явления в съветската проза от последните години, които сигнализират за появата на една особена разновидност на жанра, и по-точно за активните трансформационни вътрешножанрови процеси, които оформят физиономията на съвременния съветски роман. Със статията на Н. Джусойти „Излизайки от фолклора“ списанието започва разговор за взаимоотношението „фолклор — литература“ във времето на поставяне основите на литературата — една тема, която има пряко значение за ред т. нар. „новописмени“ литератури на някои съветски народи, преживели в няколко десетилетия развойни процеси, чиито мащаби в други случаи се измерват с векове.

Като пример за стремежа да се разглеждат литературно-историческите въпроси в съвременен идеологически и естетически контекст може да бъде посочена статията на М. Гус „Вехите“ на реакционната идеология“. Статията на Ю. Коринец „Детската книга и политиката“ допълва богатото и разнообразно съдържание на книжката заедно с интересните материали от рубриките „В творческата лаборатория“, „Публикации и спомени“, „Дискусии, бележки, отзвуци“, „Обзори и рецензии“ и др.

Кн. 2 на списанието се открива с обсъждането на произведенията на Валентин Разпутин, в което вземат участие О. Салинский, В. Оскоцкий, Ю. Селезнев, А. Овчаренко и Е. Старикова. Тази плодотворна традиция на списанието — да събира критиците около кръглата маса, за да бъде разгледано творчеството на някои от изтъкнатите съвременни съветски писатели — и в дадения случай доказва своите предимства, главното от които е, че в съприкосновението на няколко различни гледни точки се открива възможност да се осветлят различни страни на дадено творческо дело, да се види явлението в цялата му пълнота и многоизмеримост.

Към един съществен въпрос от методологически характер е насочена анкетата на тема „Необходими ли са в литературознанието хипотези?“, в която взимат участие Г. Асатиани, С. Бочаров, Б. Бурсов, Л. Гинзбург, Я. Гордин, Н. Долинина, В. Камянов, А. Кушнер, Д. Максимов, М. Нолман, Вл. Огнев, Л. Озеров, К. Пигарев, Ст. Рассадин, Б. Сарнов, Б. Слуцкий, В. Турбин, Т. Цявловская, А. Чичерин, Н. Ейделман. Дори простото изброяване на участниците показва, че е невъзможно в един ограничен обем да се даде представа за нюансите във всички

---

* Статията на Д. Ф. Марков публикуваме изцяло в кн. 5/1977 г. — бел. ред.

мнения. Но е показателно, че въпреки твърде големите разлики в оценките на двете статии, послужили като повод на редакцията да се обърне с този въпрос към литературоведи и писатели (В. Рецептер. Над ръкописа на „Русалка“, и А. Битов. Три „пророка“), всички участници са единодушни, че духът на творческо търсене, присъщ на марксическото литературознание, изисква да се отговори положително на зададения въпрос.

Статиите „Безумието“ на доктор Суифт“ от Л. Трауберг, „А. И. Херцен и Г. А. Лопатин (За срещата през 1867 г.)“ от С. Лищинер, „Експерименталната поезия. Урокът на Робер Деснос“ от Т. Балашова и „А. С. Суворин: портрет на фона на вестника“ от И. Соловьова и В. Шитова засягат различни въпроси из областта на литературното минало, очертавайки широкия диапазон на интересите — от западноевропейската класическа и съвременна литература до наследството на руската класическа литература — и подходите на изследователите.

Кн. 3 за 1977 г. се открива със статията на Ал. Михайлов „Тезиси за поезията (изводи, тенденции, перспективи)“. В нея авторът, като взима пред вид и разговора за поезията, воден на страниците на списанието през миналите две години, се стреми да очертае основните процеси в развитието и да огледа новите явления в лирическата панорама от дистанцията на времето да прецени и резултатите от критическите дискусии около поезията.

Две статии — „Повелята на времето“ от С. Исаков и „Минало и настояще“ от Р. Бикмухаметов — разглеждат методически въпроси на преподаването на многонационалната съветска литература във вузовете в СССР.

Статията на Тончо Жечев „И ние сме дали нещо на света. . .“ разглежда проблема за особеностите на развитието на новата българска литература във връзка с нейното „закъсняло ускорено развитие“, според формулата на Г. Гачев. Без да цели изчерпателно разглеждане на въпроса, авторът се спира на някои особености на нашата литература през миналия и началото на настоящия век, за да направи паралел с развитието на съвременния български роман през 50-те и 60-те години и да покаже характерните тенденции в развитието на съвременната ни проза.

Заслужава да се отбележи и статията на Ю. Лотман и Б. Успенски „Нови аспекти на изучаване на културата на древна Русия“, в която авторите разглеждат книгата на акад. Д. С. Лихачов и А. М. Панченко „Смеховой мир“ Древней Руси“. Впрочем новаторският труд на изтъкнатия медиевист и неговия ученик е в случая предимно повод, за да се обсъдят някои нови пътища за изучаването на руската култура. И независимо от редица свои несъгласия — в това число и принципиални — авторите на статията Ю. Лотман и Б. Успенски изтъкват преди всичко методологическата новота и плодотворност на разглеждания труд.

Особен интерес представлява и статията на С. Ломинадзе „Тайният хлад“, публикувана под рубриката „Над редовете на едно произведение.“* Авторът, работещ отдавна над изучаването на творчеството на Лермонтов, разглежда стихотворението „Выхожу я один на дорогу“ като своеобразен синтез, „резюме“ на ред централни в творчеството му теми и мотиви.

Последната засега кн. 4 на списанието се открива със статиите на Ю. Оснос „Литературата и НТР. Търсения. Находки, Заблуждения“, Ю. Кузменко „Да се предаде богатството на нашия живот. . .“ и Н. Федоренко „Светът, видян в три измерения“, насочени към проблеми на съвременността в живота и в литературата.

Темата на поредното обсъждане, този път насочено към литературната история, е „Наследството на революционните демократи и съвременността“. Дори само формулировката ясно показва нещо много съществено за подхода на списанието към наследството на миналото — стремежа то да се свърже с проблемите на днешния ден, да се потърси развитието и традициите му във времето. И независимо че мненията на участниците В. Жданов, А. Володин, А. Дементьев, Е. Плимак, У. Гуралник, Р. Шагинян, С. Конкин, М. Кургинян, С. Лищинер, Г. Соловьов, Н. Гей и Б. Егоров засягат различни аспекти на проблема, резултатите ще бъдат безспорно в полза на по-нататъшното изучаване на наследството на революционните демократи.

Заслужава да се отбележи и статията на В. Молчанов „Корозията на вечната метафора“, разглеждаща критично „ролевите“ концепции в съвременното буржоазно литературознание и културология.

Х. Б.

---

* В аналогичната си рубрика „Анализи“ сп. „Литературна мисъл“ възнамерява в скоро време да помести анализи на класически творби на световната литература, изпълнени от съветски и други литературоведи — бел. ред.

ДАНИЯ

„ORBIS LITERARUM", Копенхаген, 1976, кн. 1

Редакцията на датското списание „Орбис литерарум" проявява специален интерес към статии, в които се изследват проблеми на литературната теория. Затова не трябва да предизвиква удивление фактът, че почти половината от обема на кн. 1 за 1976 г. се заема от статията на У. Марголин — „Разграничаването на литературната творба и читателят". В нея авторът — професор по сравнително литературознание в университета в Алберта — анализира спецификата на литературната творба от гледна точка на „обикновения съвременен читател", когато той съзнателно разграничава както от подходящия с научен критерии към художествените произведения литературовед, така и от обикновения читател от минали епохи. Тази статия би трябвало да се оцени като нов опит за комплексен отговор на известния въпрос, който постави Р. Якобсон — „Какво превръща един словесен изказ в литературна творба?"

В началото на своето изложение У. Марголин приема като постулат съществуването на четири основни елемента, които разграничават литературното произведение от другите видове текст. Те според него могат да бъдат определени като:
1) „литература по форма", т. е. наличие на специфични формални отличия на литературния текст, които не се срещат или най-малко не са типични за другите видове текст; 2) „литература по качество" — както пояснява авторът, това са съдържащите се в литературния текст „комплексни качества" (естетически, познавателни, идеологически, културно-исторически и пр.), които могат да бъдат оценени от реципиента съобразно с неговите познания, способности, емоционална нагласа; 3) „литература по статус". Тук авторът има пред вид „специалното познавателно отношение на читателя към информационната стойност на литературната творба", обусловено от нейната „фактивност"; (Това понятие авторът изяснява по-нататък подробно.) 4) „литература по рецептивност" или обусловен от текста на творбата или от извънтекстови фактори особен тип на възприемане от страна на читателя.

У. Марголин изтъква, че тези 4 елемента за разграничаване на литературното произведение биха могли да бъдат групирани в 3 отличителни белега на литературния текст, като елементите (1) и (2) запазят самостоятелното си значение, а (3) и (4) бъдат обединени. При първия елемент — „литература по форма", пише той, имаме отличителни черти, които са изцяло текстови и могат да бъдат доказани обективно чрез наблюдение и анализ. Формалните качества, които са важни тук, изтъква авторът, не са зависими нито от извънтекстовите обстоятелства, при които читателят възприема творбата, нито пък от неговата предварителна нагласа и очакване. Тези формални качества имат според Марголин неутрален характер и не изискват качествено оценъчна дейност от страна на читателя; те само предизвикват у него асоциативна връзка на четения текст с други, съдържащи тези формални отличия текстове, които в представите му са литературни текстове. Останалите три от изброените разграничителни елементи — пише авторът на статията, ангажират в несравнимо по-голяма степен оценъчната дейност на читателя и предполагат възникването на особен тип читателско поведение. Особено място сред тях заема вторият елемент на разграничаване — „литература по качество", който според Марголин заема междинно положение между елемент (1), от една страна, и елементи (3) и (4), от друга. Това в същност е „качествена оценка на текста" от страна на читателя и актуализиране на представата за неговата съотносимост с естетически и културни ценности, известни на реципиента. За разлика от разграничаването на литературния текст „по форма" — изтъква авторът, тук се изискват обобщителни заключения от страна на читателя по отношение на целия текст, разкриване на качества от комплексен характер в него. Докато при „разграничаването на форма " дейността на читателя се ограничава в идентифициране на отделни белези, до това, което във философията би могло да се определи като „явление", то при разграничаването на литературата „по качество" се търсят неща, съотносими с философската категория „същност"; текстът се транспонира в сферата на културни, познавателни и естетически стойности.

В същност много малък брой от текстовете, които читателят без колебание би определил като литературни по форма, биха били за него литературни текстове по критерия на качествена разграничимост, пише авторът на статията. И, обратно, немалък брой читатели биха определили „по качество" някои текстове като литературни, които според формалната им характеристика не са литературни творби — например някои политически речи, учебници по история и география. Това наблюдение изправя автора пред сложния проблем за спецификата на качествената оценка на литературното произведение, който, както е известно, е и основен за литературно-критическия анализ. Марголин тук споменава многообразието от фактори, което обуславя оценъчната дейност на читателя и литературния критик — естетически, културно-политически, идеологически, познавателни и пр., но предпо-

чита да избегне полемиката около приоритета на някои от тях. Той отбелязва, че ограниченият аспект на неговото изследване не правел необходимо третирането на споменатата дискусионна проблема и се задоволява само с изтъкването на „сложния комплексен характер“ на разграничаването на литературната творба „по качество“, който в отделни случаи определял условно възприемане на някои текстове като литературни; литературно-историческата значимост на някое произведение не предполага, че съвременният читател непременно би го определил „качествено“ като литературна творба. Докато „идеологическата стойност обуславя йерархията в комплексните качества на дадена литературна творба — пише Марголин, — то те ще бъдат възприемани винаги в съчетание с обществено-историческия контекст, и в оценъчната си, а оттук и в „литературноразграничаващата“ си дейност отделният читател ще бъде зависим от обществото, в което живее. Тази правилна мисъл на Марголин обаче насочва и към фиктивния характер на сборното понятие „съвременен читател“, от чиито позиции авторът иска да определи принадлежността на даден текст към литературата. Защото не всеки съвременен читател може да открие същностни качества на текст, който е далеч от неговата (или на неговото общество) система от художествени и идейнополитически ценности. Показателен пример е абстракционистичното изкуство или т. нар. „конкретна поезия“. Впрочем на този проблем авторът отделя специално внимание в края на статията си.

Елементите (3) и (4) — разграничаване на литературния текст „по статус“ и по „рецептивност“, изтъква по-нататък У. Марголин, се отнасят изключително до отношението на читателя към творбата. Тук оценката на даден текст като литературен е резултат на взаимодействия между текст и контекст, в резултат на които възниква особен тип читателско поведение, пише авторът. Прочетеното тогава не се възприема само като словесна информация, а като културно явление. Определянето на един текст като литературен „по статус и рецепция“ предполага установяване на неговата функционална и комуникативна стойност. В този случай в центъра на внимание не е „текстът в себе си“, а преди всичко позицията на читателя към текста. Авторът на статията дава тук свое тълкуване на „фиктивността“ на литературната творба. Според него тя е „особен вид отношение между два вида словесно изразяване, от една страна, и между тях и „несловесната реалност“, от друга. Под два вида словесно изразяване той има пред вид разликата между адресираната пряко до читателя обективна словесна информация в творбата и това, което е художествена измислица. Осъзнаването на „фиктивността“, изтъква авторът на статията, е разгадаване на кода литературния текст и води до своеобразно променяне на интереса на читателя към съдържащата се в него словесна информация. Това води и до особен вид рецептивност, който е характерният според У. Марголин четвърти елемент при разпознаването на литературния текст от страна на читателя. Тази особена рецептивност обаче, както изтъква авторът на статията, предполага преди всичко естетическа оценъчна дейност, това означава, че читателят отново се стреми да открие литературни качества, т. е. в неговата литературно-разпознаваща дейност участвува отново елемент (2), възприятието на един текст като литературен по качество. (Споменахме вече, че според Марголин разграничаването на даден текст като литературен „по качество“ предполага откриване както на естетическата му стойност, така и на негови познавателни, идейни и културно-исторически качества.) Обикновено прилагането на естетическия критерии към един текст, пише авторът на статията, предпоставя разпознаването му като художествено-фиктивен, а освен това и определянето му като литературен „по качество“.

В статията си У. Марголин и по-нататък отделя широко място на проблема за „фиктивността“ на литературния текст, който според него е особено важен за изясняване на особения начин, по който литературната творба се възприема от читателя. Докато определянето на един текст като литературен „по форма“, пише той, се осъществява чрез идентифициране на отделни формални белези в него, установяването на фиктивност в текста предполага особен вид негативна оценка на съдържащата се в него информация. Авторът схваща негативната оценка като „установяване на малоценност на прагматичната функционалност на литературния текст“ главно на конкретно познавателно ниво. Трябва да се изтъкне, че тук У. Марголин няма пред вид литературната творба като цяло, а само т. нар. фиктивни елементи в нейното съдържание, които настройват читателя към възприятие, което значително се различава от това при четене на текстове от научен характер например. При неговия анализ се пренебрегва обаче познавателният елемент, който често съпътствува художественото възприятие на дадена литературна творба; той е забележим и при разпознаване на „фиктивния“ характер на повествованието. Според автора на статията важна особеност при възприятието на литературния текст от страна на читателя са обусловените от „фиктивноста“ ограничения, които се отнасят до три различни нива: познавателно, оценъчно и прагматическо. Тези ограничения, пише

Марголин, образуват своеобразна система на „блокирани отношения“ между литературния текст, от една страна, и читателя и контекста, от друга, или, изразено накратко, между „света“ и словото“. В статията се пояснява подробно същността на тези блокирани отношения; в същност те не са нищо по-различно от осъзнатото дистанцирано отношение на читателя към информацията, която носи текстът на една литературна творба. Ето впрочем и шестте белега на „фиктивността“, които по мнение на автора на статията определят характера на даден текст като „литература по статус“: 1) „Не е истина“. Към текст, който предизвиква у читателя представата за „фиктивност“, отпада изискването за „истинност“, за аргументиране на изнесените като „факти“ твърдения на автора. И качествено-оценъчната дейност на читателя не се влияе от осъзнаваната от него неистинност на текста. 2) „Липсва съотносимост“. Изказаното в литературната творба не се отнася задължително до автора на творбата, до неговото обкръжение и до времето, в което той е написал творбата. Текстът не се отнася задължително до някаква реална ситуация. 3) „Контекстът не изяснява“. Тук трябва да се спомене, че под „контекст“ У. Марголин има пред вид информация от различни канали, която е в някаква връзка с даден текст. (На този проблем, който е свързан с една от основните тези в статията и намира обширна интерпретация в заключителната глава на статията, ще се спрем по-късно.) Въпреки че белезите (1) и (2) на „фиктивността“ показват дистанцираност на изказа в литературния текст от факти и явления в реалната „несловесна“ действителност, пише Марголин, то в този текст може да бъде изградена представа за реални взаимоотношения, събития, места. Информация от „контекста“ обаче не води до възникване на представа за реалност на изказаното в литературната творба, не изяснява загатнатото, предполагаемото в нея. Анализирайки тези три белега на „фиктивност“, авторът на статията стига до извода, че литературният текст не изпълнява основните условия на речевата дейност и заради това няма „бихейвиористично“ или „прагматично“ значение нито за писателя, нито за читателя. Литературният текст като цяло, пише У. Марголин, е изказ без реален контекст и без реална говорна ситуация. Като се има пред вид това, пише авторът на статията, могат да бъдат разбрани и останалите три белега на „фиктивността“, а именно: (4) „незащитимост на изказа“, (5) „неискреност на изказа“, (6) „липса на реални последици от изказа“. В тези белези на фиктивността У. Марголин съзира особен вид дезангажиране на автора към съчинения от него литературен текст, който е само „квазиреален изказ“ и не предполага нито идентифициране на автора с разказвача (дори когато той пише в първо лице единствено число), нито защита на истинността на изказаното (4), нито пък реален практически резултат за читателя от прочетения от него литературен текст (6). Едва ли тези три белега на „фиктивността“, които изтъква У. Марголин, могат да бъдат защитени обаче от основателния упрек към така ярко демонстрираната тук „отчужденост“ на автор и читател към съдържанието на литературната творба. Вероятно Марголин би бил по-убедителен, ако в статията си бе обърнал внимание на това, че последните три, а в известен смисъл и останалите белези на фиктивността, които той споменава, могат да бъдат налице и въпреки това да не пречат на възприемането на даден текст като литературен. Но те не могат да бъдат съществени черти например на една социално ангажирана литературна творба, при която идентификацията на автора с неговия изказ, от една страна, и убедеността на читателя в „истинността“ и „искреността“ на този изказ, от друга, не пречат на възприемане на текста като литературен. А не е ли реалната въздейственост на дадена литературна творба в същност в противоречие с шестия белег на фиктивността („липса на реални последици от изказа“)? По-нататък авторът на статията се спира на особеностите на разграничаване на литературния текст от читателя „по рецепция“. Особеният тип възприятие на литературния текст, пише У. Марголин, възниква в резултат на осъществения от читателя избор на гледна точка, която предполага насоченост и активиране на вниманието към определени потенциални качества на текста. „Естетическата позиция“ спрямо текста е възможна за читателя, който е осъзнал белезите на фиктивност и съзнателно изключва от сферата на своя конкретен читателски интерес проблеми като „истинност — неистинност на изказа“, отношение към реалния „несловесен“ свят и пр. Текстът при избор на естетическата позиция се разглежда като „източник на удоволствие“, търсят се такива негови качества, които „доказват“ трайното му значение. Вниманието на читателя е фокусирано върху текста като обект, към негови вътрешни качества и „формите на неговата организираност на различни нива“. Доминиращият въпрос е „Как е организиран текстовият изказ?“, а не „Какво се изказва чрез текста?“ Естетическата позиция обаче не е единствено възможният начин на възприятие на литературния текст; тя е само една от многото възможни начини за рецепция на такъв текст, изтъква авторът на статията. Четенето, при което се цели анализ или перифразиране на съдържанието, е може би точно обратното на четене за „естетическа насла-

да". Възможно е също така четене за разкриване на текстовия код (лингвистичен анализ), за проследяване на биографични данни, за разкриване на социална, икономическа или историческа информация, която би могла да се съдържа в литературния текст. Всеки различен начин на „прочитане", пише У. Марголин, се определя от търсенето на нещо различно, съдържащо се в текста и в резултат на различното прочитане ще открием и различни неща. По принцип всеки литературен текст прави възможни всички изброени начини на прочитане, включително и четене с цел „естетическото възприятие". Или, обратно, всеки текст съдържа потенциални качества на различни нива, но нито един единствен начин на прочитане не може да разкрие всички тези качества. По принцип всеки текст може да бъде възприет от естетическа позиция, но не всеки текст обикновено се възприема така, изтъква авторът. По-нататък в статията си той се спира на проблема за факторите, които обуславят заемането на естетическа позиция спрямо даден текст.

Формалните качества на текста и начинът на тяхното възприемане от читателя са две хетерогенни, онтологично различаващи се неща; едното се отнася до морфологични дадености, а другото — до функционалност, отбелязва У. Марголин. И двете обаче са независими променливи и не могат да бъдат сведени едно към друго, нито пък да бъдат изведени едно от друго в резултат на дедуктивни умозаключения. Авторът на статията изказва тук предположението, че съществува някаква зависимост между представите за „литература по форма" и „литература по функция", които възникват при възприятието на даден текст от съвременния читател. В последната глава от своята статия той прави опит да определи условията за възникване на представата за „литература по функция" и да ги свърже с тези, които обуславят възприемането на текст като „литература по форма". След като в предишните глави на статията си У. Марголин изследва спецификата на понятията „литература по форма", „литература по качество", „литература по статус" и „литература по рецепция" (последните две той обединява като „литература по функция"), в заключителната част на своята публикация той се стреми да разкрие функционалната зависимост между споменатите елементи на текста, които спомагат за разграничаването му като литературен.

Изходен пункт при разсъжденията на автора относно връзки и зависимости между елементи на текста и начина на възприемането му е аксиоматичното твърдение, че нито един текст не съществува във „вакуум", а винаги е част от някакъв „ограждащ" текст („супертекст"). Освен това тук У. Марголин предпоставя и необходимото съобразяване с факта, че всеки текст достига до читателя по някакъв специфичен „словесен канал" и в условията на специфична комуникативна ситуация. Решението, дали даден текст ще бъде възприеман като литературен „по функция", пише авторът на статията, не може да бъде направено само на база на текста, то е и резултат на съобразяване с други фактори — характерни особености на „супертекста", на словесния канал, по който текстът достига до читателя, и комуникативната ситуация, при която той бива възприеман. Като взема пред вид и формулираните от него като „количествени" и „качествени" белези на текста, Марголин изтъква наличието на 5 основни фактора, които определят отношението на читателя към текста, съответно възприемането на този текст като „литературен": 1) „количествени текстови белези", 2) „качествени текстови белези", 3) „ограждащ текст" („супертекст"), 4) „словесен канал", 5) „комуникативна ситуация". Последните три от тези фактори Марголин обединява под названието „контекст". Под количествени текстови белези(1) авторът разбира „традиционните отличителни черти" на литературния текст — например „отклонение от стандартния език на различни експресивни нива", инверсии, тропи и фигури, метафори и пр. Тях той нарича още „неуникални текстови белези" за разлика от „уникалните", „качествени текстови белези" (2), които са особени негови индикатори и служат за подпомагане на избора на специфичен вид рецептивно отношение и видово определяне на текста от страна на читателя. (Такива „качествени белези" са например заглавия и авторови пояснения за жанра, характерни фрази в началото на текста („Имало едно време..."),логико-семантични особености („Утре беше Великден"), типографично разделение на текста и пр.) Както отбелязва сам Марголин, това, което той нарича „уникални качествени белези на текста", съответствува на понятието „сигнали" на Ю. Лотман.

По-нататък авторът се спира на различни случаи на комбинирано влияние, което оказват споменатите текстови белези и другите фактори („контекст") върху избора на характерната за литературната творба рецептивност от страна на читателя, съответно — върху разграничаването на даден текст като литературен. У. Марголин разглежда тук три основни случая:

А) Ако един текст съдържа поне един от „количествените (литературни) белези, който се повтаря доста често и е разпознаваем от читателя като отличителен белег на литературен текст, то читателят без затруднение ще заключи: „това е литературно произведение". Определянето на

текста като литературен при това тук е извършено въз основа на възникналото убеждение, че той е „литературен по форма“. Този текст обаче би бил възприет безусловно и като „литературен по функция“ само ако в него бъдат разпознати и „качествени белези“ или „контекстът“ не е в противоречие с представите на читателя за „нормален контекст“ на литературна творба.

Б) Ако текстът съдържа един или няколко „качествени“ (литературни) белега и те бъдат разпознати от читателя, то той ще определи текста като „литературен по форма“ и ще бъде склонен да го възприема и като „литературен по функция“, ако контекстът не изключва това.

Анализирайки съпоставително двата случая, авторът на статията изтъква, че наличието на „качествени“ или „количествени“ (литературни) белези предполага възникване на представата за „литература по функция“ у читателя само ако тя не е в противоречие с данните на „контекста“.

В) Ако „контекстът“ насочва определено към представата за литературна творба, читателят ще бъде сигурен в преценката си, че този текст е именно „литературен по функция“ независимо от това, дали в него са налице „количествени“ или „качествени“ литературни белези. Но той не ще бъде склонен да го определи като „литературен по форма“. И отново отговорът на въпроса, дали този текст (тук определен като „литературен по функция“) е литературна творба, ще бъде свързан с колебание, както в предишния случай (Б). За пример тук У. Марголин посочва средновековни хроники или пък научна проза в „контекста“ на някоя литературна антология. Дилемата, пред която се изправят някои медиевисти, когато трябва да решат дали да включат такъв текст в антология на „средновековната литература“, отбелязва авторът, се дължи на противоречието между функция и форма.

В заключение У. Марголин изтъква, че никакъв литературен белег на даден текст не може да бъде основание за читателя безусловно да го определи като „литературен по функция“, ако контекстът е в противоречие с тази представа. Това според него било доказателство за по-голямото значение на „контекст“ от текст при определяне на вида на рецепцията от страна на читателя. У. Марголин насочва и към практическата страна на резултатите от своето изследване. Според него представителите на някои модерни течения в литературата (например на т. нар. „конкретна поезия“) с право негодували срещу традиционното нихилистично отношение на широката читателска публика и преобладаващата част от литературната критика към литературната стойност на техните творби. В резултат на традиционното литературно обучение на базата на класически образци литература у читателите се създавала неправилна нагласа към литературния текст поради преувеличаване на ролята на елемента „литература по форма“ при оценката на даден текст като литературна творба. По мнението на Марголин всеки текст независимо от неговите формални белези може да предизвика у читателя нагласа за рецепция на литературна творба, ако той достигне до него чрез комуникативен канал, адекватен на представите за словесно изкуство в съвременното общество. Текстовите белези, традиционно свързвани с елемента — „литература по функция“, изтъква авторът, трябва да загубят сегашния си привилегирован статус, за да бъде открит пътят за свободно художествено обновление на литературата. Художествените революции от миналото, пише Марголин, в същност са били замяна на една система от привилегировани белези на даден вид изкуство с друга. Днес пътищата на художественото новаторство, пише той, би трябвало да бъдат свободни от ограниченията на „квазинормативни“ йерархически системи от белези на художествеността.

Тези изводи, както и редица тези в статията на У. Марголин могат да бъдат оспорени, те будят възражения от различен характер. Независимо от хипотетичния характер на резултатите, до които достига авторът, обаче статията му предизвиква оправдан интерес, и то не толкова с оригиналността на предлаганите решения, колкото с направения в нея опит за комплексен подход към важния проблем за спецификата на литературната творба и особения тип възприятие, което тя налага на читателя.

Б. М.

„ЮНОШИ", литературни критики от ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ, С., изд. Народна младеж, 1977.

„В тази книга съм събрал мои мисли за срещите ми през детството и юношеството с любими автори и герои, които са ми станали близки за цял живот. И за новата ми среща с тях — сега вече като литературен критик. В този смисъл книгата ми има известен субективен характер" (с. 6). Така скромно и непретенциозно представя тематиката на новата си книга Ефрем Каранфилов. Спомен за мечтите на детството и за техния път през годините. Лиричен разказ за срещите с чудния свят на книгите, за качествата, които придобиваме благодарение на този свят, за мъдростта и красотата, които той крие. Прекалено скромно и неправилно е под заглавието „Литературни критики", защото то ни подвежда и ние започваме да четем книгата с убеждението, че критикът е събрал оттук-оттам своите стари работи (както често се случва в българската практика) и механично ги е пришил в едно цяло.

За щастие оставаме излъгани. Поднесена ни е завършена цялост със своя логика на развитието на идеите, с хармонична композиция, с убедително поднесени преходи от философски размисъл към лирическа миниатюра или към конкретен литературен пример. Писателят прониква деликатно в чудния детски свят, с великолепно познание анализира детската психика и синтезира онова стойностно, което придава на изкуството полъха на детство и младост. Ефрем Каранфилов никога не е бил суховат литературен критик, рационалното, изпълнено с математически абстракции, ровене из художествените творби му е природно чуждо. Прозата му винаги е била есеистична, богата на поезия и емоции, той винаги е изследвал младите, жизнени сили на нацията и културата, винаги го е привличало оптимистичното начало в творческия процес. Но никога досега не беше се докосвал така директно и пространно към темата за младостта. Бих казал, той просто дължеше на читателите си тази книга. Тя е така свойствена на неговия творчески темперамент, че създава чувството за лекота: лекота, когато я четеш, и другото, измамно, разбира се, че е написана с лекота. Измамно, защото съвсем не е лека задача да се постигне блестящият есеистичен стил, да се предаде чрез словото едно почти физическо усещане за младост. Критикът може да предложи творбата си на най-широка аудитория: тя ще бъде особено интересна за най-младите, които сега тръгват из семирамидените градини на книгите, но няма да бъде отмината и от онези, които за нищо на света не биха излезли от тях, които обикалят из отдавна познатите алеи и откриват все нови чудеса, все нови прелести. Един от тези неуморими пътешественици е и авторът на „Юноши". Той разделя обичта си между двата обекта на своето изследване: децата и книгите, говори вдъхновено и за едните, и за другите, кръстосва пътищата им и търси общочовешките изводи, които произтичат от тази среща.

„Чудото има способността да облъхва с поетичност наивната детска вяра, така чужда на сухотата и догматиката. През дните на детството е позволено да се начупват стоманените рамки на научните закони и с учудваща леснина да се разперват крилете на въображението" (с. 22). Ефрем Каранфилов добре разбира влиянието, което тази истина е имала винаги върху човечеството. Хората винаги са свързвали най-светлите си мечти с децата, винаги са отдавали на най-свидните си дела обич като към деца, винаги са възприемали детето и детството като символ на всичко най-чисто и светло в душата, като противодействие на тъмнината и злото. Винаги човешката мисъл е придавала най-силен драматизъм на срещата между децата и тъмните сили, винаги доброто е било обградено с ореол на младост. Критикът си спомня прекрасните песни за Крали Марко, в които юнакът е заобиколен от прекрасни, героични деца. Тези родени от поетичното народно въображение образи трябва да придружават героя. „Тези деца са светъл лъч, радостна усмивка, поетична шега в юнашкия ни епос" (с. 34). Развитието на тази тема в нашата литература писателят разкрива великолепно в поезията на Ботев. Този национален гений, приютил в съзнанието си дълбоки пластове от българската национална душевност, също не забравя сред вехтите вой-

води да възпее и Чавдар, рожбата на бащахайдутин, който тръгва по неговия път. „През краткия си живот Ботев не е имал момче, което да го наследи. Но ето той е създал, и то в най-прекрасните си младини, своя духовен син Чавдар. . . Ето го прекрасния народен син на поета. . .“ (с. 38). Тази приемственост Каранфилов проследява и в творчеството на Вазов, и във великолепната песен на Стамен Панчев „Сине мой“, и в мемоарите на легендарната Цола Драгойчева. Приемственост на най-чистото българско начало, въплътено в образа на детето, детето, което предизвиква в съзнанието ни светлите думи: майчинство, волна игра, приказка.

Критикът ни повежда към света на приказките, за да преоткрием заедно тайната на тяхното въздействие. „Много силно художествено въздействие се получава от контраста между една фантастична обстановка, изпълнена с реалистично описани детайли. Тогава всичко се възприема като действителност. В приказната кристална планина се гуши борова къщичка със скърцаща врата и пукнато стъкло на прозореца“ (с. 84). Децата са особено чувствителни към фалша, към грубата измама — те обичат само фантазията, не и лъжата. Затова биха могли да повярват само за поетичната, дълбоко човечна приказка. „Тя е младост, полет, устрем на духа и се ражда така, както се раждат песните.“ „Истинският автор на приказки е в същината си мечтател, защото чрез приказките той се устремява към едно похубаво бъдеще“ (с. 86). И критикът не забравя да спомене за враговете на приказките — всички онези схоластици, еснафи, всички забравили детството мизантропи. Детето и детството в художественото творчество са мерило за хуманност. Има творци, които използуват естественото човешко емоционално предразположение към децата с грубо търговски цели — те правят героите си деца-жертви, преследвани от бандити или чудовища, за да предизвикат у сантименталния читател първосигнални усещания. Но не за тези творци и не за тези творби пише Ефрем Каранфилов. Той създава галерия от психолози, от вещи познавачи на детската душа, които с дълбоко хуманното си изкуство вълнуват всеки, който не е забравил детството, но които творят най-вече за малките, жадни за знания читатели. Интересни са страниците, посветени на голямото изкуство на Ангел Каралийчев, проникновени анализи прави критикът на детските творби на Алфонс Доде, Майн Рид, Горки, Сент Егзюпери, Селинджър. Всички тези изследвания се допълват, защото разкриват разни страни от психологията на детето-читател, и от възможностите за въздействие на детската литература. Есето „Психология на спомена и детството“ е особено интересно с проникването в творческата лаборатория, със свързването на художественото творчество и спомените от детството. „Помненето става както съзнателно, така твърде често и несъзнателно, с помощта на сърцето, „паметта на сърцето е по-силна“ (с. 136), твърди Каранфилов и ни кара да се замислим за ролята на детството и родното място в творчеството, за Вазов и неговия Сопот, за Славейков и Трявна, за Вапцаров и Банско, за всичко онова, което навлиза в съзнанието ни през първите години на този свят — за книгите, които първо сме прочели, за хората, които сме срещнали. Критикът подкрепя разсъжденията си с красноречиви примери от творчеството на Камен Калчев, Крум Григоров, Симеон Радев и други творци, връщащи се неведнъж в книгите си към атмосферата на детските дни.

Нови, интересни интерпретации дава Ефрем Каранфилов на старите, свидни на сърцето ни приказки за Пепеляшка, Аладин, за грозното патенце. „В хубавите приказки има ясно очертани човешки характери, трагичен конфликт, вътрешно напрежение, което се разкрива посредством характерите“ (с. 189). В живота на емоционалните, надарени с фантазия хора приказката играе градивна роля — тя им помага срещу старостта, предпазва ги от отровата на бездушието, сивотата и еснафството. „Дошлите сякаш от детските ни сънища приказки звучат винаги съвременно през различните ни възрасти. И всички ни обогатяват. По нов и интересен начин“ (с. 192). Незабравима е интерпретацията, която критикът дава на приказката за грозното патенце. Четем поетичен разказ за тежненията на твореца, на Андерсен, който, непризнаван от критиката, обвиняван в сантиментализъм и дилетантство, няма да се откаже от избрания път. Той ще воюва с неподкупното си, окъпано в бездънните кладенци на фантазията перо за повече красота и за повече обич по света. Афористично звучат думите на Ефрем Каранфилов: „Истинският поет нито за момент не е равнодушен. Равнодушен поет — умрял поет“ (с. 214).

Но има един творец, който е особено скъп на критика. На него той е посветил най-поетичното си есе, в което сякаш е оставил късче от душата си. Става дума за „Летецът, поетът и пустинята“, есе, посветено на Сент Егзюпери, и аз не се учудвам на този избор. Има нещо сродно между Ефрем Каранфилов и френския летец в начина, по който и двамата осмислят света. Не искам тук да сравнявам величини, а само двама наши съвременници, еднакво влюбени и вярващи в красивото у човека, еднакво верни на вълшебната страна на детството. И когато есеистът пише за Егзюпери: „Той говори за

стари, отдавна известни неща, като дълг, героизъм, чест, отговорност, приятелство, саможертва, мечта, сърдечност — но говори за тях със сърцето си като поет и затова те заблестяват с позлатата на новото. И тук се крие обаянието на неговото творчество“ (с. 264), ние възприемаме тези думи като творческо кредо на самия Каранфилов.

„Изкуството на поетическата изповед предполага вътрешна сдържаност, интонационна естественост, непосредственост на изявата“ (с. 287). Мисля, че и изповедта на критика предполага същите качества, право за това ми дава и есеистиката на Ефрем Каранфилов, която в най-добрите си образци притежава всички тези качества. Личността на твореца, неговата субективна оценка нито за миг не е прикрита зад нищо незначещи сухи фрази — той не крие своите пристрастия и честно ги споделя с нас.

Редки и много необходими са книги, посветени на връзките между младостта и литературата. А тази, за която говорим, притежава всички качества, за да попадне в жадните ръце на младия читател — тя ще му помогне да научи и да осмисли много нови неща, неусетно ще го приобщи към света на прекрасното.

Георги Цанков

„ЧЕРТИТЕ НА ГЕНИЯ“ от ПЕНЧО ДАНЧЕВ

С., изд. Български писател, 1976, 175 с.

Малката книжка „Чертите на гения“ на Пенчо Данчев е ново и оригинално изследване на живота и творчеството на нашия голям поет и революционер. Авторът се е заел с трудна и отговорна задача — да внуши свое виждане за Христо Ботев, като, без да го откъсва от конкретната историческа действителност, го доближи до нас. Той отмята пластовете на познатите описания и анализи и го рисува колкото известен, толкова и нов. Приносният характер на книгата на П. Данчев може да се почувствува както в самата тема, означена в заглавието, така и в отделните глави, които не следват никакъв строго определен ред и носят понякога малко странни наслови, като например „Закономерностите на изключението“, а композицията на места ни изненадва със своята особена непоследователност. По жанр книгата също е твърде „смесена“ — патетично-реторичните и есеистичните похвати се редуват с философско-теоретични наблюдения и заключения. Тази всеобхватност и мащабност на изследването е безспорно едно богатство, продиктувано от многостранния характер на Ботевата личност. Пенчо Данчев не може и не желае да бъде спокоен пред особеностите на един от нашите най-ярки национални гении и затова в стила му неминуемо се долавя голямата му гражданска развълнуваност.

Още в първата глава — „Обаянието и загадката на личността“, авторът успява да ни накара да почувствуваме огненото дихание на гения. В подкрепа на своите мисли П. Данчев си служи с особен вид „документалност“. Той привежда в един сгъстен ритъм цитати от Ботеви писма и от негови статии, които помагат на читателя да надникне в особеностите на Ботевата личност, която е занимавала и ще занимава не едно поколение. Подчертано е историческото самочувствие на великия човек, то е наистина нещо особено самобитно, неповторимо и изключително, не би могло да се сравни със самочувствието на нито един от нашите революционери от онова време, то е ботевско. Само той е могъл да се слива така непосредствено с болките и копнежите на своя народ и същевременно да бъде начело, да се чувствува водач и трибун, да разбира и осъзнава своето водещо място и значение. Тези тънки нюанси при характеристиката на чертите на гения Пенчо Данчев е доловил и изяснил с особена любов и разбиране. Загадката около една такава личност като Ботев не ще престане никога да привлича, нейната примамливост и обаяние ще растат с времето. Заслугата на П. Данчев в случая е, че е успял да щрихира чертите на Ботев в движение, да оживи неговите думи и постъпки, да ни накара да го почувствуваме отново и да го разберем още по-добре, без да се изчерпва с това цялата загадъчност на неговия образ.

Във втората глава „Закономерността на изключението“ той е направил един интересен исторически разрез и е потърсил корените на Ботевата самобитност в неговото време. След като е обрисувал портрета на Ботев в началото, където е демонстрирал и някои външни негови особености, авторът смята за свой дълг да обясни историческата закономерност на този наш феномен. Прави впечатление, че тук Пенчо Данчев избира една реторична форма на изложение, която крие известни достойнства. Той задава редица въпроси, на които след това сам отговаря. Това диалектическо раздипляне на епохата на Ботев става на пръв поглед съвсем леко и естествено, но в същност показва дълбочината на марксическата постановка на въпроса. Стилът е особено раздвижен и темпераментен, показва вътрешна ангажираност и същевременно детайлно проникване в особеностите на онова време и неговите връзки с нашата съвременност. Един гений винаги има по-голяма близост с бъдещето и тъкмо това е подчертано от автора, който нарича Ботев „наш скъп съвременник“. Пенчо Данчев обяснява с някаква

особена жар, че Ботев се е появил „тъкмо навреме“, като не пропуска да го разграничи от цял рояк други книжовници, за които едно такова „тъкмо навреме“ би било „още не навреме“. Той разяснява великото предимство на гения на Ботев, който се появява не само „тъкмо навреме“, но и в зората или в още „тъмното утро на една художествена култура“. Видени са обществените и историческите стимули за появата на изключителните фигури: „Тъкмо поради избраничеството си, тъкмо поради своята необикновеност те стават отдушници на акумулиращата енергия на историята, изпълнители на нейните неотменни повели“ (с. 15). Заедно с „общото“ при появата на гения Пенчо Данчев е потърсил и националните причини и закономерности за раждането на Ботев.

В главата „В търсене на целостността“ Пенчо Данчев проследява развитието на ботевознанието, като активно спори с някои тези, които пренебрегват идеите на Ботев и стигат до еклектизъм при оценката на Ботевото творчество. Авторът воюва тук за комплексно и цялостно идейно-художествено осветляване на неговото дело. Посочени са заслугите в това направление на Д. Благоев, Г. Бакалов, Т. Павлов, Мих. Димитров, като специално е подчертан приносът на Г. Бакалов и Т. Павлов. Истинският път за разкриване величието на Ботев като художник авторът вижда в анализирането на неговата социално значима творческа индивидуалност. Така Пенчо Данчев неизбежно достига до идеите на Ботев, до неговите убеждения, без които той би останал за нас наистина напълно „необясним“ и непонятно „загадъчен“. В главата „Изповядвам единний светъл комунизъм . . .“ авторът се е опитал да очертае пред читателите съвременници веруюто на Ботев. Това безспорно не е никак лесно, защото много пъти гневната непримиримост на Ботевите възгледи е обърквала изследователите му, които не всякога могат да доловят особеното ботевско зрение, насочено винаги напред. Ботев се е вълнувал от социалистическото бъдеще както на родината си, така и на цялото човечество; неговата будна мисъл е била във вечно движение.

Лирическата стихия на Ботев и неговият вулканичен лиричен темперамент са разгледани не само като особеност на поезията му, а и като обединяваща черта на неговата личност. Пенчо Данчев иска да обобщи смисъла на Ботевата поезия с една кратка дума и с един извод — бунт. Авторът е хвърлил мост към интернационалните убеждения на нашия велик българин, който е наистина уникално явление в тогавашната действителност, защото е борец срещу „кървавото“ и „грешно“ царство на цялото собственическо общество. Тези наблюдения за „чудото“ на Ботев като поет и революционер са намерили израз в главата „А този момък не мислеше като другите. . .“ — заглавие — цитат от характеристиката на Ботев от Вазов, взета от един негов спомен, писан през 1881 г. От това „различие“ тръгва и Пенчо Данчев, за да обясни някои особености в лириката на Ботев. Такъв зрителен ъгъл очевидно е правилен, за да се почувствува драмата на новатора-гений, за да се открои по-ясно общият мъжествено-елегичен, а понякога и мрачен колорит на изповедите му, бурната конфликтност на настроенията, редуващите се полюсни избухвания на омраза и любов.

Някъде по средата на своята книга Пенчо Данчев вече започва да се занимава по-конкретно и с някои творби на Ботев, следвайки обаче едно свое направление и доразвивайки мисълта си за особеностите на гения на Ботев. Чрез анализ на стихотворения на Ботев като „Майце си“, „Към брата си“, „Борба“, „В механата“, „Елегия“ авторът се опитва да разкрие драмата на изключителната личност, която се е появила рано — „и с дълбоките си идейни прозрения, и с големите си художнически и интелектуални възможности“ (с. 63). Стихотворенията на Ботев са разгледани като трагичен и страстен порив за търсене гласа на надеждата, на вярата и борбата, без който поетът остава самотен, скръбен и озлобен. И макар че Пенчо Данчев не всякога следва един постоянно равномерен композиционен ритъм, той достига до откриване на изключителното у Ботев, на това, което го прави различен от другите и много близък до нас, неговите къснi потомци. . .

Нещо като своеобразно ядро на „Чертите на гения“, където са събрани главните изводи на автора, представляват двете последни, сравнително по-обемисти глави в книгата: „Гражданско и художническо безсмъртие“ и „На всяка стъпка смешни, скръбни и даже възмутителни черти“. Тук забелязваме вече някои конкретни нови акценти при изследването на Ботевото творчество и на неговите възгледи. В „Гражданско и художническо безсмъртие“, което като заглавие се повтаря с една предидуща глава, П. Данчев се спира доста подробно на статията на Ботев „Решен ли е черковният въпрос“, където политическото освобождение се поставя на преден план като най-актуално поради етапа, на който се намират международните отношения. Това произведение на Ботев, за което жанровото определение „статия“ е наистина недостатъчно, Пенчо Данчев сравнява с неговите най-високи постижения на поетическата реч, защото те ни въвеждат в неповторимия поетичен свят на Ботев, но едновременно с това ние сме респектирани от дълбочината на

интелекта му, от блясъка на ерудицията му, от строгия ход на логиката му. В стила на Ботев авторът дори долавя някаква „странна ирония“, която го доближава до нашето съвременно светоусещане. Ботевата гъвкавост и изящество на мисълта са наистина поразителни, те го сближават с най-светлите умове на човечеството от всички времена.

Разглеждайки „Народът вчера, днес и утре“ и особено „Смешен плач“ и „Петрошан“, П. Данчев прави много интересни съпоставки с някои стихотворения на Ботев („Гергьовден“, „В механата“, „Хайдути“). Предадени са особеностите на душевното състояние на Ботев — неговия тъжен хумор, трагично-драматичната му позиция. Авторът намира, че „Смешен плач“ е своеобразна „лирика“ — в центъра на творбата е един бурно преживяващ „лиричен герой“, фразите са ритмично редуващи се, всеки детайл от текста е органически подчинен на една сгъстена емоционална атмосфера. Двата начални пасажа на „Смешен плач“ са като две последователни строфи на цялостно стихотворение — в емоционална спойка и подчертан ритмичен и звуков паралелизъм. Според Пенчо Данчев Ботев пише лириката и публицистиката си по едни и същи закони на поетическото творчество. Твърде добре е предадено „ораторското начало“ в „Петрошан“ — нещо като поетичен монолог и траурно слово за Хаджи Димитър, Стефан Караджа и тяхната чета, минала Дунава при Петрошан. Тези наши герои-мъченици са сравнени от Ботев с борците от италианската революция. Ритъмът и хармонията на това изключително произведение на Ботев са почувствувани от Пенчо Данчев особено силно, общият тържествено-реторичен стил, присъщ на одата, и динамичната задъханост на речта са доловени съвсем точно. Така авторът на „Чертите на гения“ идва съвсем закономерно до въпроса за разностранността на таланта на Ботев, до стиловото и жанровото многообразие на творчеството му, издаващи сложността на интелекта, недостижимата самобитност на таланта. Когато се спира по-специално на особеностите на неговата сатира, П. Данчев още веднъж съвсем конкретно ни дава възможност да усетим раздвижеността на Ботевото слово, неговите най-неочаквани жанрови и стилови „превключвания“, които го правят необикновено съвременен и интересен.

В заключителната глава „На всяка стъпка смешни, скръбни и даже възмутителни черти. . .“ се прави опит да се навлезе в сферата на хумора и сатирата на Ботев. Съвсем уместно са илюстрирани и мисли на Ботев за хумора и сатирата, който още тогава е схванал, че „под петите на азиатските варвари“ смехът трудно е могъл да вирее в своите класически форми. . . Но същевременно Ботев е воювал за създаване на истински български хумор и сатира. П. Данчев се спира на три различни фейлетона на Ботев: „Хайде на изложбата“, „Тая нощ сънувах. . .“ и „Политическа зима“, за да обрисува разностранните възможности на Ботев като сатирик. В „Хайде на изложбата“ се разкрива сякаш един преобразен Ботев — общителен, предизвикателен, закачлив, немилостиво ироничен, но и весел. П. Данчев си спомня дори някои пасажи от биографията на Захари Стоянов, където Ботев е нарисуван като весел и общителен събеседник. Следва веднага мрачно-гротесковата гама на „Тая нощ сънувах. . .“, където сме пренесени в столицата на разлагащата се Турска империя, пресъздадена като фантастична кучешка република. Със средствата на съновидението се дава простор на фантазията и на най-ярка гротескност. С основание този фейлетон се счита от Пенчо Данчев за образец на сатиричния ни жанр, някои от чертите на който ще открием много по-късно в сатирата на Светослов Минков например. Прави се и съпоставка между двата различни подхода за сатирично изобличение в „Хайде на изложбата“ и „Тая нощ сънувах. . .“. Интересно е също и сравнението на фейлетона „Политическа зима“ с някои лирични творби на Ботев, като „Патриот“ и „В механата“. Доловена е тъжно-веселата идейно-емоционална гама, в която е издържано цялото фейлетонно произведение. Този тъжно-весел патос характеризира душевността на героя на фейлетона, неговата особена самоирония и начина, по който води диалог с цариградските патриоти. П. Данчев свързва лириката със сатирата на Ботев, като добавя свои нови виждания и тълкувания при разглеждането на тези две полюсни на пръв поглед жанрови изяви на нашия гениален сънародник. Интересни са наблюденията на ботевоведа и при анализа на стихотворението „Странник“, където е доловен оня опасен „доброжелателен“ „втори глас“ или „двойника“ у лиричния герой, който е готов да престъпи всяка останка от съвест.

Най-силно впечатление в книгата „Чертите на гения“ правят наблюденията на Пенчо Данчев върху трите фейлетона „Хайде на изложбата“, „Тая нощ сънувах. . .“ и „Политическа зима“, където наистина геният на Ботев намира някакво особено пълно и цялостно осъществяване. Не само с лириката, но и със сатирата си Ботев необичайно бързо се доближава до нашата съвременност, защото той като човек и творец е удивително устойчив на ерозията на времето, неговата поява е уникална в нашата литература.

Книгата на Пенчо Данчев поставя и дава отговор на много въпроси, които

често вълнуват почитателите на творчеството и личността на Ботев. Особено интересни и богати на идеи и наблюдения са онези моменти, където авторът от свой съвременен ъгъл разглежда някои стихотворни и фейлетонни Ботеви творби, без да преповтаря досега казаното. Образът на Ботев е нарисуван комплексно — с цялата негова разностранна творческа натура — проследен в движение, обърнат към бъдещето, където той винаги ще намира свои истински ценители.

Ваня Бояджиева

„НЕЗАВЪРШЕНИ РАЗГОВОРИ“ от СИМЕОН СУЛТАНОВ С., изд. Български писател, 1976, 340 с.

Не бих започнал тая статия с думите, че новата книга на С. Султанов е по-добра или по-слаба от предишната — или от предишните, защото той има зад гърба си вече няколко монографични изследвания, всяко от които дълго време е бивало обект на литературни разговори. От времето, когато той остана в съзнанието на читателя като автора на „Йовков и неговият свят“, до днес, до публикуването на тоя сборник от есета, студии, портрети и статии, С. Султанов завоюва едно завидно ниво и продължава да го отстоява с всяка своя нова творба. Той се появява рядко в печата, но затова пък стреля с дългобойните оръдия на монографията, очерка, студията, портрета и затова присъствува неизменно в нашия литературен ден. В това отношение неговата критическа дейност е сериозна поука — и в същото време суров укор — за ония критици от по-младото критическо поколение, които твърде много бързат и въпреки това се движат много бавно по стръмните пътеки на съвременната литература, увлечени от количествените показатели и занемарили качествените.

Далеч съм от мисълта да противопоставям С. Султанов на такива „оперативни“ критици — те трудно могат да му бъдат партньори, а и той в полемичните бележки в края на тази книга говори за кризата в рецензията и мечтае за появяването на нов Гео Милев, за особеното критическо дарование, което умее чрез рецензията да остане и в утрешния ден. Ако става дума за съпоставка, а не за противопоставяне, С. Султанов можем да го разглеждаме наред с талантливи, неспокойни критици, участвуващи с кратките критически жанрове в литературния процес и допринасящи с перото си за неговото ускорение и динамизиране. Авторът дълбоко уважава тяхната драма, техния конфликт — ежедневен и дългогодишен — с посредствените изяви и посредствените писатели, техния мъчителен въпрос за трайността на оперативната критика. Но С. Султанов, авторът на книги, студии и очерци за Йордан Йовков и Георги Караславов, Георги Стаматов и Георги Райчев, Ангел Каралийчев и Илия Волен, Николай Хайтов и Ивайло Петров, често споделя с читателя на най-новата си книга една своя любима мисъл — за съвременния поглед към класиката:

„Не обичам литературоведчески и критически книги, в които се пристъпва към разглеждането на писатели от класиката и литературното наследство с мъртви антикварни средства.

Човек не може да избяга от своята съвременност: тя присъствува навсякъде — дори ако е решил да разглежда и интерпретира исторически лица и проблеми.

Обичам книги, за които може да се каже например: Елин Пелин прочетен днес“ (с. 292).

Това не е теоретическо оправдание на „бягството от оперативната критика“, както би го изтълкувал повърхностният и незапознат с творчеството на С. Султанов ум. А и самият той, доколкото го познавам, твърде отдавна показва влечение към мащабните изследвания и твърде отдавна те са бивали неизменно пронизани от това „прочетен днес“, за което той говори в цитирания откъс. Може би затова ехото от неговите публикации се чува и в университетските аудитории, и в писателските кафенета, и сред широката читателска маса, пред която никога не е стоял въпросът примерно дали Йовков е и наш съвременник или той принадлежи повече на миналото, каквито гласове са се чували според свидетелството на С. Султанов при подготовката на 7-томното издание на нашия класик (с. 291). Може би затова читателите посрещат така радушно книгите на автора, укрепвайки по този начин волята му да върви по избрания на младини и твърдо и неотклонно следван вече десетилетия път. Неговият талант се реализира в годините след Априлския пленум — не говоря само за книгата му за Йовков, но и за изследванията му на Светослав Минков и на другите автори, които бяха споменати по-горе и които са герои и на този сборник. В него С. Султанов е включил едно вдъхновено есе за Йордан Йовков под показателното заглавие „Голямото присъствие“; студията за Г. Караславов, която още при публикуването си в сп. „Септември“ направи впечатление не само с новите си оценки, изречени във вътрешна полемика с други тълкуватели на автора на „Обикновени хора“, но и с голямата гъвкавост на интерпретатора, съумял да се прехвърли така сполучливо след дългите си странствувания из света на Албена и Моканина в света на драматичните Караславови герои, където думите,

„имот“ и „собственик“ са така здраво преплетени с всички чувства, страсти и представи за света на Юрталана и Марьола. Тази студия носи заглавието „Когато препрочитах „Татул“ и „Снаха“, но тази дума „препрочитах“ С. Султанов би могъл да сложи във всяко свое заглавие.

Той ни поднася късове критическа проза, в които освен изследователя, тълкувателя, интерпретатора и съвременния социолог, който така сполучливо маркира нравствените координати на днешния българин, така много различен по ритъм на живот от героите на Михалаки Георгиев (с. 124) — неизменно присъствува — и високообразованият читател, непохабил своето умение да чете художествена литература във времената на киното и телевизията. Това умение да се чете, да се изпитва прастарата наслада от самия процес на четене на художествена литература, за което съм чел в една статия на Тончо Жечев, С. Султанов го притежава цялостно и непокътнато в своя първичен, нашенски вид. Освен това той намира начин и да чете заедно с читателя дадена книга — или пък цялото творчество на някой писател; и да се рови в архивите на автора, за да разгадае чертите на личността и тайните на творческия ѝ процес; и да си спомня за първата среща с книгата или с автора, обагряйки с една топла мемоарност своите страници — така например неусетно от статия в статия, по своя любим маниер да внушава дискретно, да се пази от гръмки слова и от изкуствен патос, С. Султанов очертава и образа на Минко Николов, така трагично рано напуснал живота; и да търси хилядите нишки от миналото към съвременността, от традицията на класиката към творчеството на днешни автори от рода на Н. Хайтов, Ивайло Петров, Йордан Радичков; и да маркира цели литературни периоди, в които се е разположило творчеството на разглежданията автор, да щрихира чертите на литературната епоха, даже и особеностите на вкуса, благодарение на които примерно някога Хамсун така трескаво се чете и препрочита от ценителите и обикновените читатели у нас. И заедно с всичко това, без да уморява обикновения читател, да намери начин лаконично, но точно, с нужната научна добросъвестност да излага фактите, да изяснява теоретично особеностите на дадено творчество, художествените похвати, изразните средства, стиловите му багри.

Нещо повече. Мисля, че със статии като „Към истинското лице на Георги Райчев“, „Стаматов или атентаторът срещу стара България“, „Светослав Минков или сатирикът и неговият двойник“, „Попътни срещи с Ивайло Петров“ и „Преодоляна криза“ (за кризата на разказа и основната му слабост — проблема за образа: „Измислиха се разкази на „атмосферата“ и „състоянието“ с цел да се даде теоретическа обосновка на неумението да се изграждат образи“ — с. 306) С. Султанов се домогва до открития за тенденциите в нашата проза, за промяната на нейната поетика, за онова извършващо се пред очите ни заменяне на традиционните изразни средства с гротеската, с иронията на Св. Минков, с парадоксалните виждания на автора на „Преди да се родя и след това“, белези на нейното сгъстяване, на нейната раздяла с описателността и обстоятелствеността. Така можем да си обясним защо С. Султанов така високо цени Г. П, Стаматов — освен за неговия граждански подвиг, но и като носител на нови, перспективни тенденции в областта на поетиката на прозата: „Пръв в нашата литература Стаматов обяви война на описателството, една коварна болест, свързана с юношеството на нашата проза, от която за съжаление все още боледуват някои прозаици“ (с. 123). В студията за този интелектуален български белетрист, след един главоломен,но точен паралел с контрастиращия на него Михалаки Георгиев — и тук С. Султанов проявява голяма широта на вкуса, ненавижда и субективизма, и тесногръдието, отричането на едни автори от платформата на други — критикът прави едно социологично избързване:

„Някогашният селски човек, за когото отиването в града е било цяло събитие, е живеел далеч по-заседнало, мудно и затова при него слънцето е залязвало покъсно, за да изгрее и по-рано. Неговите впечатления са били малко на брой, ала затова пък са имали по-траен характер. Днешният съвременен човек, който е съвременник на ракетите, на космическите скорости, на въжделените мечти на човечеството, живее много по-динамично и интензивно. Той е в стаята си и в същото време чрез радиото, телевизията, телефона, вестника е навсякъде по света. За един ден неговите впечатления са много по-богати от тези на някогашния селски човек, но затова пък са много по-мигновени.

Съвременният читател иска по-обобщено, по-условно изкуство, изкуство, което загатва, подсеща, дава живот на асоциациите, подхранва въображението, но в същото време лаконичността не бива да се превръща в безжизненост, в опростено възпроизвеждане на сюжета“ (с. 124).

Дадох този голям цитат, защото той е характерен за С. Султанов, който видя много наши класици с пресните очи на съвременника и често поставя по този начин задачи на съвременната литература, общувайки с класиката; осъществявайки се и като писател с оригинални идеи за по-нататъшния път на днешното ни литературно развитие. Такъв смисъл има и него-

вото изследване за гражданеещия се Георги Райчев, направил някога шокиращото признание: „До тази възраст бях под непрекъснатия страх, че ще бъда принуден да се прибера и живея цял живот в родното си село, с което никога нищо особено не ме е свързвало освен обикновени семейни връзки“ (с. 130).

Крупен психолог-реалист (употребявам показателния, както винаги много точен термин на С. Султанов), Г. Райчев, търси общочовешкото, носи стремежа на нашата литература да излезе извън националните граници — засилен особено много днес. А в цитираните му от С. Султанов думи има много откровения за днешния изследовател на нравственопсихологическата подготовка и последици на стихийните миграционни процеси, които станаха литературен обект след Девети септември. А когато говори за особеностите на редкия не само за нашата литература феномен на Светослав Минков, критикът отбелязва с типичния си съвременен акцент:

. . .„Писателят иронизира оня технически напредък, където големите въпроси на човешката душа, вълнували не един светъл ум, могат да се решават единствено в лабораториите с помощта на модерна електронна апаратура. Разбира се, не срещу постиженията на съвременната техническа цивилизация е насочено острието на сатирика, а срещу превръщането на личността в робот; не срещу машините, които облекчават труда на хората, негодува писателят, а срещу стандартизацията на духа, която превръща човека в автомат“ (с. 303).

Както е известно, темата за стандартизацията и технократизма, за машините, човека и правото на сърцето е една от любимите теми на съвременната ни литература — Л. Левчев, Ат. Наковски, А. Гуляшки, Г. Джагаров, та чак до най-младите Рашко Сугарев, Иван Цанев, Матей Шопкин, Миряна Башева и др. (цитирам без да степенувам, просто за да подкрепя мисълта на С. Султанов за Св. Минков като за автор със „свръхактуални идеи“). Но същият С. Султанов говори с много топлота, с лирична проникновеност, бих казал, за писатели като Илия Волен и Михалаки Георгиев, също по своему актуални със своята любов към отминалите дни на българския селянин.

Вече стана дума за блестящото съчетание у тоя любител на документалното на литературния историк и на критика, който поставя задачи на съвременната литература, стъпил върху здравата почва на класиката. Бих казал дори, че той създава един новаторски прецедент, воюва за такава изява на критика, който да се опира върху класиката и да я призовава винаги когато настъпи засечка в съвременното литературно развитие, както и за такива проучвания и изследвания, при които да се търси винаги съвременният акцент, нишката към днешното, което също трябва грижливо да се проучва и да се наблюдава от литературния историк, за да не бъдат музейни, скучни, самоцелни и книжни заниманията му. В този смисъл творчеството на С. Султанов, който така тревожно съветва младите критици да се занимават с мащабни проучвания, да съчетават необходимата за критика актуална дейност с трайното, респектира със своите координати, с онова високо ниво, което той поддържа с голяма дисциплина на творческата воля и с рядко трудолюбие вече години наред.

В едно интервю той прави интересното признание:

„Предпочитам в критиката „писателските жанрове“: онези , от които може да се види не само изследователят, но и писателят, книги, в които има красиви мисли, емоционална атмосфера, дълбоки прозрения за живота и изкуството, тънки артистични наблюдения.

Тези лични предпочитания определят до голяма степен моите търсения в критиката“ (с. 289).

Както личи, той има съзнание за спецификата на своя талант и открито изразява предпочитанията си. В мечтата и стремежа му за писателска изява се оглежда мечтата на нашата днешна критика да се осъществи богато и пълнокръвно, да се разгърне над мащабни проучвания и в същото време да пише роман за романа, повест за един писателски живот или есе за една личност, останала в представите на своите съвременници по-богата от творчеството си като Г. П. Стаматов. Той би могъл да се нарече критик-документалист — толкова е силна страстта му да се рови в архивите, да прекарва месеци и години в библиотеките, да чете по един ръкопис следите на отминалото литературно време, по една стара редакция да разнищва изкристализирането на един замисъл на национален шедьовър, както е направил, проучвайки старите ръкописи на Г. Караславов, първата редакция на „Снаха“. Би могъл да се нарече критик-есеист, какъвто е наистина, но той не обича блудкавия, юношески есеизъм, недокументираната и сладникава литературна красивост — белег на любителство или най-малкото на произволен субективизъм. Есеистичните щрихи на епохата — в творбите за Св. Минков, за Г. Райчев, за Г. П. Стаматов и др. — съперничат със своята лаконичност на литературно-историческите пространни анализи на цели периоди у други автори. А съвременният ъгъл на виждане, който той е открил, тълкувайки „Татул“ и „Снаха“, поставя в деликатно положение

днешния писател социолог и публицист, призвани да се борят „. . . за окончателното изкореняване на „Татула“ в душата на съвременния човек. . .“ (75 с.), срещу „остатъците на отровата“ — съвременната юрталановщина. Така С. Султанов — критик с високо самочувствие, произтичащо както от дълбоката му ерудиция, така и от дълго износваните критически сюжети, докато узреят и той ги осъществи в своеобразната си критическа проза — издига престижа на самата критика в очите на някои писатели, попривикнали вече с хвалебствената, безпринципна критика, с услужливите пера, които ги търсят за интервюта и анкети и щедро предлагат помощта си на всяко средно дарование, което копнее „да въвежда в своята творческа лаборатория“, да си прави само преценки и тълкувания, стремейки се да изолира автентичната литературна критика— опасност за „сивия поток“.

Стремейки се да пише за литературните върхове, той не забравя и нуждите на момента. Публикувайки статиите за Ивайло Петров и Николай Хайтов, говорейки често за Йордан Радичков, когото той поставя в компанията все на големи писатели, С. Султанов внушава своето схващане за вече изкристализиралите ценности на най-новата ни литература — тъй като и той е критик на изкристализиралото, трайното, издържалото проверката на времето. Наистина в такава критическа дейност го няма рискът на оперативния критик, който всеки ден се сблъсква с нови имена и нови книги, но има друг риск: рискът на тълкувателя, на откривателя на позабравените ценности, на онзи, който трябва да коригира грешките на времето и да възкресява големи духове от нашето вчера. В това отношение С. Султанов е от ония критици, които извършиха огромна работа след Априлския пленум, отразила се и на съдържанието на тази книга.

Той умее с професионална вещина да анализира езика и стила, изразните средства, формалните страни на творбата с други думи, но спазва мярката. За артистичен критик като него — много емоционален, но и овладяващ своите емоции, за да не се получи разводненост и банално „съпреживяване“ — това качество е рядкост, но разгърнете книгата и прочетете „Писател с актуални идеи“ и ще се уверите сами в чувството му за мярка. Или пък страниците за Г. Караславов, за да видите колко тънко и задълбочено той е проанализирал композицията на „Снаха“ и „Татул“. Може би мрачното величие на Юрталана е позасенчило анализа на другите образи, но такъв е бил зрителният му ъгъл, критическият му замисъл за интерпретация. Той умело използува биографията на автора и леко и непринудено минава от нея към анализа на творчеството, търси там отраженията на фрапиращата личност (при Г. Райчев например). Но у него — при бликащите вълнения и признания за изживените мигове на наслада от една книга или от едно общуване с голяма личност — винаги на будна стража стои читателят с изтънчен, но реалистичен вкус, който много бързо засича маниерността, книжността, подражанието, заемките (Г. Райчев). Той пък се допълва от учения, който с рядка добросъвестност, някъде и със забавна педантичност документира всеки свой ред.

Той смело коригира или допълва днес свои някогашни оценки или тълкувания („В спор със себе си“ — с. 388). На това са способни критици, които много обичат литературата. Те умеят да се издигат над дребнавата амбициозност и водаческите претенции, над законодателността на посредственика. Или просто на критика, който в умиление съзерцава себе си и за когото литературата е повече повод за себеизява, за честолюбиво присъствие. При С. Султанов това е проява както на висок критически морал, така и на голяма естетическа взискателност, на неспокойно и упорито дирене на най-вярната оценка, на най-задълбоченото тълкуване, на най-интересната и най-увлекателната интерпретация. При него усещаме едно мъчително състезание с времето, което отсява нетрайното и случайното или най-малкото злободневното. С. Султанов, изглежда, рано е решил „вечните“ проблеми, стоящи пред всеки критик, който иска да остави следа след себе си, и затова с такова творческо нагрежение се осъществява в мащабни изследвания. Сякаш той би предпочел да го наричат писател, а не критик — и най-„критическата“ му изява е писателска, непозната за нашите отъпкани представи, където вече си пробива път ново схващане за осъществяването на критика.

В статията за Ивайло Петров усещаме едно обикаляне около автора, едно мъчително напипване на истинското лице на този наистина сложен днешен творец. Сякаш инерцията го е накарала да търси у Ивайло Петров прекалено педантично влиянията ту на Йовков, ту на Елин Пелин. Но той тълкува много вярно шедьовъра му „Преди да се родя и след това“ и нарича тази книга уникална — същото може да се каже и за страниците му за „Мъртво вълнение“. Това може би пък трябва да ни наведе на мисълта, че в съвременната проза творят вече много сложни и богати писателски личности, които трябва да бъдат внимателно и грижливо изследвани и тълкувани. Няма нищо по-ненавистно за С. Султанов — един от критиците, които след Априлския пленум се осъществиха в борба с остарелите схваща-

ния на догматичната критика — от невнимателното, грубо, наставническо отношение на критиците към сложните и противоречиви автори. От друга страна, привличайки класиката при анализа на по-нови автори, С. Султанов е един коректив. Чрез неговото перо традицията респектиращо присъствува в съвременността. Това е прецизност, която воюва против средните стойности, активно привличайки за съюзник класиката.

Изследовател на литературни върхове, дал твърде много от себе си, за да заблестят някои класици пред читателите със своята първична българска светлина, той пише и за нашето вчера, и за нашето днес с опита на личност, обогатена от революционните преобразования, настъпили във всички области на живота. С национална отговорност на строител на нашата нова култура, заедно с видните критици от т. нар. средно поколение, разгърнало се след Априлския пленум, С. Султанов и в тая своя книга проверява здрави ли са фундаментите и поставя задачи пред съвременната литература, която е длъжна да поднесе своите шедьоври, които биха издържали на съпоставки с литературното вчера. Струва ми се, че такъв е и стремежът на С. Султанов, реализиран и в неговите „незавършени разговори“...

Александър Спиридонов

SOMMAIRE

LITERATOURNA MISSAL — Le troisième congrès de la culture bulgare 3

Le centenaire de la naissance d'Eline Péline

Radosvet Kolarov — Notes sur la poétique du conte d'Eline Péline 9
Roussin Roussinov — Le travail d'Eline Péline sur la langage dans la nouvelle „La famille des Gueraques“ 32
Ivan Méchékov — Eline Péline (Fragments d'une étude critique inédite) 50

* * *

Vladimir Topentcharov — Questions du bogomilisme 64

Profils

Christo Stéfanov — Siméon Soultanov 77

* * *

Snejana Petkova — Polygenèse de l'humour bulgare 83
Simeon Yanev—Tipes d'illustration lyrique dans la prose bulgare contemporaine et la tendance à une représentation synthétique 101

* * *

Erika Knudsen (Danemark) — La force et la beauté des images de femmes dans l'oeuvre du romancier Dimitre Talev 117

Communications scientifiques

Dimitre Tanev — Emmanuel Popdimitrov et Constantin Balmont 130
Guéorgui Popov — Soixante minutes avec Moris Druon 135

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires soviétiques et danoises 140

Revue

Guéorgui Tzankov — „Adolescents“ par Ephrème Karanfilov 147
Vania Boiadjieva — „Les traits du génie“ par P. Dantchev 149
Alexandre Spiridonov — „Entretiens inachevés“ par Simeon Soultanov 152