ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

8

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ВТОРА

• 1978

СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ. РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАЩИ ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА

Адресна редакцията: сп. „Литературна мисъл“, ул. „Чапаев“ 52, бл. 9, 1113 София, тел. 73-31 (вътр.40

© Институт за литература
при БАН
1978
c/o, Jusautor, Sofia

Технически редактор *М. Банкова* Коректор *Е. Котева*

Дадена за набор на 20. VII. 1978 г. Подписана за печат на 25 .X. 1978 г. Формат 700×1000/16
Печатни коли 9,88 Издателски коли 12,80 Тираж 1900 Изд. индекс 7087

Печатница на Издателството на БАН
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“
Поръчка № 381

СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА • 8 • ИЗДАВА ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1978

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ВТОРА

СЪДЪРЖАНИЕ

90 години от рождението на Дора Габе

Стефан Коларов — „Да прегоря, да не оставя нищо за смъртта. . .“ 3

* * *

Нина Пантелеева — Жанрова специфика на съвременната поема 16
Клео Протохристова — Временно-пространствените характеристики на Ботевата поезия 35
Елка Константинова — П. К. Яворов и Николай Лилиев 48
Желю Авджиев — Из историята на борбата за единен и антифашистки литературен фронт 58
Людмила Стефанова — Барокови елементи в трагедията „Макбет“ 77
Богдан Богданов — Една скица върху историята на художествената проза — елинистическата проза 90

Анкети

Весела Янева — „Аз не съм писател-измислител“ (Разговор с Добри Жотев) 108

Научни съобщения, документи

Лидия Радославова-Попова — „Описание на търновските тъмници“ 123
Кунчо Паунов — Непубликувани писма на д-р К. Кръстев до Стефан Гидиков 127

Из чуждестранния печат

Литературни списания от СССР и Англия 133

Преглед

Георги Цанков — Първият обемен справочник за единадесетвековното развитие на българската литература („Речник на българската литература“, т. I и II) 141
Димитър Великов — „Георги Караславов. Изследвания, посветени на 70-годишнината му“, сборник 143
Владимир Филипов — „Шекспир. Първи стъпки“ от Марко Минков (на англ.) 147
Мариана Тодорова — „Критика и литературен живот“ от Кръстьо Куюмджиев 149
Стоян Илиев — „Искусство и мировые религии“ от Е. Г. Яковлев 152
Елена Златева — Werner Bahner. Formen, Ideen, Prozesse in den Literaturen der romanischen Völker. Band 1: Von Dante bis Cervantes. Akademie-Verlag, Berlin 1977. 155

„ДА ПРЕГОРЯ, ДА НЕ ОСТАВЯ НИЩО ЗА СМЪРТТА. . .“

Стефан Коларов

Със своето присъствие в нашата съвременна поезия Дора Габе сякаш узаконява нови мерки за творческото развитие, за жизнената мощ на таланта. През тази година, когато тя достига 90-годишната си възраст, се навършват и 70 години от излизането на нейната първа книга „Теменуги“ (1908) и 55 години от появяването на първата ѝ книжка за деца — „Малки песни“ (1923). Ние нямаме друг творец като нея, радвал се на такова жизнено и творческо дълголетие. Даже патриархът на нашата литература Иван Вазов не достигна до нейната завидна възраст. Сама поетесата отбелязва с удивление в своята изповед:

Откакто се родих,
на всички поколения
връстница станах.
На две епохи въздуха ловях
и толкоз дълги бяха дните
и годините,
че ми се струва
да съм станала безсмъртна. . .

(„Занесеност“)

Малко са творците и в световната литература, към които природата да е била толкова щедра, за да съхрани един талант до преклонна възраст. В неизтощимото витално чувство на Дора Габе откриваме сходство като че ли с жизнените сокове, подхранили гения на Гьоте. Годините не са отнели нищо от чистотата на нейните пориви и копнежи, все така търсеща и непримирима е тя пред „загадката“ на битието.

Интересът към широкия свят, към неговия безкрай изпълва и най-ранните творби на поетесата, появили се през 1906 г. в списания като „Мисъл“ и „Демократически преглед“. И тук има силен изповеден момент, има тъга и вътрешно терзание, но авторката не достига до многоизмеримостта на своите чувства. Регистрираните настроения ни оставят равнодушни пред нейните желания и предчувствия, липсва дълбокото вътрешно съпричастие към света и неговите проблеми. Дори когато споделя:

Животът ли шуми посред света безкраен,
смъртта със шеметен размах ли полети,
във моето сърце намират отзвук таен
и сълзите, и светлите мечти. . .

усещаме хладината на чувството. Все още далеч е за младата авторка дългият и труден път към голямото поетическо изкуство. В първите ѝ стъпки я измъчват несигурни желания и трепети, боязливо гледа тя на земния необят. В стихотворението „Птици“ казва: „Завиждам им на птиците, небесните сестри, за пълните сърца със радости и грижи“. Тя съзерцава повече, отколкото изживява. Пресиленото чувство на безизходен трагизъм я кара да се чувствува обречена и това Дора Габе подчертава в стихотворението „Прокоба“.

В сонета „Земен път“, дал заглавието на втората ѝ книга, излязла през 1928 г., вече се долавя по-открито изявяването на авторовата самобитност. Автобиографичното се примесва отчетливо с интимно-лирическото откровение, от гърдите на поетесата се изтръгва силно и прочувствено признание: „И тръгнах през света самичка.“ Във „Ветрове“ вече я измъчват по-сложни проблеми:

Земята трижди във една прегръдка,
в едно да стегна, в нея да се всмуча,
великата ѝ тайна да науча,
за да ме вземе
и длан спокойна сложи на сърцето ми.

На нея тепърва ѝ предстоят срещи и раздели, тревоги и душевни терзания, горчивина и неизлечима самотност, но с тия ранни поетически трепети Дора Габе като дете започва да изучава „тайните“, съпътствуващи един живот, и тя намери незаменими събеседници — децата.

През годините, когато в нашата поезия дарованието на Елисавета Багряна триумфално утвърждава своите жажди и волни изживявания, когато тази „Пенелопа на XX век“ разкрива силния дух на жената, Дора Габе почти отсъствува от голямата, сериозна поезия. Тя сладкодумно разговаря с най-малките, разказва за техните първи трепети и желания, с неподражаема простота улавя всеки пулс на детското сърце:

В тъмното да ходиш
да не се удариш —
мляко като пиеш,
да се не опариш.
На студа да бъдеш
винаги облечен,
а пък на горещо —
винаги съблечен. . .

Както стихотворението „Мъдър“, така и останалите ѝ творби — „Сънла“, „Баба“, „Обич“, „Сънчец“, „Катето и Джори“, „Лека нощ“, „Грозният месец“, „Дете и птичка“ и др. — стават незаменимо четиво за децата от всички поколения. В областта на детската литература дарованието на Дора Габе се разкрива веднага, нейният талант тук се превъплътява в тези нежни „Малки песни“, илюстрирани някога с не по-малко умение от друг изключителен майстор в друго изкуство — Илия Бешков.

Със земна чистота и непосредственост се налагат и преживяванията от книгата „Някога“ (1924), написана в проза. В същност това е истинска поезия. Творбата се допълва със стихотворните сборници на Дора Габе, излизащи през 30-те години и утвърждаващи нейните големи възможности като детски автор: „Великден“ (1930), „Коледарче“ (1931), „Бяла люлчица“ (1933), „Диви крушки“ (1934), „Горска къщичка“ (1934), „Малка Богородица“ (1937), „Бронзово братче и живо сестриче“ (1938). . . Въпреки плодовитостта си Дора Габе успява да

запази висотата на творческите завоевания. Детските ѝ творби са наситени с роден въздух и аромат,фолклорните образи са избистрени и освежени от непосредственото изживяване.

В много от произведенията за малките писателката вплита темата за Добруджа. Ангел Каралийчев в един спомен изтъква: „Дора Габе е чедо на Добруджанската равнина. В златната житница на нашата родина са преминали нейните най-ранни години. Дълбоко в паметта ѝ са се врязали необхватните тежкокласи ниви, стадата на овчарите, чифлиците, татарите-работници, едрите звезди, които есенно време греят с поразителен блясък, белите облаци, които се плъстят над небосклона като снежни планински вериги, високите кладни, издигнати по харманите подир жетва, тревогата на хората и тяхното отчаяние, когато градушката помете храната или внезапен пожар обхване снопите и ги превърне на пепел, дълбоките кладенци, покрай които уморено обикалят грохнали коне. Добруджанските простори, неповторимите картини и случки по-късно намериха майсторско изображение в нейните стихове и поетична проза.“

Роднят край оживява в нейните книги — романа за юноши „Малкият добруджанец“ (1927), в стиховете за възрастни и за деца, които пише тогава. Съвременница на трагични събития, тя дава израз на своята обич към земята, която я е родила и откърмила. Показателни са стихотворения като „Добруджа“, „Песен“, „Пътища“, „Молитва“, „На границата“ и др. Героиката на миналото се прелива в съвременния драматизъм на преживяното. Поетесата намира верен израз на патриотичното си чувство, то е дълбоко болезнено и пълно с вяра и твърдост. Но Добруджа има и друго значение в нейното творчество — оттук тръгват пътищата ѝ към широкото и необхватното, оттук тя се среща за първи път с морето и неговия син безкрай. Ранните представи засилват нейните терзания пред неоткритото в късните ѝ изповеди. Корените на всички съмнения и разочарования, на всички победи и духовни устреми са именно при извора на патриотичното вълнение.

И затова в своя благослов към Добруджа от прекрасното стихотворение „Родина“ Дора Габе подчертава:

Проникна ми в снагата
твойто слънце,
проветри ми косите
твоят вятър,
просторът ти
в душата ми се вля,
а тъмните ти нощи
ме научиха
да диря светлината
при звездите.

Ти вдъхна в мене
мисълта за вечност,
защото съществуваше,
преди да стана твоя —
защото твоето море бе
вечно,
преди да ме изкъпе
в свойта пяна.

Поетесата убедително е показала, че дълбоко в същността на човешката личност е заложена връзката му с родната земя. Мисълта за родното дава смисъл

и на интелектуалния полет, и на интимното напрежение. Богатството на мисли и чувства се формира в близост с националното и неговото изконно начало. Всеки човек носи напластени в душата си националните особености на страната, която го е откърмила, на народа, който го е родил. Затова така живо откликва Дора Габе на събитията, свързани с Добруджа. Бих казал, че те изострят нейната обществена сетивност, повишават чувството ѝ за отговорност и граждански дълг. Паралелно с детската непосредственост в творчеството ѝ зазвучават социални мотиви, в поемите „Лунатичка“ (1933) и „Вела“ (1946) откриваме лиро-епически елементи. Тесният кръг на интимните теми се обогатява от патоса на обществено-политическите промени.

Интересни са образите от двете поеми. Лунатичката е безпомощна, на нея ѝ липсва активност, тя съзерцава и съчувствува. Грабва ни чистят ѝ хуманизъм, обичта към хората, но липсва революционната перспектива на времето, което Дора Габе иска да пресъздаде. Този образ-сянка е една илюзорна представа на честния творец, неподготвен да покаже героите, които ще променят света.

Вела е конкретно-историческа личност. Образът на народната героиня Вела Пеева е жив и действен, извисен от борбата и подвига. На Дора Габе са въздействували животът и съдбата на тази смела боркиня, но творчески тя не е била готова да го пресъздаде с цялата му дълбочина и сила. В поемата има нещо прекалено декларативно, външно, героическият характер не е разкрит извътре, с неговата комунистическа закалка и човешка прелест. Но има нещо симптоматично в това, че Дора Габе прави опит да възпее чрез жанра на поемата Вела. Тя постепенно търси мащабността на времето, жажда за творчество я окриля. С широко отворени очи тя навлиза в бързо изменящия се свят на родината и иска да бъде в крак с неговите открития.

Преживяното и настоящето се преплитат в новите стихотворения на поетесата. Дълги години общувала с децата като равна с тях, сега тя обгръща с поглед новите хоризонти и забелязва, че неусетно бързо са изминали годините. Пленена от новия ден на родината, Дора Габе откровено търси мястото си в него. В душата ѝ се борят и горчивина, и нова земна сладост. В „Мечтатели“ напира желанието за сливане с действителността, с нейния неудържим бързорек и динамика:

Сега пристигаме при теб,
съвремие богато,
с отворени души,
но с празни длани. . .
Защото бяхме ний
мечтатели,
защото от мечтите си
творяхме песни
и само тях си носим.
Вземи ги като дар,
а нас —
нас като бедните щурци
ни приеми.

Както в това стихотворение, така и в останалите творби от книгата „Нови стихове“ (1963) откриваме изведнъж нови интонации и образи в поезията на Дора Габе. Още самите заглавия на отделните творби са показателни: „Повик“, „Съвремие“, „Живот“, „Космонавт“, „На прага“, „Наследство“. . , Преосмисляща преживяното, правеща своята горда равносметка за извървения път, тя е категорична: „Не искам да съм гост на чужди пир, на края на трапезата да седна.“

Сетивата ѝ са отново напрегнати и изострени, очите ѝ са широко отворени, тревогата изпълва душата ѝ. „И шум, и звън, и грохот, и хора“ — всичко ангажирва цялото ѝ същество, нея я „грабва лудия водовъртеж“.

Тя, която някога мечтаеше пътят ѝ да мине през звездите, сега търси и намира красотата на времето и живота край себе си, навред съзира многообразието, което ѝ е било нужно цял живот и в „Невидими очи“ неслучайно ще изрече вдъхновена:

Не, няма миг без чудеса!
Живот би нямало без чудо!

Това не са младежките пориви и романтичните мечти на юношеството. В душата на поетесата не пеят пролетни потоци, слънцето на радостта не огрява за първи път нейните хоризонти, измамите на младостта не я тласкат в нежелани посоки. Това е в същност преоткриване на света, тук не са нужни илюзии, липсва първичната широта на емоционалните възприятия. Мисловно-лиричните реакции на поетесата разкриват зрелостта, изстрадания опит, раздялата с лъжливите очаквания.

На нея ѝ е нужен сега дълбок размисъл за всичко осъществено и неосъществено, за видяно и преживяно, за сбъднато и несбъднато. Тя търси безкрая чрез мерките на своя свят и на обгорялото си сърце. Сега тя трябва да пресее насъбрания златоносен пясък на мъдростта, вече не ѝ е нужна широта, а дълбочина, за да изследва най-после тайните, които са занимавали съзнанието ѝ цял живот. Въображението ѝ не търси изненадващото, неочакваното, пейзажът не я мами с никаква екзотика. Дора Габе бди с трепетно вълнение над всичко, което е оставило следа у нея, защото от него ще търси тя най-истинската мярка за човека и времето. Тя се бои да не разплиска като из скъп съсъд златната течност на утаения в нея живот. И прозвучава повелителният ѝ глас: „Почакай бърз, стремителен водовъртеж на днешния ни век! Време не остава за миналото, а нося го във себе си. . .“ В своята безпомощна самота поетесата започва да брои скъпоценния низ на годините.

Това, което поразява в чувствата и мислите, които я вълнуват, е тяхната спонтанност — признак на постоянно обновяваща се жизненост. Изповедите ѝ не са разсъдъчни и измъчени, не носят следи от бледостта на недоспалото лице. Събрала своите интелектуални и духовни сили, Дора Габе в тишината на своята самота е озарена от предчувствието за откривателство. И най-простият образ, който се вплита в нейния стих, вече носи отпечатъка на смислова многозначност. Във вечерната хладина на чувствата пламва с още по-голяма сила любовта към живота. Усетила неизтощимите сили на своята виталност, поетесата отправя своя зов към слънцето.

Някога в своята ранна младост, раздирана от мъчителни резигнации и духовна отпадналост, Дора Габе писа в стихотворението „Песен“:

Земята е от твойто слънце уморена,
иди си, летен ден, иди си, дълъг ден!
Ти виждаш, старий дъб, и той е уморен,
безпомощно отпуснат, дъх едва поема.

Сега нейният призив е властен и силен, в него има спотаена болка, но и чувство за величие и гордост. С благородство и духовна изтънченост Дора Габе се обръща към слънцето — вечния символ на живота. И нейното стихотворение „Почакай, слънце“ от едноименната ѝ книга, излязла през 1967 г., разкрива пълната мощ на човека, побеждаващ залеза и смъртта чрез жаждата за живот.

Това е творба, възхвала на човешката жажда за откривателство и дръзновение, на интелектуалната мощ, на отговорността и всеотдайната обреченост в името на бъдещето. Един монолог, изпълнен с извечния гняв срещу физическата подвластност на човека, но и величав с осъзнатата гордост от непреходността на големите човешки дела. Утвърждаващият идейно-естетически патос на този монолог внушава оная дълбока мисъл, казана от друга голяма поетеса — Марселин Деборд Валмор, че „Докато човек може да дава, той не може да умре".

Стихотворението „Почакай, слънце!" е изляно на един дъх, то поразява с простотата на израза и с дълбокия вътрешен план на мислите и чувствата:

Почакай, слънце,
аз не съм готова
за следващата нощ —
денят ми не е свършен още!
Не се преборих с съвестта си,
за да ти давам право на почивка.
Току-що се научих да говоря
със камъните и дърветата
и още не запълних своя ден
със мъдростта им,
а ти ме караш да си лягам
и си отиваш тъй спокойно
и тържествено
с огреяните върхове на Витоша,
със подновените от багрите на залеза селца,
с илюзии за утрешния ден!
Почакай, дай ми време
да разбера как може да се спи
във тоя разтревожен свят,
когато е безсънието съвест,
а съвестта е ден?

Почакай, слънце!

Подчертано се долавя как естетическите стойности в поезията на Дора Габе добиват ярко морално-нравствено съдържание. Развълнувана от повелите на времето, тя акцентува върху характеристиката на личността и нейния духовен живот. Вътрешната ненаситност на човешката душа тя не идентифицира само с жаждата за живот, а търси нейното многостранно проявление. Съвременната моралистика в изповедите на голямата ни поетеса е израз на нови взаимоотношения и сетивност. Стихът ѝ зазвучава с подчертана обществена тоналност.

Съвсем нови като проблематика и светоглед за нейното творчество са стихотворенията като „Партията", „Ленин", „Октомври", „Жалба"... И те идват съвсем органично в контекста на новите ѝ търсения и завоевания, обогатяват нейното виждане и обществено-политическо съзнание. Поетесата изгражда своя позиция, дава свои оценки, намира истинските критерии за съвременност. Зрялото творческо развитие и обновление на Дора Габе съвпада по време с промените, извършващи се в нашия живот и в обществените процеси непосредствено след Априлския пленум на ЦК на БКП от 1956 г.

В „Партията" с вътрешна убеденост поетесата говори:

Ти ме сложи на твърда земя,
да не бъда люляна от вятъра —

ти направи земята тъй малка,
тъй позната и толкоз желана,
че могла бих във топла прегръдка
да я сложа до твойто сърце.

Колко дълъг път на идейно-творческо съзряване е изминала поетесата от поемата „Лунатичка“ до тази своя творба, извисена от проникновен патос.

Априлският дух в книгите, написани през 60-те години, като „Нови стихове“, „Почакай, слънце“, „Невидими очи“, а по-късно и „Сгъстена тишина“ (1973) и „Глъбини“ (1976), се подчертава и от засилената интелектуалност, от стремежа да се извиси мисловният свят на човека, реализиращ своите творчески сили в едни нови обществени условия. Лиричният субект е особено активен в късната лирика на Дора Габе. Тя възхвалява науката, научно-техническата революция, победителите на Космоса, но преди всичко се удивлява от човешката неповторимост.

През „хилядите изгреви и залези на дългия живот“ тя съхранява чувството на преклонение пред човека като истинско чудо на природата. За нея е чуждо всякакво идолопоклонство пред машината, която за нищо на света не би могла да замени човека. Особено показателно в това отношение е стихотворението „Телепатия“:

Вълшебницата мисъл?
По-бърза и от светлината,
по-зряща и от нашите очи,
по-осезаема от допира
на нашите ръце?
Превърнала в жив образ
моя спомен!
Ще я открие някога науката,
ще стане видима като небето
и ясна като музика,
но как ще стигне тя
до дъното на нашите души,
където вечността зародиш
е оставила?

Тази увереност пред непобедимостта на човека от техниката, това преклонение пред неговата вътрешна мощ и интелектуално величие разкрива най-убедително нейния философско-хуманистичен идеал, подчертан в още редица стихотворения, като „Тайна“, „Звук“, „Тишина“, разговорите с морето от „Глъбини“, и др.

Дора Габе създава една нова философска лирика в нашата поезия, а нейният богат художествен опит я предпазва от псевдоноваторството. Изострената мисловност на стиха ѝ е плод на мъдро зряло вникване в същността на нещата. Тя не ни изправя пред никакви неразрешими енигми и сложни дилеми, а показва широтата на човешкия дух през призмата на преживяното, на натрупания интелектуален опит, промислен от годините и извисен от проблематиката на времето. Мотивът на всепобеждаващата човешка мисъл в нейните стихове е уплътнен от жизнения порив и ние ѝ вярваме, когато тя казва: „Мисълта ми неспокойна навлиза във човешките души, пренася моя свят във тях — новороден и раждащ. . .“

Движението на научните открития я вълнува като човек, който е обречен на земята, и затова тя се вълнува не от космическите тайни, а от „загадките“ на природното битие.

Затова за нея светът е реален, има своите географски координати — Добруджа, Витоша, Черно море — и илюзорен, неизмерим и необозрим, духовно осезаем — „между небето и земята“, „разстояния неизмерими“, „кръгове околоземни“, „пространство“, „необятната вселена“, безкрая, вечността. . . И затова съзнанието ѝ, разполовено от земните представи и измъчвано от загадките на космическото, се опитва да докосне същината на сложната човешка същност, обречена на земята и безкрая.

В състоянията на постоянна интелектуална напрегнатост, на интензивна мисловна дейност поетесата засилва емоционалните движения, човешките реакции изгубват своята първичност и очертават сложната съвременна сетивност. Така е в редица стихотворения, особено от книгите „Сгъстена тишина“ и „Глъбини“. Много изразително е и стихотворението „Звук“ със сложните преливания на въпрос и отговор, регистриращи емоционално-мисловното движение:

Къде съм?
Има ли земя под мене?
Не чувам,
не усещам!
Тишина. . .
Какво съм?
Някаква материя стопена?
Мелодия,
отдавна отзвучала?
А може би не съм родена?

Насочена към самата същност на нещата, към вътрешния смисъл на човешкото и природното, Дора Габе винаги се вълнува за призванието на личността, за смисъла на съществуването. В „Съдба“ отново раздиращите въпроси нарушават покоя и смирението:

А нашето сърце?
Кой ще разкрие греха на нашето сърце
и ще го спре да не дълбае
душите ни?
Къде е рентгена,
проникващ в неговия свят,
за да определи и каже:
това е грях?!
Нима е съдено да бъде неразкрит
и да го отнесем в небитието?

Сърцето става символ на изконно човешкото, в него сякаш са вложени кореннте на всички тайни, на всички загадки. В условно-поетичния строй на художественото изграждане на отделната творба образът на сърцето добива символно-метафорично обобщение. Това е една от най-използуваните думи в стиховете на Дора Габе, добиваща във всяка нова творба нова идейно-емоционална отсенка и смислова многозвучност. От 162 произведения в книгата „Стихотворения“ (библиотека „Български писатели“, 1975) лексемата с ъ р ц е и сходни по значение с нея думи като гръд, кръв, пулс са употребени 157 пъти. И в своя „разговор със сърцето“ авторката чрез въпроса си утвърждава: „Защо ме питаш, сърце мое, нали през тебе всичко мина?“ Още веднъж тя потвърждава това постоянно търсене на с ъ р ц е в и н а т а на нещата, на тяхната вътрешна многоизмеримост и богатство.

Изобразително-изразните средства също са подчинени на тоя стремеж за анализ, за себевглеждане и себепреценка, за неуморимо търсачество. Докато редица от ранните творби на Дора Габе са написани в класически стих, последните ѝ стихотворения са в бял или свободен стих, ритмично изразителен и многотонален. Без украшателство тя търси неповторимото, яркото и незабравимото в живота, отхвърля утилитарните представи за добро и зло, за щастие и красота и защищава техните човешки измерения, нравственото им съдържание.

Проблемно-тематичната линия в книгите е свързана с промените в битието и съзнанието, с актуалното виждане на поетесата. Тя не понася изолацията от широкия свят, винаги иска да бъде носена от неудържимите вълни на живота. Като въздишки се откъсват от сърцето ѝ отделни стихове: „Тревогата е в мен насъщна“ („Буря“), „Съвестта не е оставила поне една минута, запълнена със щастие“, „Няма празно място във живота ми“ („Глъбини“). Нейните сетива са обтегнати докрай и ловят „тайното вълнение на въздуха, наситен със магнитни сили“. Тя преоткрива житейските истини с оная простота, която е характерна за детето, и сама дава обяснение на тия свои трепети пред всичко, което докосва душата ѝ: „Защото съм жена, полудете, и искам да съм все такава.“ Това е една от характерните особености на феномена Дора Габе. Признанието на Марселин Деборд Валмор сякаш потвърждава думите на нашата поетеса: „Бъдете милостиви към сърцето на една жена, нещо детско има във всичките ѝ възрасти.“

С детска чистота задава своите въпроси съм света Дора Габе: „Какво е раждане, какво е смърт, какво е дух, какво е плът?“ Те са толкова много в стиховете ѝ:

Какво е „няма“?
Какво е „празнота“?
„Небитие“ какво е?
А ти, а ти какво си?
Защо остави в мене
толкова въпроси?!

И през многолетния път, през зрелостта на чувствата и мислите тя вижда света сякаш нематериален, изчистен, фин и нежен, кореспондиращ на нейната духовност. Сякаш времето не докосва нейните сетива, не изменя нейните представи. Някога тя беше писала в кратката поема „Сантиментална философия“:

Усещам времето, като минава
над нас, под нас,
като река, в която не личи
течението. . .

И ако вземем картините, обрисувани в нейните стихове, не можем да не усетим тяхната акварелна простота. Дора Габе не обича тежките пастелни тонове, насищащото многобагрие. В стиха остава да звучи повече настроението като мелодия, като нежна, едва доловима музика. По финеса на рисунъка и изяществото на стиха поезията на Дора Габе е близка до нежните лирични песни на голямата финландска поетеса Катри Вала (1901—1944). И в нейните стихове откриваме тази тиха приглушена мелодика на чувствата, тази изгаряща вътрешна тревожност и изчистена духовна лиричност.

И любовното опиянение изпъква в тая вътрешна сдържаност и дискретност на късната страст, в която духовно-платоничното взема превес.

Литературният критик Иван Сарандев — един от най-дълбоките изследователи на творчеството на поетесата — много точно отбелязва: „Дора Габе за раз-

лика от своите съвременнички — Ек. Ненчева, М. Белчева, Е. Багряна — оцвети интимното си чувство с багрите на интелекта; придаде му по-голяма обемност, разшири обсега му до размерите на вселената: любовният мотив в поезията ѝ се оказа по-близо до пантеизма, затова лирическите ѝ песни и миниатюри се докосват до общофилософските теми и въпроси на земното ни битие. Любовното чувство получи в нейната лирика допълнително измерение — философско, мисловно. В националната ни лирическа традиция една жена направи опит не само да сподели любовта си, но и да размишлява над нея, да я осмисли.“

Любовта в творчеството на Дора Габе идва да осмисли дълбочината на копнежите, да осветли интимното съзерцание и вълнение, да изпълни сивотата на делниците с радостта на намерената близост. Тя не пее химни за обичта като Багряна, не познава това цялостно наслаждение, което е предадено например в стихотворението „Среща“ от цикъла „Бретан“:

Чуй биенето на сърцето ми, виж сълзите в очите
и знай — никой досега не ме е прегърнал така,
никого до днес и аз не съм прегърнала — така.

При Дора Габе няма такава премала на чувствата от взаимността, срещата с любимия не предизвиква напрегнат диалог, тя не произнася думи, пълни със славослов на бликналото чувство, защото повече цени „магията на думите, заченати в мълчание, родени в тишина“. В лирическите си песни Дора Габе възпява не младежката всеотдайност на любовта, не вакхическото сладко опиянение, а трепетите, проболи като болка сърцето, възкресени от спомена, усетени в есента на живота. Любовта се превръща в истинско духовно осезание, което изпълва с нежността си чувствата. Образът на любимия мъж е само загатнат — желан и далечен, близък и неуловим:

Усещам те да плуваш
около мен във въздуха,
неуловим, а съществуващ.
Дочувам отзвук от гласа ти
в шума нестихващ на тополите.
И само камъкът на спомена
лежи недвижим в мен,
с една въздишка твоя
и последен поглед. . .

(„Спомен“)

Така е и в стихотворения като „Загадка“, „Мълчание“, „Метаморфоза“, „Посвещение“. Чувството струи и се разлива с изящната мекота на лирична мелодия. В „Хипноза“ липсва конкретното изживяване, то е потопено във въображението, изчистено е от всякаква земност, зазвънява само детската радост, „че ми се смъкнаха годините сами и светлина излъчиха очите ми“. Любовта се превръща в жизнен копнеж, в светло тържество на неизчерпаните жизнени сили, примесено с тъга и тиха болка.

Дора Габе не разгръща страниците на тревожно-сладостен или трагичен интимен дневник, не хроникира срещи и раздели, не дешифрира тайните на любовната мъка, не проследява делниците на очакването и взаимността. Чрез интимните си пориви поетесата преодолява самотата, тихата печал на старостта, избягва тъжните мъчителни самоанализи, извисява топлотата на човешкото чувство, запазена под бремето на годините като жива жарава. Тук присъствува и своеобразен трагизъм, който не обезверява, а носи светла утеха. В едно от най-

силните интимни стихотворения — „Два свята“, чувството се откроява с рядка глъбина и човечност, с изящество и благородство, с дискретност:

Години минаха, ти все си с мен
и никой никога не би можал
да те изтръгне,
и никога не би разбрал
как всичко е възможно в сънищата
и колко си добър, и колко ме обичаш,
щастлив, неземен и невидим. . .

Това е истинска възхвала на любовта, неподвластна на времето и случайността, дълбоко сраснала с човешкото сърце, неизкоренима докрай. Същевременно идейно-художественото обобщение във финала се налага с естетическите и нравствени стойности, утвърдени от страстен хуманизъм. Подобно е и стихотворението „Антена“, в което премалата на очакването е предадена особено изразително. Тук любовта също е извисена чрез поривите за нещо желано и близко, което е останало неосъществено, но лирическото терзание отхвърля страданието и сиянието на отминалата младост сега изниква в очакването, изпълнило целия живот.

И идва онова „Признание“ — затрогващо и съкровено, отправено срещу всеки укор:

Косите ми са побелели вече,
а ти, сърце,
ти вечно зеленееш!

Така чрез интимното чувство в поезията на Дора Габе минало, настояще и бъдеще се сливат в единен поток (континуум), то става израз на диалектиката на живота, става носител на неговото самообновление и извисяване.

Мисълта за времето все по-често изпълва нейните стихове — и в най-интимните ѝ стихове, и в гражданските ѝ изповеди. Всичко у нея се бунтува срещу неотменимия ход на часовете и годините и затова измерва дългия си живот с преживяното. Тя е намерила истинския начин да се бори срещу вледеняващата самотност, срещу всичко, което я лишава от безкрая на света и полета на мечтите. Сега, когато сама трябва да прецени извървяното, тя най-добре знае високата цена, която е платена за всичко и едно малко стихотворение ни разкрива много от начина, по който тя живее:

Нито една минута
незапълнена с раздяла. —
Нито една минута
без напрегнато очакване. —
Нито една минута
празна от вълнение. —
Нито една,
през цял живот
нито една. . .

За да избегне всяко откъсване от жизнената динамика, тя разговаря със себе си и вещите, изпълнили дома. Чува стъпките на проходилото дете, отекнали в нейния полилей, и замира от наслада — животът продължава, очите ѝ с ненасита гледат Витоша, тя е готова да разговаря даже и с кацналото на прозореца врабче. Показателно е нейното признание: „Изстреляна съм в орбита без нито миг застой“ („По орбита“).

Поетесата намира всички възможни начини да се слее с живота, да участвува пълнокръвно в съвременната действителност. Когато усети, че изостава, започват да я мъчат безплодните часове, струва ѝ се, че времето тече бавно. Тя „следи секундите, минутите и часовете“ и иска да преодолее всяка неподвижност. Отпадат силите, но духът ѝ е необорим, жаждата ѝ за живот властна и силна. Цялото ѝ същество я тласка към движение, към действие и в своята „Халюцинация“ Дора Габе е показала с голяма художествена сила драматизма, изпълващ душата ѝ в борбата с времето:

Не мога повече,
не искам бавното движение на времето,
измервано в секунди,
когато дори хвърления камък
със устрем полетява!
Със лакти ще разбия
стените на часовника,
ще полетя
и нека ме измъкнат под трамвая
с провиснала ръка,
с отметната глава,
с опразнено сърце, в което вече няма
нито стрелки, ни време. . .

Дискретно, но ярко и завладяващо изпъква темата за смъртта в нейната поезия. Тя посвещава стихове на скъпи покойници — „На гроба на Незвал“, оная нежна, извисена от вярата в изкуството творба, написана в памет на Боян Пенев, или прекрасното стихотворение „Самотност“, в което оживява образът на майката. В тези творби струи печал, това е тих разговор, в който получените отговори са усетени само със сърцето — безгласни, далечни, неуловими.

Но все повече се загнездва в душата ѝ мисълта за онази „завинаги раздяла“, за онзи „тежък час“ — „часът на моя край“. Безброй са въпросите, вплетени в нейните стихове, но най-тежък, най-драматичен и жесток е въпросът: „Защо тъй бързо идва краят?“ Тя мрази и ненавижда „вечното спокойствие“, постоянно усеща в себе си ненаситната жажда за всичко земно, което ѝ дава сили и крепи нейния дух. Затова няма никакъв лек за раната, нанесена от мисълта за смъртта. В часовете на нейния залез откриваме най-драматичните ѝ изповеди — „Тежък час“, „Моят час“. Болезнен стон се откъсва от гърдите на поетесата и нищо не може да я утеши. В стенанието на твореца пред идващата смърт има нещо дълбоко покъртително и трагично. Някога и Иван Бунин изрича с такава разтърсваща сила своята молитва: „Отдалечи се ти, неизбежен час, когато ще се изчерпи жизнената влага, когато ще обеднее и ще изсъхне сърцето ми. . . Но, още не е дошъл моят час! Боже, остави ме още!“

В „Тежък час“ е изразена и скръбта на твореца, и неговата непримиримост пред лицето на смъртта. В изповедите на Дора Габе внушението на идеята винаги идва дискретно, но тук напира повелително борбата за живот. Повелителната форма на глаголите също подсилва емоционалната приповдигнатост. Сякаш с целия свят разговаря авторката, отхвърляща възможността за смърт. Един истински прилив на сили ѝ дава кураж да се бори докрай. Никога нейното чувство не е било така пламенно и не е достигало този подем. И пред неизбежното Дора Габе не се прекланя, тя е готова да се бори докрай:

О, живот, задръж ме ти!
Не се боя от смърт,
но теб обичам!

Отваряйте прозорците,
стените разрушете,
животът да нахлуе,
елате, богове, магесници,
знахари,
дайте ми
най-тежкия живот дори,
а ти,
ти, мое сърчице човешко,
не спирай, тупай, тупай, тупай!

Така и най-мъчителната изповед на поетесата зазвучава с бодри тонове, отхвърля „черните мисли“ и състояния, добива оптимистичен смисъл. Животът е по-силен от смъртта и затова прощалната песен е проникната от светлина. В друго свое стихотворение — „Непримирима“ Дора Габе още веднъж показа, че вярата ѝ в хубавото, в красивото, която я е крепяла през тежкия път, е запазена, останала е докрай и затова и най-тъжните си песни, както и цялата своя поезия, тя превърна в един истински химн на човека и живота.

ЖАНРОВА СПЕЦИФИКА НА СЪВРЕМЕННАТА ПОЕМА

Нина Пантелеева

Ако разгледаме поемите, създадени у нас през последните две десетилетия, и ги съпоставим с оглед на жанровата специфика, ще се открои категоричното налагане на определен модел, твърде различен от традиционния образец (например Вазовите творби), а също и от доминиращия тип през 40-те и 50-те години. Преди всичко прави впечатление решителното изместване на епическото начало от лирико-размисловото. Класическият вид на поемата като лиро-епическо произведение днес в болшинството от случаите е трансформиран в чисто лирически. Този преход съвсем не е ново явление в българската литература — забелязва се още в началото на века: у Пенчо Славейков — „Успокоения", „Яворов — „Калиопа", а после Димчо Дебелянов — „Легенда за разблудната царкиня", Лилиев — „Тълпите", „Градът", „Родина", „Ахасфер" и др. В септемврийската поезия драматично-експресивният, изострено емоционален отклик на събитията, непосредствеността и импулсивността на чувствата изискват лирическо отреагиране на изживяното. И напълно естествено е, че при общия характер на литературата, създадена непосредствено след въстанието, и поемата е чисто лирическа — Гео Милев — „Септември", Фурнаджиев — „Сватба", Разцветников — „Удавници". От това време са и „Българският народ", „Русия", „Знамена" на Емануил Попдимитров и десетте поеми от книгата му „Вселена" (1924) — „Дървета", „Народ", „Обожествяване", „Земя" и др. Бихме очаквали, че след този период развитието на жанра ще следва набелязаната линия. Наистина в края на 20-те и през 30-те години се появяват редица лирически поеми — Фурнаджиев — „Дете" (1926 —1927), Разцветников — „Двойник" (1926), Емануил Попдимитров — „Преображение" (1932), но също и много лиро-епически и по-подчертано епически произведения — Н. Хрелков — „Австрийският ден", „Генерална стачка", „Среднощен конгрес" (1932), Крум Кюлявков — „Никодим", Н. Марангозов — „На повратки в село" (1938), Ламар — „Мирни размирни години" (1928), Радевски — „Мечта" (1940), „Освободеният труд", в които повече или по-малко е разгърната в разказен план определена сюжетна линия.

След Девети септември през 40-те и 50-те години се забелязва връщане към лиро-епическата форма на поемата, а в отделни случаи и явен превес на епическия момент: Ламар — „Горан Горинов" (1946), „Запад-изток" (1944), Веселин Андреев — „Сашка" (1946), Дора Габе — „Вела" (1946), Младен Исаев — „Поема за винтовката" (1947) и „Поема за Вапцаров" (1948), Божидар Божилов — „Димитров" (1947—1950), Климент Цачев — „Село Обнова" (1953), Найден Вълчев — „Малка повест" (1956), Блага Димитрова — „Лиляна" (1959) и др. Това са произведения, написани съвсем традиционно — стихотворният разказ следва развоя на една случка, житейската участ на един герой, откриваме подробни характеристики, детайлно нарисувани картини. Лиро-епичен повествователен план се забе-

лязва в единични произведения и много по-късно — Александър Геров — трите поеми от книгата „Герои“ (1961), Слав Хр. Караславов — книгата „Поеми“ (1973), Димитър Методиев — „Шумят тополите“, „Едно писмо, което не изпратих“ (1964), Орлин Орлинов „Небеса“, „Зеница“ (1965).

Интересно е, че поемите на Богомил Райнов, писани в началото на 40-те години, са много по-близки до най-новите естетически търсения днес в тази сфера в сравнение с творбите, създадени в края на 40-те и първата половина на 50-те години. „Автобиография“ (1940), „Възвръщане“ (1942—1944), „Поемата в палтото“ (1944) носят някои от чертите на новата поетика. Наистина авторът не напуска класическия стих (най-често, където строфата е насечена в неравни редове, фактически откриваме разбит класически стих и е достатъчно да свържем механически отделните редове, за да получим познатите метрически схеми). Но в случая е важен не толкова характерът на стиха, колкото цялостният облик на творбите. Ако ги сравним с една от по-ранните поеми, разликата се откроява веднага много очебийно. Определено сюжетна, „Старата къща“ (1938) е лиро-епически разказ за един обезцветен човешки живот, поетическа биография-портрет, в която повествователният план е погълнал нравствените внушения. „Автобиография“ също започва в определено разказна линия, но постепенно тя отстъпва място на драматично-анализаторската струя. Търсенето на ярката, често необичайна образност се съчетава с психологическа изостреност, с безпощаден анализ на съвременността, с интелектуално взиране в хората и в света, в характера и движенията на епохата. И поемата, една от най-силните творби на Б. Райнов от по-ранния му период, се явява не само лична равносметка, а откровение на цялото онова интелектуално поколение, което изживява кризата на преоценката и е разтърсвано от вътрешна повеля да се приобщи към ритъма на времето. Рационалното начало се засилва много, но то е наложено от драматичната самокритичност, от готовността да се прережат нишките на младежката съзерцателност и да се потъне в бушуващия свят на съвременността. Финалът на поемата, зазвучал с категоричната повелителност на нравствения максимализъм, решително очертава насоката на бъдещата житейска и естетическа ориентация на автора. Но въпреки че в по-късните издания отделните части на поемата фигурират като самостоятелни стихотворения, те са много тясно споени и тематично, и проблемно, и композиционно, но не според традиционната сюжетна последователност, а чрез едни вътрешни идейно-емоционални връзки. И ако „Поема за вещите“ е изцяло сюжетно разказна, в „Поемата в палтото“, „Автобиография“ разказни са само отделни части, то във „Възвръщане“ размислите за времето, войната и човека са разгърнати в линията на суров самоанализ и драматична равносметка. Така в много отношения поемите на Б. Райнов се приближават до съвременните естетически търсения, без са се покриват изцяло с тях.

От началото на 60-те години започва нов прилив на лирическата вълна и все по-определено в поемите епическото начало се изтласква на заден план (не цитирам специално, защото ще се спра малко по-подробно върху редица творби, създадени в последните две десетилетия). Преходът от лиро-епически към лирически тип поема е съпроводен със съществени промени в композицията и цялостната организация на творбата. Сюжетът в класическия смисъл на думата се разрушава. В някои творби той остава да съществува твърде условно като рамкиращ произведението, неразгърнат, а по-скоро загатнат, в други — изобщо не съществува. А това изменя постройката на поемата. Категорично се налага открито фрагментарният строеж. Той също не е ново явление в поезията ни, оформя се още в „Септември“ на Гео Милев, където се сливат влиянието на експресионистичния вид поема с нейната рязка композиционна накъсаност и изострената до пределна степен чувствителност под въздействието на героиката, трагизма и жестокостта на времето, на всичко преживяно. „Композицията на

„Септември“ не е логично стройна, както е например при Вазовата „Грамада“. Тя е в известен смисъл „фрагментарна“, „хаотична“, „разхвърляна“. Отделните части не се свързват генетически една с друга, а възникват самостоятелно, като отзвук на непосредствено изживяване на различни страни от историческото събитие“[1] (аз ще приема условния термин фрагментарна композиция, който ще използувам в цялата си работа).

В по-специфичната жанрова форма на съвременната поема ясно се долавя голяма типологическа близост със „Септември“ на Гео Милев. Интересно е, че влиянието на Гео Милевата линия не се проявява така силно нито през 30-те, нито по-късно през 40-те и 50-те години. То започва да се чувствува някъде към края на 50-те години, през 60-те години и особено силно се проявява днес, като засяга все повече и повече автори. То не се схваща като непосредствено въздействие на Гео Милев, а като една модерна и съвременна жанрова специфика на поемата. Но ако анализираме своеобразието ѝ по отношение на композиция, поетика, лирическа или епическа определеност, лесно ще установим в „Септември“ първата за българската литература проява на този тип поема. От една страна, това е фрагментарността на постройката при запазена композиционна стройност на творбата. От друга, изоставяне на сюжетния принцип и насочване, както при Гео Милев, към „цялостно мащабно изобразяване на действителността“[2], единство на лирическия подход със синтетичност на изображението, търсене на големи идейно-емоционални внушения и доста силна публицистична струя във вътрешния емоционален поток.

Когато изтъкваме традицията на Гео Милев, трябва да подчертаем извънредно разнообразните форми, в които тя се изявява. Ако фрагментарността на композицията, лирическият подход, стремежът към мащабно изображение на епохата са почти общовалидни за повечето автори, то при всеки от тях те се проявяват твърде индивидуално. Ако на места публицистичната струя е много силна (например у Димитър Методиев), то при много поети надделява съкровеното отреагиране на проблемите, дори преливането между публицистичността и лично емоционалното пречупване на събитията (Левчев, Слав Хр. Караславов, Л. Стефанова, Г. Свежин и др.). И точно в засилването на субективно лиричната нотка, при която интимното „аз“ на лирическия герой става изразител на специфични черти на съвременното светоусещане, откриваме някои от най-отличителните белези на новия тип поема.

Наблюдаваният преход към засилена лиричност на поемата не е изолирано явление в българската литература. В развитието на световната поезия това е обща тенденция, чиито корени биха могли да се открият още в епохата на романтизма. Но в последните десетилетия тези изменения в жанровата форма на поемата се забелязват много категорично и се превърнаха в дискусионен обект. Съветската литературоведка Н. Р. Мазепа в своята книга „В поэтическом поиске“ (Киев, „Наукова дума“, 1977), обобщавайки резултатите от многобройните дискусии в СССР, очертава двете основни направления — едното — поемата като жанр се изживява, другото — настъпва нова епоха в нейния разцвет. Мазепа заключава, че такива крайности съвсем не са случайни — коренят се в съвременното състояние на поетическия епос, който не може да изчезне, защото неговото родово начало е свързано със съществени страни на литературата — то въплъщава в себе си събитийността и следователно спорът се свежда до въпроса, в каква форма ще продължи да се развива поемата. Историята на нейната жанрова еволюция показва, че съществуването на лирическото начало в нея винаги е било напълно закономерно и органично. Но сега се наблюдава как то прекомерно се

---

[1] Георги Марков. Гео Милев, С., 1964, с. 170.
[2] Пак там, с. 164.

разраства и епичността се подчинява на лирическото време и субективността на изложението. „Отказът от описанието, от подробните картини, от разгърнатите характери, от временната последователност — това не е приумица на този или онзи поет. Това е тенденция, извикана от мащабите и грандиозността на жизнения материал, от обема на информацията, която поемата е длъжна да обеме“ (с. 139).

Бихме могли да потърсим връзката между отделни страни на съвременното светоусещане и определени елементи на поетиката — вътрешен ритъм, интонация на стиха, и на цялата творба, като идейно-емоционален художествен контекст, принципи на композиционна организация, засичане на темпоралните пластове и др. И това единство между нерва на днешната душевност и редица страни на поетиката особено ярко се откроява в поемите от чисто лирическия тип. В лирико-фрагментарната организация в поемата днес много отчетливо прозира резонансът на онзи неспокоен, напрегнат, обременен от спомени, преживявания, информация вътрешен ток в съзнанието на съвременника. Концентрирал в себе си миналото на човечеството, прогнозите за бъдещето, тревогите на настоящето, неговата мисъл прескача в различни темпорални плоскости, извиква спомени, лично преживени или съхранени в паметта на нацията и обществеността, инсценира асимилираното от историята, пулсира с проблемите на века, съпреживявайки ги като лична участ — съзнателно по силата на активизираната обществено-политическа ангажираност и дори несъзнателно, защото те неусетно и косвено се отразяват върху условията на индивидуалното ни съществуване. Така спецификата на съвременното светоусещане — динамизмът на вътрешния идейно-емоционален и размислов живот на индивида, подвижността на мисълта, богата с идеи и спомени, се явява своеобразна психологическа предпоставка за оформянето на раздвижената, насечена на отделни части динамична композиция.

Но въпреки фрагментарността в добрите художествени образци се достига органическа идейно-естетическа цялост. Точно категоричното присъствие на съвременното светоусещане, принципността на позицията и критериите се явяват вътрешна спойка на творбата. Забелязва се сложна взаимозависимост — от една страна, отражението на модерната чувствителност поражда фрагментарното раздвижване, и, от друга — именно нейното присъствие създава единството между отделните части, силното вътрешно сцепление между тях, което оформя единния облик на творбата. И ако отново се върнем към една съпоставка между най-модерния жанров модел на поемата и „Септември“ на Гео Милев, ще установим, че днес в много творби „фрагментарността“ в композицията е достигнала много по-трайна степен в сравнение със „Септември“, където има един обединителен елемент от сюжетен характер, едно събитие — въстанието. В редица български съвременни поеми единствената обединителна връзка е от идейно-емоционален характер. Въпросът за функцията на сюжетната основа в лирическата поема също е дискусионен. Например Н. Р. Мазепа пише: „В съвременната поема лирическото време може да има структурообразуваща функция, а творбата може да няма характери, тя може да бъде монолог от първо лице, но структурната цялост на поемата много тясно е свързана с нейната събитийна основа. Отсъствието ѝ практически винаги е свързано с липса на единство и монолитност на замисъла.“[3] Но това твърдение е оспоримо, когато му се противопоставят силни идейно-художествени,вътрешномонолитни творби, при които не може да се открие обща обединяваща сюжетна основа.

Ето например в поемите на Левчев, които са между най-естетически значимите изяви на днешната ни литература, как се елиминира изцяло какъвто и да било сюжетен елемент. По поетика, идейно-естетическа специфика, ритмическо и общо

---

[3] Н. Р. Мазепа. В поэтическом поиске. Киев, 1977, с. 126.

звучене на стиха те не се различават ни най-малко от останалата му поезия и са неотделимо нейно звено. В тях много ярко се откроява налагащият се динамично фрагментарен строеж. Дори ако ги разгледаме в съпоставителен план, ще видим как привидната композиционна фрагментарност все повече се засилва и все по-определено светоусещането на лирическия герой, вътрешният ток на мисълта и емоциите, напрежението на преживяванията се налагат като единствен обединителен принцип. В първата му поема „Жесток репортаж“ (1959) обединителната нишка между отделните части съвсем не е само от идейно-проблемен, ритмичен и специфично емоционален характер. Действително мотивът за родината, изведен във финала като същност на човешкото съществуване и като контрапункт на разгърнатия образ на смъртта, смислово центрира поемата, но различните теми, които се проявяват композиционно разграничени в отделни части, са обединени и от един по-външен, бихме могли да го наречем ситуационен факт — всички образи, мотиви, размисли са рамкирани в определена обстановка — младежкия фестивал във Виена. Разбира се, познавайки своеобразието на Левчевата поезия, излишно е дори да се споменава, че тази рамкираща ситуация присъствува като подтик, импулс за размисъл и е напълно лишена от каквито и да било епично детайлизирани описателно-обстоятелствени елементи. А там, където откриваме по-разгърнат описателен елемент, той е въведение към нова тема, към нов проблем. В „Интелигентска поема“, „Съм“, „Да бъдеш“, „Звездопът“ свързващата линия определено се отделя от всякакъв епичен щрих и остава единствено в идейно-психологическия и динамично-емоционален вътрешен нерв. Наистина в „Поема за Ленин“ можем да установим един сюжетен план и епично пресъздадени събития, но в тях се изявява много силно изповедната струя като откровение и размисъл, за да се разгърне във финала като лично прозрение. Особено ярко и силно като идеен замисъл и естетическа реализация се откроява „Звездопът“ (1973). Лишена от обединителна събитийна основа, в типично лирическата структура на поемата властно се налагат не само строго индивидуалните черти на Левчевата поезия като стил, темперамент, емоционална чувствителност, висок обществен градус и напрегнат до драматичност политически нерв, но и отличителните общи особености на съвременното светоусещане. В стилистичните преливания гражданската струя преминава в интимна и философска, анализаторската на места се измества от открит лиризъм. Този романтик по душа, който в първата си книга дръзко и предизвикателно заяви — „Звездите са мои“, носи у себе си полемичната острота на публициста. Често образите в поезията му са необичайни, асоциациите — изненадващо волни и смели, алегориката неочаквана. В „Звездопът“ лирично-романтичното начало е много силно — елемент от светоусещането на автора, в отделни случаи то надделява, а в други отстъпва пред публицистичната рязкост. Публицистичността и романтичната поривност са обединени, здраво споени от яснотата на идейното търсачество и яркия партиен патос.

Обобщената идейна проблемност се свързва с политическата актуалност на най-злободневни събития. Левчев обича да излиза от конкретния случай, от личното впечатление или преживяване, бързо да прекъсва последователността на изложението и да потъва в сферите на размисъла. Той пише „Ода на Ту-134“, а неговото съзнание търси връзките с революцията „социална и техническа, политическа и поетическа“, той е сред „техническата балада“ на „ЕКСПО-70“, но вижда „гладът за хляб“, сражението между „непримирими школи и учения“; той е в „епицентъра на Токио“ и студентските демонстрации му напомнят „че революцията се преподава в хиляди души“; той е в хотела в Делхи, „до оградата като разстреляни спят париите на света“, а от гърдите му се изтръгва вик:

А нужни са,
ах, нужни са

учители!
Първоначални,
ала като разума,
за да изкажат истините тежки.
Учители
по класова омраза
и същевременно
по доброта
човешка.

И в цялата поезия на Левчев ще открием това свързване на два твърде различни естетически подхода — пластическата визуалност на конкретната картина и обобщено синтезираното фиксиране на светлините и сенките, на парадоксите и аномалиите, на закономерните неизбежни пътища в развитието на света. В „Звездопът“ стиховете са нажежени от „електричеството политическо“ и то чертае посоката, платформата, която определя единството в преценката на така различни явления и събития по света и реализира връзката минало — настояще — бъдеще.

Аз бягам от един обратен свят,
който ограбва,
осквернява
и убива.
Затуй горя посоките назад,
дори когато в мене ги откривам.
И съм търсач.
Аз бъдещето диря.
За мене комунизма е Итака. . .

В мащабността на стремежите, на понятията, на поетическите метафори Левчев естетически успява да внуши насоките на общественото развитие, да защити и художествено психологическата многоизмеримост в светоусещането на съвременния човек, и устоите на своята „неръждаема вяра“. И поемата, без да се базира върху композиционно обединяващо събитийно начало, е органически цялостна и неделима въпреки резките, неочаквани и разнопосочни полети на авторовата мисъл. Точно такива творби показват, че в днешната поема идейно лиричното и композиционно единство може да се достигне и без обща събитийна основа. Тогава „лирическото, извънфабулно време се явява стилообразуващо начало[4], подчертава в своята студия „Структура художественного времени в фолклоре и литературе“ Д. Н. Медриш, разглеждайки различните аспекти на художественото време с оглед различието на лирическото време от епическото. Лирическото време, „време, уплътнено до взрив“, както го нарича Вл. Луговской, се изразява в творбите чрез самото движение на ритмически и мелодически организираните редове. И в поемите на Левчев, особено в „Звездопът“, наблюдаваме как при липсата на обща събитийна основа при пределна проблемна наситеност „лирическото време наистина е уплътнено до взрив“, натоварено от идейната значимост на засегнатите въпроси, от максимализма на критерия при преценката на явления и събития.

За пълното преодоляване сюжетната организация на поемата и по-специфичната функция, която придобива събитийната основа, много показателни са последните творби на Стефан Цанев. Тук събитийната основа присъствува, но

---

[4] Ритм, пространство и время в литературе и исскустве. Л., 1974, с. 133.

не се разгръща в определен сюжет, не се разкрива в поредица от случки, а е трансформирана в повод за размисъл, за анализ и преценка, за обобщение на наблюденията. Ето например „Аз питам“. За Г. Димитров са създадени много произведения — и строго документални, и художествени, възникнали на основата на историческата истинност. И в болшинството от тях разказите за събития в живота на Г. Димитров съставят ядрото на творбите. В поемата на Ст. Цанев подходът е съвсем друг. Композирана много динамично, тя е разделена на 14 части плюс още две — „Вместо пролог“ и „Вместо епилог“. И въпреки че това не е творба изобщо за Г. Димитров, а за конкретен епизод — Лайпцигския процес, връзката между отделните части не е сюжетно-разказна, а идейно-проблемна. Потърсена е максимална документална точност — епилогът е откъс от протоколите на съдебното заседание, прологът — от писмо на Г. Димитров, в отделните части под линия се посочват пасажи от съчиненията му, използувани от автора. Но събитийно-фактологичната точност е сведена само до най-общото и широко известното. Защото целта на Ст. Цанев не е поетически да възпроизведе процеса. Изхождайки от думите на Г. Димитров, фиксирани в писма и документи, той търси образа на вожда в мащабните измерения на размисловите синтези, извлечени от революционния му опит. В единството на духовната героика и трагиката на ситуацията монолозите зазвучават с прозрението на търсачеството, с максималистичната категоричност на изисквания и преценки, с широкия емоционален диапазон, в който се застъпват любов и омраза, нежност и гняв. И тези монолози — против мълчанието, за лъжесвидетелите, за думите, за палача, за единството, за агитацията. . . — крият азбучни истини за борбата и поведението на личността в нея, превръщат се в размисъл за възлови нравствени и обществено-граждански понятия и категории, при което границата между минало и настояще се заличава — до такава степен те са актуално важни и съществени. Поетът тръгва от исторически зафиксираните мисли на Г. Димитров, превръща ги в идеен фокус на отделните монолози, естетически ги разгръща със средствата на една много модерна поетика и на базата на документалната мащабност се домогва до художествена мащабност. Така в тази творба, която изцяло е съсредоточена в образа на една голяма и изключителна личност и е рамкирана от строго определена ситуация, няма да открием разказно-епичното начало — всичко е разгърнато в размислово обобщаващ план, пронизан от изповедни струи.

Колкото и различна да е по размисъл, другата поема от последната книга на Ст. Цанев — „Козлодуй“ = mc^2/ композиция № 4 — е сходна по жанрова специфика с „Аз питам“ и в нея откриваме специфичните черти на авторовата поетика. Налице е същата фрагментарност на композицията, като връзката между отделните части е идейно проблемна, а не сюжетна. И тук поемата е ситуационно определена, което е отбелязано и в заглавието. Отделните елементи са изцяло разказни, но те остават като детайлизация на ситуацията, необходима в извличането на големите обобщения. Поемата не е разказ за първа атомна — тя е лирично емоционално, драматично експресивно отклонение за раждането на новата съвременна душевност, за изграждането на онези нравствени ценности, които създават светоотношението на днешния човек-строител. И в този смисъл темата, запазвайки своята конкретност, придобива и една по-условна функция — да бъде повод за размисъл, изходен пункт, от който започва търсенето, откриването и очертаването на пътя към това, което наричаме бъдеще.

Промени в изявата на събитийната основа наблюдаваме и у автори, тясно свързани с по-традиционна поетика. Например Младен Исаев в „Гневът“ (1973) се връща към голямата тема за Септември 1923 г. С документална точност в разгърнати разказни моменти е претворено въстанието. Поетът концентрира вниманието си не само върху обобщената цялостна картина, но детайлизира изображението — откроява отделни епизоди на трагизъм и героика. Обаче разгле-

дана като цяло, поемата крие силен лирически нерв. Сам участник в събитията, Мл. Исаев търси внушението на грандиозните мащаби на септемврийската епопея и постига поетически синтез между лично преживяното, исторически конкретното и съвременната оценка. Острият лирически импулс, вътрешната драматичност на произведението, широката обхватност на авторския поглед разкриват социално-психологическите координати на онези дни. И въпреки съхранената силна епическа линия точно тези особености при сравнение с по-старите поеми на автора открояват жанровото различие на „Гневът“. Тази творба е по-експресивно написана, с много раздвижен стих, отделни пасажи — като началото и финалът, се налагат с лирическото внушение на големи поетически обобщения. И с всичко това произведението се доближава до най-новите естетически търсения в сферата на този жанр. Без да възприеме изцяло експресивно лирическия подход на Гео Милев, Младен Исаев тук е много близък до някои негови стилови белези — стихът е накъсан, прорязан от обращения, възклицания, звукоподражания, многобройни изреждания със струпване на съществителни или прилагателни. Дори графично погледнати, отделни пасажи ни карат да си спомним „Септември“.

Много интересно е, че близост със „Септември“ откриваме у автори, коренно различни по натюрел и индивидуален почерк, например верния до голяма степен на традиционния стих Мл. Исаев и Ст. Цанев — поет с много модерна и сложна стихова постройка и светоусещане. В цялостната жанрова форма на поемите „Аз питам“ и „Козлодуй — mc^2 /композиция № 4“, определено лирически, при които сюжетната връзка между отделните части е изместена от обобщаващо лирическото и мисловно внушение, се чувствува близост с една поетика, чийто изразител у нас е Гео Милев. Експресивността на поетическата фраза, въпросите, възклицанията, ораторските интонации, особеното ритмично звучене, разнообразното римуване, неподчинено на определена схема, а движено само от вътрешния идейно-емоционален нерв на дългата поетическа фраза, разкъсана на сричково неравни стихове, свидетелствуват за развитието на определена линия в поетиката на българската литература. В отделни моменти връзката с тази наложена от Гео Милев тенденция е много силна:

ХОРА ОТВСЯКЪДЕ, ХОРА ВСЯКАКВИ:
строители
— професионалисти,
бивши счетоводители,
авантюристи,
учители
по история
(на практика,
а не на теория!),
ловджии
на романтика —
идат, идат: кой с мечти лъжливи,
кой с точна математика...
идат,
идат — колекционери
на възторзи,
инженери,
парторзи
(бледи
пред последния
решителен бой),
комсомолки,

всеотдайни
като при първа любов —
идат, идат: кой гонен от болки
кой мамен от тайни. . .

Характерните за „Септември“ изреждания на съществителни и прилагателни, струпването на еднакви синтактични единици, при което всяка от тях образува самостоятелен стихов ред, създават особено мажорно-интонационно звучене със силен публицистичен акцент. Може би самият Ст. Цанев ще бъде учуден от подобен подход при разглеждане някои особености на поетиката му. Ако в „Гневът“ близостта с Гео Милев се подсказва дори и тематично, при Ст. Цанев съм далеч от мисълта да търся някакво пряко влияние. Но редица черти на Гео Милевата поетика от периода на „Септември“ — фрагментарната композиция, лирическият тип творба, със силни публицистични нотки, променената функция на събитийната основа, редица стилистични белези — днес се разгръщат многообхватно, засягат редица автори, оформят се като тенденция в развитието на разглеждания жанр и у Ст. Цанев се проявяват твърде силно.

При общата решителна лиризация на поемата можем да наблюдаваме промени в характера на епическото начало, не само в неговото много чувствително отстъпление на заден план и подчинението му на лиричната линия, но и в особеностите на изявите му. При Валери Петров, един от най-големите майстори на поемата в съвременната българска литература, много силно изявеният повествователно епичен момент, специфичен за цялото творчество на поета, в поемите се изразява не толкова в богато събитиен сюжет, колкото в обстоятелствената описателност, в детайлното възпроизвеждане на обкръжаващата действителност, в онзи удивителен усет на автора да открие в предметите и явленията незабележими на пръв поглед подробности, да ги изобрази в неочаквана и неподозирана светлина. И ако в „Палечко“, „Детинство“, „Край синьото море“, „Тавански спомен“, „На път“ откриваме определен сюжет, то още в началото на 40-те години в „Римски площади“ и „Juvenes dum sumus“ при напълно запазена, макар и твърде специфична повествователна линия, сюжетът в класическия смисъл на думата е изместен от размисъла и идейно-емоционалните етични и граждански внушения. А „В меката есен“ (1960) равносметката, самопреценката на изминатия житейски и творчески път, мисълта за родината, изкуството, любовта, за нравствените ценности и техните промени във времето, за преходността на самия живот са разгърнати в множество конкретни случки, несвързани помежду си сюжетно. Обединителната функция е прехвърлена изцяло върху вътрешния мисловно-емоционален нерв на поемата. Богатата проблемност художествено е реализирана като личен размисъл, като интимно съпреживяване на лирическия герой. В. Петров успява да пресъздаде и най-драматичните моменти в спокойно уравновесен тон, на места с присъщата му фина ирония, с неочакваността на каламбура, рядко с по-патетични интонации, изискани от значимостта на проблемите, до които се докосва. Така в „В меката есен“ при определената липса не само на сюжет в класическия смисъл на думата, но дори на обща обединителна събитийна основа епическата линия се запазва много силна наред с лирико-размисловото начало. Тя е в разказния план на разгръщане на отделните епизоди, явяващи се като инсценировка на авторските размисли и, от друга страна — в значимостта на засегнатите проблеми, отразили облика на нашия съвременен живот и душевност. И в тази форма — широкообхватност на действителността — епическата линия в поемата се проявява при много творци.

При Лиляна Стефанова например срещаме отделни произведения с по-определена епично-сюжетна организация, въпреки че и тук авторката се отдалечава значително от класическия жанров образец. В „До последния бой“ (1973) поети-

ческият разказ за живота на Ленин в Лондон прераства в размисъл за съдбата на революцията, за свободата и борбата. Но в поезията на Л. Стефанова доминират лирично-безсюжетни поеми. В тях обаче винаги откриваме едно събитийно начало, което играе роля на композиционно сцепление. Поетесата никога не разчита само на изявата на авторския си темперамент и съвременно световъзприятие, на разнопосочния вътрешен поток на мисълта, в чиито зигзаги се отразяват както особеностите в духовния свят на лирическия герой и неговите лични преживявания, така и характерни черти на днешното време. Дори и поемите-монолози са центрирани около едно събитие. В „Два портрета“ (1976) — своеобразен размислово-психологически етюд — поетесата анализира душевното си състояние в миговете, когато позира пред статива. Тя улавя извивките на мисълта си, внушава чрез вътрешния нерв на стиха обхваналото я необяснимо напрежение и тревога. Двойният план, в който се разгръщат размислите ѝ — самонаблюдението и стремежа да улови и пресъздаде образа на самия художник — създава своеобразен контрапункт, обогатява творбата, разширява идейно-емоционалния ѝ спектър.

В „По Великата транссибирска“ (1974) в самото заглавие е заложен обединяващият събитиен момент. Грандиозността на събитието рефлектира в субективните реакции на лирическия герой, но те, запазвайки строго личния момент във възприятията и преживяването, до такава степен са обективни, че приемат характера на общовалидната оценка. Открито възторжените интонации в патосния строй на поемата, високият градус на емоционалния прилив се отразяват в накъсаните неравни стихове, в драматичната устременост на мисълта, която търси да обгърне явлението в цялата му мащабност. Художественото време е много усложнено. Поетесата внушава своите вълнения и преживявания от пътуването по Великата транссибирска с непосредствеността на импулсивното отреагиране. Но в сегашното време, в което е написана творбата, пределно синтетично е кондензирано миналото — видение, спомен, възпроизвеждане на отделни картини или обобщение на атмосфера и епоха. Като епически щрихи в общата патосно-лирическа тъкан на поемата се врязват единични картини — Ермак със своя отряд, сибирски рудник, заточеници, необятни пространства. . . Динамичното им редуване, неспокойствието на мисълта, прелитаща през времето, през историята и съвременността, създават много силно внушение и то далеч надхвърля отреагирането на конкретното явление — Великата транссибирска. Представите са много по-мащабни — движението към бъдещето на самото време, отразено в грандиозните промени на живота. Така Великата транссибирска придобива двойствен естетически живот — като реална представа и като символ на прогреса и свободата, на освобождението на човека и неговите победи. В поемата на Л. Стефанова наблюдаваме конкретна художествена изява на отбелязания от литературоведите като характерна особеност на най-новия тип поема „стремеж към всеобхватно поетическо отражение на действителността с лирически средства, към пресъздаване на обективния живот чрез субективното“[5]. И в този аспект можем да наблюдаваме интересни промени в изявата на епическото начало. Елиминирано като сюжетна основа на творбите, изместено решително от лирическата линия, то претърпява своеобразна трансформация — остава да съществува в друга форма — като усещане за мащабност, заложено в лирическото внушение на историческото движение на времето и промените в народния живот. „Ако по замисъл поемата обхваща народната съдба, ако в нея е заложен истински историзъм. . . , нейното родово епическо начало ще се долавя даже ако тя е открито субективен монолог.“[6] „По Великата транссибирска“ е

---

[5] Н. Р. Мазепа. Цит. съч., с. 162.

[6] Пак там, с. 127.

именно такъв субективен монолог, в който авторката изразява личните си реакции и същевременно в тях се отразяват кардинални черти на нашето време, контрастиращо откроени в паралел с миналото. И точно във вътрешната идейно-проблемна мащабност е запазено „родовото епическо начало“ на тази така модерно написана завършена лирическа творба.

Особено характерно явление при новия тип поема е своеобразното смешение на темпоралните пластове. Те не само безредно се засичат, кръстосват, пресичат, изместват един друг, но и много сложно се преплитат. Въпреки че непрекъснато се сменят, те не съществуват напълно самостоятелно и изолирано. Настоящето определено поглъща в себе си миналото; то се оформя в процеса на абсорбирането и преоценката на всичко преживяно от човечеството; и същевременно носи в себе си бъдещето като предчувствие, очакване, стремеж за изява и реализация на всички идеи, родени от сложните преоценки. Наистина А. А. Потебня определя: лириката — praesent, епоса — perfectum[7], но Е. Винокуров изрично отбелязва, че за лириците миналото и бъдещето са едно и също „цялостно сегашно време“. И в този смисъл трябва да разбираме твърдението на Д. Н. Медриш, че в литературата невинаги възниква задачата за съгласуване на времената, и ако тя е почти задължителна в епоса, в лириката видимо отсъствува.[8] Като пример ще посоча поемите „Утре“ на Иван Цанев и „Хотел Освиенцим“ на Георги Константинов.

Съставена от 15 кратки части, „Утре“ на Ив. Цанев зафиксира душевни състояния, спомени от детството, мигове от автобиографичното, мечти и желания, размисли и отново преоткрити истини, дори инсценира единични картини (фотография: август 1944). Рязко разграничени по отношение на проблема, фокусирал всяка отделна част и времето, към което тя се отнася, те са органично споени чрез реалността на настоящето, разгърната изцяло в анализаторско психологически план. И точно това настояще, изразено чрез измеренията на душевността, комплицирано обременена от всичко, до което се е докоснала, се явява платформата на преоценката, на повторното преживяване и премисляне на отминалото. „Защо не можеш да заспиш, човеко неспокоен?“ — въпросът, зададен открито и естествено, се врязва в романтично-приказния тон на началото, наситен с тревогата и бдението на нощта. Трите първи части ярко контрастират една на друга, като вътрешният драматизъм градира — в романтичното встъпление за лунатика, щурчето и звездата е стаено търсачество; в нощта на неспокойния човек — тревога, но все още — неконкретизирана, като анализ на едно душевно състояние, констатирано, естетически стилно внушено, но необяснено, останало изолирано от времето, заслушано в „глухото туптене на всемира“, в третата част — щрихово нахвърляна картина на престъпленията на века — са стаени потресение, съпротива, овладян процес. Картината е разгърната като представа, като мисловно възпроизвеждане на кошмарни в своята реалност образи. Тук дори и пояснителните ремарки губят привидната си обстоятелствена илюстративност и надхвърлят далеч информационната си функция — но те не само създават отношение и разкриват определена обществена позиция, но се явяват като своеобразно обяснение — те са една от причините, обусловили онова сложно душевно състояние на неспокойствие и тревога, внушено в предишната част на поемата. И композицията вече се очертава — всяка следваща част, относително самостоятелна, се явява ново обяснение, доразкриване черти на една особена психика, в която се наслагват разнородни резонанси — реакциите към обществено-политически събития, философската вглъбеност в неумолимото изтичане на времето, обрекло живота на преходността, устойчивостта на волята и налагащия се като лайтмотив на последните части възглас „Утре“ — концентри-

[7] Из записок по теории словесности. Харков, 1905, с. 531.
[8] Цит. съч., с. 132.

рал духовния оптимизъм като цялостна житейска и мирогледна позиция. Така при сложното преплитане на темпоралните пластове и липсата на сюжетна основа се осъществява вътрешна монолитност на творбата.

Същият естетически процес на усложняване художествено изразената представа за настоящето като душевност и световъзприемане чрез живия спомен за миналото (независимо дали той е лично преживян или плод на вторична информация) наблюдаваме и в поемата на Г. Константинов „Хотел Освиенцим“. Експресивността на интонационното внушение, повишената емоционалност, крайната наситеност и нагорещеност на изживяването създават много плътна, дълбока и комплицирана психологическа обстановка. Мисълта е конкретна, дори и в моментите, когато е алегорично асоциативна. Поетическата образност въздействува и с метафоричната си яркост, и с безплодно прякото назоваване на явленията. Редуват се, преливат се и се сливат в едно двата темпорални пласта — минало и настояще. И в тяхното художествено единство се създава изостреният драматичен нерв на творбата. Двете линии са осмислени на широка философско-емоционална плоскост — миналото присъствува в развитие — от зараждането на нацистката лудост до кошмарите на ужаса и безсмислената жестокост, но не разгърнато епически, а в емоционално размислов план; сегашното е разкрито преди всичко в психологически разрез като светоотношение и преценка. То е сложен конгломерат от стъписване пред кулминацията на варваризма и чувството за отговорност пред съвременността и бъдещето. И отново наблюдаваме своеобразно раздвижената накъсана композиция — в рамкиращата линия, — разкритите от първо лице изживявания на лирическия герой — наш съвременник — се вързват отделните части — документален филм, монолозите на човека без име, минал през Освиенцим, за да се превърне в глас на историята. Г. Константинов е успял от една много позната тема не само за българската, но и за цялата европейска литература, да създаде внушителна политическа творба. В съчетанието между подчертано лиричния характер на поемата и напиращия вътрешен публицистичен патос, черта, която в най-новата ни литераура се разгръща твърде разнообразно, откриваме традицията на Гео Милевия „Септември“.

Изказвани са мнения,[9] че при анализиране на протичащия процес на лиризация на поемата не трябва да се излиза от броя на създадените лирически, епически или лиро-епически поеми. Специално за българската литература този факт не би могъл да се отмине. В последно време лирическите поеми не само решително преобладават, но у всички поети, дори и у тези, които са по-тясно свързани с традиционната линия, е налице определено преминаване към лирическия жанров модел. И затова не е безинтересно да се проследи у отделни творци постепенният и решителен завой към лиризация на поемата. И въпреки че количественият принцип не обяснява същността на процеса, той свидетелствува за неговите мащаби. Общите тенденции в изменението на поемата могат да се наблюдават в различни варианти в творческото развитие на конкретни автори. Има поети, при които по-ранните им произведения са определено традиционни, а последните носят белезите на новия налагащ се тип.

Например, ако съпоставително разгледаме поемите на Димитър Методиев, проследявайки жанровите им изменения, ще видим, че се движат в посока от сюжетно разгърнат план към една по-особена публицистично-лирична постройка. Първите от тях „Страна на мечтите“ (1956) (въпреки че при всички издания се определя като роман в стихове, това е в същност голяма епическа поема), „Шумят тополите“ (1964), „Едно писмо, което не изпратих“ (1964) са поетически разказ независимо дали той е фокусиран върху преживяванията на едно лице или се явява обобщение на важни и отличителни белези в националната ни съдба,

---

[9] Ал. Михайлов. Литературное обозрение, 1973, № 7.

както е в „Песен за Русия“(1967). И точно с развитието на тази линия — отказване от конкретния случай и търсене изцяло на поетическия синтез — започват някои от жанровите изменения в поемите на Д. Методиев. В други случаи („Монолог по пътя“, 1962) авторът се стреми да разгърне размислите и обобщенията си във вътрешнопсихологически план като изживяване на лирическия герой. Всичко това довежда до нарушаване на епическия строй, до разрушаване на сюжетната последователност и създаването на друг тип поема. В „Песен за проверката“, „Песен за нашата вяра“, „Песен за комунизма“ (1956—1961) тези черти се засилват още повече, разказните моменти все по-определено се подчиняват на силно изявеното публицистично начало и в „Песен за генералната линия“ и „Песен за великото преселение“ (1970) окончателен връх взема разглеждането на обществените явления не в единичната конкретност на проявлението им, а в мащабните синтези на понятията. Автор на лирично интимни изповеди, тук Д. Методиев измества съкровеното съпреживяване на проблемите със строго мъжествена, трибунно маршова, декламаторска и патетична интонация — сякаш говори самата история. Но това не е някаква обективистична характеристика на епохата, а пристрастният глас на съвременника-комунист, който от анализа на века извлича големите истини за движението на времето и развитието на човечеството. В сравнение с всички наши съвременни поети в тези творби на Д. Методиев публицистичните акценти са най-директни, често изцяло освободени от интимно-човешкото отреагиране на събитията. Тук той борави не с психологически, а с определено политическо-обществени понятия и категории. Интересуват го най-общите положения, основните тенденции в обществения развой:

Трудна е битката за хода на историята.
В политика, в икономика и в теория —
на човешкия кръстопът —
хванали са се
гуша за гуша.
цар Капитал и Трудът.
Кой —
кого?. . .

Насочването към генералните проблеми на епохата в техния политически смисъл е основата, която поражда публицистичните струи. Този открит публицистичен стил включва в себе си и разговорни фрази, и просторечни изрази.

Свободно начупеният стих, прорязан от чести въпроси, обращения, възклицания, на места звучи като ораторска реч, произнесена с мощен глас пред огромното мнозинство, като драматичен диалог между двата полюса на политическия двубой в днешния ден. Авторът е ту грубо рязък и гневно пренебрежителен, ту изпълнен с гордост и самочувствие. Диалогът на епохата преминава в диспут, за да се изведат от него категоричните констатации за победата на комунизма. Долавят се нотки от площадните гръмогласни интонации в творчеството на Маяковски. Партийният патос е открито манифестиран и той създава силното гражданско внушение. Така се оформя една много съвременна линия в развитието на поемата.

Подобни констатации се налагат и при разглеждане поезията на Слав Хр. Караславов. „Паисий“, „Голямата любов“, „Възкресение“, „Въздишката на хълмовете“, „Поема за един редник“ (книгата „Поеми“, 1973) са определено епични и имат традиционно разказен характер, въпреки че не са само едно художествено претворяване на големи исторически фигури, превърнали се в свято реликвени идеали на нацията, а същевременно осмисляне на историята, търсене идейно-

нравствения мост между минало и настояще. Но дори и „Сезоните на родината“ — интимно, дълбоко емоционално патриотично откровение, при което над обективната епичност на изложението се налага съкровено личната изповедност, запазва много силен разказен елемент. Но в последните поеми — „Априлски пространства“, „Поема за моето поколение“ (1976) и „За да има възторг и цветя“ (1977) забелязваме съществени промени — лирическата линия изцяло измества епическата. И въпреки че авторът сам пише за поезията си „В модерния стих не ме бива, аз съм кремък от стара скала“, напоследък поетическата му фраза все по-често се отдалечава от канонизиращите правила, подчинена единствено на развълнувания вътрешен глас на лирическия герой и на патоса на творбата. Тези поеми са експресивно лирическо обобщение на особения обществен и духовен климат след Априлския пленум, развълнувана изповед на лирическия герой, осъзнал себе си като частица от своето поколение. Споменът за миналото, неза-

личимо жив, се врязва като контрапункт в активното отреагиране на настоящето. Съвременният живот с цялостното следаприлско обновление като строителен патос, разширяване и преосмисляне на естетически концепции и принципи, всестранно развитие единството на многооткривателството и приемствеността е пресътворен в потока на големите идейно-образни обобщения; изживява се като лична реакция. Но и тук, където поетът се движи почти изключително в сферата на мащабните изводи, той остава пределно конкретен, сетивно зрим, земен и предметен. Дори и по-абстрактно, идейно-нравствени понятия намират поетическа изява и аргументация в ярко предметни образи. Ето например, анализирайки в изповедта и откровението вярата като неотделим съществен елемент от душевността на лирическия герой, поетът прибягва до пределно ясни, обикновени представи: „Виж: дървото не може без свойта кора. Виж: небето не може без свойта зора.“ Същите предметни образи срещаме и в малката поема „За да има възторг и цветя“ — синтез на патриотично-изповедното начало в цялостното творчество на Слав Хр. Караславов. Привързаността към земята, поетически трансформирана в символ на всичко родно, българско, се е превърнала в „родов герб“, в същностна изява на цялостното самоосъществяване на лирическия герой, на пълното му единство със съвременността и народния живот.

Аз дойдох от черноземa
на нашия век
и понесох в себе си земната вяра,
че тревата не мре.

Така авторът, преминавайки към друг тип жанрова специфика на поемата — лирическо експресивна, идейно-емоционално центрирана, определено безсюжетна, в която и самата стихова организация е по-накъсана, с по-резки преходи, запазва непокътнат индивидуалния облик на поезията си и нейните най-отличителни черти като поетика, стилово образна система и определени тематично проблемни пред-

почитания. В последните му поеми, в които ясно се налага общата тенденция към лиризация с по-психологически напрегнат нерв, изповедното начало, без да губи нищо от строго личния си облик, е погълнало в себе си откровенията на цялото поколение, превърнало се в глас на нашето съвремие. Преливането на интимното и колективистичното определя патосно приповдигнатия тон на отделни части, търсенето на художествения синтез при характеристиката на днешния ден, при очертаване нравствено гражданските измерения в световъзприемането на съвременния човек.

При други автори не се наблюдава такава последователност в жанровите изменения на поемата, но в крайна сметка доминира новият тип.

Ако сравним „Гранитово“ (1970) на Л. Еленков с „Димитровска държава“ (стихосбирката „Нулев километър“, 1977), ще открием в по-късната поема твърде голяма близост до традиционния жанров образец. Без да го следва дословно, авторът маркира живота на Г. Димитров и мисията му в съдбата на страната ни. И по характера на ямбичния стих, в строго спазената строфична организация с къси поетични редове и точно римуване, по общата патосна интонация, по начина на отражение на събитията поемата е по-сродна със създаденото преди няколко десетилетия, отколкото до доминиращия тип в последните години. Докато в по-ранната поема „Гранитово“ много познатата тема за антифашистката партизанска борба намира оригинална художествена интерпретация. И въпреки че авторът се спира на строго конкретен епизод, той успява да подчини разказно-информативната линия на драматично-психологическата. Монолозите на загиналите създават не само усложнена фрагментарна композиция, но с изповедността на откровението подсилват психологическия нерв. За разлика от класическата поема, изградена по сюжетния принцип, при който е налице единство на гледната точка на изображение (нещо, което откриваме и в „Димитровска държава“), в „Гранитово“ отбелязваме множественост на гледните точки — погледа на автора, на майките, на отделните герои. Така не само конкретното събитие получава богато и разностранно осветление, а и проблемните фокуси на творбата — подвигът, героиката, свободата, трагизмът и величието на смъртта като безсмъртие — интимно се съпреживяват от позицията на различни лица при кръстосване на критериите — на миналото, съвременността и общочовешкото, които, колкото и да се приближават, запазват своите отлики.

В най-новите работи на Л. Еленков се утвърждава характерният за цялата ни литература — и поезия, и проза — по-субективно лиричен маниер на отреагиране на действителността. „Океан“ (1977) носи всички белези на най-модерния жанров модел в поемата. Размислите, преживяванията, наблюденията и впечатленията на лирическия герой, явно идентичен с автора, са разгърнати в определено безсюжетна фрагментарна композиция. Разделена на 10 части, поемата синтезира в тока на личните реакции проблематиката на времето, при което се осъществява специфичната за съвременната ни литература вътрешноидейна мащабност на произведения, привидно ситуационно ограничени (в случая това са рамките на едно пътуване, в границите на което е вместена творбата). Но, от друга страна, точно това обстоятелство предоставя неограничени възможности за разширяване на поемата — за вмъкване на нови и нови моменти като наблюдения и размисъл. Тя е разгърната в монологичен план, но отделни части придобиват по-самостоятелно звучене като зафиксирани картини или инсценирани епизоди. Обаче и в тях пулсират драматичното напрежение на възприятията, изострената модерна чувствителност, налагащи се в открито монологичната линия. В съзнанието на лирическия герой рефлектира цялата обкръжаваща го действителност, това, което той преживява и вижда в Америка, се слива с предварително получената информация — картините и ритъмът на живота, формите и багрите, нравствените и политически трусове, звездите и героите — Луис Армстронг и Мартин Лутер Кинг, срещи и разговори се преплитат и редуват, асоциират с исторически и съвременни събития. В калейдоскопа на размислите се откроява атмосферата на епохата, не само с настоящето, но и с отминалото, оставило незаличимите си следи днес, преминава мисълта за родината и неслучайно във финала, пронизан от известни баладични моменти, авторът се връща към героите на Гранитово, към онези дни, които са се превърнали в нравствени и граждански критерии при оценката на човека и света. Така художественото време в поемата е много усложнено. При тази определено безсюжетна постройка лирическото време е фактически без граници. Ако фабулното време в класическата поема фактически е рамкирано от началото и края на отразяваните събития, тук лирическото време,

граматически изразено в сегашните глаголни форми, следва волните полети на авторовата мисъл.

В творчеството на Орлин Орлинов, автор на доста много поеми, също забелязваме, макар не съвсем последователно, движение от сюжетно разказния тип („Небеса“, „Зеница“, 1965), към накъсване на последователната сюжетност („Одисея“, 1973; „Ти ни трябваш и днес, Апостоле“, 1976) и решително доминиране на определено фрагментарната композиция („Отговорност“, „И ако нещо имам“, „Бели облаци и кървави треви“, „Април 1876“, „Ден последен, ден първи 1944“, „Ода за СССР“). В „Ода за СССР“ приповдигнатият патосно-риторичен тон е пределно разговорен, речта е изпъстрена с просторечиви изрази. В тържественото звучене на одата се вмъкват отделни битови нюанси на фразата, мисълта се движи между мащабното и интимното. Одата е приела форма на личен разговор със СССР, в който тържествените обобщения се редуват и примесват с интимни обращения („Матушка мила! Кажи, откъде си вземаш богатирската сила?“). Одухотворени, олицетворени са обществено-политическите понятия. В отделни места СССР поетически присъствува като някаква могъща човешка личност. Амплитудата на емоционалните реакции е извънредно широка — от неудържимия порив на импулсивно избликналите възхищение и любов до гневната острота. Неспокойният вътрешен ритъм, бързият, рязък преход между различни, понякога противопоставящи се емоционални състояния диктува подвижността на фразата, начупената стихова постройка.

И в поемите на Иван Радоев също са заложени тенденциите на доминиращото общо развитие на жанра. „Баладична поема“ (1960) въпреки иносказателността, условно приказната обобщеност и философските струи е построена на сюжетна основа; в „Хаинбоазки проход“ (1960) сюжетният принцип е нарушен; в преплитането на настоящия поглед към миналото и споменните рефлексии се оформя размисълът на преоценката, на преосмислянето на явленията,на личната равносметка, в която индивидуалното „аз“ на лирическия герой ту се отделя, ту се слива с колективистичното „ние“ на 20-годишните ентусиасти, изградили прохода на републиката. (И при двете поеми отбелязаната година е една и съща, но при първата това е времето на издаването, а при втората — на написването — тя излиза много по-късно (1975) в „Един бял лист“. В „Зелена игра“ (1963) приумиците на едно артистично въображение създават фантастично-алегорични образи на базата на извиканите детски спомени. Представите за добро и зло, за щастие и нещастие, редица нравствени откровения за живота преминават от преживяното в размисъла на настоящето и осмислени от опита — в бъдещето, като наставление — поука за сина. В „Зелена игра“, както и в „Хаинбоазки проход“ липсва сюжетният принцип на постройка, но епическото начало присъствува разгърнато в отделните пасажи. И тук се забелязва на мястото на традиционната сюжетна композиционна стройност, валидна за цялата творба, „фрагментарност“ на постройката, не графично изразена във външно раздробяване на отделни части, а като вътрешна насеченост на творбата от разнопосочните мисловни скокове на лирическия герой. Редят се спокойно протичащи почти повествователно разгърнати пасажи и други — напрегнати от размисъл и самоанализ. И точно тези преходи отбелязват своеобразието на композицията.

При общата тенденция на определено засилване на лирическото начало наблюдаваме твърде голямо разнообразие в облика на поемата, в специфичната изява на епическата и лирическата линия, в композицията, в публицистичните акценти, в романтичните струи, в запазването на известен сюжетен елемент или пълното му игнориране. В случая не отбелязвам тематичното разнообразие, въпреки че в единични случаи би могло да се наблюдава известна далечна и съвсем не абсолютно спазена зависимост между тематичната насоченост на творбата и нейната композиция. Например в поемите, свързани с миналото, особено с

антифашистката борба, в които претворяването на героиката придобива подчертано съвременни акценти и носи напрегнатия нерв на преосмисляне на основни етични категории — като смърт, жертвеност, красота, безсмъртие, се забелязва посравнително по-силна повествователна линия и елементи на сюжетност. Бих посочила и една от класическите поеми на съвременната българска поезия — „Завръщане при началото“ на Павел Матев. Тук героичният план на изображение варира между възвишената патетика и външносдържания поетичен изказ, зад който пулсира драматизмът на революцията. Отделни части са в същност малки сюжетни поемки, а Встъпленията, Апотеоз и заключителният Реквием са героико-патетични лирични изблици, в които грандиозните образи-обобщения (живите, мъртвите, свободата, братската могила), мащабността на чувствата, идеите и преценките, перспективният, исторически обоснован поглед върху пътя на България налагат приповдигнатия тон, своеобразния патос с нотки на трагизъм и величие.

Връзката между конкретността на епизода и сюжетния елемент се откроява и в „Летопис от Балкана“ на Н. Инджов, посветена на Габровско-Севлиевския отряд. Силното лирично встъпление е последвано в първата част от легендарно баладичен разказ за пътя на отряда сред снежните виелици. Конкретните случки звучат като летопис на цялото партизанско движение у нас. Във втората част през поетично-лиричните обобщения преминава епичната струя — разказът за гибелта на отряда.

Същото явление наблюдаваме и в „Реквием в червено“ на М. Берберов. Там авторът в послеслова говори за епитафии-поеми, но аз лично съм склонна да възприема книгата като една цяла поема, а отделните епитафии — като нейни части, рамкирани от пролог и епилог „Реквием в червено“, които, изцяло лирични са оценка на подвига, разговор с времето, със съвременността и величието на миналото. Всички други епитафии, посветени на конкретни лица, са силно разказни, някои завършено сюжетни, като авторското внимание е концентрирано главно върху един кулминационен момент от живота на героите, отразил цялостната им личност.

В тези поеми наблюдаваме как характерът на сюжетността се видоизменя в сравнение с класическите примери. Завършено сюжетни са отделните твърде самостоятелни фрагменти на поемата, обаче връзката между тях в границите на цялото не е от сюжетно естество, а от идейно проблемно. Например „Поема за България“ на Евтим Евтимов е поетически синтез на вековната ни история. И въпреки че всяка част разкрива един върховен момент от битието на народа, поетът не цели да създаде стихотворен разказ за съдбовни мигове от нашето минало, претворявайки изключителните събития, а да се превърне в техен тълкувател, да ги осмисли от идейните позиции на днешния ден, да прозре в сложния процес на постепенното раждане, развитие и изграждане на българското съзнание. Идеята да улови в исторически план от времето на Аспарух до наши дни създаването и утвърждаването на нацията е вътрешен център на поемата и обединява отделните части. Съвършено друга композиция и стилистика наблюдаваме в редица от поемите, разгърнати като равносметка и самопреценка. Още в една от първите творби от този тип в най-новата ни литература („Дни на проверка“ на Пеньо Пенев) се налага завършено монологична форма при определена безсюжетност. С безпощадна искреност поетът разкрива терзанията и тревогите си, мечтите и възторжената си вяра. Оптимизмът се ражда от трагичния драматизъм на изживяванията, от изстраданата болка, от премисленото разочарование, от надмогнатото съмнение. Нравственото безпокойство, тревогата на мисълта определят вътрешния драматизъм. Поемата е безпощадна равносметка на миналото и настоящето, предчувствие за бъдещето, клетва за вярност към народа и партията, тържествена изповед и обещание. Горещината, неудържимият напор

на чувствата създават ритъма на стиха, наситен с тревога, неспокойствие и устрем. Никъде П. Пенев не достига до такъв висок градус на напрежението, до такава мащабност на виждането, както тук. Това произведение е своеобразен синтез на цялото му творчество, нещо повече — на целия му живот. Блика горестта на разкаянието, надмогването на болката. И във водовъртежа на чувствата се издига вярата в проверената правилна посока към бъдещето: „Видях! посоката е вярна! И върхът е там! Пред нас!“ — щастлив финал на душевната борба. Изградена на съвършено различна идейно-психологическа основа, в тонуса на драматичното напрежение творбата крие далечни рефлекси от „Нощ“ на Яворов.

От подобен вид са и „Но пасаран“ и „За този свят“ на Г. Свежин — проблемите за силата на вярата, за отстояването на идеала, за революцията и безсмъртието се превръщат в идейно-естетически център на творбите. Драматичната атмосфера синхронизира на мащабната вътрешна обемност, отразила мисловно емоционалния свят на лирическия герой и обществено-нравствения облик на нашето съвремие. Поетът изповядва себе си, но монологът приема очертанията на честна, смела равносметка, чиято линия се оформя в разпокъсания ред на размислите. Редуват се картини от миналото и настоящето. Спомените нахлуват в съзнанието на автора, възкресяват събития и случки, тласкат мисълта му в различни посоки и налагат усложнената постройка на поемите. Но композиционната фрагментарност не нарушава художественото единство и цялост. Вътрешната идея, ясна и целеустремено разгърната, гражданският патос и силата на емоцията сплотяват различните части и създават монолитност. Усложнената постройка не е преднамерено търсена, а естествено наложена от драматичното виждане и възприемане на действителността, от нравствената тревога на поета, прозвучала като глас на размисъл и съвест. Оттук произтича и особената интонация на тези поеми — те са едновременно и силно патетични, и особено задушевни. Гражданското непримирение, решителната безпощадност и човешката простота превръщат изповедта в анализаторска преценка на съвременността, а в отделни моменти ѝ придават клетвени интонации.

Съществена особеност на съвременната българска поема е отворената композиция. Докато Вазовата поема е рамкирана от началото и края на разказаната случка, днес при доминиращото лирическо начало в разглеждания жанр композиционните граници не са строго очертани, не са зависими от продължителността и перипетиите на едно събитие, те могат да се разширяват или стесняват единствено от субективното желание на поета. И при много творби, особено при тези, при които събитийната основа изобщо липсва, в открито фрагментарната постройка отпадането на една част или вмъкването на друга невинаги оказват влияние върху цялостния идейно-художествен замисъл.

Налагането на „отворената“, „фрагментарна“, „хаотична“ постройка довежда до появата на твърде своеобразни творби, които самите писатели се въздържат да определят като поеми. Например в книгата на Дамян Дамянов „Ще има връщане“ (1976) личните авторски изповеди се редуват с епично разказани епизоди от историята. Отделните стихотворения, свързани помежду си от идеята на твореца поетически да отрази патриотичните си вълнения и, от друга страна, от факта, че много творби следват хронологическата линия на самата история. Така епическото начало, силно изявено в книгата, не възниква върху сюжетен принцип.

Циклите стихотворения „Поле“, „Гора“ и „Сняг“ на Матей Шопкин, въпреки че не са специално жанрово определени от автора, в същност са лирически поеми, в които откровенията на поета кръжат през детските спомени и настоящите дни, преминават в размисъл за родината и привързаността към земята, за единството с национално българското като традиция, душевност, природа.

Наред с лиричните поеми, макар и много по-рядко, срещаме и творби с определено сюжетен строеж — в същата книга на М. Шопкин „Щит“ „Белокосият воин“ е поетично повествование, като сюжетният характер се засилва от прозаическите свързващи текстове между отделните части. „Едно дете говори с баща си“ на Недялко Йорданов също има разказен характер. Много от поемите на Лиана Даскалова са сюжетни (книгата „Черни лебеди“, 1967), но при тази авторка е налице редуване на лирични творби и поеми с по-ярко изразена повествователно сюжетна линия, като най-често срещаме произведения, в които лирично размислените части се преплитат с разказни („Обичам тоя град“, „И нарисува нейната усмивка“, „Вечеря на свещи“).

Естествено тук не е възможно, а не е и необходимо да се отбележат всички поеми, създадени у нас през последните две десетилетия. Разгледаните примери недвусмислено показват, че процесът на лиризация на жанра засяга болшинството от авторите и че той е съпроводен с твърде съществени промени не само по отношение на съответствието и взаимозависимостта между лирическото и епическото начало, но и в композицията, в спецификата на художественото време, на авторската изява, на субективната струя в изображението и нейното сложно отношение към епичната обективност. Но това решително отдалечаване от класическите образци не е проява на формално експериментиране. Плод на развитие на естетическата мисъл и на художествените търсения, то съвсем не води до създаване на идейно херметични произведения и до съсредоточаване на авторските усилия в търсене единствено на оригиналната външна форма. Жанровите промени в съвременната българска поема се появяват и налагат паралелно със засиления стремеж към постигане пределна идейно-проблемна наситеност на произведенията и вярно отражение на усложнената съвременна психика и световъзприемане.

ВРЕМЕННО-ПРОСТРАНСТВЕНИТЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ НА БОТЕВАТА ПОЕЗИЯ

Клео Протохристова

Интересът към взаимодействието на временните и пространствените характеристики в поезията на Ботев не е случаен. От една страна, той отразява реалната връзка и взаимообусловеното съществуване на двете физически характеристики в действителността, а от друга — възприемането и тълкуването им като времепространствен континуум. По-сериозно основание обаче в случая представя характерът на естетическото им битие в поезията, както и специфичното им проявление в поетическата образност на Ботев, която в своеобразното си подчинение на временните и пространствените ограничения и в тяхното преодоляване изявява една от най-характерните си същности.

Съществуват различни мнения по повод на абсолютизирането на временните или пространствените параметри в поезията. Началото на този спор може да се отпрати назад във вековете, изкушението води към цитиране на Лесинговия „Лаокоон“, но всичко това би наложило непростими отклонения.

Предубеждения в двете насоки е имало и ще продължава да има. Неведнъж в историческото си развитие като реакция срещу онтологически ограничената ѝ пространственост поезията се е възприемала като средство за описание; неведнъж, обратно, се е изтъквал недействителният, илюзорен характер на нейните изображения и се е преувеличавала ролята на процесуалното ѝ битие. Лесно може да се приведе материал в защита и на двете тези. В единия случай е налице борба за преодоляване на ограниченията на поезията, а в другия — съобразяване с присъщите и „битийно“-физически характеристики.

Преобладаващото мнение, утвърдено в периоди на опозиция срещу култивирането в художествената практика на описателната поезия, е, че поезията трябва в съгласие с вътрешните си закони да изобразява движението и че по своята същност тя е темпорално изкуство.

Големият недостатък на повечето опити да се намери мястото на литературата в системата на изкуствата е, че тези опити са последователно едностранчиви. Анализът на хронотопните координати в изкуството се прави или в битиен план, с оглед на физическото съществуване на художествената творба (в пространството или времето), или изолирано според характера на художественото изображение в нея. Правилни в същността си, тези подходи със своята ограниченост в един единствен аспект на анализа са непълноценни.[1] Защото спецификата на даден

---

[1] М. С. Каган отчита ограничеността на онтологическия принцип в анализа на изкуствата и разглежда спецификата им в светлината на художествено-гносеологическите и психологическите проблеми. Въпреки това обаче той остава във властта на основната си амбиция да аргументира троичната класификация на изкуствата според временните и пространствените им характеристики по генеалогичен път и определя поезията като темпорално

вид изкуство трябва задължително да се търси едновременно и в материално-битийната същност на художествения факт, и в изобразителен, и в психологически план, и като творческа концепция, и като художествено усвояване.

Поезията представлява проблем и интерес за естетическата наука не като самостоен факт, а в контакта ѝ с читателската публика, с оглед на исторически най-адекватния ѝ прочит, в който именно тя придобива своята многостранна цялост. Така в гносеологическите си, психологически и сигнално-перцептуални аспекти поезията изявява и пространствено-временния си характер (или времепространствения — акцентът в двойствената му същност се мени според спецификата на конкретната поетическа система). Следователно, аналогично на общоестетическия подход към въпроса, анализът на хронотопните характеристики в поезията трябва да се осъществява едновременно на различни нива — на реалното, физическо съществуване на творбата, на понятийно и психологическо ниво, като внушение и като усвояване.

Поезията придобива времепространствения си изобразителен характер, когато осъзнае себе си като поезия. Във върховите си постижения тя винаги е имала синтетична хронотопна образност. Най-висшата ѝ амбиция е да пресъздаде пространството, да го преодолее като материал на описателните изкуства и да го потопи в стихията на времето; да осъзнае процесуалното му битие и да му подари присъщото му четвърто измерение. В пълното единство на времепространствения образен континуум се състои „привилегията“ на кинематографичното изображение, в което обаче силният напор на визуални внушения потиска асоциативно-образното мислене (като успоредно с това освобождава интелектуалните операции) и измества художествената перцепция в различна плоскост.

По начало художественото пространство и време са идеални по своя характер. В отделните изкуства те имат различна степен на реално проявление. Поетическият образ се характеризира с по-голяма степен подчиняване на времето, тъй като физическото време на поезията, нейната процесуалност, ритмичната ѝ организация са негови основни определители. Въпреки това обаче тя не е чисто темпорално изкуство. Една съпоставка с музиката би доизяснила въпроса — музиката е в състояние само частично да внуши пространствени представи (с помощта на динамичното си звучене), докато в периоди на крайни експерименти в тази насока поезията е била превръщана в словесна живопис (да си припомним онази описателна лирика, която се култивира в Германия през втората половина на XVII и през XVIII в. и срещу която излиза със своя „Лаокоон“ Лесинг).

Процесуалното битие на поезията не означава, че тя винаги рисува образа в движение. Постепенното изграждане на художествения образ все още не означава развитие във времето. Изразяването на последователност в поезията (а не естествената последователност на думите в нея) не може да бъде случайно, а само закономерен израз на причинно-следствени връзки.[2] Що се отнася до словесната последователност, тя също се основава на определени принципи, които обаче се отнасят до по-други пластове на поетическата творба и по различен начин се отразяват в същностната структура на художествения образ.

изкуство без оглед на пространствените ѝ семантични, психологически и образни внушения. Вж. Пространството и времето в изкуството като проблем на естетическата наука. — В: Ритм, пространство, време, М., 1974. Вж. също Морфология искусства, М. — Л., 1972.

[2] Повече по този въпрос вж. Кл. Протохристова. Интерпретацията на времето в поезията на Ботев. — Литературна история, 1977.

* * *

На фона на възрожденската ни поезия, която е или предимно статично описателна, или динамична, с ярко изразена процесуалност, но с ограничена изобразителна сила, синтезът на временното и пространственото осмисляне на художествения образ при Ботев представлява забележително явление.

В поезията на Ботев темпоралните и пространствените решения не са самостоятелни в изявата си. Те са взаимно свързани, като всяка от характеристиките служи за своеобразен фон спрямо развитието на другата.

В статията ми „Интерпретацията на времето в поезията на Ботев", изводите от която ще бъдат приведени тук, са анализирани спецификите на художественото време при Ботев. Сега ще се задоволим с констативното им представяне, за да съсредоточим нататък вниманието си върху характера на поетическото пространство и сложните взаимоотношения между двете координати в художествения образ.

Принципите в интерпретацията на времето в поезията на Ботев са следните:

1. Като цялостна идейно-художествена концепция времето в поезията на Ботев представлява основана на конкретна историческа действителност „отворена система", която отчита както закономерния и причинно-логически преход от миналото към настоящето, така и откритията излаз към бъдещето.

2. Концептуалното време в поезията му се разчленява на минало, настояще и бъдеще, като бъдещето е закономерна част от настоящето. Трисъставното концептуално време се реализира в двуакцентна опозиционна структура с променлива опозиционна граница, която е в зависимост от идейно-тематичната същност на отделната творба. Временната определеност на дадено събитие е свързана с нравствената му оценка, емоционално-етичен смисъл има и самото противопоставяне на темпоралните концепти.

3. На нивото на лирическото битие времето се превръща в универсален презенс, който организира в себе си минали, настоящи и бъдещи моменти по сложни структурни принципи, сведени в общи линии до семантични опозиции, ритмични импулси и внушаване на пластичност в изображението.

4. Като лирическа перцепция времето е физически осезаемо, с акцентирана противопоставеност на еднократност и продължителност. Въведена е и темпорална деформация, която свидетелствува за усложненост на художествената атмосфера, субективизиране на интерпретацията на емпиричното време, абсолютизиране на лирическия „Аз" и дълбоки психологически прозрения.

5. Читателската перцепция на времето се характеризира с непреодолимо свързване на биографията на поета с поезията му. Идентичното възприемане на лирическите асоциативни преходи и реалната събитийна последователност в живота на Ботев, сливането на пророческото бъдеще в поезията с реални жизнени събития, превръщането на поетичната съдба на Ботев в своеобразен епически подтекст на стихотворенията му води до сложното и силно въздействуващо преплитане на противоречиви художествени внушения, а оттам до алтернативност на художествената перцепция.

6. Присъствието на епически подтекст, наслагването на два вида процесуалност — естествена (събитийна) и условна (художествена) — е предпоставка за възприемането, а оттам и за определянето на голяма част от Ботевите творби като лиро-епически, докато анализът на тяхната поетика доказва лирическата им същност.

7. Влияние на фолклорното усвояване на времето — като непреодолян и непреодолим етап на образно мислене, като традиционна интерпретация и като съзнателно използуван стилистичен похват — се наблюдава в относително голям брой стихотворения на Ботев.

8. На нивото на художественото изображение времето играе ролята на основната координата на поетическия образ, отделните компоненти на който получават словесен израз в последователност, определена от структурни причинно-следствени връзки.

* * *

Анализът на художественото пространство в една поетическа система поставя значително по-сложни въпроси. Докато времето има определени, макар и сложно преплетени прояви на реално, понятийно и перцептуално ниво, поетическото пространство се изявява по-дискретно и по далеч по-специфични начини, често противоречащи на чувствения опит на читателя и на породените от него естествени пространствени представи. В най-елементарния анализ на художественото пространство (на неговите най-достъпни за наблюдение прояви) изникват въпроси, които на пръв поглед излизат от сферата на поезията и се включват в областта на други видове изкуства. Това са проблемите за перспективата, плана и ракурса на изображение, гледната точка, композицията и художествения монтаж.[3]

Реалните пространствени измерения на лириката се определят от нейното звучене (в по-малка степен, отколкото в музиката, разбира се) и от графическата ѝ организация. Тези въпроси са до голяма степен в обсега на формалния подход към поезията, а абсолютизирането им от едно или друго модернистично направление не е допринесло съществено за развитието на поетическото изкуство. По-определен смисъл в случая има първото, тъй като Ботев създава преди всичко звучаща поезия, с контрол върху динамиката, с прецизно и изразително водена мелодика, със сложно организиран ритъм, проникващ във всички слоеве на художествената творба. Тъй като анализът тук е насочен към поетическото конципиране и изобразяване на пространството от Ботев, горните въпроси, макар и безспорно интересни, ще останат вън от границите на тази работа.

Лирическото пространство е по същността си идеално и имагинативно, т. е. съществува като понятие и представа. То се внушава от асоциативно подсказване, основано на семантични нюанси и на определен чувствен опит. Почти пълното отсъствие на конкретна (в смисъл на живописна или изповедно-живописна) образност в поезията на Ботев, както и изявата на времето като основен структурен определител и изобразителен фактор (въпроси, които ще бъдат разгледани по-долу) предполагат интерпретация на пространството главно в семантичен, психологически и емоционално-оценъчен план.

В поезията пространствените характеристики неизбежно носят специфична семантика и се натоварват с допълнителен, чисто поетически смисъл. Семантиката на пространствените елементи, аналогично на темпоралните, може да се реализира на абстрактно концептуално и конкретно перцептуално ниво.

При Ботев пространствените концепти, чрез които се реализира лирическото пространство, са тясно свързани с изконни български категории (родина, роден край, бащино огнище, чужбина, Балкана, гората, полето, поляната, Дунав). Освободени от веществено-пространствената си определеност, те се абстрахират до символи, като присъщите им пространствени характеристики се етизират. Така Балканът се превръща в символ на борбата за свобода, на жертвения порив и съхранявайки в семантиката си знака за „висота“, я оцветява с нравствено-емоционални нюанси и така се противопоставя на „ниското“ поле — символ на робската

---

[3] Част от тези термини, както и обосновката за употребата им са изяснени в статията ми „Принципи на изображение в поезията на Ботев“. — Литературна мисъл, 1974, кн. 1.

неволя. По този начин се стига до многопластова опозиция: висок — нисък, възвишеност — низост, бунт — подчинение, свобода — робство.

Цялото многообразие на пространствените (както и на временните) концепти в поезията на Ботев се свежда до неговите категорични опозиции, понякога външно изявени, но по-често сложно семантично нюансирани, всяка стойност в които среща своята противоположност. Семантиката на основните пространствени понятия е родствена на фолклорните топографски концепти. На нивото на фолклорната интерпретация тези понятия влизат в еднопосочни опозиции. При преминаването си в идеологическата система на Ботев същите понятия се подчиняват на една по-усложнена опозиционна структура с вариращ акцентиран член:

родина
роден край → чужбина
бащино огнище

Най-елементарната пространствено-семантична трансформация на този концептуален ред води до опозицията „близо — далеч“. В емоционален и психологически аспект положителният елемент в нея е „близо“ — в бащиния дом са топлината, обичта, майчината ласка, красотата на любимата. В идеологически и нравствено-ценностен аспект обаче опозицията се видоизменя, като положителният акцент пада върху „далеч“ — далеч от робското ежедневие, от поруганото бащино огнище, от насилието над близките; лишенията, самотата, несгодите са част от пътя към свободата. Тя, както и страстно жадуваната битка са винаги „другаде“, накъдето се стреми лирическият герой. С изключение на „На прощаване“, където това „другаде“ е конкретизирано в представата за поробената родина, в останалите творби на поета пространствената отграниченост на желаното борческо бъдеще води до абсолютизацията на тази автономна, героична територия, до абстрахирането ѝ в понятието за една друга реалност, която се приближава във времето, но се обособява пространствено. Дистанцията се запазва, но се прехвърля от темпорално на пространствено ниво — бъдещето (ще бъде) се трансформира в сегашно време (е) плюс „другаде“, т. е. „тогава“ се превръща в „там“. Така се раждат многобройните устремни „там“ в поезията на Ботев, които материализират порива му към борбата и геройската смърт. Така грандиозното видение на битката ще зазвучи в лирическото настояще на „До моето първо либе“:

Там, де земя гърми и тътне
от викове страшни и злобни
и предсмъртни песни надгробни. . .
Там. . . там буря кърши клонове,
а сабя ги свива на венец,
зинали са страшни долове
и пищи в тях зърно от свинец,
и смъртта ѝ там мила усмивка. . .

Като пример за противоположно разрешаване на дистанцията между реалното настояще и видението на борбата, където тази дистанция се изразява в темпорална противопоставеност, можем да вземем произволен откъс от Смирненски:

Ах, блеснете пожари, сред ледна тъма,
загърмете железни слова!
Нека пламне земята за пир непознат,
нека гръм да трещи, да руши!

(*„Юноша“*)

В своеобразна опозиция са други два концепта от художественото пространство в поезията на Ботев — „полето“ и „поляната“. Тази опозиция се е формирала исторически в съзнанието на българите с по-домашния аспект, в който се възприема поляната. Големите пространствени размери по начало действуват отчуждаващо на българина. Полето за него е било свързано неизменно с представата за робския труд, с тежестта на безправието и унижението. По тази линия, но в по-изявен вид е опозицията на двата пространствени концепта в поезията на Ботев. Поляната е „горска“, свободна територия и така се обединява с Балкана и идеята за свобода. Следователно се засилва противопоставянето на робското ежедневие като основна характеристика на полето с абсолютната „героична“ същност на поляната (при преодоляване на „домашния“ аспект в семантиката ѝ). Най-характерна е интерпретацията на това понятие в „Пристанала“. Там поляната сякаш е изолирана по своеобразен начин от дома на Стояна. Майка ѝ я вижда, изпраща клетви по нея, но Стоянка е вече на „чужда земя“. Самостоятелността на двете пространства се внушава и от появата на анахрония при преминаването от едното в другото:

че се байряк там ветрее
сред юнаци, сред дружина
и Стоянка се белее
в прегръдките у Дойчина.
Като зърна той, че иде
неговото мило либе. . .

Анализът на пространствените понятия в Ботевата поезия е тясно свързан с проблема за нейната взаимосвързаност с фолклорната поетика, въпрос, който тук не може да бъде изяснен докрай. Интерпретацията на пространството при Ботев на пръв поглед напомня партитивността на пространството в народната песен. Действително отделните пространствени дадености се характеризират с независимост и обособеност. Сходна с фолклора е и художествената реализация на „границите“ между тях. Пространството в поезията на Ботев обаче е динамично, то присъствува не толкова като топографска определеност, а като движение, като устрем и порив, като преодоляване. И поривистите многобройни „там“ („На прощаване“, „До моето първо либе“, „Хаджи Димитър“), и активизиращите визуалните представи сигнали („Ей изскочи стара майка. . .“ — „Пристанала“) са елементи от подвижната пространственост в неговите стихотворения.

Важна роля в поезията на Ботев играе присъствието на Дунава. Като приема фолклорната трактовка на „голямата река“ като препятствие към родната земя, към близките (предимно от гемиджийските песни), като символ на самота, на скиталческа участ, несгода и лишения, на непреодолима носталгия, Ботев я героизира. Дунав влиза в системата на онези „гранични пространства“, които обикновено не са конкретизирани или наименувани, но неизменно присъствуват в неговата поезия. Същите пространства, които отделят „бащиното огнище“ от „тази тежка чужбина“, полето с песента на жетварките от Балкана, хайдушката поляна от дома на Стоянка и „старата ѝ майка“; същите „гранични пространства“, които се преодоляват от порива на свободолюбието, на героизма и на болката от поруганата чест. Както вече се спомена, мечтаното решително стълкновение с поробителя се осъществява в неназованото „героично пространство“. Реализацията на подвига е винаги „там“ — на Балкана („Хаджи Димитър“), „през тиха бяла Дунава“ („На прощаване“), „на хайдушкото сборище“ („Хайдути“), „Там, де земя гърми и тътне. . . “ („До моето първо либе“).

Очевидно е преодоляването на тясно фолклорното отъждествяване на локалитет и поведение на персонажа.[4] Ботев е пренесъл характерните фолклорни опозиции и аналогии в сферата на абстрактното образно мислене, но и при него все още се чувствува връзката на идеята с пространствените реалии, макар и вече до голяма степен лишени от конкретност.

Интерпретацията на пространството в една поетическа система поставя и ред изобразителни проблеми, които са особено трудни за разрешаване поради инерцията във възприемането на художественото пространство преди всичко като характеристика на изобразителните изкуства, и оттам води началото си неправилното схващане за спецификата на пространствените изображения в поезията.

Конкретната изобразителност не е характерна за поезията на Ботев. Това не е случайно — тя не е характерна за лириката изобщо, тъй като тя действително стимулира повече или по-малко определени представи, но алтернативността на читателската перцепция, широкият диапазон на ответни асоциативни ходове приединственост на провокиращия поетически сигнал предопределят принципния отказ от конкретност. Тук, разбира се, трябва да се съобразим с двата основни типа лирическо изграждане на изображението, диференцирали се в историческото развитие на поезията — изповедно-живописен и имагинативен.[5]

Поезията на Ботев се отнася в по-голяма степен към втория тип. Изповедно-живописната тенденция се проявява единствено в картината на посрещането от „На прощаване“ и отчасти в портрета на малкия Чавдар от „Хайдути“, но не в чистия си вид. Тя се изразява в поетическа обстоятелственост, организирана по принципите на живописната образност. Последователността във въвеждането на всеки следващ детайл може да бъде съобразена с художествени внушения от емоционално-психологически характер и експресивни опозиции (динамични и цветови контрасти), но не и задължително с темпорално-логическа необходимост.

Имагинативната изобразителност е преди всичко динамичен израз на вътрешна временно-пространствена логика в образа. Отношението между елементите на имагинативната образна структура се изразява в многостепенното взаимно включване на темпорално и семантично ниво. Локалното им съотношение не играе съществена роля, тъй като в подобен род художествени образи пространствеността е само асоциативно подсказана и играе ролята на фон, а не на структуроопределящ елемент:

Там. . . там буря кърши клонове,
и сабя ги сплита на венец,
зинали са страшни долове
и пищи в тях зърно от свинец. . .

(*„До моето първо либе“*)

Художественият принцип на тази картина се състои в силен начален тласък върху образните асоциации във въображението на възприемащия. Внушеното на метафорично ниво единство на бурята и борбата, вихрената динамика и грандиозният размах на картината (подсказан и от пространствено характеризираната паралелна опозиция „клонове — долове“) — всичко това е показано и се създава в движение, в един непрестанен и непреодолим временен поток.

---

[4] С. Ю. Неклюдов. К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой былины. — В: Тезисы докладов во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1966.

[5] Тези работни понятия са хипотетични. Подобно разграничаване има при Г. Орагвелидзе. Стил и поэтическое видение. Тбилиси, 1973. Обяснение за употребените тук термини вж. Кл. Протохристова. Стилноизобразителни особености в поезията на Шели — В: Доклади на XII научна сесия. Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“. 1976.

На езика на пространствено-временните характеристики имагинативното изображение означава подчиняване на образната структура в по-голяма степен на времето, отколкото на пространството.

Интересно би било да сравним по принципа на изображение две от най-характерните и съвършени картини в поезията на Ботев — нощната картина в баладата „Хаджи Димитър“ и картината на посрещането в „На прощаване“. Последната е единственият типичен пример за изграждане по принципа на изповедно-живописната изобразителност. Виденията на желаната победа, на красивото бъдеще поетът е нарисувал с необичайна разточителност. Спрял е за първи път мъчителният устрем, достигнал вече целта си. Като че ли времето вече няма значение и поетът рисува детайл по детайл ликуващата красота на победата. Сякаш иска да съхрани образа на щастливия миг, да го види в цялата му прелест и величие. Затова в тази картина всеки елемент е даден като че ли веднъж завинаги, всичките те се съотнасят в пространството на единния и безкраен момент по логиката на материално-пластическата приемственост и ритъм:

И тогаз с венец и китка
ти, майко, ела при мене,
ела ме, майко, прегърни
и в красно чело целуни. . .
. . . . . .
А аз ще либе прегърна
с кървава ръка през рамо. . .

Странно е присъствието на такава скулптурно осезаема група на фона на почти лишената от материална пластичност Ботева изобразителност. Достатъчна е съпоставката на тази едновременна и невременна определеност на действията с неуловимите очертания на самодивската сцена, с нейната неустойчивост и алтернативност или със сякаш изливащото се във времето великолепие на нощта в баладата „Хаджи Димитър“, за да видим какъв невероятен диапазон имат изобразителните решения на поета.

Основен проблем на пространствените начала в изобразителността при Ботев представя характерът на преходите между отделните компоненти на образната структура. Докато за преходите между различните темпорални пластове в поезията му са характерни смелите и неочаквани скокове във времето и стремителните асоциативни ходове, за движението в пространството и смяната на изобразителни планове основен принцип е постепенността, или плавността. На темпорално ниво преходите се осъществяват на базата на асоциациите и на емоционалното и психологическо единство. Противоположно на това смените на пространствените изображения се основават на принципа на материалната приемственост, на последователното редуване на свързани по един или друг начин изобразителни планове. Много характерен пример в това отношение е постройката на картините в „Хаджи Димитър“, където се осъществява първият основен принцип на художествения монтаж в поезията на Ботев. От детайлния образ на агонията, от крупния план на пушката, сабята, очите и проклинащите уста, през общата картина с падналия юнак, през далечния план на „спряното слънце“ и панорамата на полето до грандиозното видение на робската страна — налице е едно постепенно разширяване на изобразителните планове. Успоредно с натрупването на вътрешно напрежение нараства и обхватът на изображението. Общият план изразява това нарастване чрез едновременното разширяване на границите на картината и включването на пространствени опозиции („земя и небе“, „л е ж и юнакът, а на небето слънцето спряно сърдито пече, жетварка пее нейде в полето. . .“).

Интерес представляват някои „връзки“ между отделни изображения, където преходът на пространствено ниво е рязък. Такова е преминаването от втора към трета строфа:

Очи тъмнеят, глава се люшка,
уста проклинат цяла вселена!
Лежи юнакът, а на небето
слънцето спряно сърдито пече.

Скокът от крупен към общ план се неутрализира от внасянето на думата „вселена“, която на семантично ниво разширява границите на изображението и осъществява плавността на прехода, като подготвя възприемането на широкия обхват на следващата картина.

Важна функция на художествения монтаж в поезията на Ботев играе наречието „там“ — вече коментирано по-горе с оглед на концептуалните му стойности. Високата честота на употребата му е съществена част от стила на поета:

„Какъв мъчителен и всеотдаен порив е вложен в това шест пъти произнесено „там“, в задъханото повторение „Там. . . там буря кърши клонове“. Повторението подчертава силата на преживяванията.“

„Още в „До моето първо либе“ понятието е богато, многозначно и същевременно единно. В „Хаджи Димитър“ то поглъща цялото това богатство, за да стигне до ново обобщение „Там на Балкана“.“[6]

Монтажните преходи в поезията на Ботев се осъществяват и на принципа на асоциацията. Асоциативните ходове във времето обаче са стремглави и обединяват отделени с векове моменти чрез силата на емоционалното напрежение, докато подобни „скокове“ в пространството са невъзможни, тъй като там традицията, всеобщият чувствен опит, логиката на локалната определеност са много по-силни и не допускат излизане от материално-пространствената последователност. Шеметният бяг на чувствата и мислите на поета обаче не може да се ограничи в тесните рамки на едновременност и определена пространственост. Характерна е структурата на преходите, които се осъществяват в поезията на Ботев:

. . .да гледам турчин че бесней
над *бащино ми огнище*:
там, дето аз съм пораснал. . .

. . . и на глас тичам народен

срещу *врага си безверни*.
Там аз за мило, за драго. . .
. . .за него ще се заловя. . .
(„На прощаване“)

Като начален тласък за пространствения скок служи въвеждането на абстрактното понятие („башино огнище“, „врага безверни“). Чрез наречието „там“ тези понятия се трансформират в определен локалитет. Подобни преходи с пространствена последователност, произтичаща от внушено локално единство, съвпадат с резки смени на темпорално ниво (сегашно — минало време; сегашно — бъдеще).

---

[6] Иван Унджиев, Цвета Унджиева. Христо Ботев. Живот и творчество. С., 1975, с. 280, 481.

Макар и относително рядко, в поезията на Ботев се появява и съседство на разнопосочни пространствени елементи. Тяхната организация се подчинява на вътрешни структурни принципи, най-изявеният от които е противоположната пространствена ориентираност на отделните образни компоненти. Контрастът поражда задължително идеята за пространствена симетрия и за опозиционен център, който противодействува на центробежните напрежения в художествения обтър, който противодействува на центробежните напрежения в художествения образ и стабилизира целостта му. На този принцип е построена част от лирическото въведение на „Хайдути“:

Затуй му пее песента
на Странджа баир гората,
на Ирин-Пирин тревата,
меден им кавал приглаша
от Цариграда до Сръбско
и с ясен ми глас жътварка
от Бяло море до Дунав —
по румелийски полета.

Подобни пространствени внушения има и в „На прощаване“:

. . .мене да търсят
бяло ми месо по скали,
по скали и по орляци,
черни ми кърви в земята,
земята, майко, черната.[7]

Забележителен е двойният контраст, където изявеният паралелизъм (на опозиционните членове „бяло — черни“) внушава втория контраст („скали, орляци“ — „земя“) вече не само в материален смисъл („твърдост“ — „мекота“), но и пространствен („горе“ — „долу“).

Редом с анализираните вече особености на изобразителната система на Ботевата поезия съществува и един твърде специфичен, с дискретна проява похват за изграждане на художественото пространство.

Лирическата изповед, каквато представляват повече от Ботевите стихотворения („Майце си, „Делба“, „На прощаване“, „До моето първо либе“, „Моята молитва“), на концептуално ниво има еднопосочна характеристика. Тя представлява обращение, емоционално-мисловен поток с определен (или неопределен) адресат.

Ботев преодолява тази пространствена и временна еднозначност на лирическата изповед както чрез многобройните ретроспекции, скокове в бъдещето и богатите асоциативни скокове, така и чрез внушаването на една вътрешна пространствено-семантична диалогичност.

Ти ли си, мале, тъй жално пела,
ти ли си мене три годин клела,
та скитник ходя злочести ази
и срещам това, що душа мрази.

Бащино ли съм пропил имане,
тебе ли покрих с дълбоки рани,
та мойта младост, мале, зелена,
съхне и вехне, люто язвена.

(*„Майце си“*)

[7] Подробен коментар вж. у Ив. Унджиев, Цв. Унджиева. Христо Ботев. Живот и творчество.

За извеждането на принципа на вътрешната диалогичност е необходимо да се направи таблица от няколко основни характеристики на цитирания откъс. Първите две колонки съдържат персонално определените основни семантични центрове („майка“ — „син“), около които се развива лирическата творба, предадени като конкретен словесен израз и като абстрахирани понятия. Във втората колонка се посочва акцентираният член на диалогичната опозиция „майка“ — „син“. Третата колонка съдържа трансформирането на семантичните центрове в лични местоимения, редуването на които очертава диалогичната линия на откъса (на семантично ниво), а в четвъртата е отбелязана смяната на глаголните времена по стихове:

Стих I	„ти, мале“	майка	ти	перфект
Стих II	„ти“	майка	ти	перфект
Стих III	„ази“	син	аз	презенс
Стих IV	„душа“	„друго „Аз“ на сина	аз	презенс
Стих V	„бащино имане“	вариант на „майка“	ти	перфект
Стих VI	„тебе“	майка	ти	перфект
Стих VII	„мойта младост“	вариант на „син“	аз	презенс
Стих VIII	—	—	аз	презенс

Целият пасаж се характеризира с единство на емоционалната атмосфера и основните мотиви и с равномерно редуване на лирическите „Ти“ и „Аз“. Това редуване играе ролята на своеобразен потенциален диалог (майка — син), който, подсказвайки двупосочната пространствена организация на художествения текст, се проявява и в характерната ритмичност, която поразително точно съвпада с ритмичните импулси в смяната на глаголните времена (презенс и перфект) в началните три строфи на стихотворението. В усложненото звучене на следващите строфи, където се появява мотивът за другарите, на които не може да се довери („мили другари“ — „приятел нямам“), и противоречието между видимост и реалност („весел ме гледат“ — „но те не знаят, че аз веч тлея. . .“), вече буквално се изразява дистанционната противопоставеност на двата лирически центъра („но т у к а вече не се надявам“), за да зачести отново в следващите строфи редуването на „майка“ и „син“ (в най-разнообразни словесни реализации) и да се стигне до преодоляване на разстоянието, на семантическата и психологическата противопоставеност, развита на фона на емоционалното единство; за да се стигне до раждането на образа на върховното щастие от близостта с майката, от нейното съчувствие, съучастие, топлина.

„Майце си“ демонстрира един относително първичен начин на изразяване на вътрешната, семантично-пространствена диалогичност. В поезията на Ботев се наблюдават и по-усложнени варианти на същата текстуална структура — в „До моето първо либе“ и „На прощаване“, където се появяват и допълнителни персонологични центрове, но все пак определяща остава диалогичната постройка. Във всички тези стихотворения обаче първоначално „се подава“ диалогичната тема в чист вид и едва след пълното ѝ развитие се въвежда допълнителният персонологичен или семантичен център.

Много характерна е забележката на В. Смоховска,[8] която, констатирайки диалогичната същност на Ботевата поезия, отбелязва липсата на ответ в лирическите обращения. Трудно е да се съгласим, че изповедните Ботеви стихотворения са безответен зов. Те са изпълнени с вяра в съучастието на майката, на любимата,

[8] В. Смоховска. Ботевата поезия и народната песен. — Септември, 1972, кн. 8, с. 191.

на приятеля. Именно затова те звучат диалогично, но налице е не възпроизвеждане на диалога, а неговото изобразяване в езиков, семантичен и общоструктурен аспект. Въпросът за семантично-пространствената диалогичност в поезията на Ботев е важна страна от приемствено-трансформационните ѝ отношения с народнопесенната поетика, но този въпрос засега остава вън от нашия анализ.

Проблемът за лирическата перцепция на пространството не поставя сложни въпроси за разрешение поне в поезията на Ботев. Лирическото усвояване на пространството е подчинено на системата от пространствени концепти почти изцяло. Тук е очевидно различието от съответната интерпретация на времето, където, макар и рядко, поетът с огромна сила на художественото внушение въвежда темпоралната деформация. Въпросът за отсъствието на подобна деформация в художественото пространство е свързан с по-общи въпроси на поетиката. Парадоксите във възприемането на пространството внушават идеята за алогичност на ситуацията, за нарушено равновесие на съзнанието, състояние на сън, халюцинация, болезнен пристъп, докато деформацията при темпоралната перцепция е в сферата на нормалните психически реакции на индивида. Следователно като резултат от първото се получава субективиране на гледната точка или внушаването на патологични психо-физически състояния. Подобни внушения са чужди на образната система на Ботев. Единствената картина в поезията му, която материализира сякаш предсмъртните видения на юнака (сцената със самодивите в „Хаджи Димитър“) в безвремието на вълшебната нощ, подчинено на неуловимия ритъм на невероятния полет и песента, е с подчертана алтернативност на художественото внушение. Налице е и митологично обоснованото присъствие на самодивите, и приказната атмосфера на нереалност, която те носят със себе си. Еднозначно психологически оправданата деформация в „спряното слънце“ тук умножава художествената си информация до преливащи една в друга интерпретаторски вариации. Самодивите са реални и не са, те са три и не са три, действията си извършват само веднъж и безброй пъти. Тази неопределеност и неуловимост на картината пренася баладичния ефект едновременно към сферата на психологическите прозрения и към героизацията на народните поверия. Деликатно поднесени, в своята многозначност психологическото и баладичното начало се неутрализират в дълбоката съдържателност на поетическото внушение.

Подобна многозначност при въвеждане на пространствена деформация е невъзможно.

Парадоксалността в перцептуално-временните отношения е първата степен в субективиране на гледната точка, основаваща се на психо-физически обусловеното им строго индивидуално усвояване. Перцепцията на пространството е по-общовалидна и се подчинява на известни концептуални универсалии. Отклонението от тях може да бъде проява на експресионистични търсения, но подобни експерименти се появяват в българската поезия значително по-късно и така въпросът остава вън от занимаващите ни сега проблеми.

* * *

Накрая ще обобщим изводите за единството на временните и пространствените характеристики в образната система на Ботев, които бяха анализирани с оглед на една или друга особеност на художественото време и пространство. Формите, в които се изявява това единство, са четири:

1. Смяната на локалитета съвпада със смяна на темпорално ниво. На границата на двата пространствени плана се появява анахрония („Пристанала“) или движение във времето („На прощаване“).

2. Резките преходи на временно ниво се неутрализират от постепенност в движението на образа в пространството. Тази постепенност се осъществява с по-

мощта на асоциативни ходове и чрез трансформирането на абстрактни понятия в определен локалитет.

3. Продължителното единство на място се балансира от постепенно движение във времето. Това е единственият самостоятелен случай, който не е коментиран по-горе и затова ще го илюстрираме тук:

. . . бащино ми огнище!
там, дето аз *съм пораснал*
и първо мляко *засукал*,
там, дето либе хубаво
черни си очи *вдигнеше*
и с оназ тиха усмивка
в скръбно ги сърце *впиеше*,
там, дето баща и братя
черни *чернеят* за мене. . .

(„На процаване")

От минало свършено време през минало несвършено към сегашно — този непрекъснат темпорален преход се извършва на фона на хомогенна пространственост.

4. На „безвремие" (в темпоралната организация на художествения образ) съответствува здраво фиксирана гледна точка и контролирана от нея постепенна смяна на изобразителните планове, осъществена единствено чрез разширяване на техните граници.

Тези четири варианта на взаимоотношение между художественото време и пространството в поезията на Ботев бяха изведени от самостоятелния анализ на двете характеристики. Макар и емпирично получени, те до голяма степен изчерпват теоретическите възможности за отношение между времето и пространството в естетически план. Важно в случая е обстоятелството, че налице е едно несъмнено единство на временно-пространствения континуум в образната система на Ботев, доказателство за най-цялостното и същностно проявление на поетическото изкуство в нея.

П. К. ЯВОРОВ И НИКОЛАЙ ЛИЛИЕВ

Елка Константинова

Още приживе на Яворов започва неговото силно въздействие върху младите творци в поезията ни. В началото на века те го признават не само за свой учител, но и за пръв застъпник на оня стил, който искат да наложат практически и теоретически. Ще припомним, че руските символисти, когато търсят исторически обосновки на своите естетически позиции и връзки с миналото на руската култура, за да установят една нова традиция, сочат за свои учители и предшественици Лермонтов и Тютчев. Пушкин е за тях много слънчев, класически ясен и логичен; поезията му не е съзвучна с болезнените интонации на изтерзаните им души. На същите основания и нашите символисти, които отричаха Вазов и дори Пенчо Славейков (въпреки че той е в същност техният идеен вожд), сочеха винаги Яворов за свой предшественик. Създаденият от него нов модел на българския стих е за тях съвършен образец на модерната поезия.

Яворовата поезия е най-чувствителната струна на обществения живот през 90-те години на миналия век и през първото десетилетие на нашия. Тя доказва силно изявеното гражданско начало в литературата на 90-те години, активната обществена ангажираност на българския творец, връзките му със социалния колектив. Яворовата драматична социална лирика („На нивата“, „Градушка“, „Арменци“ и др.) е между най-ярките манифестации на основния дух и патос на десетилетието. В същата степен това важи и за символистичните му стихове от началото на века. В тях за пръв път се проявяват новите черти на херметичния душевен мир на извънсоциалната интелектуална личност. Докато 80-те и 90-те години са време на интензивен обществен живот (на това се дължи доминиращата роля на прозата в тогавашния литературен процес), то първото десетилетие на нашия век е време на рязко отдръпване от политическите борби, на скъсване връзките между личността и околния свят. Яворов пръв потъва в драматичните видения на интимното си битие и във философската проблематика, наложена от времето. Той е в центъра на силното лирическо движение в българската литература от първите години на XX в., когато по неговия път тръгват плеядата млади лирици — от Димитър Бояджиев и Димчо Дебелянов до Теодор Траянов и Николай Лилиев.

Могат да се направят интересни паралелни съпоставки между Яворов и Лилиев — особено с ония песни на Яворов (като „Желание“, „Чудак“, „Есенни мотиви“. . .), в които трепти успокоена тъга, тихо и мъдро прозрение в преходността на живота. Очевидно е,че в известни насоки поезията на Лилиев завършва — прочистени, изяснени и възвишени — някои Яворови предчувствия и усети за природата и човека, за смъртта и вечността на битието. Поезията на Лилиев доразвива философската основа на Яворовата върху един по-стеснен и херметичен духовен терен. И при двамата драматичните акценти са пренесени отвън навътре, в душа-

та на самотната личност, чиито болезнени преживявания са изцяло и дълбоко социално-психологически обусловени. И при двамата самотата и трагизмът са обществено детерминирани.

От Яворов до Лилиев нашата поезия се движи в една стилна цялост: неоромантичната стилова цялост. Това е поезията на вътрешното самовглъбяване, на изповедния психологизъм, на светкавичните прозрения, на песимистичните изповеди. Яворов слага началото — затова е тъй неспокоен, динамичен и раздвоен. Лилиев постига изчерпването на един вече установен поетичен стил. Той е мъдро съсредоточен над ясната устременост на душата си, улавя нейните вълнения и ги затваря в стихове, които отначало докрай сякаш имат една цел, една предварително поставена задача: да разкрият трагедията и радостите на изолиран, но силен дух, който е преодолял всички временни, мрачни и демонични увлечения (така изпепеляващи при Яворов), за да живее само в хармонията на своята висша съвест. Лилиев видоизменя и сякаш изчерпва модела на Яворовата философско-психологическа лирика. По-късно трябваше да дойде поет като Атанас Далчев, за да продължи тази линия на философската размисъл, но вече в друга плоскост и със съвсем друг поетически реквизит.

Психологическите разлики между двамата поети са съществени — единият иска да изпита всички възходи и падения на човека, да изгори в динамиката на психичните, социалните, гносеологичните и т. н. противоречия, а другият, може би като е имал пред вид и опитите на първия, затуля съзнателно целия първи дял от изживяванията и се отдава направо в пълната власт на примирението. . . Тук вече играят роля вродените склонности, външната съдба, социалният опит. . . Яворов е с вулканична природа — силен, борчески, буреносен, раздиран от вътрешни противоречия. Силата на Лилиев не се проявява никога в обществено-политическите борби, нито в шумните, драматични изяви на поетическия талант. Той не изгаря в пламъците на народното движение, не се осъществява в житейските конфликти и в съпротива с външния свят. Неговият подвиг е от друг характер. Това е подвигът на търпението, на духовния стоицизъм в царството на буржоазната пошлост, на развихрените партизански страсти. В „тоя век на хищно изтребление“ Лилиев сякаш е представител на други, далечни светове, на извънземни вселени, където не съществуват човешки страсти и пороци:

О, миг божествен, миг тържествен
на несъбудената плът,
пленена в прокълнатий път
на ужаса да бъдеш девствен. . .

(„Не зная тоя път извежда ли. . .“)

Яворов изстрадва до дъно крушението на революционните си идеали, житейските си трагедии, любовното опиянение. . . Абсурдният, нечовешки стремеж на Лилиев към преодоляване на плътското начало в себе си, на сетивните си страдания, на мъките на земната си тракийска природа е белег на светост, на душевно величие. Чрез него той иска да постигне оная пълна духовна хармония, която звучи в музиката на стиха му. В Лилиевия стих е снижен жизненият тонус, липсва жизнената сила на Яворовия драматизъм.

Яворовата трагедия е, че не може никога да успокои духа си, да постигне нирвана за душата си, че само я бленува — а Лилиевата трагедия започва оттук нататък: неговото самоуспокоение, примирение и самоотричане е и неговата истинска трагедия. Тихата безволна меланхолия в поезията му е привидна, зад нея прозират страданията на едно силен отшелнически дух. Лилиев е самотник и отшелник само в пошлата буржоазна действителност. Висше изпитание за него е всеки контакт с нейните байганьовски прояви. За да съхрани кристалната чистота

на душата си, той още от млади години напълно се изолирва от врявата на деня, от суетата на всекидневието. И живее като светец и аскет сред пустинята на обществената поквара:

И сред пустиня безбрежна,
плаха и нежна,
моята песен звучи.

И Яворов, и Лилиев са пълно отрицание на света, в който живеят. И двамата са безкористни жреци на „чистото“ изкуство, имат злочестината да се родят в хищна епоха и имат силата да я отрекат и преодолеят. Абсолютната им несъвместимост с времето създава трагичната символистична поезия на отчуждените им души.

Символизмът като художествена школа и литературно течение не е задоволявал представителите си. Те най-често са успявали да го превърнат и в свой жизнено-творчески метод. Особено характерен за нашите символисти е стремежът да не отделят в себе си твореца от човека, литературната си биография от личната. И естетическото си верую от философско-житейските си позиции. За тях, особено за Яворов и Лилиев, символизмът се превръща и в учение за самоусъвършенствуване на личността. По-точно това учение съвпада с техните вътрешни пориви към нравствено извисяване. И двамата стават символисти по вътрешно предразположение към новата символистична естетика; въпреки че се развиват напълно самостоятелно, те търпят едни и същи влияния, имат сходна поетическа култура. И двамата носят в кръвта си някакво проклятие, което отравя и най-красивите мигове на безрадостното им битие. Колкото и противоположен да е нанизът от събития в личните им биографии (единият живее динамично, революционно, страстно-трагично; другият съзнателно се ограничава от обществените контакти, забранява си дори опасните плодове на любовта, обрича на трагична самота благородния си дух), все пак в техните човешки съдби има нещо сходно, дошло от времето и от общото в романтическото им естетическо кредо. И двамата търсят истината в този свят, създаден „в лъжа и грях“. Стиховете им се изтръгват като стон от измъчените им души; те са зов, молба за облагородяване на българските нрави, за побратимяване на хората, за нравствено прераждане и усъвършенствуване на нацията. Търсейки опора в себе си, в своите духовни богатства, в своята човешка добродетелност, те нито за миг не скъсват вътрешната си обвързаност със своя народ.

И двамата се опитват да претворят изкуството в действителност, а действителността — в изкуство. Реалните жизнени събития те никога не преживяват само и просто като жизнени събития, а спонтанно ги превръщат в част от вътрешния си мир и от творчеството си. А реалното в необичайния си живот на интелектуалци поставят в символистическо измерение. Яворов се измъчва от своя двойник, страда от „ангели и демони“ вътре в себе си и изобразява метафорично реалното си раздвоение, вътрешните си кризи:

. . .Из хаосни простори
едно страдание, една велика тайна
на моята душа говори. . .

(*„Среднощен вихър“*)

Той придава космически измерения на конкретните терзания на душата си — „робиня суеверна на безверен ум“, превръща в общочовешки символ вроденото си пристрастие към хаоса, тъмнината, проклятието. . . Неговите „среднощни вихри“ са обобщен символистичен образ на хаоса на битието, а драматичните му

„безсънници“ — на философските търсения на човешкия дух. Лилиев също придава символна, общочовешка значимост на конкретните си духовни преживявания. Ти ите му, съзерцателни нощни бдения, утеха за примирената му свенлива душа, са призрачни символи (противоположни на Яворовите — философско-драматични) на бягството на интелектуалеца от дневната суета, от коварството и съблазните на реалното битие:

Когато нощем всред безкрая
извие звездният керван,
обичам смътно да гадая
и да бленувам своя блян:

— Дали сама ще се заключи
душата в своята мечта,
да слуша скръбните съзвучия
на безначална чистота?

(„Когато нощем всред безкрая“)

В различни символистични измерения се открояват при двамата поети контурите на човешките им същности и съдби. Но и двамата се опитват да претворят в общозначими съдържателни образи-идеи своите философски търсения, своите моралистични прозрения:

Един и същ на битието с урагана,
аз шеметно се нося, дух на океана
на тъмнина нестресвана от сън за ден,
без нявга мигом негде да застана,
напред самотно устремен

(Яворов. „Песен за човека“)

Кажете тоя странен ден
завършва ли със нощ безлунна,
и ще ли мога да целуна
смъртта на своя дух ранен

(Лилиев. „Кажете тоя странен ден. . .“)

Философските търсения и прозрения на Яворов и Лилиев са сходни, въпреки че психологическата същност на лириката им е различна и дори противоположна. Проблемите на битието, вечността, смъртта, красотата. . . ги вълнуват преди всичко като гносеологически проблеми, но поради съществените разлики в човешките им същности и психики те различно възприемат конкретните им значения (например смъртта за Яворов е „ужасен призрак“, а за Лилиев е мечтан „бял саван“).

У редица западни, руски и наши символисти наблюдаваме силно увлечение по модата, известна театралност на преживяванията, преднамерена интензивност на скръбните чувства, очевиден декаданс в житейското поведение и в поетическите превъплъщения. При Яворов и Лилиев съвсем не е така. И двамата са чужди на Бодлеровия декадентски скептицизъм. Тяхната скръб е истинска (корените ѝ са заложени в самия трагичен хаос на тогавашния български живот), драмата им е истинска човешка драма на духа, на познанието. Те живеят в неистово духовно напрежение, във вечна възбуда, в изострена чувствителност, в непрестанна треска и борба със себе си.

Аз страдам. И в самозабвението на труда,
и в саморазяждането на покоя, —
на битието в зноя,
на извънсветовни блянове в студа —
кога летя, когато падам,
аз страдам.

(„Аз страдам“)

Страданието на Яворовия метежен дух е постоянно негово състояние; то е неизменен спътник на търсещата философска мисъл на поета, на стремежа му да проникне в тайните на битието. „Терзан от знойна жажда“ да разбере смисъла на човешкото съществование, шеметно понесен на крилата предвечни на „живота и смъртта“, Яворов не намира пристан и покой:

През тайната на димните потоци звездни,
кръз ужаса на гробно млъкналите бездни,
заслушан аз минавам — бди тревожен ум,
с надежда за минутите възмездни
на стигнат край в безкраен друм.

(„Песента на човека“)

В ранните и в късните трагично-изповедни стихове на Яворов страданието е осезаемо, конкретно, обосновано от трагичните жизнени обстоятелства. Също както при Лилиев, който още в първите си творби изповядва: „аз съм беден и самин. . .“ (стихотворението „Към природата“). На двадесет и три години поетът вече чувствува, че неговият „горък ден залязва“. Скръбта, самотата, преждевременната умора от живота не са случайни мотиви и в поезията на Лилиев, а правдиво отражение на безрадостното му съществование на бездомник и страдалец:

Безкрайна жал и мрак ранил покриват мойто ложе,
не съм живял, самин съм бил, смили се тъмни боже!

Вечната правда на изкуството: сливането на живота с творчеството, както вече казах, при символистите Яворов и Лилиев е най-дълбоко и ярко преживяна. Но от нея произлиза и голямото заблуждение на символистите: издигайки в култ личността, нейните субективни стремления, те не поставят пред личността никакви други задачи освен „саморазвитието“. Символизмът изисква непременно да се извършва това саморазвитие, но как, в каква точно посока и в името на какво — той не посочва, а и най-често не може да посочи. От всеки творец, който встъпва в „ордена“ на символизма, се изисква непременно горене, непременно движение — безразлично в името на какво. Така се стига в редица случаи при западния и руския символизъм до прослава и на бога, и на дявола, до вакханалия на чувствата, до трескава гонитба на безразлично какви емоции. Всякакъв вид преживявания школата на символизма признава за висше благо — стига да са много и да са силни, да са разтърсващи. Налице е безразлично отношение към тяхната последователност и целесъобразност. Сигурно затова в последна сметка представителите на символистичната школа стигат до изчерпаност — логично следствие от това емоционално прахосничество, от тази чувствена неудържимост. В такива случаи неизбежно се появява непрестанната актьорска игра пред самия себе си, разиграването на собствения живот като театрална импровизация. Елементи на подобен декаданс откриваме в нашата поезия при късния символизъм, по-точно при епигоните на символизма. При Яворов и Лилиев няма и помен от подобна

вакханалия на преживяванията, няма и следа от театралност. Това се дължи преди всичко на тясната им връзка с народната съдба.

Развитието на нашата нова литература след Освобождението, обосновано от закономерностите на специфичното ни национално развитие, налага изживяването с късна дата и на символизма, и на модернизма (след войните, като нова форма на индивидуалистичното художествено съзнание). От това закъсняване в появата на нашия символизъм (в сравнение със западноевропейския) иде и засиленият нравствено-хуманистичен патос в стиховете на Яворов и Лилиев, които с новаторски изразни средства отразяват народното страдание. Гео Милев даде най-точно определение на Яворовото страдание, което не е лично, „защото не може да има такова огромно лично страдание".

Дълбоко хуманистичните, гражданските, реалистичните елементи в лириката на Яворов и Лилиев (както и на Дебелянов, Л. Стоянов, Емануил Попдимитров, Христо Ясенов) доказват, че символизмът у нас е своеобразно свързан с действителността и своеобразно отразяващ нейните промени. При него интелектуалното, духовното начало се бунтува срещу животинската, материалната стихия на живота и налага по-висши измерения на националната нравственост. Поезията на Яворов и Лилиев е най-ярко доказателство за това. Всичко, което изповядват за себе си, е истинско, дълбоко искрено, съдържащо в пречистен и извисен вид същността на народните стремления. И двамата са силни, духовно развити личности, еманация са на българския духовен стоицизъм.

Неправилно някои критици и почитатели на Лилиев го рисуват като слаб и сантиментален човек. Те вземат вродената му и съзнателно култивирана деликатност за слабост, а изключителната му чувствителност — за сантименталност. Той носи у себе си националните нравствени добродетели, патриархалната чистота на българския характер. У него се изявяват с пълен капацитет и българските стремления към просвещението, към културата, към възвишените светове на изкуството. Болезнената му чувствителност, изтънченост и нежност не са прояви на слабост, а на вътрешно богатство, издръжливост и устойчивост:

Долавям звук, и нечий глас да стене
из простора —
не съм за тук, не съм за вас,
о бедни, бедни хора!

Много са доказателствата, че Яворовата и Лилиевата поезия не влизат в орбитата на декадентската поезия. Декадентството, упадъкът изобщо е относително понятие — определя се само по отношение на предишни висоти, на предишни етапи и затова е напълно неприложимо не само при тия двама наши поети, но и при Димчо Дебелянов, и при Теодор Траянов. . . В тяхното изкуство не можем да открием никакви признаци на упадък в сравнение с предишните периоди на националната ни лирика. Те не са декаденти дори само затова, че не са продължители на предишни поетически системи и стилове. Яворов е новатор, революционер в българската поезия; след Христо Ботев той създава втория нов етап в нейното развитие. Лилиев продължава започнатото от Яворов. Колкото и противоположни да са Лилиевите тихи съзерцания на Яворовите драматични терзания, в основата си те са продължение на същите философски идеи, които Пенчо Славейков пръв постави, а Яворов пръв реализира със средствата на новата символистична поетика.

Идеите на индивидуализма, прокарани в нашата литература от кръга „Мисъл", намират най-добра почва сред поколението на Лилиев. „Пенчо Славейков — пише Людмил Стоянов (вж. Д. Дебелянов. Поет на жизнения подвиг. С., 1926, с. 9) — беше единствената опора, която ние, неговите конквистадори, чувствувахме

зад себе си.“ Въображаемият „свръхчовек“ на Пенчо Славейков е надарен с могъщ дух, с чи ичена воля и величава непристъпност — качества, с които би могло да се устои дори срещу кървавия гнет на буржоазното управление. Култът към „силната личност“, която може да се противопостави с могъществото на своя дух на еснафското безразл ичие, на изостаналостта на „фасулковците“ и „филистерите“, е напълно обясним за ония години. При Яворов и Лилиев той се превръща от култ в реално осъществяван стремеж към облагородяване на духа чрез познанието и философската вглъбеност. Драматичният патос на Яворовите духовни преживявания ражда бурната, богата оркестрация на неговия стих, изповедно-монологични е му човешки интонации, новата му дисхармонична и богато разнообразна структура. Серафичната чистота на душевните трепети у Лилиев намира отражение в неговия изящен музикално еднообразен стих (в сравнение с Яворовия) чрез претворяване на видимия свят в бляновете и естетическите съзерцания на лирическия герой. Затова Лилиевите символистични образи губят жизнената сила на Яворовите, минават границите на реалния свят.

У Лилиев откриваме подобно на Яворовата поезия стриктно спазване на някои чисто музикални принципи в изграждане структурата на стиха — особено принципите на сумиране и на вариации върху една тема. В Лилиевата поезия са налице редица особености на Яворовия стил — например персонификацията на отвлечени понятия, извикване на символни образи — конкретни и дори подробни в своята сетивност и колоритност на рисунъка и едновременно с това безплътни, ефирни, ирреални. Лилиев употребява и типично яворовски епитети и думи, негови ритми и рими (например стихотворението „Тежат ми венчалните думи, венчалният пръстен тежи“). Задача на нашето литературоведение е да разкрие и систематизира тия влияния върху външния строеж на стихотворения от Яворов и Лилиев. Те не намаляват стойността и самобитността на Лилиевата лирика и се обясняват с редица съществени, вътрешни сходства на Лилиев с Яворов.

Лилиев завършва започнатото от Яворов — главно по отношение преобразуването ролята на субективния фактор в нашата лирика. За пръв път при Яворов субект и обект напълно се сливат в органично единство, като обективният свят изцяло се пречупва, пресътворява се в света на лирическия герой. Лилиев довежда докрай, до завършеност субективизацията на реалното би ие:

Ти чуваш мойта горестна молба
от свойте небеса, незнайни боже,
прати низвергнат дух ръка да сложи
над моето сърце, като съдба!

Аз не разбих желязната врата,
която води в сенките на рая,
и моята душа ридай в безкрая
като прогонена мечта.

Покорен чакам твоя властен зов
да ми разтвори тайните на ада,
аз може би ще пия там наслада,
аз може би ще пия там любов.

(„Ти чуваш. . .“)

И Яворов, и Лилиев са поети на „психичните реалности“. И при двамата субективният фактор е основен елемент на вътрешната форма, а не само основа на съдържанието. Те изобразяват външния свят чрез душата на лирическия герой; през неговите усещания очертават контурите на конкретния пейзаж, атмосфера,

обстановка. Придават на изобразяваната реалност допълнителни измерения, създадени от отношението на субекта към обекта. Затова образната им система получава двупластова, двупланова структура: първият план са образите от веществения мир — превърнати в символ на онова, което стои зад тях, във втория план; те са символ на вътрешния свят, на човешката душа. Основна роля в тези образи-символи при Яворов и Лилиев играят субективните психологически асоциации, но тези асоциации за разлика от декадентската поезия не излизат извън сферите на целенасочената, ясна и логична мисъл, на извисеното, духовното преживяване, на нормалното човешко възприятие, на задълбочената философска размисъл. И при двамата почти не се срещат замъглени абстрактни изрази, мисълта и чувството са изразени с логическа последователност и яснота. Да вземем за пример сонета на Лилиев „Да можех", където четиринадесетте стиха в едно сложно, но кристално ясно изречение заключават една определена и достъпна мисъл:

Да можех и днес окрилен
от прежните нежни мечтания,
с великата жажда за ден,
за нови и нови познания,
да търся в живота пленен,
живот и разумни желания,
от светли слънца озарен
в най-тъмните земни страдания,
не вярвал бих в жалък завет,
че тук съм осъден да крея,
безцелни лъчи да пилея,
отритнат, безличен и клет
не бих си простил, че живея
живот на скъден сонет.

Поетическите образи и при Яворов, и при Лилиев не преминават границата на органичното единство между субект и обект, не прерастват в декадентски, защото съзнанието на лирическия герой не се откъсва напълно от действителността. И Яворов, и Лилиев не се отказват от критическото си отношение към външния свят, от своеобразното си бунтарство срещу действителността, в която живеят, от конкретния си идеал за човека, от ясно начертания си път (различен при двамата поети) към самоусъвършенстване.

И в Яворовата, и в Лилиевата поезия напълно отсъствува безволевият лирически герой, така характерен за декадентското изкуство, напълно отсъствуват човеконенавистническите идеи на чуждите декадентски течения:

Я ненавижу человечества
И от него бегу спеша.
Мое единное отечество —
моя пустинная душа.

(Федор Сологуб)

В сравнение с Яворов при Лилиев лирическият герой е, както вече казах, значително повече откъснат от външния свят, но той докрай не престава да изразява своята неприспособимост и страданието си от всеки допир с буржоазната действителност, със своя век „на хищно изтребление", с ония обществени фактори, които в същност убиха Яворов. Отказът от бунтарството, заглушаването на критическото отношение към света на капитала водят неизбежно след себе си умора, отегчение, апатия и пасивност, пълно безволие на лирическия герой.

В същност победата на тези упадъчни тенденции означава в нашата поезия краят на символизма. Те са напълно чужди както на Яворов, така и на Лилиев, които до края на живота си съхраняват будна своята гражданска и човешка съвест. За това свидетелстват последните им стихове, както и признанията им, направени в трагични минути на пълно отчаяние (особено стиховете на Лилиев за родината, стихотворението „Като утеха сетна проблесват небесата“ и стихотворенията, в които се чувствуват ужасите от потушаването на Септемврийското въстание от 1923 г.).

Образът на България и у двамата не е метафизическа категория, не е абстрактно понятие, а жив и конкретен образ — символ на смисъла и целта на съществуването им. Общата за двамата непрестанна любов към майката и родината е единствената им радост, най-здравата нравствена опора на светоусещането им; без нея поезията им би била безпросветно, безнадеждно тъжна и мрачна. И двамата преоткриват родината в нейното страдание:

И ето ме изпълнен пак с любов,
и ето ме, Родино, пак готов
чело да сложа в твоето подножие,
да те посрещна като спомен скъп
и да приема твойта свята скръб
като награда, като милост божия.

Та в оня час, когато пак на път
неверна мисъл ще гнети духът
и ще нашепва тъмни предсказания,
утеха да ми бъде по света,
като светилник грейнал сред нощта,
Родино моя, твоето страдание.

(Лилиев. Из цикъла „Родина“)

Поетът страда за „сломените, отрудени, полинели в нужда лица“ на своите събратя, изпитва чувство на вина пред революционните тълпи („и тръгнах гузно след тълпите, безсилен да ги отрека“),от дъното на нараненото му сърце се откъсват най-трагичните вопли по озлочестена България. Все по-скръбни и драматични стават стихотворенията му по време на войните и след кървавите кланета от 1923 г. В „Зад стената“ (1923), „Ахасфер“ (1924) и в цикъла „Родина“ (1925), писани в чужбина, се чувствува, че поетът се задушава от мъка и състрадание:

И тия рътлини, заболи
в мъглите ледени чела,
и тия равнини, где голи
треперят белите тополи,
и зъзнат немите села. . .

(„Родина“)

Лилиев сега говори с конкретен, наситен с емоционално съдържание поетически език, рисува исторически точни и тъжни реалистични картини, детайлно възкресява пейзажа на родната земя след септемврийските събития. Есенни вихрушки посрещат разкаяния скитник, пустош и мъртвило вледеняват сърцето му при срещата с окървавената родина.

За Яворов любовта към родината се слива с любовта към майката, към „майчиното слово“ (както при Ботев), превръща се в символ на живота, на здравите житейски опори, на хармонията на душата. Сред злокобните призраци на нощта, в тревогата на напрегнатите му философски търсения любовта към

майката и родината осветлява като слънце разбунтуваната, изтерзана мисъл („Аз всичко съкруших, но ти стоиш несъкрушима“). Мащабно, необятно е у Яворов чувството към България, то поглъща и терзанията, и надеждите му, и личните страдания, и сложните философски проблеми на битието:

Не си ли ти на майчиното слово,
що най-напред погали моя слух,
не си ли откровителния дух:
на словото, на битието вечно ново?

Но то. . . но то е в мене, тук, където
ридае миналото — тъмен ек,
и дето бъдещето — зов далек,
нашепва сънищата здрачни на сърцето.

И ти си в мене — ти, родино моя!
И аз те имам: радостта е скръб. . .
Че под неволно бреме вие гръб.
И аз те имам — за да бъда сам в безброя.

(„Родина“)

В статията си за Яворов (печатана в сп. „Златорог“, год. X) Николай Лилиев пише: „Остана му само майчиното слово, което най-напред е погалило слуха му — родината. Той обичаше тая родина по-силно от всичко, носеше нейните окови и я диреше навсякъде — в борбата за свобода на своите братя, сред безброя живи, „пръснати надлъж и шир“, в себе си, в своето сърце, отдето бликаха песни, озарени от пламъка на велика печал.“ Тия проникновени думи, с незначителни изменения, могат да се кажат и при оценяването на самия Лилиев и неговия култ към родината.

Една основна разлика между двамата поети можем да открием в отношението им към любовта и жената. При Яворов проблемът за жената заема централно място. С нея е свързана цялата динамичност и трагичност на интимноизповедната му лирика, пък и цялата му трагична жизнена участ. Тя, жената, е ангелът и душата на тая поезия („Сън“, „Насаме“, „Сенки“, „Две хубави очи“, „Ела“, „Не си виновна ти“, „На Лора“, „Обичам те“, „Проклятие“, „Ще бъдеш в бяло“. . .), тя е „цяла изтъкана от светла нежност“ и едновременно е чудовище, заплаха, която смразява кръвта му. Любовното чувство при него е истинско, лично, конкретно, неповторимо, съдбоносно и вечно. Той не го превръща (както това става при редица поети-декаденти) в абстракция, в идея за чувството. При Лилиев всички душевни тревоги и трагични Яворови изгаряния на душата липсват. Жената е извън благородните видения на неговия светъл дух („Не зная тоя път извежда ли от миражите навън“, „Прощавай! Не зови! Не спомняй!“, „Ти молиш, зная, но кого ли“, „Жената, която от паметни дни. . .“). Той съзнателно я гони от интимния си свят, съзнателно унищожава любовните си чувства и страсти. Оттам и серафичността на лириката му, и отсъствието в нея на жизнен драматизъм, на плътност и динамизъм в личните преживявания.

При едно по-дълбоко и детайлно навлизане в света на Яворов и Лилиев откриваме, че противоположните черти у тях са повече от сходствата — поради противоположностите в природните им дадености, в темперамента и в светоотношението им. Но и двамата са рожба на едно и също време, и двамата са представители на новата философско-психологическа линия в развитието на нашата национална поезия, линия, продължена от Гео Милев, Атанас Далчев, Александър Геров, Блага Димитрова, Любомир Левчев и редица други съвременни поети.

ИЗ ИСТОРИЯТА НА БОРБАТА ЗА ЕДИНЕН И АНТИФАШИСТКИ ЛИТЕРАТУРЕН ФРОНТ

(Бележки върху революционната литературна периодика 1934—1941)

След военния преврат на 19 май 1934 г. за социалистическата литература настъпват тежки дни. Спрени са почти всички по-значителни революционни литературни издания. Засилват се преследванията на прогресивните писатели. Червеният молив на цензурата не разрешава отпечатването или осакатява много творби на социалистическите автори. Трудностите се увеличават и от съвсем очевидната несъстоятелност и непригодност на левосектантската линия и прибързаните революционни лозунги. Всичко това изправя творците пред големия въпрос за преоценка на дотогавашния начин на мислене и действия и в литературната политика, и в подстъпите към темите и проблемите. Онова, което преди това в „Наковалня“ и РЛФ, „Звезда“ и „Жупел“ се долавя и чувствува спонтанно, сега излиза с най-очевидна и императивна наложителност. Цялото развитие на социалистическата литература и критика вече минава под знака на освобождаване от сектантските и социологизаторските увлечения.

Разбира се, най-напред преодоляването на левосектантството се извършва в общата политическа и организационна дейност на комунистическата партия. Още в речите на Георги Димитров по случай десетата и единадесетата годишнина (1934, 1935) от смъртта на Димитър Благоев се заговорва открито за неленинската същност на лявото сектантство. Пълно отхвърляне на сектантството и истински прелом в политическата и идеологическата линия на партията настъпва след Шестия пленум на Централния комитет (февруари 1936). Утвърдил — въз основа на забележителния доклад на Георги Димитров на Седмия конгрес на Комунистическия интернационал — работата по изграждането на единния фронт за борба срещу фашизма и войната, за демократични права и свободи като основни задачи на партията, Пленумът въоръжава и отделните партийни групи, и всички дейци в масовите професионални, младежки, културно-просветни и други организации с една истинска ленинска платформа. И резултатите не закъсняват въпреки създадените много по-трудни условия и дълбока нелегалност. Вместо абстрактни апели и необмислени акции комунистите започват истинска масова, конкретна работа сред трудовите хора по градове и села, по фабрики и учреждения, като поставят най-актуалните изисквания за задоволяване на техните материални и други най-непосредствени интереси, подготвят добре стачки и протести, без да изпущат естествено и борбата срещу фашистката власт.

Например издигнатите лозунги за възстановяване на Търновската конституция, за унаследяване на героичното минало, за пресичането замислите на реакционните сили за нова война, за засилване борбата за мир и т. н. дават възможност на комунистите да се свържат и да заработят с всички нефашистки

сили, които не приемат марксизма, но са и противници на фашизма и на войната. Масовата работа в официалните профсъюзи, в кооперациите, читалищата, въздържателните, туристическите и други дружества довежда до овладяване отвътре много от тези организации, макар на някои да има назначени казионни ръководства.[1] Така комунистическата партия наистина успява да навлезе дълбоко сред народните маси и да си изгради един безспорен политически авторитет. Само на основата на този завоюван авторитет може да се обясни готовността на народните маси за широко участие във въоръжената борба, към която комунистическата партия ги приканва след няколко години.

Социалистическите писатели, калили се в не една битка срещу политическите и литературните врагове, изпитали всичките увлечения и грешки в левосектантската литературна политика, сега са едни от първите сред прогресивните културни дейци, които отхвърлят закостенялостта на догматизма и възприемат единофронтовската линия и новите идеи както за организиране на литературните сили, така и за тяхното естетическо преустройство. Усилията наистина са в две посоки: от една страна — към обединяване върху широка антифашистка основа на всички честномислещи писатели, а, от друга — към по-задълбочено разбиране на литературния процес и творческата работа, към разширяване на естетическия кръгозор и диалектичността на литературното мислене, към отдаване необходимото значение на специфичните художествени проблеми, на формата и качеството на художествените творби. С две думи — към все по-пълното усвояване принципите на социалистическореалистическия метод с неговата ленинска основа и в литературната теория, и в поетиката. . .

1

В успелите да се промъкнат през неимоверно големите ограничения отделни обществено-литературни издания с марксическа или общопрогресивна, но винаги борческа насоченост се виждат положителните резултати от тези усилия: по-широко обединяване на писателите-комунисти с демократично настроени писатели, художници, артисти, музикални дейци, по-голям брой статии и рецензии, третиращи важните въпроси за художествения метод изобщо или за новия художествен (социалистически) реализъм по-специално, конкретните проблеми за героиката и романтиката, за майсторството и оригиналността и т. н. А като художествена защита на новото мислене са отпечатани отделни стихотворения и разкази. . .

Един от първите органи на революционните писатели, появил се още при управлението на деветнадесетомайците, е „Литературен преглед“ с редактор Людмил Стоянов. Вестникът е своеобразно продължение на „Щит“,[2] но вече като единофронтовско издание, чрез което Людмил Стоянов открито и последователно заедно с писателите-комунисти отстоява революционната линия на антифашисткия литературен фронт.

Изобщо най-голямата заслуга на редактора (най-често подписващ се с псевдонимите: Телемах, Кандид, Зоил, Апостол П., П. Благов, Б. Струмски) е, че като автор на значителна част от художествения, критическия и публицистическия материал се движи в онази обща единофронтовска линия, която най-добре отговаря на нуждите на момента. Тук са и опитите за промени в отношението (в положителен смисъл) и към наследството, и към съвременните автори, които не са свързани с революционното движение. Постепенно спонтанно уловеното става осъзната идеологическа задача, осмисля се от новия единофронтовски идеологически курс. Може би поради обстоятелството, че върху „безпартийния“ Людмил

---

[1] История на Българската комунистическа партия (кратък очерк). С., 1969, с. 188, 189 и др.

[2] Последният брой на „Щит“ е от 12юни 1934 г., а първият брой на „Литературен преглед“ се появява от 12 септ. 1934 и продължава до 24 апр. 1935 г.

Стоянов не тежи бремето на левосектантските грешки и увлечения, той сравнително по-лесно, без големи сътресения се ориентира в политическата обстановка като гражданин и писател и своевременно, още в „Литературен преглед“, издига актуалните лозунги за обединяването на прогресивните сили в защита на демокрацията и свободата, в борбата против фашизма и за защита на мира. Тук на Людмил Стоянов най-много помага активното му участие преди това и по-късно в борбата за мир в европейски и световен мащаб, онази борба, която така нашироко е документирана още в „Щит“.

В неговите собствени или на Ангел Тодоров, Мицо Андонов, Никола Ланков, Ламар, Петко Буюклиев и др. статии се преоценява литературното наследство на Тодор Влайков, Яворов, Дебелянов и др.,[3] разчупва се резервираността и явното подценяване и отричане на живите писатели-реалисти, които не притежават научен мироглед, като Георги П. Стаматов, Константин Петканов, Светослав Минков и др. . . .[4] Същевременно вестникът води борба срещу реакционните списания и критици, отговаря достойно на клеветите на полицейския критик Йордан Бадев, отхвърля невежеството и творческата безпомощност, патриотарството и национализма. Но че не са преодолени напълно някои сектантски и съвсем лични отношения, говорят отрицателната оценка или подигравателният тон към някои литературни органи и съвременни писатели и критици (ЛИК) — с Емил Коларов и Георги Цанев, към Никола Фурнаджиев, Асен Разцветников, Георги Райчев, Илия Волен и др.[5]

В „Литературен преглед“ са поместени стихове от Николай Хрелков, Крум Пенев, Ангел Тодоров, Никола Ланков, Мария Грубешлиева и Пантелей Матеев; разкази от Людмил Стоянов, Марко Марчевски, Ангел Тодоров и Мария Грубешлиева, от най-младите — Иван Мартинов, Павел Вежинов, Челкаш. . . Не всички от поместените работи са с еднаква художествена стойност. Но трактовката на съвременни или исторически теми в тях е такава, че ги превръща в свидетелство на усилията за освобождаване от тезисността, за обогатяване и разнообразяване на художественото мислене. Прави впечатление, че такива изявени революционни автори като Христо Радевски, Георги Караславов, Никола Ланков, Орлин Василев, Младен Исаев сътрудничат само със статии (с едно изключение на Караславов) по общи обществени и литературни въпроси или с твърде съдържателни и компетентни рецензии. Но и с това те са засилвали доверието на младите творци към вестника, увеличавали са неговите заслуги за обогатяване и обновяване на социалистическата, на антифашистката литература.

Още в първите книжки на започналото да излиза от януари 1935 г. под редакцията на Васил Александров, но фактически редактор е Георги Бакалов (псевдоним Зарски, Немов), сп. „Нова литература“ могат да се видят плахите опити за една по-нова литературна политика, за една по-обогатена критическа и рецензентска работа. През втората годишнина (5 януари — 20 октомври 1936 г.) „Нова литература“ се преименува в „Мисъл“, като за редактор е поставен Ж. Тръпков (Ошавков). Но Бакалов, Трудин (Сава Гановски) и Цв. Драгнев вземат най-близко участие в редактирането.

Подобно на „Звезда“ сп. „Нова литература“ (като партиен орган то е несъмнено продължение на „Звезда“) отстоява най-напред и преди всичко, разбира се, революционната настъпателна линия на социалистическия литературен фронт.[6]

---

[3] Литературен преглед, бр. 32.
[4] Пак там, бр. 11, 20, 26.
[5] Пак там, бр. 15, 16, 25, 28 и др.
[6] И главните сътрудници на „Звезда“, и РЛФ (Сава Гановски (Трудин), Христо Радевски, Георги Караславов, Николай Хрелков, Младен Исаев, Крум Пенев, Никола Ланков, Ангел Тодоров, Богдан Овесянин, Кръстю Белев, Марко Марчевски и др.) се прехвърлят в „Нова литература“. Прибавени са и нови имена: на публицисти и философи — Трайчо Костов (П. Бобев), Динко Тошев (Тр. Динев), д-р Озарев, Дончо Костов, Асен Киселинчев (Камен Иванов),

Познатата класова позиция обаче е изразена вече не така открито и директно, а сдържано, често косвено. Несъмнено всичко това се е налагало от обективни причини — главно от цензурни ограничения. Същевременно в отношението към някои, непроявяващи се открито, буржоазни писатели и публицисти, към демократично настроените литератори и учени съзираме положителната еволюция в общата тактика на комунистическата партия към единен фронт, стремежа към единодействие с антифашистките обществени и литературни сили. На този стремеж, на тази борба с всички „неконсервативни среди“ за възстановяване на парламентарните свободи и Търновската конституция, за даване отпор на настъпващия фашизъм и плановете за нова война, за защита на мира и т. н. са поставени почти всички уводни, редакционни и много други авторски статии на списанието. И което е още по-показателно, като аргументи са привлечени изказвания на Александър Малинов, Иван и Кръстьо Пастухови, Михаил Арнаудов, вестници като „Дневник“, „Мир“, дори и „Зора“. . . Всичко това е добра политическа и идеологическа база за преодоляване на сектантската ограниченост и в литературната политика. Наистина за някакво особено разширяване например кръга на сътрудниците в „Нова литература“ и „Мисъл“ трудно би могло да се говори. Все пак една стъпка напред е пълноправното участие на несвързаните организационно с комунистическата партия, но несъмнено революционни писатели като Людмил Стоянов и Мария Грубешлиева, на Гьончо Белев и Лъчезар Станчев. . .

По-резултатни се оказват промените както в художествената практика на революционните творци, така и в литературната теория и критика. Например по-широкото разглеждане проблемите на реализма — критическия и новия художествен (социалистически) реализъм, за литературното наследство главно на писателите от миналото, които не са били свързани с работническото движение, т. е. онова, което е „ахилесова пета“ на марксическата литературна мисъл преди това. Въпросът за литературното наследство се свързва с далеч по-широката задача за „актуализиране“ на историята, при което борбите в миналото се тълкуват като брънка в един непрекъснат революционен процес, чиято последна фаза е борбата на всички демократични слоеве за демокрация и мир. Разбира се, и по-рано в революционните издания е отстоявана мисълта, че работническата класа, комунистите са наследници на революционните традиции в миналото. Новото сега е, че линията е разширена и включва „унаследяване“ не само и единствено на ярките революционни изяви и герои, но и на по-общонародните движения, засягащи националната съдба. Тук най-вече са статиите на Георги Бакалов за националноревюлюционните дейци и поетичното наследство през Възраждането от Бачо Киро до Ботев, за „двете линии“ във възрожденските борби и новото преосмисляне на историческото повествование и т. н.[7] Може да се предполага, че когато Бакалов приканва прогресивните български писатели да възсъздадат художествено борбата на българския народ за свобода, за да може „масовият читател да проумее най-светлите страници на нашата история и да усвои великото наследство на миналото“[8], ще да е имал пред вид онези мисли на Георги Димитров, развити в историческия му доклад на Седмия конгрес на Комунистическия интернационал през август 1935 г., в който упреква комунистите, неправещи нищо за осветляване миналото на своя народ, „за да свържат своята сегашна борба с неговите революционни традиции в миналото. . .“[9].

Кирил Григоров, Емил Шекерджийски и др.; на поети, белетристи и критици — Орлин Василев, Мария Грубешлиева, Иван Вельов, Тотьо Белчев, Камен Калчев, Павел Вежинов, Андрей Гуляшки, А. Чернев, Иван Руж, Васил Александров и др.

[7] Нова литература, кн. 13—21, 30—32; Мисъл, кн. 14, 15.

[8] Мисъл, кн. 30.

[9] Г. Димитров. Борбата на единния фронт против фашизма и войната. 1949, с. 116—117.

Все в духа на Георги Димитровите указания е написана и знаменитата статия на Бакалов „Изобразете героичното!“ — най-директивната и далновидната, най-целеустремената и богата с идеи, сякаш сама дишаща героиката на епохата, статия от средата на 30-те години до 9. IX. 1944 г., неизгубила актуалността си и до днес.

Такъв по-широк поглед — с изискване за пълноценно реалистично изображение, за по-голяма психологическа правдивост и т. н. — показва Бакалов и при рецензиите си за творбите на съвременните революционни писатели: Людмил Стоянов („Холера“),Ангел Тодоров(„Поеми без лъжа“), Лъчезар Станчев („Хора по стрехите“).[10] И в статиите и рецензиите на Ангел Тодоров (Б. Младенов, Д. Калинов), Иван Руж, Васил Александров и др. се поставят такива проблеми, правят се такива оценки, в които до търсенето на „социологичния еквивалент“ намираме и разсъждения върху по-сложните отношения между творец и действителност, и наблюдения върху героите, похватите и средствата на отделните писатели. Тук в засилването на тази тенденция твърде много помагат на нашата марксическа критика решенията на Първия конгрес на Съюза на съветските писатели и появилите се теоретични статии за реализма изобщо и по-специално върху социалистическия реализъм, някои от които са отпечатани и в „Нова литература“ и „Мисъл“ — Е. Добин, Фр. Шилер и др.[11]

Направени са и първите опити за теоретично осмисляне на творческата практика на младите български революционни поети и белетристи с оглед изискванията също така не само на реалистичното изображение изобщо, но вече и на новия художествен (социалистически) реализъм: Ангел Тодоров — рецензии за „Женени хора“ и „Бягството на Методи Ников“ на Мария Грубешлиева,[12] Васил Александров — рецензия за сборника „Брод“ (озаглавена „Една книга на новия художествен реализъм“),[13] Иван Вельов —отзиви за сбирките на Младен Исаев („Ведрина“), Виринея Вихра („Устреми“), Камен Зидаров („Тишина“).[14] Но че все още не са достатъчни наблюденията върху специфичните особености на художествената форма, на похватите и средствата, на качеството изобщо на отделните творби или общо на творчеството на писателите и поетите показва обширната рецензия на Илия Тодоров (Вл. Топенчаров) „Поети-граждани“ за сборника „Брод“.[15] Независимо от отделните верни констатации или заключението, че поетите са направили истински „брод“ „към брега на художествения и обществения реализъм“, тази рецензия става един от поводите за разразилия се спор за „качеството“ във в. „Кормило“.

Особена стойност и значение придобива статията на Иван Руж „Новият реализъм в нашата литература“, тъй като в нея младият критик не се задоволява да отбележи само разликата между критическия и новия (социалистическия) реализъм (позовавайки се на съветски теоретици и критици, той посочва, че критическото отношение към действителността не е чуждо и на новия реализъм, но на него е присъща и действената романтика), но за първи път обобщава опита — къде по-сполучлив, къде по-схематичен — на нашите социалистически белетристи от началото на 30-те години: Георги Караславов, Крум Велков, Иван Вельов,

---

[10] Нова литература, кн. 14, 33, 34.

[11] Е. Добин. Стилът на новия художествен реализъм. — Нова литература, кн. 14; Фр. Шилер. За реализма на XIX век. — Нова литература, кн. 4.

[12] Нова литература, кн. 9; Мисъл, кн. 8.

[13] Нова литература, кн. 19. С подчертан интерес към реализма, правдивостта и оригиналността на изображението се отличават рецензиите на В. Александров за сборника „Сигнали“ и първата книга „Мъка“ на Ст. Ц. Даскалов. — Нова литература, кн. 26, 29.

[14] Мисъл, кн. 11.

[15] Нова литература, кн. 23, 24.

Георги Пенджерков, а също така и на правещите първите си стъпки — Павел Вежинов, Димитър Чавдаров (Челкаш), К. Карали (Камен Калчев).[16]

По-ново и положително отношение към непринадлежащия към революционното движение Светослав Минков е изразено в прегледа (доста елементарен) на разказите му от „Дамата с рентгеновите очи“, направен пак от Васил Александров.

Поместените на страниците на „Нова литература“ („Мисъл“) стихотворения, разкази или откъси от по-големи творби са също така едно потвърждение на стремежа към разширяване на тематиката — патриотизма и героичното минало, войната и мира, бита и личните чувства, към избягване на схематизма и декларативността при нейната по-задълбочена идеологическа и реалистична интерпретация. Всичко това е наложено и от обективни (цензурни) причини, но идва и като резултат от по-задълбочено художествено мислене. Тук биха могли да се посочат разказите на Караславов („Среща“, „Спомени“, „Братя“) или на Людмил Стоянов („Посрещане“ и откъс от повестта „Мехмед Синап“), на Орлин Василев („Хляб“), Марко Марчевски („Завръщане“, „Новият човек“), на Иван Вельов („Вълчан и мечката“, „Брак“, „Щурецът“), на Кръстьо Белев („Гълъби“), на по-младите Павел Вежинов, Андрей Гуляшки, Камен Калчев и др. В тях действително се вижда трудната борба за преодоляване (разбира се, не при всички автори и творби) тезисността и преднамерeността при по-голямото битово и психологическо уплътняване и историческо осмисляне на социалните конфликти. Или стиховете на Младен Исаев („Дъб“, „Майчино писмо“, „Навън“ и др.), на Николай Хрелков („Пилот“), на Христо Радевски („Силата на силите“), на Крум Пенев („Поет“, „Вечер в гората“ и др.), на Никола Ланков („Земя“, „Раздяла“), на Ангел Тодоров („Египет“, „Лирика“, „Стаи“ и др.), на Крум Вълков, В. Вихра, Л. Станчев и др. И в тях — някъде убедително и силно, другаде умозрително и наивно — също така поетично са документирани усилията за по-голяма конкретност и по-голяма близост до земята и живота на хората, повече „ведрина“ и сърдечност при поетичната разработка на познатите революционни и нови теми. . .

2

Още по-определено и по-нашироко се изявяват новите елементи на идеологическото и литературното преустройство във в. „Кормило“[17]. Като по-пряк наследник на РЛФ „Кормило“ пренася и съхранява някои от най-ярките добродетели на своя предшественик: революционна преданост и бойкост, нападателност и ненавист към класовите политически и литературни врагове, любов към Съветския съюз и съветската литература и т. н. Същевременно обаче, за разлика от РЛФ, „Кормило“ отхвърля левосектантските и други грешки и увлечения и става най-добрият глашатай на създаващото се антифашистко единство на прогресивните писатели, един от най-последователните борци за обединяване усилията на демократическата българска интелигенция в борбата срещу фашизма и войната, за мир и свобода. Не само приема за сътрудници всички членове на Съюза на трудовоборческите писатели, но прави успешни опити за привличането към общия антифашистки културен фронт много художници, артисти, музикални дейци, научни работници. . . По разнообразие, а и качество на поместените публицистични и художествени материали, по свободата, с която се разполагат стихове и

---

[16] Нова литература, кн. 6.

[17] „Кормило“ излиза от септ. 1935 г. до юни 1936 г. под редакцията на Пантелей Матеев. В разширения му редакционен комитет участвува почти цялото основно ядро на пролетарските писатели от РЛФ и „Звезда“. По свидетелство на Людмил Стоянов в края на 1935 г. редакцията била сформирана от Георги Караславов, Христо Радевски, Орлин Василев, Людмил Стоянов и Пантелей Матеев. За редактор бил определен Пантелей Матеев, а за уредник Орлин Василев (Брод, бр. 1).

интервюта, статии и снимки, „Кормило“ стои на едно от първите места сред революционната ни антифашистка литературна периодика.[18]

Прави впечатление също така поместването на много изказвания или преводи на творби от видни представители на европейската и световната прогресивна литература. Най-голяма тук е заслугата на Людмил Стоянов, който с дописки от заседанията на Световния конгрес на писателите в защита на мира в Париж, а после и в статии и очерци запознава читателите не само със съветските писатели Ал. Толстой, Б. Пастернак, Н. Тихонов, Мих. Колцов и др., но и с А. Барбюс, Ж. Р. Блок, Л. Арагон, Ан. Марло, Ан. Жид, Ст. Цвайг, Х. Ман, М. Голд и т. н. По такъв начин прогресивната българска литература не се отделя от голямото и прогресивно движение на световната литература.[19] А чрез най-актуалните обществени и културни повели — борба срещу настъпващия фашизъм и подготовка за нова война и изобщо в защита на мира — вестникът се свързва (а и използва като сътрудници) с общественици и учени, художници и писатели като Вл. Полянов, д-р Иван Кинкел, К. Цонев, Б. Обрешков, д-р Г. Узунов и др., някои от които са далеч от марксизма, но всички са против фашизма и войната, всички подкрепят борбата за мир. Още в началото е публикуван и апел против „новата опасност“ — подготвящата се нова война. И в по-сетнешните броеве се поместват подобни апели.[20]

Решително си пробива път и по-правилната оценка на писателите от миналото, които са били далеч от социалистическото движение. На първо място Вазов — чрез отпечатване на „Елате ни вижте“, и „Отворено писмо до г-н Борис Вазов“ на Гео Милев, статията на Людмил Стоянов, където Вазов е посочен като пример на творец-гражданин и патриот, на поет с реалистична поетична система.[21] Добри думи са казани и за Иван Андрейчин, като се припомнят първите му стихосбирки, когато се е проявявал като социален поет. . .[22] Да не говорим — то се разбира от само себе си — за позицията към Алеко Константинов, Гео Милев, Смирненски, която и по-рано е била, общо взето, положителна, а и възторжена. Показателно е това, че в рубриката на наследството влизат и „народните песни“.[23]

По-особен теоретичен и практически интерес и значение придобиват отношението към Смирненски и опитите на редакторите на „Кормило“ за по-нова оценка на някои съвременни писатели, стоящи също така далеч от марксизма, но честни като граждани и реалисти като творци. При Светослав Минков редакцията продължава и задълбочава положителната оценка на неговите творби (с рецензията на Караславов за „Разкази в таралежова кожа“), приема го за сътрудник, като отпечатва силно изобличителния разказ „Това се случи в Лампадефор“[24]; по същия начин постъпва редакцията и с Чудомир — публикува в два подлистника откъси от „Не съм от тях“, а Людмил Стоянов излиза с кратък отзив, където независимо от критическите упреци и основното пожелание — повече социалност в разказите, увърждава погледа и изобщо хумора на оригиналния писател; при Г. П. Стаматов обаче утвърждаването и признанията се усложняват. . .

В посветения специален брой на писателя е поместен разказът му „Едно отложено самоубийство“. Публикувани са и няколко статии и спомени за видния писател-реалист и сатирик от Людмил Стоянов („На моя литературен наставник“),

---

[18] Самата редакция е имала съзнанието за важността и широтата на задачите, с които се нагърбва. Затова, когато мотивира необходимостта от по-голям формат на вестника, отбелязва като доводи разнообразието на въпроси, свързани с културата, изкуството и критиката,„тяхното всестранно осветление, което не може да се намери в никое друго издание“. . . (Кормило, бр. 15).

[19] Пантелей Зарев. Панорама на българската литература. Т. IV, 1973, с. 10,

[20] Кормило, бр. 2, 27, 30.

[21] Пак там, бр. 15, 33.

[22] Пак там, бр. 10, 4.

[23] Пак там, бр. 10.

[24] Пак там, бр. 23, 34.

Орлин Василев („Двете мои срещи с Г. П. Стаматов“), Георги Караславов („Реалист и сатирик“), в които било заради „критическото начало“ и хуманизма, било заради майсторството на разказвача, вгледал се дълбоко в недъзите на съвременния град и т. н., го определят за свой „учител и наставник“ (Людмил Стоянов, Орлин Василев); правят се опити да се използува и преосмисли неговото сатирично дело и за художествената практика на социалистическата литература. Получава се обаче най-неочакваното — „учителят“ Стаматов се отказва публично и открито от своите „ученици“[25]. . . Въпреки това „учениците“ продължават да считат писателя-изобличител за свой учител, излизат със статия-отговор, с която защищават писателя въпреки собственото му недобре промислено изказване, и като доказателство за „верността“ си поместват разказа му „Скитничирицари“. . . А това вече говори за една дълбока убеденост в правотата на новата литературна политика, за една истинска политическа и естетическа далновидност.

Своеобразна теоретична обосновка и „осветление“ на тази правилна единофронтовска литературна политика осъществява „Кормило“ и чрез популяризиране принципите на новия художествен (социалистически) реализъм. Като използува трудовете на съветски литературоведи и във формата на един курс от лекции и уроци за млади, начинаещи критици и писатели прави достояние на широк кръг читатели и по-общите положения, и по-конкретните изисквания на съвременната марксистко-ленинска литературна наука. Този „курс“, съставен по книгата на съветския автор Крайски „Какво трябва да знае начинаещият писател“, започнал още от първия брой на вестника с лекцията „Що е художествена литература“, продължава и с по-конкретни лекции за характера на художествения образ, поетичните фигури, езика и т. н. на литературните творби. Повечето от лекциите (главно от Иван Руж) обаче са „побългарени“, тъй като много от примерите са цитати със стихове от български автори — от Вазов, Пенчо Славейков и Яворов до Николай Лилиев и Смирненски. А с това се увеличава още повече стойността на този елементарен курс. Обучаващите се литератори и читатели наистина разширяват погледа си не само върху общата литературна теория, но и върху националната литература.

В „Кормило“ се отпечатват и редица статии на съветски литературоведи, дават се подробни информации за Първия конгрес на съветските писатели, за състоялия се пленум на ръководството на съюза в гр. Минск и т. н. Освен това най-добрите съветски поети и белетристи се представят с преведени техни стихове, разкази, очерци: Горки (особено много със статиите, изказванията и стиховете на български писатели по случай смъртта на големия писател), Маяковски, Шолохов, Н. Асеев, Еренбург, Фурманов, Безименски и др.[26] Чрез тези преводи, статии и очерци, обикновено дело на известни революционни писатели като Людмил Стоянов, Христо Радевски, Ангел Тодоров, Младен Исаев, Марко Марчевски и др., опитът на съветските творци навлиза по-широко в литературния живот и помага — както и по-рано — на българските революционни творци в изясняване на тяхното естетическо кредо, в разработката на актуални и значими теми в духа на социалистическия реализъм.

Разбира се, освен с лекции, курсове, преводи и очерци редакцията на „Кормило“ подкрепя революционните поети и белетристи също така с поместване на

---

[25] Кормило, бр. 24. Както е известно, Стаматов изпраща до „Вестник на жената“ следното писмо: „До Людмил Стоянов и Орлин Василев. Прочетох брой 24 на „Кормило“. Вие погрешно се наричате мои възпитаници и ученици. Чужд съм Ви, чужди сте ми. Различни схващания на живота, различни рецепти за злото в него.“ Получава се твърде неудобно и конфузно положение. . . Не закъснява да се възползува от писмото и буржоазната преса. Следпразничният в. „Вечер“ го помества под заглавие „Навременно опровержение“.

[26] В. Колевски. Патосът на Октомври. С., 1967, с. 487—532.

по-малки техни творби във вестника или чрез своевременното им рецензиране. На първо място по броя на публикуваните работи (повече статии, рецензии и полемики) са редакторите Людмил Стоянов, Георги Караславов, Христо Радевски, Орлин Василев, близките на редакцията, известни и от предишните революционни органи — Ангел Тодоров, Младен Исаев, Марко Марчевски, Ламар и т.н. Вестникът също така дава път и на по-младите и по-неизвестни революционни творци: Никола Йонков (Вапцаров), Иван Бурин, Христо Кърпачев, Атанас Смирнов, Ст. Ц. Даскалов, Александър Муратов. . . А повечето от рецензиите са написани от писатели: Христо Радевски — за Л. Станчев, Д. Гундов; Людмил Стоянов — за А. Тодоров, М. Грубешлиева, Г. Белев; Георги Караславов – за Св. Минков, Чудомир, а чрез голямата статия „Бродци“ за почти всички революционни поети; Ангел Тодоров — за Л. Стоянов, М. Марчевски и т. н. Подчертаното положително отношение към рецензираните творби се обяснява с факта, че се подкрепят автори и произведения, в които се вижда къде по-пълно, къде по-недостатъчно убедително приложение на изискванията на новия художествен реализъм. С това се обяснява и по-голямата сдържаност и внимателност при посочване на недостатъците, без обаче това да означава снижаване на художествения критерий. Примери — остротата, с която Людмил Стоянов говори за основните недостатъци за повестта на Ив. Вельов или оценките на Георги Караславов за „Бродци“. . .

А когато се срещат с невежеството и художествената безпомощност, с несериозното отношение към творческата работа или съзнателното фалшифициране главно из средата на нереволюционните писатели, редакторите-писатели и критици обаче са безпощадни. Унищожителни критики и отзиви (главно в рубриката „Под мерника на „Кормило“) се появяват и срещу Христо Цанков (Дерижан), Константин Петканов (разказите му за деца), Панчо Михайлов, Иван Карановски, Иван Мирчев, Аджарски и т. н. Също така под „прицела“ на „Кормило“ са и необмислените и несериозни изказвания на Александър Балабанов, спорните и пресилени тези на Константин Гълъбов, изоставането в литературното мислене на Иван Радославов, еклектичните и непоследователни позиции на „Литературен глас“ и неговия редактор Д. Б. Митов и т. н. А като примери на непримиримост към онези, които погазват човешкото си достойнство и творческа съвест, и на пламенна защита на революционния мироглед, могат да се посочат „Отвореното писмо“ на Христо Радевски срещу бившия му приятел и другар Славчо Красински или репликата-отговор на „Кандид“ (Людмил Стоянов) на „писача“ от един буржоазен вестник, където Л. Стоянов смело защищава революционната литература като наследник на всичко прогресивно в миналото и нейното право да се обявява срещу „новия ред“ на фашизма. . .[27]

Обликът на „Кормило“ като революционна и смела антифашистка трибуна се очертава най-добре с ония статии и бележки, реплики и отговори, с които редакторите и сътрудниците са принудени да отбиват клеветите на буржоазните публицисти и особено на литературни критици, преминали открито в служба на реакционните сили: щабс капитан Копейкин, Йордан Бадев, Хамлет принц Датски и др. Особено Йордан Бадев — почти във всеки брой Людмил Стоянов, Ангел Тодоров, Пантелей Матеев и други са принудени да опровергават провокационните подхвърляния и явни доноси на този литературен полицейски агент. Един от най-достойните отговори се съдържа в „Отвореното писмо“ на редактора Пантелей Матеев.[28]

Разпространена и върху някои съвременни, несвързани с революционното движение автори, революционната непримиримост на „Кормило“ показва, че са

---

[27] Кормило, бр. 10, 24.
[28] Пак там, бр. 31.

останали следи от неизживяно напълно сектантско отношение. Например Йовков е определен ни повече, ни по-малко като „най-консервативен поет и художник на миналото“, а Емануил Попдимитров се иронизира не само за неговите „новогодишни грижи“ (издаване на собствените съчинения), но и за идеята му за обединяване на българското племе. . . ; рязко се осъжда Илия Волен за неговото „отстъпничество“ от „Черни угари“ и не се приемат по-сетнешните му разкази, а заради наличието на религиозни стихове се отхвърля едва ли не и цялото творчество на българските поети от Кирил Христов и Теодор Траянов до Димитър Пантелеев и Елисавета Багряна. . .[29]

Въпреки полицейските и цензурни заплахи „Кормило“ успява да запази докрай борческия си облик. Случва се така обаче, че вестникът се самоликвидира и не дочаква октомври 1936 г., когато властта спира почти всички прогресивни издания. Печалният край на този отлично списван антифашистки литературен вестник, осъществил в онези години най-широко единство на прогресивните, културни и литературни дейци, е свързан с известния „кормиловски“ спор. Трагичните последици от тази кормиловска история продължават да се долавят дори и в наши дни. Някои от участниците трудно забравят огорченията и обидите. В същност, погледнат в светлината на обективния социален и литературен процес, спорът е момент, звено от трудния път към идеологическо-литературно преустройство. Немалко вече е писано по този исторически спор и може да се приеме, че в най-общи линии е изяснен.[30] Ще припомним някои от най-значителните и характерни факти от неговото пораждане и развитие.[31]

Началото се слага със споменатата рецензия на Васил Александров в „Нова литература“ за стихотворния сборник „Брод“. В нея се оценява конкретното участие на отделните поети. Поместените стихове на Людмил Стоянов, Николай Хрелков, Пантелей Матеев, Ламар, Мария Грубешлиева и Крум Пенев са оценени, общо взето, положително с отделни забележки за неясна образност (Ламар), неизживян песимизъм и символистично влияние (Пантелей Матеев, Николай Хрелков) и др. За стиховете на Радевски се казва обаче, че се отличавали с „неудържима динамика“ и „здрава и желязна мисъл“. Най-остро са критикувани стиховете на Никола Ланков и Ангел Тодоров — „статии и мерена реч“, „изкуствени, измъчени“, „извехтели и стилово изтъркани“. . . И в заключение: „. . . редакционният комитет (ако е имало такъв) не се е отнесъл сериозно и с критерий към работата си. Отделил е много място на съвършено слаби стихове (. . . стиховете на Ланков и Ангел Тодоров, които вземат близо две коли), като че ли количеството ще изкупи качеството.“[32]

Изглежда, заключителните мисли за количеството и качеството най-много са развълнували критици и поети, тъй като са съзирали опит за надценяване ролята на качеството и формата на поетичните творби за сметка на идейното съдържание. Своеобразен отговор на рецензията на Васил Александров дава Илия Тодоров (Вл. Топенчаров) в посочената голяма статия „Поети-граждани“ — за поетите от „Брод“. Тук той се опитва да обедини публикуваните творби в сборника около няколко по-общи проблеми и тенденции: скъсване с идеализма, поезия и живот, любов към народа и родината, художествена форма. Особено ценни мисли, в духа на новото идеологическо преустройство, са изказани за отношението на революционните поети към родината, за единството между

---

[29] Кормило, бр. 17, 21, 26, 33.

[30] Тончо Жечев. Образът на комуниста в творчеството на Христо Радевски. — Образът на комуниста в съвременната българска литература. 1972, с. 98—101; Пантелей Зарев. Панорама. . . Т. IV. 1973, с. 11—16.

[31] Някои мисли са изказани преди повече от две десетилетия, вж. Георги Бакалов. . .— Год. Соф. унив., год. 50, 1955, с. 70.

[32] Нова литература, кн. 18.

патриотичното и интернационалното чувство. Когато обаче преценява стиховете на отделните творци с оглед проблема поезия-живот, авторът противопоставя стихотворението „Книгата“ на Радевски на „Пътешествие“ на Ангел Тодоров, тъй като счита, че в „Книгата“ се долавяло известна опортюнистическа позиция“... (прави, разбира се, и една непростима промяна — „ловко“ става „главно“). Най-спорни са обаче разсъжденията на критика за формата на художествените творби, като например твърдението, че в развиващата се при условията на класовата борба революционна литература е имало и ще има времена, когато „не е важно *как е* написано нещо, каква е неговата външна форма, а *какво* е написано“[33].

Както и да бъде взета тази мисъл — откъсната или в контекста на цялата статия, — тя най-напред подразва с категоричността си, а след това и с очевидното недооценяване значението и ролята на художествената форма в единството между съдържание и форма. Затова и отговорът не закъснява. Георги Караславов пише полемичната статия в „Кормило“ „Художественото качество — основен въпрос“, в която счита, че борбата за качество, започнала и по-рано, вече е намерила конкретния си израз в теорията и практиката на художествения реализъм, трябва да продължава и да се задълбочава, че всеки, който се опитва „да я отрича или спъне под каквато и да било форма, върши една назадничава и пакостна работа.“ И продължава — рязко и също така категорично, без липсата на самочувствие, а дори отвисоко, — като отправя удари и срещу Илия Тодоров, и срещу редактора Георги Бакалов: „Хубавата тема, здравата идея може да бъде окарикатурена и обезобразена с пишурковска техника — според допотопните теории на Илия Тодоров. „Произведения“ на такива автори трябва да бъдат приети направо с най-пламенните стихове на нашите поети. Това административно канонизиране, което години наред сковаваше развитието на нашето изкуство, е намерило израз на страниците на списание, издавано през 1935 г.! Явно е, че редакторът му е спал щастливия сън на неведението.“[34] Бакалов пък съобщава, че рецензията на Васил Александров е била „инспирирана“ от Георги Караславов.[35]

Но и без чужда помощ и „инспирация“ много скоро след това Караславов мотивира открито собственото си отношение към творчеството на „бродци“ в статия, излязла в три последователни броя на „Кормило“. Основавайки се на един стабилен художествен, „качествен“ критерий, Караславов несъмнено успява да улови и покаже някои от най-характерните черти от поетичния натюрел на всеки един от бродците. Но и тук най-показателна е оценката, от една страна, на Христо Радевски, а, от друга — на Ангел Тодоров и Никола Ланков. Показателна не с друго, а с това, че сами по себе си верните наблюдения и преценки, подчинени на нуждите на полемиката, така се разполагат и заострят, че зазвучават като противопоставени. Стихотворението на Христо Радевски „На един самоубиец“ разкривало „с поразителна сила творческите възможности на поета“, то е „образец на динамизъм и икономия на средствата“. А за стиховете на Ангел Тодоров и Никола Ланков се казва, че в тях „няма яснота и логическа последователност“, а само опити за „някакъв динамизъм чрез техническо изреждане на мъгливи изречения“...[36] Лесно обяснима е след това острата реакция на Бакалов и на другите „бродци“.

И ако спорът е продължен в теоретическа плоскост, би се приел като една вътрешна дискусия на литератори с еднакви марксически разбирания върху изкуството, защото независимо от някои нюанси по принцип и Караславов, и Илия

---

[33] Нова литература, кн. 23, 24.
[34] Кормило, бр. 6.
[35] Г. Бакалов. Днешната българска литература, 1938, с. 35.
[36] Кормило, бр. 9, 10 и 11.

Тодоров (Топенчаров), и постепенно обособяващите се „лагери“ на „качествениците“ — Георги Караславов, Орлин Василев, Христо Радевски, Младен Исаев, Александър Жендов, Тодор Генов, и на „идейниците“— Георги Бакалов, Людмил Стоянов, Сава Гановски, Николай Хрелков, Никола Ланков, Камен Зидаров, Ангел Тодоров, Марко Марчевски, Кръстю Белев и почти всички останали писатели-комунисти, изхождат от еднакви теоретически позиции, от основните марксически принципи за диалектическото единство на съдържание и форма. Дори във взаимните, отначало не така пресилени обвинения на едните, че подценяването на идейното съдържание може да отведе до притъпяване на гражданските задължения на творците и до формализъм и съзерцателност, и на другите, че недооценката на формата, на качеството на художествените творби означава примитивност и сектантство, което задържа прогресивното развитие на революционната литература, биха могли да бъдат оправдани с искрените желания и намерения да се осигурят условия за правилното развитие на революционната литература по пътя на художествения реализъм. Полемиката приема обаче доста остър, а и личен характер — продължава и се развихря в неочаквани размери и форми.

Най-напред на „предната линия“ в борбата от страна на „идейниците“ излиза Георги Бакалов, който в редица статии сочи „хлъзгавия път“, по който тръгват „качествениците“, оборва техните теоретически позиции, отчитайки ги за непълно марксически или немарксически, уличавайки ги в непознаване на литературните факти или невежество и т. н. Обвиненията стигат в края на краищата и до идейно отстъпничество, „интелигентски индивидуализъм“, „мания за величие“, дори стремеж да се отделят от острата обществена борба, което обективно ще ги доведе и до „горните десет хиляди“ . . . От „качествениците“ най- „агресивни“ са Александър Жендов (статията „Георги Бакалов фалшифицира“) и Георги Караславов (статията „Така ли е, Георги Бакалов?“), за които пък Бакалов е „фалшификатор“, който лъже „под носа на читателя“. . .[37]

Вглеждайки се в многобройните декларации и обращения, разяснения и обещания и особено обвинението в „лъжи“, „клевети“ и „фалшификации“, днешният читател в почуда и недоумение вдига рамене и се пита: как е било възможно всичко това? Та дори срещу идейните врагове през тези месеци не са изписани толкова страници, не е хвърлена толкова полемична страст, колкото в „разобличаване“ на другарите-съратници в едно голямо дело. . . А смут обхваща на времето и всички прогресивни читатели в страната. Затова започват да пристигат писма, с които се апелира за сдържаност, „вразумяване“ и взаимни отстъпки, за да се запази толкова необходимото единство на прогресивните сили.[38] Но. . . „лагерите“ са непримирими. „Качествениците“ вземат в свои ръце „Кормило“ и последните два броя издават сами, като имат пълна възможност да „изобличат“ Бакалов. . . „Идейниците“ пък използуват вестниците „Ведрина“, „Трибуна“ и др. Със „случая“ „Кормило“ се занимава и ръководството на партията. Но не за да декретира кой е прав и кой не е в дискусиите за качеството, а да ги оцени с оглед голямата задача за преодоляване на сектанството и за обединяване на антифашистките литературни сили. С това може да се обясни и суровостта на крайните мерки. Нелегалният Централен комитет взема решение „качествениците“ да предадат вестника на друг редакционен комитет. Те обаче не се подчиняват, не се явяват и на поисканата среща, т. е. не изпълняват партийното нареждане и затова са изключени от партията. Изгубил партийната и читателската поддръжка, след още два броя вестникът спира. . .

---

[37] Кормило, бр. 39.

[38] С подобен призив излиза и групата на свързаните с анархизма, но застанали първи рамо до рамо с писателите-комунисти в общата антифашистка борба — Ламар, Славчо Васев, Златан Радев (Здравко Сребров), Мицо Андонов, В. Харизанов.

Така приключва „кормиловският“ въпрос — с разделяне на революционните литературни сили, с изолиране и откъсване от социалистическия литературен фронт на един от най-талантливите му представители. Преценен от гледна точка процеса на преустройството на литературната теория и практика, на литературното мислене, този край свидетелствува, както се каза, да трудността на борбата при освобождаване от стари схващания и възприемане на нови. Оттук се обясняват сдържаността и страхът от проникване на вражеската идеология или от придържане (въпреки декларациите) към старите сектантски възгледи сред редиците на революционните творци. Важното е, че все пак „качествениците“ се оказаха с несъмнено твърд идеен мироглед, със стабилни литературни позиции. Въпреки трудностите и понятното тежко психологическо състояние, което носи изолацията, не отидоха при „горните десет хиляди“, а продължиха да отстояват, макар и не така открито и последователно, борческите си позиции. Някои даже (Младен Исаев, Христо Радевски) подпомагат нелегалната дейност на партията в решителните и съдбоносни години на войната. А в творческата си работа, като продължават да разработват актуалните теми на съвременността, на миналото и на бита, създават едни от най-значителните творби на социалистическата литература. „Идейниците“ независимо от сътресенията продължават с успех борбата и усилията за обединяване на антифашистките и демократично настроени творци, за обогатяване и задълбочаване на литературната теория, за разширяване кръгозора и средствата на литературната критика, за утвърждаване новите завоевания на революционните писатели, за действено и близко подпомагане на начеващите поети, писатели и критици.

Така с вестник „Брод“ „идейниците“ по същество продължават започнатото, но не довършено от „Кормило“ голямо дело.

„Брод“ успява под редакцията на Иван Вельов да излезе само в 10 броя.[39] Независимо че вестникът е орган на един от лагерите, не бива да се ограничава ролята му едва ли не само като трибуна, насочена срещу „качествениците“. Само в първите броеве се отговаря на „противния“ лагер или пък в отделни статии — на Бакалов за Радевски („Абстрактно възпяване на труда“), на Тр. Духов (Васил Николов), за Караславов („Собствеността като тема“) и някои други, в които твърде преднамерено и явно тенденциозно се критикуват двамата автори — „качественици“. . . Но това не са централни материали.

„Брод“ по примера на „Кормило“ извършва немалко за по-нататъшното, макар и без „качествениците“, сплотяване на прогресивните литературни сили. Вестникът например продължава започнатия от „Кормило“ курс по теория на литературата („Кратък курс по литературознание“) със статии на Тимофеев: „Литература и живот“, „Материалът на художественото произведение“, „Форма на художестеното произведение“.[40] Открива по подобие на „Литературен преглед“ и специална рубрика „великите писатели за *реализма*“, в която успява да помести само изказвания на Сервантес и Шекспир (и то с откъси от „Хамлет“!). Продължават и усилията за обединяване на общественици и културни дейци в благородната и хуманна борба — защита на мира. Истински единофронтовски дух носи публикуваното обращение „На борба за мир“, подписано не само от писатели, но и от общественици, професори, лекари. . .

Все по-ясни стават за редакторите и сътрудниците на „Брод“ актуалните им задължения на творци и граждани-борци. Те се водят най-напред, разбира се, от партийните указания за поставяне на литературно-организаторската и творческа

---

[39] Бр. 1 на „Брод“ — „двуседмичник за литература, изкуство и обществена мисъл“ е от 8 юли 1936 г., а брой 10 — от 21 септ. 1936. Първите броеве съвпадат с последните на „Кормило“.

[40] Брод, бр. 2, 3, 7, 8.

дейност в служба на борбата срещу фашизма и войната, в защита на мира и свободата на народа. Те имат за пример безсмъртното дело на руските класици, разбира се, и на съветските писатели. Делото и борбата например на Горки, на преждевременната смърт на когото откликват най-широко. В „Брод“ и в „Лист Максим Горки“ (под редакцията на Георги Бакалов) се публикуват изказвания и признания на много български писатели и общественици за големия художник и революционен хуманист, обещания да следват неговите завети. . . Във вестника са отпечатани и редица статии на съветски литературоведи, разясняващи особеностите на руската класическа и на новата съветска литература: Н. Глаголев — за Белински, Е. Усиевич — за Маяковски, С. Б. — за Панфьоров. . . Георги Бакалов препечатва и прокоментира знаменитото писмо на Белински до Гогол. . .[41]

Едни от най-съдържателните“, „директивни“ и съвсем актуални призиви към революционните писатели се съдържат в няколко статии на Трудин (Сава Гановски) — „Време и дълг“, „Отговорността на писателя“, на Людмил Стоянов (А. Благоев) — „Дългът на писателя“, „Вярата в победата“, „За историческото мислене“. . . Твърде симптоматичен е опитът за свързване прогресивните традиции на миналото със задачите на съвременните ревлюционни творци и в статията на Д. Калинов (А. Тодоров) „Героични герои“.[42]

В излезлите 10 броя редакторите на „Брод“ естествено не биха могли да покажат пълно онази еволюция, която е настъпила по отношение на литературното дело на писателите от миналото, а и към съвременните творци, които не са свързани с революционното движение. Все пак има няколко извънредно характерни случаи. Например пак отношението към Вазов. По случай 15-годишнината от смъртта му „Брод“ помества разказа „Иде ли?“ и стихотворенията „Към свобода“ и „Не се гаси туй, що не гасне“. Тук, още в самия подбор на творбите, се вижда желанието на редакторите да представят Вазов като творец-хуманист, който отхвърля войната и възпява свободата и прогреса. А в редакционната бележка, написана от Людмил Стоянов, тази позиция се мотивира и допълва с една характеристика на цялостния облик на поета, като се посочва и неговото място и значение в развитието на националната литература.[43]

Отпечатаните в „Брод“ (различни по стойност) стихове, разкази или откъси от по-големи работи са главно — това е лесно обяснимо — на „идейниците“ или на автори, които ги подкрепят: Людмил Стоянов, Ангел Тодоров, Никола Ланков, Николай Хрелков, Камен Зидаров, Гьончо Белев, Мария Грубешлиева, Иван Вельов, Кръстьо Белев, Хаим Бенадов, Иван Фунев (не с картини, а със стихове!), Георги Пенджерков, Павел Вежинов, Крум Григоров, Ст. Ц. Даскалов, Камен Калчев. Разбира се, като изключение, и то в плюс на единофронтовската линия, могат да бъдат посочени и интервюто на Илия Бешков, и стиховете на Владимир Русалиев.[44] А в оценките на излезлите книги, твърде малко на брой, се ограничават с отзиви за: „Тишина“ на Камен Зидаров (от Людмил Стоянов), „Бентът трещи“ на Гьончо Белев (от Стр. Станев) (?), „Андрей Мавров“ на Иван Вельов и „Дивата гора“ на „качественика“ Орлин Василев (от Тр. Духов — Васил Николов), „Горчив смях“ вестник (от Д. Калинов — Ангел Тодоров).

Наистина никак не е било лесно преустройството на мисленето, преодоляването на сектантството, особено когато трябва да се работи с писатели и публици сти-съюзници или най-малкото неврагове. Ето признанията на Ангел Тодоров (Д. К.) във фейлетона „Лятото, литературният фейлетон и Й. Бадев“ като свидетелство за онова време за действителните трудности на преустройството: „Едно време беше лесно. Залостиш се в редакцията на прогресивния вестник —

---

[41] Брод, бр. 1, 3.
[42] Пак там, бр. 4, 5, 6, 7, 8.
[43] Пак там, бр. 70.
[44] Пак там, бр. 6.

и всички, които не са сътрудници, обвиняваш за врагове: „който не е с нас, е против нас“. Удряш на общо основание на ляво и на дясно. Сега обаче не е така. Трябва вече да се работи с широки кръгове — трябва, така да се каже, литературата ни да не бъде сектантска, а да обхване всичко честно, всичко, което обича светлината, независимо от това, в коя редакция работи.“[45]

Макар изказани в шеговита, „фейлетонна“ форма, тези размисли прозвучават и самокритично, а и предупреждаващо, назидателно. Затова може би отношението към онези, които не приемат революционната литература или литературата, обичаща „светлината“, в „Брод“ е по-внимателно и по-сдържано. Твърде тактично и насърчително се говори например за списание „Гребец“ и в. „Светлоструй“ (рубриката „Критически отзиви“). Но когато стане дума за открити противници на социалистическата литература, „Брод“ отстоява твърдо една класовонеприемима позиция: Людмил Стоянов (Б. Струмски) „Мастодонти на глупостта“ — срещу проф. Младенов и официалния журналист от „Слово“ Йордан Мечкаров, обявили се срещу книгата „Страната на Съветите“ на Асен Златаров; Ангел Тодоров (Д. К.) „Хиперболизирани раци и жаби“ — срещу Йордан Бадев, Славчо Красински, сп. „Просвета“ и др.[46] Не са избягнати обаче и някои по същество сектантски рецидиви, като например отношението към Николай Лилиев — писмото на Д. Стотиров (?), явни елементи на преднамереност към Г.Караславов от страна на Тр. Духов. . .[47]

По-малко от година просъществува (юни 1936 — октомври 1936) и хумористичният вестник „*Горчив смях*“ с редактор С. Д. Казанколов, но истински редактор, душата на вестника, е Крум Вълков. В него е направен опит да бъде продължена линията на „Жупел“. Но и по обхват на сътрудници, и по художествеността на откритията политически патос на творбата „Горчив смях“ невинаги успява да достигне предшественика си.

3

След спирането на всички прогресивни издания през октомври 1936 г. още по-трудно става за комунистите-литератори — моторът на оформящия се антифашистки литературен фронт — да организират специални литературни издания, които те да ръководят и с които да направляват и организират (разбира се, в оня смисъл и в онези граници, които позволява спецификата на творческата работа) усилията за решаване на големите задачи на антифашистката борба. Само като отделни изключения успяват да издадат някои сборници или юбилейни листове, да промъкнат някои просъществували кратко време вестници. Едно такова изключение е хумористичният вестник „Хоровод“, излизал около две години (1937—1939). Той е организиран от млади хумористи и сатирици-комунисти начело с Д. Чавдаров (Челкаш) и Павел Вежинов (Чучурин, Хороводец). Макар за отговорен редактор да е посочен художникът Борис Коцев, действителният редактор е бил Челкаш.[48]

---

[45] Брод, бр. 3.
[46] Пак там, бр. 2, 4.
[47] Пак там, бр. 3. 10.
[48] Несъмнена заслуга на „Хоровод“ е, че наред с по-известните революционни писатели като Ангел Тодоров (Стра руд), Никола Ланков (Поточин Шлус), Крум Вълков (Ничи Север), или още неутвърдените — Арманд Барух (А. Белчев, Ряпа), Хаим Бенадов (Стенка), Христо Руменов и др. привлича и талантливи начеващи хумористи: на първо място Валери Петров (Скамейкин) и Димо Добрев (Володин), а след това — Иван Аржентински (Сам самин), Асен Станоев (Ася Настин) и др. Освен това поместени са и работи на Дамян Калфов, Светослав Минков, Иван Генадиев, Асен Калоянов — доказателство за единофронтовските усилия на редакторите. А най-изявените художници-карикатуристи са Борис Коцев, Стоян Венев, К. Буюклийски, В. Виденов, Ст. Сърмабаджов, младият М. Бехар и др. За съвсем кратко време сътрудничат Илия Бешков и Ал. Добринов.

Стремежът на младия редакторски екип е бил вестникът да реагира бързо и своевременно с фейлетони и остроумни целенасочени коментарии и бележки, злободневни стихове и епиграми, анекдоти и вицове, подходящи рисунки и карикатури на всички по-значителни вътрешни и международни събития. Поради цензурата авторите са принудени да си служат нашироко с леката ирония, с намека и недомлъвката. Все пак намерени са начини да бъдат осмени и жигосани по-специално представителите на официалната литература и литературна политика, като Владимир Василев (директор на Народния театър) и особено Йордан Бадев (от Ничи Север), представителите на „златната" фашистка младеж, окичена със „златни" значки. . . (от Скамейкин) и т. н. Трудно бйха могли да се приемат обаче отправените нападки срещу Добри Немиров, Теодор Траянов, Асен Разцветников, Матвей Вълев, „Изкуство и критика" (Георги Цанев), „кормиловците" (Христо Радевски, Младен Исаев, Орлин Василев и Георги Караславов)[49] — документи за неизживяно напълно сектантство и за незаглъхнали и непревъзмогнати огорчения от разгърналата се преди три години полемика. . .

Освен тези недостатъци в част от хумористично-сатиричните материали не се чувствува очакваният свеж и непринуден хумор, острата и ефектна сатира. Много от работите — най-вече на младите — не са освободени от чужди влияния, особено на съветските хумористи (Илф и Петров), на Александър Божинов и др. Специално на карикатуристите Тодор Павлов препоръчва да съединят идейността на своите творби „*с Божиновото майсторство в линията и със силата и замаха на Бешкова* — най-добрият български карикатурист днес"[50].

Идейната насоченост на „Хоровод", макар сатиричният му „заряд" да не е бил винаги от най-унищожителните, е била достатъчно основание на властта да го спре.

При постоянната заплаха за спирането на по-изявените прогресивни издания революционните писатели-критици и редактори се ориентират, както бе отбелязано, към сътрудничество във вестници и списания, които, макар да са далеч от марксизма, не са против прогресивната литература, а някои дори са и полуофициални органи. Може би тук най-добре се реализира единофронтовската и антифашистка линия в обществено-политическата и литературната борба. Комунистите например най-често са сътрудници на издания, начело на които стоят недостатъчно компрометирани пред властта привърженици на Земеделския съюз, Социалдемократическата партия, на политическия кръг „Звено" или изобщо честни, независими и с либерални възгледи общественици и публицисти.

Понякога в отделни редакции успяват да влязат и прикрили се комунисти, които спомагат да се даде по-революционна или лява насока на изданията, а на някои информационни вестници — да се засили литературният облик чрез организиране на съответни културни, литературни и други страници. Само в редки случаи дори оглавяват някой вестник и списание, за да просъществува обикновено дотогава, докогато властта и цензурата се намесят. Такива са например вестниците „Заря", „Дъга", „Нова камбана", „София", „Ведрина", „Час" („Литературен час" главно през 1937—1938 г.), „Световна илюстрация", „Сигнали", „Страници", „Академик", „Култура" и т. н.; списанията „Бразда", „Земя и труд", „Научен преглед", „Съвременна мисъл" „Пробив"; младежките — „Млад кооператор", „Ученически подем", „Звън", „Трезвеност", „Трезва младеж"; издаваните в провинцията вестници, понякога също така дори само от младежи и ученици: „Южна зора" (Пловдив), „Завой" (Варна), „Правда" (Сливен), „Подем" (Ямбол), „Обществена трибуна" (Търговище) и др.; някои революционни автори използуват „Литературен глас", дори и списание „Българска мисъл"; с по-обособен или из-

---

[49] Хоровод, бр. 63, 64, 66 и др.

[50] Тодор Павлов. Изкуство, смях, критика. — Критика и „критика". 1940, 220.

цяло литературен облик са „Светлоструй“, „Изкуство и критика“, „Литературен критик“, „Литературен живот“. . .

Поради ограничените размери на статията тук не е възможно да се разгледат тези интересни, макар и противоречиви и непоследователни по общата си насока издания. Ще се задоволим с няколко бележки върху „Литературен критик“, излизал януари — юли 1941 г. Не поради това, че вестникът се отличава с единство в идейния си облик и литературно-художествен критерий, а защото в последните десетина (от всичко деветнадесет) броя се превръща в орган на младите революционни творци. И още — защото тук Никола Вапцаров изпробва успешно възможностите си на редактор и наставник на най-младите, на поет и ценител с определен и твърд естетически критерий.

Амбициозният редактор З. П. Търнин (подкрепян от някои свои близки приятели — студенти) обявява още отначало дори конкурси за най-хубави стихотворения и разкази, осигурява и рецензии на отпечатаните или непубликувани съвсем бледи работи, но. . . художествено издържаните стихове и разкази не се появяват. След брой шести обаче, когато в редакционния комитет на вестника влизат Емил Шекерджийски, Никола Вапцаров, Васил Воденичарски (псевд. Чубай), Михаил Сматракалев, Искра Панова, Гриша Филипов и др.,[51] вестникът променя неясните си идейни и литературни позиции. Натоварен да отговаря за поезията и да води пощата с младите сътрудници, Вапцаров поема фактически редактирането (дори за адрес на редакцията е посочен адресът на поета). Сега вече се отпечатват стихове от Никола Вапцаров („Кино“), Младен Исаев, Пантелей Матеев, Крум Вълков, Иван Бурин, Николай Стайков, Асен Ведров, Богомил Райнов, Валери Петров (Асен Раковски), Михаил Сматракалев (Ангел Жаров), Катя Георгиева и др.; разкази, фейлетони и репортажи от Иван Аржентински, Алеко Големанов, Павел Вежинов, Андрей Гуляшки, Камен Калчев, Крум Григоров, Васил Воденичарски, Тодор Донев. . .; статии и рецензии от Крум Кюлявков, Иван Хаджийски, Ангел Тодоров, Никола Вапцаров, Борис Делчев, Антон Попов, Димитър Митрев, Петър Стъпов, Гриша Филипов. . . Не само това — взети са много интересни интервюта от професорите Михаил Герасков, Емануил Попдимитров и Николай Райнов (интервюиран от. . . Богомил Райнов), от Тодор Боров. За по-доброто оформяне на вестника говорят и рисунките на Борис Ангелушев, Илия Петров, Пенчо Георгиев, Димитър Драганов.

Дадената революционна насока на вестника обаче не може да се реализира докрай и продължително време, защото цензурата и полицията се намесват и скоро вестникът е спрян. . .

Друг начин за групиране и обединяване на прогресивните литературни сили е организирането по инициатива и ръководство главно, но невинаги на литераторите-комунисти отделни юбилейни листове за Ботев, Смирненски, Ясенов, Константин Величков, Алеко Константинов, Йовков, за загиналите във войните писатели (Димчо Дебелянов, Илия Черен, Владимир Мусаков, Страшимир Кринчев, Стамен Панчев), за Николай Хрелков, Георги Бакалов, Новогодишен лист на българската литература (за 1937, 1938), а също така за Горки, Пушкин, Тарас Шевченко, Август Форел. . . Тъй като и утвърдените, и по-младите революционни творци по-трудно могат да издадат отделни свои книги, продължава се съставянето главно на младежки литературни сборници — „Праг“ (1938), „Земя“ (1938), „Жажда“ (1939), „Зимна тетрадка“ (1940), „Антена“ (1940) и някои др.

Заедно с очерталата се успешна единофронтовска линия на общата литературна политика все повече започват да се налагат и безспорните завоевания и в творческата практика — с по-правдивото и задълбочено възсъздаване на миналото и на съвременността; на литературната критика — с по-голямата зрелост на

---

[51] Вж. сб. Никола Вапцаров в спомените на съвременниците си. С., 1966, с. 479.

оценките в текущия литературен живот и по отношение на литературното наследство. Нашироко и творчески, разбира се, се използува опитът на съветската художествена и литературнокритическа мисъл. Особено ценна е съставената от Христо Радевски и излязла през 1938 г., „Антология на съвременната руска поезия". И сега не минава без сектантски и други рецидиви, без случаи на явно снижаване на художествения критерий при подбор и отпечатване на литературните творби, при отстояване на естетическите критерии и представи за съвременната реолюционна литература, в които се чувствува явно изоставане. . . Но общата посока, както вече се каза, бе идеологически вярна, правилна, съобразена с политическите и естетическите задачи, които комунистическата партия поставяше пред антифашисткия политически и културен фронт изобщо. Наистина в периодичните издания, сборниците и юбилейните листове не може да се види в пълнота постигнатото от революционните поети и белетристи. Достатъчно е обаче да се споменат само някои от издадените книги, като „Хайдутин майка не храни" (Орлин Василев), „Пробивът" (Кръстю Белев), „Татул" (Георги Караславов) или „Земен живот" (Людмил Стоянов), „Моторни песни" (Никола Вапцаров) и някои други, за да се види, че това са събития не само в революционната литература, но изобщо в целокупния литературен живот.[52]

Изобщо теренът на социалистическата литература се разширява, нейното относително тегло в националната литература още повече се увеличава. И това е ясно обяснимо. Най-напред и преди всичко с това, че революционните творци, пресъздаващи реалистично по-непосредствени и далечни мечти, преживявания и борби на трудовите хора, стават поетични вестители на епохата. Разбира се, художествените постижения и открития все още не са много. Малко са книгите като „Татул" и „Моторни песни". Но показателно е това, че младите таланти, бъдещето на националната литература, са в антифашисткия литературен фронт. Това се чувствува и много добре разбира и от официалните литературни организатори и критици като Владимир Василев и др.

Със статиите и рецензиите на литераторите-марксисти и антифашисти, появили се в някои периодични издания, юбилейни листове или сборници, се оценяват, общо взето, своевременно книгите на революционните писатели, като изискванията все по-пълно се съобразени с естетиката на новия художествен реализъм и, разбира се, с актуалните задачи на антифашистката борба. Георги Бакалов например, като се основава на творческия опит и изказванията на „първия ратник на новия художествен реализъм" — Горки, и в духа на „Изобразете геоpичното", оценява (главно във в. „Заря") книгите на Кръстьо Белев („Пробивът"), Гьончо Белев („Животът си тече"), Андрей Гуляшки („Блатото"). . . Тодор Павлов (след завръщането си от Съветския съюз през 1936 г.) освен по философски, пише

---

[52] Една по-подробна библиографска справка свидетелствува, че въпреки трудностите от 1937 до 1941 г. революционните писатели са издавали по десетина книги на година — стихове, разкази, повести, романи, драми. Тук освен посочените — Орлин Василев, Кръстьо Белев, Георги Караславов, Людмил Стоянов, Никола Вапцаров — са и Крум Пенев („Отражения"), Гьончо Белев („Иглата се счупи"), Младен Исаев („Тревожна планета"), Мария Грубешлиева („Насрещен вятър"), Никола Ланков („Под леда"), Ангел Тодоров („Полезни поеми"), Камен Зидаров („Антена), Пантелей Матеев („Шлепове"); по-младите — Павел Вежинов („Улица без паваж"), Андрей Гуляшки („Смъртна присъда), Арманд Барух („В дните на щастието"), Иван Мартинов („Богородичният панаир"), Камен Калчев („Пътник от планината"), Ст. Ц. Даскалов („Магдина чука"), Николай Стайков („Земя"),Иван Бурин („Плодът изкърши клоните"), Иван Аржентински („Философията на един охлюв"), Александър Муратов („Близо и далече), Лозан Стрелков („Тревога"), Хаим Бенадов („Хората от низините"); и най-младите — Васил Воденичарски („Искри"), Богомил Райнов („Стихове") и т. н.

Макар да не издават отделни книги, активно сътрудничат на периодичните издания Христо Радевски (след 1938 г.), Валери Петров, Александър Вутимски, Емил Манов, Александър Геров, Божидар Божилов, Радой Ралин. . . Към общия прогресивен антифашистки литературен фронт биха могли да се прибавят и произведенията на Емануил Попдимитров, Здравко Сребров, Николай Марангозов.

(също главно в „Заря“) и по редица „литературни теми“. С подчертаната теоретическа трактовка на проблемите за реализма и идейността, за мирогледа и художествения метод, за вдъхновението и измислицата Тодор Павлов воюва системно и задълбочено както срещу естетическия формализъм, така и срещу вулгарно-социологическите и сектантските възгледи.

Но в аргументите си той винаги включва и тогавашната революционна българска литература, излиза и с конкретни рецензии и отзиви за Людмил Стоянов, Крум Пенев, Гьончо Белев, Пантелей Матеев, Арманд Барух и др. Като подкрепя и брани прогресивните творци, Тодор Павлов прави успешни усилия и за по-трезва преоценка и на „кормиловския спор“. Изобщо намесва се активо в текущия литературен живот и става, особено след смъртта на Бакалов, най-авторитетният литературен теоретик и критик за целия антифашистки литературен фронт.[53]

За най-близките задачи на прогресивните писатели говори Тодор Павлов в приложението към брошурата „Против объркване на понятията“ (1939). Сходни мисли, адресирани също така към съвременните български творци, той отправя и в предговора — „пожелания“ на сборника „Антена“.[54]

А между младите, утвърждаващи се литературни критици работите на Борис Делчев се отличават с подчертан стремеж към трезва преценка на общата литературна атмосфера, тактичност и обективност при определяне на идейната основа, художествената стойност на литературните творби и очертаване пътя на отделните революционни писатели (статиите му за Младен Исаев и Караславов, където личи и стремеж за надживяване последиците на кормиловската дискусия, за Гьончо Белев и Арманд Барух. . .)[55]

Все по-убедителна става и позицията на марксическите критици към литературното наследство. Особено характерни и показателни са фактите от отношението пак най-напред на Георги Бакалов към Иван Вазов и Стоян Михайловски.[56] Сравнително най-аргументирано проблемът за литературното наследство — чрез отношението към Ив. Вазов и Яворов — се обосновава от Тодор Павлов в посочената му брошура за Георги Бакалов.[57]

Смело би могло да се твърди, че най-добрият документ за изработващото и утвърждаващото се ново отношение към съвременните писатели, които не притежават революционен мироглед, е публикуваното и подписано от ядрото на писателите и поетите на антифашисткия литературен фронт колективно съобщение за смъртта на Йордан Йовков.[58]

Бруталните полицейски преследвания и изстъпления през годините на войната и особено след нахлуването на хитлеристката армия в Съветския съюз създават още по-тежка и непоносима атмосфера за съществуването на социалистическата и изобщо за прогресивната литература.

---

[53] Разбира се, голяма е помощта, която Тодор Павлов оказва и с теоретическите си трудове като „Теория на отражението“ и „Обща теория на изкуството“ (Основни въпроси на естетиката), но тук говорим преди всичко за работите, излезли в печата.

[54] Сб. „Антена“, 1940, с. 4. Към подобни предговори—„напътствия“ и разяснения се обръщат даже и самите поети и белетристи, както например „В защита на лириката“ на Ангел Тодоров, предговор към стихосбирката „Полезни поеми“, 1938, „Нужна ли е лириката“ на Никола Ланков, предговор към стихосбирката „Под леда“, 1938, „Младата поезия“ на Людмил Стоянов, предговор към сборника „Праг“, 1938, и др.

[55] Борис Делчев. Литературни въпроси, 1942. Повечето от статиите тук излизат преди това в периодичния печат.

[56] В. Светоглас, г. III, 1938, бр. 2; Заря, 1937, бр. 46, 96, 97.

[57] Тодор Павлов. Георги Бакалов като литературен критик. 1940, с. 37, 46, 57.

[58] Съобщението е отпечатано във в. „Заря“, бр. 4842 от 20 окт. 1937, и във в. „Час“, също така от 20 окт. 1937.

БАРОКОВИ ЕЛЕМЕНТИ В ТРАГЕДИЯТА „МАКБЕТ“

Людмила Стефанова

Може ли да се говори за Шекспир като за бароков автор в една барокова епоха? Това е въпрос, който през последните тридесет години занимава шекспироведите. Доколко барокът, това движение, което след 1580 г. се налага във всички области на изкуството в Европа, оказва влияние върху големия английски поет и драматург?

Задачата на настоящата студия е ясна и едновременно с това трудна: да покаже и докаже чрез анализ на едно само произведение на Шекспир степента на това влияние.[1]

По-логично би било да се потърси и установи влиянието на барока в пиеси като „Комедия от грешки“ или „Сън в лятна нощ“, в които има твърде много похвати — преобличания, недоразумения, свързани с двама близнаци, объркващи прилики, заплетени интриги, театър в театъра и др., или трагедии като „Крал Лир“ или „Тит Андроник“, в които наред със споменатите похвати ужасът — тази типична за барока черта, е доведен до пароксизъм. Считаме обаче, че това малко изследване ще бъде по-доказателствено, ако изберем „Макбет“ — трагедия, която заедно с „Отело“ е считана за най-класическата, най-отмерената и най-„трезвата“ трагедия на Шекспир.

Налага се следователно в началото да бъдат изтъкнати отделните барокови елементи, а след това тяхната функция в трагедията.

БАРОКОВИ ЕЛЕМЕНТИ И ТЕМИ

Свят, в който господствуват привидното и двусмисленото:

Бароковият свят, както подчертава Ж. Русе в труда си „Литературата на барока във Франция“[2], е свят, ръководен от Цирцея, богинята на метаморфозите, и от всички други богини и полубогини, които в литературата около 1600 г. и голяма част от XVII в. се явяват като нейни сериозни съперници, познатите магьосници и вещици Медея, Калипсо, Алцина, Армида, Урганда, Исмена. Балетите и пасторалите, поставени в дворовете на кралете в Европа по това време, показват скали, които се движат или се превръщат в конници; планини, които се разтварят; рицари, които се превръщат в дървета или канари; подвижни гори; различни форми, които се появяват бързо и още по-бързо изчезват; човек не е сигурен дали това, което вижда, действително съществува; действителното и привидното са непрекъснато смесени, а самият човек изглежда като играчка на някакви мистериоз-

[1] У нас някои проблеми, свързани с барока в английската литература, са разгледани в студията на проф. М. Минков. Baroque Literature in England. Sofia, 1947.

[2] J. Rousset. Thèse présentee a la Faculte des Lettres Genève. Paris, 1953.

ни сили, които непрестанно му се подиграват. „Изглежда, че в присъствието на Цирцея светът изгубва своето единство, земята — своята стабилност, хората — своята автентичност; всичко се разлага, за да се пресъздаде отново, въвлечено в приливите и отливите на една постоянна промяна, в игра на привидности, които са в надпревара с други привидни неща.“[3]

Разбира се, „Макбет“ не е нито балет за пред кралския двор, нито пасторала, а и Цирцея изобщо не се появява. Но тук пък се намесват вещиците — три вещици, в чието съществуване вярват всички или почти всички във века на Елисавета. Видения, халюцинации, миражи, сънища и кошмари непрестанно се преплитат в действието на трагедията „Макбет“. Шекспир очевидно, без да подозира съществуването на това, което днес наричаме модерна психоанализа, познава влиянието, което подсъзнателното упражнява върху поведението и мислите на хората. Но независимо от това, за да даде конкретен израз на потока на привидното, в който са потопени Макбет и леди Макбет, той прибягва до магиите на същества, надарени с безспорна магическа сила. Нека припомним вещицата, която води страшното хоро на привидностите — Хеката — тази, която според митологията е майка и на Цирцея, и на Медея, и която се слави с това, че изпраща на хората нощните ужаси, сънища и ужасяващи призраци. По този начин Шекспир, доказвайки своето умение на психолог и едновременно с това отразявайки в трагедията вярванията на своето време, създава и творба с някои типични за европейския барок черти.

Така той въвежда зрителя в един странен и фантастичен свят, в който разстоянията изобщо нямат значение; свят, който се простира от шотландската равнина до границите на Ахерон. Земята се тресе, камъните проговарят, конете се изхапват един друг. Така фантастичното влиза в трагедията, героят се потопява в кълбо от привидности и не може да разграничи вярното от фалшивото до такава степен, че заявява: „Аз живея като омагьосан“ (I bear a charmed life, V, viii, 12).

Наистина темата за „привидното“, „лъжливото“ присъствува постоянно и навсякъде в „Макбет“: всичко може да бъде изтълкувано по един или по друг начин. Така още в първата сцена вещиците ни казват: „Битката е загубена и спечелена“ (the battle's lost and won). В бароковата творба събитието или героят (според случая) е разгледан от автора *в* и *от* всички негови аспекти. Получава се впечатлението, че авторът се върти около него, описва многобройните му лица, всяко лице последователно става реалност, докато предишното, предшествуващото се превръща в привидност. По същия начин битката е била спечелена от едните, но победата не може да бъде разбрана без нейния антоним — поражението. Не може да се предвиди едното без другото. Оттук и въпросът, дали човек е сигурен, че ще бъде победител, ако е сигурен, че завинаги е бил победен. Действителността е многообразна, неуловима, изплъзваща се, фрагментарна, двусмислена. Макбет по същия начин спечелва титлата, която Кодор е загубил, а по-късно леди Макбет ще придобие смелост от виното, което е отнело и силата, и смелостта на слугите.

По отношение на ценностите същата двусмисленост е налице: Къде е доброто? Къде е злото? Това, което изглежда справедливо, наистина ли е справедливо? Нека припомним: „Доброто е лошо, лошото е добро“ (Fair is foul, and foul is fair) — мисъл, която леди Макдъф по-късно отново ще повтори:

Къде да бягам?	*Whither should I fly?*
Кому съм причинила зло? Но аз забравям, че на този земен свят	I have done no harm. But I remember now I am in this earthly world, where to do harm

---

[3] J. Rousset. Op. cit., p. 16.

мнозина хвалят злото, а доброто се смята често за опасна глупост.[4]	Is often laudable, to do good sometime Accounted dangerous folly.

(IV, ii, 71-5)

Самият Макбет в цялата пиеса взема полуистините и привидностите за истини и когато в края на трагедията истината тръгва под формата на тръгналата напред гора, той забелязва грешката си и чрез антитеза заявява:

Сега аз дръпвам поводите на решимостта си и прозирам как ме лъга Сатаната с истини двусмислени. . .	I pull in resolution, and begin To doubt th'equivocation of the fiend, That lies like truth.

(V, v, 42—4)

Вещиците не са го излъгали, но като всички същества, които получават силата си от дявола, те знаят само част от истината, затова са му казали само полуистини, тъй като са се изразявали винаги с нарочно търсена двусмисленост. Грешката на Макбет е, че е повярвал на абсолютната истинност на техните предсказания и не е разбрал, че думите им допускат различни тълкувания. Повярвал е в това, в което е искал да повярва. Бил е следователно играчка на самия себе си, на своите тъмни желания и помисли, но едновременно и играчка на вещиците. Играчка на привидното, на това, което изглежда само като действително.

Макбет следователно е жертва на привидното, но самият той си служи с това „привидно“ и с „измамното“, както предателят Кодор, чиято титла наследява. Бароковият свят е свят, в който лицемерието и преструвката са нещо обикновено, маските и заблужденията — нещо постоянно. Човек не е това, което другите считат, че е; нека припомним тази мисъл на Дънкан, в която се чувствува толкова разочарование и болка: „Няма начин душата да узнаем по лицето“ (There's no art To find the mind's construction in the face. I, iv, 11—2).

Това е същата маска, която по настояване на жена си ще носи и Макбет:

За да ги заблудиш сега, изглеждай като тях: „Добре дошли“ да казва всеки поглед, жест и дума; и с вид на безобидно цвете, крий змията, свила се под него. . .	To beguile the time, Look like the time; bear welcome in your eye, Your hand, your tongue; look like the innocent flower, But be the serpent under't

(I, v, 66—9)

му казва тя; малко по-късно той самият ще реши да поеме завинаги двойствения живот, в който привидното, измамното ще вземе връх над дълбокото реално същество:

С весел вид при тях ще влезем ние — лъжовен лик сърце лъжовно крие!	mock the time with fairest show; False face must hide what the false heart doth know

(I, vii, 81—2)

Темите за предателство и лъжа (друга форма на маската) са предмет на разговора между леди Макдъф и сина ѝ, разговор, чиито песимистични заключения са:

Тогава лъжците са ужасно глупави. Те са толкоз много, могат да надвият честните и да ги избесят.	Then the liars and swearers are fools, for there are liars and swearers enow to beat the honest men and hang up them

(IV, ii, 54—6).

---

[4] Цитираните в студията стихове са взети от преводите на В. Петров, Л. Огнянов и др.; в някои случаи авторът дава свой собствен буквален превод. Б. а. за по-голяма точност

„Измамното“ е навсякъде: до такава степен, че дори Малкъм, за да открие истината, трябва да прибегне до преструвка и маска (д. IV, сц. 3). Измамата е заразителна, Макбет си играе с огъня: той е сложил маска и резултатът е повече от очевиден — около себе си вижда само маски:

. . .чувам клетви, тихи, но дълбоки,
и хладно раболепно шумолене
на устните, че топлещо за мене,
което плахото сърце със радост
ми би отказало, но се бои. . .

. . .Curses not loud but deep, mouth-
honour, breath,
Which the poor heart would fain deny,
and dare not

(V, iii, 27—8)

А Малкъм добавя:

Само по принуда
му служат някои, но и при тях
сърцата пак отсъствуват.

. . . none serve him but constrained
things
Whose hearts are absent too.

(V, iv, 13—4)

Навсякъде се натъкваме на едно раздвояване, което винаги става за сметка на дълбоката истина. Остава само фасадата, точно както в бароковата сграда.[5] Човекът е истински актьор и всички други са актьори. Шекспир като повечето барокови автори не може да устои на изкушението да конкретизира тази своя мисъл, въвеждайки театъра в театъра в „Хамлет“ и „Сън в лятна нощ“. „Естествено е — пише Русе — тази епоха, която намира израз *във* и *чрез* театъра,. . . да търси да подчертае елементите на театъра: маската, декора и да направи от театъра предмет на своя театър.“[6]

Наред с това „привидното“, „лъжовното“ засяга не само хората, но и нещата: замъкът Инвърнес изглежда приветлив, излъчва чистота и нежност, а в същност е гнездо, в което се крият противни гнусни потенциални убийци. Измамна е външността на нещата. Природата също ще наметне дреха и ще се преоблече, нощта ще сложи маска на всичко (д. III, сц. 6).

„Това, което изглежда“ е навсякъде в пиесата. Дънкан заспал прилича на бащата на леди Макбет; сънят прилича на смъртта, сънят е като всекидневна смърт, заспалите хора са като мъртви, но и нещо повече, те са само това, което изглежда, че са (д. II, сц. II, 53).

Впечатлението за ирealност се натрапва от началото до края на трагедията. Различията се стопяват. Всичко се прелива едно в друго: леди Макбет изглежда будна, а в същност ходи и говори на сън. Къде е границата между съня и бодърствуването, които по начало като че ли се изключват? Макбет може да изглежда луд: той вижда призрак там, където другите виждат само стол. Леди Макбет, като говори за него, използува многозначещите думи „лудост“, „бъркотия“ (disorder). В края на пиесата виждаме как той се разгневява, изпада в истински словесен делириум и тогава неприятелите му казват, че е луд. Темата за лудостта и за симулираната лудост е любима тема на писателите от барока, тъй като лудият е човекът, който поставя маска на всичко, което вижда. Могат да бъдат посочени много примери в пасторалата и трагикомедията. Но луд ли е наистина? Струва ни се, че той в същност докрая има ясно съзнание за това, което е направил, и за това, което му се е случило. Дали халюцинациите му са, както и той, и леди Макбет мислят, само плод на страха му? Дали помощниците на Хеката не са му изиграли страшна шега? Или може би нещо друго му

---

[5] Rousset. Op. cit., p. 168.
[6] Rousset. Op. cit., p. 71.

припомня истината, по-вярна от всички маски, истина, която той ще отхвърли и ще определи като „лъжовна“:

Махни се, сянко страховита!
Жестоко привидение, махни се!

Hence, horrible shadow!
Unreal mock'ry, hence!

(III, iv, 106—7)

Шекспир не дава отговор. Всичко може да е възможно. Всичко може да се предполага, всичко да се допусне. Човекът и действителността са многолики и никой не може да каже кое от техните лица е най-важното. Заключението, което се налага, до голяма степен се свежда до един от интересните барокови въпроси: не сме ли всички повече или по-малко луди? И къде е границата между лудостта и нормалното състояние?

СВЯТ НА ДВИЖЕНИЕ И ПРОМЕНИ

Всичко е движение в „Макбет“. Всичко става в една атмосфера на голямо безредие и всеобща бъркотия — от момента, в който заговорват вещиците „скоро, скоро“ сред буря, гръмотевици и светкавици, до момета, в който гората започва да се движи. Но между тези две крайни граници се вмества голямото смущение, настъпило след убийството на Дънкан, и последния призив на Макбет към вихъра и бурята: „Вилнейте хали! Ела гибел!“ (Blow wind, come wrack, V,V,51).

Всичко се движи, всичко се променя в „Макбет“. Светът, в който живеят персонажите, е един обърнат с главата надолу свят: нощ е, когато трябва да е ден. Един досаден бухал убива благороден ястреб: послушни и красиви коне започват свирепо да се бунтуват срещу робството на човека и се нахвърлят един срещу друг. В този наопаки обърнат свят и ролите също са разменени, мъжът се страхува, той е под впечатлението на своето смутено въображение; жената се държи като мъж. (Известно е впрочем, че в света на барока странните контрасти се срещат много често — жената се преоблича като мъж, срещат се и бели маври, и деца, по-стари от своите бащи и пр.) Освен това жената, недоволна от това, че се е освободила от своята женска природа, се стреми да въплъти в себе си всички духове на злото и да се превърне почти във фантастично чудовище. Леди Макбет иска една истинска и, бихме казали, пълна метаморфоза. В следните стихове Макбет също се изразява с образи, които предизвикват асоциации за метаморфоза:

Което мъж би дръзнал да извърши,
и аз ще го извърша! Приближи се
във образ на космата руска мечка,
хиркански тигър, носорог свиреп;
вземи каквато искаш форма — само
не тази тук — и крепките ми жили
не ще потръпнат!

What man dare, I dare.
Approach thou like the rugged Russian bear,

The armed rhinoceros, or th'Hyrcan tiger;
Take any shape but that, and my firm nerves
Shall never tremble.

(III, iv, 99—103).

На тази „космогония на движението“, както я нарича Русе, в трагедията „Макбет“ отговаря и една особена психология на движението: Макбет не желае да остане на едно място; той иска на всяка цена да напредне, тласкан от амбицията си. Бързината, с която се връща в къщи и която всички забелязват, е много символична:

Къде е Кодорският тан?
Препускахме по дирите му, тук
решени първи да го поздравим,

Where's the Thane of Cawdor?
We coursed him at the heel and had a purpose

но той добър ездач е и пред нас
пришпорваше го пламенната му
любов.

To be his purveyor; but he rides well,
And his great love, sharp as his spur, hath holp him
To his home before us.

(I, vi, 20—4)

Макбет се стреми, иска да върви напред бързо и непрестанно живее, като се проецира в бъдещето: готов е „да скочи в живота, който предстои" (jump the life to come) и противно на жена си (след като тя е получила короната) се интересува не толкова от това, което има и може веднага да получи, колкото от това, което не ще може да има по-късно. Короната му ще бъде „безплодна", затова той живее в една вечна незадоволеност и никога няма да намери покой. Макбет върви бързо и тази бързина става подозрителна. Той избързва твърде много, като убива двамата слуги. И мъката, която показва, когато научава за смъртта на Дънкан, също преминава много бързо. Макдъф, Малкъм и Доналбейн онемяват от болка — Макдъф е като вкаменен от страдание, а образът на Горгона, който Шекспир припомня, извиква в съзнанието картината на пълна замръзнала неподвижност, точна картина на истинското страдание. Синовете на краля казват:

Нашите сълзи не са още кипнали!
. . .И скръбта ни не е докрай
укрепнала за дело

Our tears are not yet brewed. . .
Nor our strong sorrow Upon the foot
of motion

(II, iii, 129—31).

и после заключават:

Какво ще правиш? Да страним от тях!
Двуличниците лесно разиграват
неискрени жалейки.

What will you do? Let's not consort with them.
To show an unfelt sorrow in an office
Which the false man does easy.

Темата за движението в случая се среща с темата за маската и царството на „лъжовното", „привидното": на динамизма на Макбет, динамизъм твърде съмнителен и наред с това съпътствуващ маската, са противопоставени неподвижността и мълчанието на тези, които остават и искат да останат в „истината", във „вярното".

Но, както е известно, Макбет не е сам в безсънието си, както и в несмирното си движение. Скоро и другите се раздвижват и малко по малко той вижда как бягат всички, които са били около него. Първо избягват двамата принцове, после Флинс, след това Макдъф и накрая всички, които са се клели във вярност и подчинение на узурпатора. Никой не смее да остане: Рос съобщава на леди Макдъф за отпътуването на мъжа ѝ, но и самият той не смее да остане. Вестоносец се появява, за да я помоли да избяга и се спаси от опасността, която я заплашва, но и той не се спира за дълго при нея. Появяват се убийците. В замъка на Макдъф царят необикновено движение и смут. Същото оживление цари и в Дънсинейн в края на пиесата, до момента, в който всички изоставят Макбет. Вън от всякакво съмнение е фактът, че виновникът за този смут и тревожно движение е самият узурпатор: преди да извърши престъплението, той се бои, че няма да бъде в състояние да спре машината, след като веднъж я е пуснал в движение. Оказва се, че има право. Би искал да може да задвижи нещата и да ги спре, когато поиска, по своя воля, но очевидно човек не може да спре себе си, както би искал, и не е в състояние да сложи преграда пред нашествието на злото.

Не е трудно да се покаже развитието на Макбет и леди Макбет в пиесата. Двамата са попаднали безвъзвратно в прочутата „адска машина", която не може

да бъде спряна, и точно в това се състои тяхната трагедия — невъзможността им да направят дори крачка назад или просто дори да спрат нещата, за да намерят ако не временно задоволство, то поне малко отдих. Макбет следователно е длъжен да продължи и оттам нататък няма никакво основание и другите да спрат, нито пък светът, който още от началото е реагирал чрез движение и бурно вълнение, да спре да действува.

СМЪРТ И ДВИЖЕНИЕ

Светът, в който се движат персонажите в пиесата, е свят на смъртта, и то не каква да е смърт. Не се касае за спокойната и кротка смърт, която обикновено е представена в надгробните паметници на Ренесанса. В случая става дума за грозна, ужасна смърт, която характеризира бароковите творби. . . Кръвта тече на потоци в „Макбет; телата са пронизани, разкъсани, раните са многобройни, зейнали, страшни; труповете са валят в кръв, лиата са също така зацапани с кръв, избиват се цели семейства; убиват бащата пред сина, детето пред майката, убиват добродушен, доверчив старец; кралицата не би се колебала (по собствените ѝ думи) да смачка черепите на своите деца; убиват, бесят и всичко това се прави по един съвършен, рафиниран начин. Простата смърт не е достатъчна; накрая, както казва Рос, „Шотландия се е превърнала в огромен гроб“ (IV, III, 166).

Самото действие, патетиката и метафорите правят от „Макбет“ пиеса с подчертано присъствие на ужасна смърт, която винаги е дадена в характерна обстановка: шумове, викове, тъмнина, споменаване на имена на страшни птици или птици, които винаги предвещават нещастия. Но тази смърт не е само ужасна, тя, както всичко в бароковия свят, е движение: мъртвъците мърдат (Но мъртвите наистина ли са мъртви в „Макбет“, бихме могли да се запитаме?). След появяването на кървавия призрак на Банко Макбет изразява по следния начин своето смущение:

но досега
щом мозъкът му пръсвал е, човекът
умирал е и свършено, а днес
убитите. . . се вдигат пак.

The time has been
That, when the brains were out, the man would die,
And there an end. But now they rise again.

(III, iv. 77—80).

Става ясно, че това не е класическата смърт, скованата, неподвижната, а това е смърт, която събира в себе си темите за двусмисленост, за привидност, за движение — с една дума, това е истинска барокова смърт.

Схващането за смъртта в „Макбет“ се свързва с темата за движението и по друг начин: тя не настъпва в даден определен момент, и то веднъж завинаги, но често настъпва бавно. Всеки ден се умира по малко, всеки ден ни води непреодолимо към смъртта. Животът носи в себе си смъртта. Нека припомним прочутите стихове:

Туй наше вечно „утре“, „утре“,
„утре“
пълзи от ден на ден с крачета ситни,
дорде изгризе сетната частица
на срока ни. А всички наши „вчера“
са светели по пътя на глупци
към мухъла на гроба. . .

Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow,
Creeps in this petty pace from day to day
To the last syllable of recorded time,
And all our yesterdays have lighted fools

The way to dusty death.

(V, v, 19—23).

Смъртта е непрестанно в ход и поради това животът е само маска на смъртта, животът не е нищо друго освен илюзия, животът в същност е сън.

„Тоз живот е само една движеща се сянка“
(Life's but a walking shadow, V, v, 24).

Отново се появяват маската и двусмислицата, но този път свързани с движението и смъртта. Нищото и ireалното се намират в сърцевината на живота. Животът е ли живот? Смъртта не е ли една от маските на живота или обратното е вярно: животът е една от маските на смъртта?

ЧОВЕКЪТ В ТОЗИ СВЯТ

Писано е твърде много за страха в трагедията „Макбет“. Но наред със страха силно впечатление правят учудването и объркването на действуващите лица. Пред двусмислеността на нещата и хората, пред този живот,който може да бъде и смърт, сънят, който прилича на смъртта, животът, който е като сън, лудостта, която може би е само привидна лудост, и пред общото объркване всички персонажи имат чувството за нещо странно, непонятно: неслучайно думата „странно“ се повтаря постоянно в трагедията, а всички действуващи лица са непрестанно „слисани“, „изумени“. Те са несигурни, съмняват се във всичко, както Банко пред вещиците. Смущението, объркването ги държат здраво. Те се запитват, искат да знаят на какво в същност могат да вярват.

Макбет разсъждава така:

Таз свръхестествена съблазън не може да е лоша, не е и добра.	This supernatural soliciting Cannot be ill, cannot be good.

(I, iii, 130—1)

По-нататък разсъждението му е изпъстрено с „ако“ и „защо“ и той заключава:

Не съществува нищо друго освен несъществуващото.	. . .and nothing is But what is not.

(I, iii, 140—1)

Малкъм отива дотам, че започва да живее в постоянно съмнение, защото съзнава риска, заплашващ всеки, който доверчиво и без усилие вярва на другите:

Ще я оплача, когато повярвам; но аз вярвам, когато знам. А вашите думи — може би сте прав. . .	What I believe, I'll wail; What know,believe. . . What you have spoke,it may be so perchance. . .

(IV, iii, 8—11).

Всички впрочем изразяват това объркване, това съмнение, което разяжда съществуването им. Рос в действие IV:

Жестоки са тез времена — човек предател щом да стане може и сам без да го съзнава; щом от страх	But cruel are the times when we are traitors And do not know ourselves; when we hold rumour
се доверяваме на всеки слух,	From what we fear, yet know not what we fear

но без да знаем всъщност от какво
боим се — носени насам-натам
от бурните талази.

But float upon a wild and violent sea
Each way and none.

(IV, ii, 18—22)

Самият Макдъф изразява своето объркване пред страшната игра на маските и истината, пред **ко**ято го изправя Малкъм: „Толкова желани и нежелани неща наведнъж; трудно е да ги съчетая“ (Such welcome and unwelcome things at once 'Tis hard to reconcile. IV, iii, 138—9).

По своята объркаността и несигурност всички персонажи в пиесата са объркани, защото, както отбелязва Русе по повод на трагикомичния герой, който е типичен бароков герой; „. . . той не е нито Едип, нито Одисей, не е нито победител, нито смазан от събитията, той е играчка, хвърляна и подхвърляна от невидима и постоянно сменяща се ръка; той върви от изненада към изненада, непрекъснато учуден, през внезапни и странни промени, върви в един свят, който никога не е това, което изглежда: щастието крие клопка, както ковчегът покрива жив човек, и надеждата е винаги едно нещастие. . . Житейският опит на героя го довежда до сигурността, че нищо не е сигурно, до убеждението, че всичко се променя. . . Той непрестанно се учудва на „странността“ на съдбата си. . . Този водопад от приключения. . . , в които той се загубва и намира, за да се загуби отново, нямат друга цел, освен да го доведат до това учудване, до чувството за странността, до съмнение по отношение на самия себе си. . .“ В действителност всички тези толкова многообразни същества не могат да разберат себе си и в това няма, струва ми се, нищо чудно. Макбет е постоянно смутен пред загадката на собствената си личност: той иска да действува, но и не иска, има странни видения. Откъде идват те?

Кинжал ли е това, що виждам аз
пред мен, със дръжка към ръката ми
обърната? Ела, аз трябва да
те сграбча! Не мога да те хвана,
но все си пред очите ми.

Is this a dagger which I see before me?
The handle toward my hand? Come, let me clutch thee!
I have thee not, and yet I see thee still.

(II, i, 33—5)

Какво му се е случило? Каква страшна метаморфоза се е извършила у него след убийството?

Защо не можех аз да промълвя
„Амин“?. . .

But wherefore could I not pronounce "Amen''?

(II, ii, 30)

Какво ми е, та всеки малък шум
ме ужасява?

How is't with me when every noise appals me?

(ibid. 57)

Що се отнася до възможността за разбиране между хората, трябва да посочим, че тя също напълно отсъствува. Леди Макбет, която прави доста точен анализ на състоянието на съпруга си, в същност не го разбира. Същото неразбиране съществува между Макдъф и леди Макдъф, която осъжда внезапното бягство на своя мъж.

ЧУВСТВОТО, ЧЕ СВЕТЪТ Е ТЕАТЪР

Светът е странен, хората са сложни и много трудно разбираеми; в света и при човешките същества действителност и привидност са изцяло примесени: в такъв случай съвсем естествено е да се приеме светът като театър, в който човекът, непрестанно раздвоен и маскиран, действува като актьор. Това е свят, в който животът е комедия. Животът като игра в театъра е игра без особено значение и няма защо да бъде разглеждан сериозно. Тя е: „нещастна игра", „приказка", „шега"; той минава върху една „сцена", „една кървава сцена" и няма никакъв смисъл.

Животът е сцена, светът е декор. Състои се в преобличанията и смяната на костюмите според различните роли, които изпълняват хората в живота. Нещастен е този свят, в който всичко е игра и привидност; нещастен е този, който взима привидното за действително. . . Такъв герой живее с мъчителното чувство, че е мамен, излъган: това се случва на Дънкан, това ще почувствува и Макбет, играчка на своя страх, на своите сетива, на вещиците, на злото; от това се бои и Банко, който ясно съзнава всички примки, поставени пред него, който няма никакво доверие и се стреми да не се остави да бъде измамен нито от самия себе си, нито от другите, нито от „злите духове". Това е и една от причините, поради която Макбет ще го убие: Банко отказва да носи маска, не приема факта, че животът е комедия и светът — театър, в който всички хора са актьори. Той не иска да влезе в играта, дори се противопоставя на тази игра. Нека припомним думите му след убийството:

Под божата десница
аз смело ще застана срещу всяко
домогване на подлия злодей!

In the great hand of God I stand, and thence
Against the indivulged pretense If fight
Of treasonous malice.

(II, iii, 136—8).

Смъртта дебне всички; смъртта е в сърцевината на живота — това придава чувство на несигурност у човека. Обикновено в бароковите творби се предлагат две решения, които често се противопоставят едно на друго: или човекът се обръща към смъртта, свиква с идеята за смъртта, защото тя е врата към „отвъдния свят", който пък от своя страна съществува под знака на постоянното и вечното. Това решение е подплатено с твърде силна доза от стоицизъм. Другото решение е приемането на живота такъв, какъвто е той, участие в играта и в непрекъснатата метаморфоза.

Можем ли да открием тези две решения в трагедията „Макбет? Можем, но с какви варианти: първият е вариантът, описан от Макдъф, когато хвали майката на Малкъм:

Тя мъртва всеки ден живя

(She) died every day she lived

(IV, iii, 111).

Смъртта на Кодор ни кара да мислим за смъртта на човека, който

. . .умрял спокойно сякаш бил се готвил
да хвърли като евтина дрънкулка
най-скъпото си!

He died
As one that had been studied in his death
To throw away the dearest thing he owed
As 'twere a careless trifle.

(I, iv, 8—11).

Очевидно това е отношението, което Шекспир приема.

Но в „Макбет" срещаме и поведението на тези, които, чувствувайки несигурността на живота и нестабилността на нещата в света, искат да извлекат всички

възможни радости, и то веднага. Така леди Макбет иска всичко, без да чака, като прибягва до това, което тя нарича „най-близкия път“. Тя иска да получи веднага короната и заявява:

Аз съм изцяло в бъдещето. I feel now The future in the instant.

(I, v, 60—1)

Бъдещето няма значение, сегашното, „мигът“ трябва да бъде напълно изживян. Оттук идва и впечатлението за някаква „жажда“ на леди Макбет, особено в началото на трагедията.

Поведението на Макбет е по-сложно: той се колебае, но после започва да действува така, както е пожелала леди Макбет; изборът му го довежда до реализиране на всички негови планове. Но в този момент, вместо да изпита щастието, което са очаквали, чувството, което ги обзема, е „една съмнителна радост“ и Макбет неспокоен и разтревожен започва да изпитва носталгия към почивката, на която смъртта ни дава право; и завист към тези, които са намерили тази почивка. Във втора сцена от трето действие той противопоставя треската на живота на смъртта.

За отбелязване е, че никъде в трагедията „Макбет“ не срещаме чистата барокова радост, удивлението пред многообразния и неспирен поток на света и живота, който лесно можем да открием в произведенията на поетите от онова време. Напротив, Макбет и леди Макбет, които приемат това многообразие, намират по своя път, а и в края на пътя си само горчивина, разочарование, треска и някаква носталгия към един стабилен свят.

В „Макбет“ се сблъскват два свята: идеалният свят, светът на доброто, на стабилността и на реда и един бароков свят, който е изцяло злокобен. Сблъскването на тези два свята не довежда до победа нито на единия, нито на другия, но по един особен диалектически път довежда до странното сливане на двата свята и образуване на един свят с компромиси, който да позволи на човека да живее без тези мъчителни вътрешни борби, с които в същност е изпълнена цялата пиеса.

Можем да открием идеалния свят в „Макбет“ в сц. IV от д. I — това е светът, който Малкъм е открил в Англия, същия този свят, който привидно иска да създаде и Макбет, преди да види сянката на Банко. Това е свят, в който всеки си има място и трябва да остане на своето място. Принцът и поданиците му са свързани чрез взаимните си задължения, а за обществото това е гаранция за мир, хармония и щастие. Най-ценното качество, което може да се намери у човека от това общество, е зачитането на установения ред, а най-голямото престъпление — предателството, източник на безредие, анархия и затова то трябва да бъде жестоко наказано. Особено ярко е подчертан и принципът на законността: думата на Малкъм има твърде голямо значение за Макдъф, защото е дума на законния наследник. Този статичен, стабилен свят, с ясно настояще и чиста перспектива, е в същност антибароковият свят. Този свят именно ще се опита да разруши Макбет и чрез своето предателство ще го превърне в бароков свят.

Бароковият свят в „Макбет“ е светът на злото. Движението, общата бъркотия, господството на „привидното“, „лъжливото“ и двусмисленото са въведени от злото. Това са вещиците, създания на дявола, които, както вече отбелязахме, привнасят още в началото двусмислицата. Престъпленията на двамата убийци са престъпления срещу природата, тъй като довеждат до разрив между човек, бог и света. Бароковият свят, чиито създатели са те, запазва не човешкото, а демоничното.

Не е трудно да се разбере, че въвеждането на по-голяма част от бароковите теми в „Макбет“ става едновременно с въвеждането на темата за злото: особено характерен в това отношение е прочутият пасаж от сцена I на второ действие,

където можем да открием всички барокови теми. В този пасаж намираме темата за двусмислицата, идеята за несигурността по отношение на съдбата (живот ли „небето или в ада"), темата за привидното, която води до темата за лъжата; после идва движението и всичко това се преплита заедно във фантастични и дяволски заклинания (например магьосничество, Хеката, Тарквиний, вълка), към които се прибавя и особено предпочитаната от барока илюзия за призрака, за живия труп на метаморфозата. Естествено можем да поставим въпроса, защо всички тези теми са събрани заедно в този пасаж? Навярно, за да бъде внушена идеята за злото, което тръгва на поход. На целия този бароков свят, символ на злото (и човешката активност), е противопоставен, и то само в един стих „ти сигурна и твърдо установена земя" (Thou sure and firmset earth, II, i, 55), и то докато убийството още не е извършено, светът, който съдържа доброто и вечния ред, т. е. природата. Това дава в началото впечатление за някакъва сигурност у Макбет, нещо, което впоследствие напълно ще изчезне. Подобен вид противопоставяния откриваме и в сц. III от трето действие:

Заспиват сънни дневните неща,
а черните убийци на нощта
на лов се вдигат.

Good things of day begin to droop and drowse,
While night's black agents to their preys do rouse.

(III, ii, 52—3)

Злото е свързано с нощта, която е някаква идеална маска за нещата, свързано е и с движението, а доброто става при пълна светлина и е свързано с мисълта за покой и неподвижност, т. е. с понятия същностно антибарокови. Не е необходимо да повтаряме, че леди Макбет иска посочената метаморфоза, за да извърши злото, и че Макбет съблича „парадния" си костюм и си слага маска също за да започне престъпленията си. Животът е представен като незначителен, но само от момента, след като престъплението е извършено:

Животът ми от днес нататък вече
не притежава нищо ценно. Само
ненужни дреболии. Край на всичко!

. . .for from this instant
There's nothing serious in mortality:
All is but toys.

(II, iii, 97—9)

Изразът „от днес нататък вече" е особено важен. Действително именно от този момент целият макбетиански свят ще стане бароков и ще потъне в двусмислието, несигурността, нищото и смъртта. Наистина Макбет произнася първите си думи, с които иска да отрече себе си и „смъртното си желание", а кралството, което ще поеме, се превръща в подигравка и „нищо", защото няма естествена и човешка опора, а е пуснало корените си в злото.

Шекспир изразява открито отношението си към този бароков свят: за него той е свързан с тиранията, с разприте и анархията, с всичко, което той рязко критикува в историческите си хроники. От философска и политическа гледна точка той действително го отхвърля, тъй като знае, че в него човек не може да намери щастието — цялата трагедия изразява носталгия към реда и стабилността. А самата развръзка е в същност връщане към тези ценности.

Но бихме ли могли да кажем, че Шекспир не запазва нещо от този бароков дух? По всичко изглежда, че заплахата от този свят на злото е постоянна, щом като че ли идеалният свят не е способен да противостои на тази заплаха. Дънкан, добрият крал, добрият крал на два пъти се оставя да бъде измамен от един и същ тип човек. За да се воюва със злото, трябва, макар и временно, да се приемат неговите методи — така мисли Малкъм. Той приема съмнението, което се превръща в мъдрост и предпазливост, и накрая сам си поставя маска, но го прави, за да достигне до истината. Да намериш истината чрез лъжата е типично

бароково поведение. В случая като че ли в съгласие с принципа на Макиавели той използува методите на тиранина, за да познае другите, но запазва чисто сърцето си и доброто — за крайна цел. Такава е позицията на Малкъм, който обаче продължава да декларира вярата си в добродетелта, макар че в същото време играе „комедия“ пред Макдъф, комедия, която ще изостави, щом обстоятелствата се променят.

Тъй като злото отвсякъде заплашва и тъй като неговите привърженици носят маски, това поведение в крайна сметка е прието като единствено възможно решение, за да може да просъществува доброто. Простата чистота рискува да си остане само слабост. Шекспир иска хората да могат да живеят спокойно и щастливо, но при определените обстоятелства счита, че те трябва да държат сметка за злото и да се съобразяват с него. Могат да носят маски, да се преструват, да играят комедия, да се съмняват и дори да бягат, важното е да запазят своите чисти намерения.

Ако на нравствена и философска основа Шекспир отхвърля това, което наричаме бароков свят, на естетически план нещата са поставени малко по-различно. Шекспир, както вече е посочено,е очарован от богатството на бароковото изкуство и от неговата свобода. Излишно е да припомняме, че структурата на Шекспировата трагедия не е като структурата на класическата трагедия. В трагедиите на Шекспир действието се води на няколко различни нива — психологическо, политическо и космическо. То се доближава до сложната многостранна и преплетена интрига, която по начало намираме в бароковите пиеси и по-специално в трагикомедията.

Действието не е схванато като „криза“, като момент, изолиран във времето, откъснат от времето. То е свободно и нашироко разположено във времето: имало е вече една драма, която завършва точно тогава, когато се появява Макбет — предателството на Кодор; а след смъртта на Макбет животът ще продължи по всяка вероятност в ред и сигурност,при условие,че Малкъм не забрави мъдростта, която е придобил.

Шекспир въвежда пространството в трагедията. Не става дума за това, че той изобщо не зачита единството на място, но нещо повече: той обхваща в трагедията огромно пространство — пустите поля, военните лагери, горите, пещерите. По този начин се чувствува абсолютно свободен и благодарение на това може да умножава различните зрителни ъгли.

„Макбет“ се доближава до бароковата трагедия и до трагикомедията чрез фантасмагорията, чрез смесването на различни тоналности и чрез отсъствието на отчаянието, с което завършва тази трагедия. На политически и космически план тази трагедия отвежда до победата на доброто, макар и не в неговата примитивна чистота. Злото изглежда унищожено за известно време и зрителят може да запази лека носталгия по един свят, в който силите на доброто могат да надделеят, без да бъде необходимо да се правят компромиси, но наред с това и малко скептицизъм по отношение трайността на периода, през който доброто може да господствува в света. Личната драма на Макбет също така не води до отчаяние. В края на трагедията той не е смазан герой. Има само чувството, че е бил измамен, но все пак може би сам знае, че съзнателно или не е избрал да бъде това, което е станал. Не отчаян, а уморен е той накрая:

Живях достатъчно и моят друм
навлезе в сухата и жълта шума.

I have lived long enough. My way of life
Is fall'n into the sear, the yellow leaf.

(V, iii, 23—4)

За нищо не съжалява, животът няма вече никакъв смисъл, пожелава смъртта, но решава да загине като воин. Искал е смъртта си и сам я избира. Краят му е край на бароков герой, който винаги е бил несигурен, никога не е достигал до действителността, вървял е от изненада към изненада и няма за какво да съжалява а смелата смърт, която му принадлежи изцяло, и увереността му в последния момент имат почти позитивна стойност.

ЕДНА СКИЦА ВЪРХУ ИСТОРИЯТА НА ХУДОЖЕСТВЕНАТА ПРОЗА — ЕЛИНИСТИЧЕСКАТА ПРОЗА

Богдан Богданов

В случая ни инересува не толкова спецификата на елинистическата проза, а една пораждаща теоретически проблеми проекция. Като гледаме със съвременни очи литература, потребявана в различна социологическа среда, в друга обществена ситуация, при налагащото се сравнение набираме опит за решаването на проблеми като отношението на поезия и проза вътре в границите на художествената литература, отношението художествен — нехудожествен текст, за това, което би могло да се нарече пораждане на художествената литература от практическото слово и в още по-едър отчет от самата житейска среда.

Но защо тъкмо елинистическата проза би способствувала да се задълбочи това знание?

Елинизмът (III—I в. пр. н. е.) е време на дълбоки промени в античната културна система. Общо казано, той представлява опит да се преодолее изначалната пластичност на елинската култура, да се създаде художническо светоусещане едновременно камерно и универсално и в двата случая приблизено към индивида. Най-същественото — в неговите граници литературата се осъзнава като особена дейност. С елинизма се раждат филологията, литературната теория и в същност художествената проза. Това най-вече определя нашия избор. Ако именно в тази епоха възниква проблемът за художествената проза ведно с идеята за художественост и художествената литература се отличава като нещо особено, съществуващо някак вън и покрай живота, това означава, че художествената проза има в този процес особена роля и че от нейната частна история, от един типичен случай на нейно възникване може да се разбере нещо и за принципа на проявлението ѝ изобщо.

Понятието проза, оформило се у елините в елинистическо време, се предава с латинската дума „проза“, получила се с промените на прилагателното prorsus (несвързан). Латинската дума се е наложила поради това, че на гръцки понятието се изразява по няколко начина. Те наричат прозата просто „слово“ (*λόγος*) или „риторическо слово“ (*ῥητορικὸς λόγος*). Чести са и двете образни названия „голо слово“ (*ψιλὸσ λόγος*) и „слово вървящо пешком“ (*πεηὸς λόγος*) в противовес на поезията, която е слово „движещо се на кола“ — античните филолози често използуват този образ.

Това противопоставяне е вече наченка на теория, особено като се има пред вид, че античната теория на прозата не съществува в открит вид и че grosso modo ориентирът е винаги поезията. Както и да е, на прага на елинизма в IV в. пр. н. е. за поезията вече се мисли теоретически. В „Поетиката“ Аристотел търси съдър-

жателен критерий да отличи поезията от историческата проза, т. е. художествената от нехудожествената област, като настоява, че разликата не е само в мерената реч. Ако не в „Поетика“, в „Риторика“ вече съществува проблемът художествена проза. Аристотеловата теория на риторичното слово безспорно крие една първа теория на художествената проза. Формулирани са стилистическите белези, да ги наречем условност, по-умерена от поетическата, също и съдържателните — реторическата проза е област не на истината, а на правдоподобието. В същност Аристотел определя по подобен начин смисловата специфика на поетическото и прозаическото слово. Що се отнася до разликата, дори у него, най-дълбокия теоретик на тия въпроси, прозата се оказва нещо като преддверие на поезията. Това отношение е повсеместно у античните теоретици. При явната нужда да формулират признаците на художествената проза те ги сочат винаги в отношение спрямо поезията: прозата е поезия, в която нещо липсва или е проявено по-умерено, в по-ниска степен.

Тази позиция на античните теоретици трябва да се разбира като скрито генетическо обяснение на явленията. По същество те казват това, което се застъпва и в съвременната теория — стиховата реч е художествено първична, а прозаическата вторично връщане на художествената литература към естествената реч. Затова стиховата се оказва определящо начало. В границите на елинската култура тя е още по-определяща, тъй като, освен че е първична, връщащата се към естествената реч проза остава привързана към поезията, запазва един максимум поетичност, условност стихова, образна и построечна. Това дава втори път основание поезията да изглежда на античните теоретици първична художествена форма.

В дълбоката елинска древност епосът е това, което трябва да се нарече художествена литература — поне него познаваме. И доколкото художественото е отделимо от историко-научната информация, законспирирана в епическия материал, то е норма за организираност на различни нива, улесняваща устното разпространение на тази информация. Тук влизат хекзаметърът, общите места, сюжетът, разбира се, и особеният език, още тогава условен, отделящ се на фона на говоримата реч. Тази организация, улесняваща разпространението, става средство и за по-особено конципиране, става идеологически концепт. Тъй че за удържането ѝ в културната традиция изиграват роля и гносеологическите ѝ предимства. По същото време елинската древност познава прозата на оракулите и юридическите разпоредби. Тъкмо защото е проза, тя стои вън от художествената литература. В комуникативен ъгъл на зрение това ще рече, че не е предназначена за целия народен колектив.

В най-ранно време между художествената литература и прозата съществува бариера. Обяснимо е — епосът удовлетворява нуждата от художествено конципиране, изпитвана от общество с проста структура, консервативно и бавно развиващо се в мирогледно отношение. Първите допири с поезията, да ги наречем охудожествяване, прозата осъществява в зората на класическото робство през VII и VI в. пр. н. е., когато художествената концепция на епоса става недостатъчна за общество значително по-комплексно и затова нуждаещо се от нови художествени реакции. На тази основа се осъществява цял комплекс от явления — от една страна, родената от фолклора лирика се противопоставя на епоса като слово по-поетично, от друга, явилата се с практическите нужди йонийска историография при претенции за по-широка публичност, щом у Хекатей и Хеланик се открива метричното влияние на епоса, от трета страна, се прозаизира епосът — във вековете на архаиката философията се разпространява в хекзаметър. Най-после Хераклит, който пише в проза, също използува поезията, вероятно с експресивна цел — във фрагментите му се откриват хекзаметрични откъслеци. Прозата на философите Демокрит и Емпедокъл е също стихово оцветена. Това белязване

с поезия, даващо знак за едно по-широко предназначение, е първата крачка на чистата проза към художественост.

В ранната елинска литература вече се усеща тази динамика, която се опазва в цялото по-сетнешно развитие — от една страна, се набавят форми за прозаичен израз, от друга, не се отдалечават прекалено от поетическата сфера. Тази динамика диктува появата на лириката, разширява предмета на епоса и поетизира прозата. Само че елинската художествена проза си набавя нужната условност не от пряката връзка с поезията, а от ораторската практика и съпътствуващата я риторическа теория. В V в. пр. н. е. ораторството се осмисля като предмет и в процеса на това осмисляне се явява дилемата между практическата ориентация и условността.

За родина на красноречието се счита Сицилия, откъдето са родом тримата предтечи — Коракс, Тизий и Горгий. Неспособна да помни исторически и склонна към симетрии, античната традиция вижда в тях откривателите на трите рода красноречие — политическо (или съвещателно), съдебно и тържествено (епидейктическо). Без да е сигурно как са протичали събитията, знаем, че специфично античното рухо на художествената проза се изработва от ораторите-епидейктици. Но да не се изпуска нашата гледна точка — в елинското тържествено красноречие и риторската теория се изработват принципите за условност на художествената проза, по-скоро се експериментира, докато самата тя е изявена в литературни продукти, които не са художествена литература от извявен тип.

Баща на тържественото красноречие и автор на първите експерименти върху художествена проза е Горгий от Леонтини. В тридесетте години на V в. пр. н. е. той пристига в Атина, като донася тук тази новост — умишленото велеречие, напомнящо трагическа рецитация. Горгий имитира патоса на трагедийния монолог и направо използува езика на трагедията. Служи си и с умишлени средства за украса и подредба на прозаическото слово, които имат изключително въздействие върху слушателите. В същност той не е съвсем първият в това ново художество — преди него един друг оратор, Тразимах от Калхедон, донася в Атина своите открития: окръглянето на изреченията в периоди и едно ранно учение за прозаическия ритъм. Горгий добавя своите ритмични завършеци (т. нар. клаузули) и тропите, наречени по-късно на негово име Горгиеви фигури. Всички тия средства ораторът изпробва върху митологически теми. Запазени са две негови речи, в които условната форма е нарочно съчетана с предмет, максимално отдалечен от практиката. Този отстъп усилва дозата художественост и може да се каже, че речите на Горгий са почти художествена проза.

Софистите продължават да работят върху експресивните средства и ораторската техника, това ще рече, косвено и върху външните средства на художествената проза. Протагор класифицира общите места (т. нар. топоси), Хипий и Продик изследват въздействието на речта върху чувствата на слушателя и съчиняват декламации на измислена тема. В софистическата риторика бива повдигнат и смисловият проблем, подет по-късно от Аристотел, това, че в речта вероятното трябва да се цени повече от истинното. Ораторът, да го кажем на езика на нашия проблем, писателят-прозаик трябва да търси не самата истина, а правдоподобието, истината във възможен план.

Особена заслуга в придвижването на въпросите около художествената проза има големият оратор, или по-скоро ритор, Исократ (436—338 г. пр. н. е.). Възпитаник на софистите, той е преди всичко преподавател по риторика — през неговата школа минава цяло поколение писатели-прозаици на IV в. Исократ доразвива учението за периода и Горгиевите фигури, за завършека на фразата. Освен стремежа да не бъде формален в употребата на риторическите средства от софистите го отличава още нещо — неговите речи са предназначени за един друг вид публичност. Повечето речи на Исократ са готвени за публикация, т. е. за четене. Това обяснява пресилената грижа за стила. Съществува свидетелство, че

над една своя реч риторът работил петнадесет години. Тъй в кабинетни подвизи над съвършенството на фразата се ражда съзнанието за красивата прозаическа изразителност, макар и все още подчинена на риторски и педагогически идеали, все още необслужваща художествено произведение.

Външно изразената художественост става необходим белег за художествената проза в Елада. Всеки литературен текст, който претендира за по-широка публичност, естествено клони към риторизъм — дори Херодот претърпява влиянието на софистите и още повече Тукидид, за когото казват, че учил при оратора Антифонт.

Нагласата към ораторски похвати по-късно става традиционна за античната художествена проза. От школата на Исократ излизат историците на Филиповото време Ефор и Теопомп — и двамата истински оратори по стил. От тях тръгва този вкус на всичко да се поставя художествена патина, непроменен до края на античността независимо от няколкото големи изключения. Така е и в Рим — Цицерон нарича историята opus oratorium, а най-големият историк на империята Тацит не само е оратор по образование, в своите „Анали“ той застъпва ораторски стил, който прави от тях почти художествено произведение.

Естествено възниква въпросът за границата между художествената и практически ориентирана проза в античността, за това, на какво се дължи тъй типичното за античния свят набавяне на художествени средства за прозата от риториката, стигащо до пълно разтваряне на художественопрозаическото слово в риторическото.

Едуард Норден, на когото дължим една подробна история на античната художествена проза, казва много точно: „В античността за един писател е много по-трудно да пише нехудожествено, отколкото художествено.“ Само че Норден не отговаря на въпроса, на какво се дължи тази тенденция към приповдигане и ритмизиране в прозата. Тя едва ли би могла да се обясни с високото естетическо чувство на гърци и римляни, с естествената им склонност към ритъм и благозвучие. Още повече, че благозвучието не е универсално положение — така разпространените в античната риторическа проза хомойотелевти, напомнящи рима, за нас звучат грозно.

Нужно е да се напомни — в случая става дума за външните белези за художественост. Пренесени в прозата от поезията или от риторската техника, те могат да останат външни, да не получат собствено художествена функция, да не станат носители на смисъл. Комуникативната функция, която ги поражда, трябва да се различава от действителното им художествено служене вътре в прозаическото произведение.

Може би това, че открива първите художествени средства в условността на устното стихово потребяване на епоса, създава на античността веднъж за винаги комплекс към условния поетически оцветен израз. Но този комплекс е изражение на принципно античния публичен начин на обществено реагиране, така характерен за ранното елинско развитие. И ако поезията е първичната форма на художествена литература по чисто комуникативни причини, защото стиховата организация способствува устното разпространение на литературата, специално в Елада епосът е израз на едно свое елинско под открито небе прочитане пред народен колектив, оставило дълбока следа в цялата антична култура като белег за литературност и художественост.

„Илиада“ става художествено произведение, тъй както го разбираме днес, много по-късно — когато започва да се потребява като книга. В ранното време нейните художествени особености са означение на площадно-слуховото колективно преживяване на съдържанието-откровение, което преминава без преграда в самия празник, в обстоятелствата на народния живот — те не само са действителната основа на художественото произведение, но и някак му принадлежат.

Подобна е ситуацията в епохата, когато се явява нужда практическата проза да стане художествена литература. Една по-съвременна форма на публично изражение — ораторството, съвсем естествено ляга като сянка върху прозата, за да бележи по нов начин площадно-слуховото колективно преживяване на прозаическия текст. Колкото и да е парадоксално, тъкмо риторизмът, който в късно време изглежда нещо изкуствено и субективно произволно, е белег за пораждането на литературното произведение от самата народна среда. По-късно тази среда не съществува и той се превръща във външна форма, която означава връзката с традицията.

В тази гледна точка античната поезия и риторическата проза са два типа публичност, превърнали се в две основни средства за художническа реакция. Както вече се каза, основното средство е все пак стиховата реч. Нужно е обаче да се посочи специфичното основание за удържането на риторическата проза в лоното на литературата.

Поетична и усилено художествена, ако се сравни примерно със съвременната българска проза, по отношение на античната поезия риторическата проза се противопоставя като сфера на по-практическото и в този смисъл по-нехудожествено слово. Подобно противопоставяне действува във всяка художествена литература като една най-едра йерархия от две средства за художествено конципиране на своята действителност. Както убеждава опитът на старогръцката литература, то може да се развие и вътре в границите на това, което е написано в стихова реч. Вече се каза — в трите века преди епохата на елинизма епосът се оказва слово в някои отношения по-неусловно от новопоявилата се лирика, в този смисъл то придобива функции на проза. Нещо подобно става и в елинистическата литература. Понеже наследява традициите и на епоса, и на йонийскоатическата проза, тя разполага с две средства за прозаическо реагиране, които понякога не са отделени със степен и функционират еднакво. В епохата на елинизма историческият и медицинският трактат могат да съществуват като поеми, похвалната реч като епидейктически епос, писмото като послание в хекзаметър, диатрибата като медитативна поезия в ямб.

Като говорим за проза и поезия, а едновременно за риторическа и стихова реч, вършим все пак подмяна, защото риторическа реч и проза не са синонимни понятия. Стиховата и риторическата реч са външният белег за художественост на поезията и прозата. Интересно е, че в античната литературнокритическа практика художественопоетичното се възприема не само формално като стихова реч, а и по-съдържателно — като сюжетно-композиционна построеност. Напротив — доколкото става дума за художествена проза, наблюдава се предимно формалната ѝ проява. Това още веднъж говори, че представата за художественост в античността се гради на основата на поетическата художественост.

Покрай другото, което вече се каза, тази призма на възприятие има историческа основа във факта, че античните поетически родове — епосът, лириката и драмата, имат определена смислова структура, представляват готови концепти, художественото им съдържание е осезаемо. Епосът и трагедията предлагат своя концепция за съдбата на човека, още в начина на представянето на събития те утвърждават една ясно възприемаема смисловост. Докато това, което наричаме художествена проза, е в процес на обособяване. Дори за нас днес е трудно да отделим практическата информация от оформящото се художествено съдържание в античната проза.

При опита да надхвърлим античните теоретици и да дадем формулировка на собствено прозаическата смислова функция най-общо може да кажем следното. В противовес на поезията прозата е сфера на разнообразна, леко променима постройка, която дава възможност да се реагира на различни страни на действителността,и то по-свободно, сравнително по-независимо от традиционни смислови

клишета. Като цялост прозата предлага разни типове за по-адекватно изражение на конкретното и разнообразното. В античната литература прозата е художествено условие за развитието на някои първични форми на реализма.

Особено внимание трябва да се обърне на следното — именно в прозата се постига разнообразие от начини на художническо реагиране, които допускат разноречиво мирогледно съдържание. Наистина в историята на елинската поезия има примери за съчетаване на различни поетически типове с цел да се постигне по-динамично изображение. Такъв пример е атическата трагедия, съчетала в себе си хорова и монодическа лирика с един диалог в ямби, който на фона на лириката звучи значително по-прозаически. С разнообразието на стиховите форми в атическата трагедия се постига известен „романен“ ефект. Само че тия форми са подчинени все пак на твърда поетическа структура, привързана към възвисението на празника и митическия сюжет, допускаща само известен прозаически ефект, който еволюира трудно — знаем с какво неодобрение са посрещнати трагедиите на Еврипид на своето време.

Липсата на твърда структура в прозата, напротив, става агент за разноречиво, дори за разностилово представяне на едни или други страни на човешката действителност. Още в най-ранната историческа проза, която притежаваме — в историята на Херодот, тази свобода в третирането на материала има известен художествен ефект. В конгломерата от прозаически форми с различно ниво на художественост, както може да се възприеме Херодотовата история, може би най-високо е охудожествяването в новелите, дето е внушена със сюжетни средства концепция за съдбата на човека, макар и по-елементарна, но напомняща трагедийната. Ако добавим етнографията, описанията на битки, историческите разсъждения на Херодот — общо взето, практически материал с чисто информационна насоченост, в смесицата и разноречието ще усетим прокрадващата се художественост. Същото може да се каже за историята на Тукидид, една иначе научна проза — художественото се усеща дори в подредбата на някои събития, нарочно разположени като в трагедиен сюжет, за да се внуши нравствена идея. Това са наченки на художествена постройка.

Интересни примери на охудожествяване в съдържателна насока се откриват у ораторите, особено у практиците като съдебния оратор Лизий. От наша гледна точка съществените в неговите речи е простата разказна част, в която Лизиевите клиенти съобщават на съдебната колегия подробностите на действително случилото се. Това са истински битови новели, картини от атинското всекидневие, твърде ценни за нас, тъй като контрастират на отвлечения патетичен дух на тогавашното мерило за литература, на атическата трагедия. Но трябва да се има пред вид — тия разкази не са литература, те обслужват практиката, въпреки че, както се вижда, не с художническа цел, в тях е конципиран частният живот на човека, и то преди епохата на елинизма. Тъй че твърде предметната Лизиева реч в някои свои прояви е вече близо до художествената проза.

За всички примери на проза до епохата на елинизма може да се каже общо — художествената проза в тях е само тенденция. Откриваме стилистическите ѝ прояви, дори свое по-особено конципиране на света и човека. Но художествена проза в изявен вид епохата на V и IV в. пр. н. е. в същност не познава. Един все още жив публичен дух държи прозата о практиката. Има нужда от по-широко разпространение на писания текст като книга, от обмени между прозата и поезията, докато стане възможно свободното практически ориентирано слово проза да се структурира художествено. Има нужда от време, за да се пренесе в художествената сфера приближението към човешкото всекидневие, което откриваме в ораторската проза на IV в. пр. н. е.

Фактите не позволяват да се твърди, че в епохата на елинизма елинската проза става изявено художествена. По-скоро продължава процесът на охудожест-

вяване, набавя се трудно поддаващо се на описание количество нови прозаически форми, засилва се обмяната между поезия и проза.

Елинистическата проза и в по-широк план прозаическата линия ни интересуват като своеобразен катализатор на литературния процес, междинна област между литературата в тесен и литературата в широк смисъл на думата, сфера на преобразования и връзки с житейската среда. Това определя широкия обсег на разглежданите явления. Щом ни интересува пораждането на художествената от практическата проза, редно е да включим в наблюдението дори трактатите на Аристотел.

По начало самата елинистическа литература е достигнала до нас в малко образци. Но особено прозата е пострадала от немарата на по-късното време, което не е можело да приеме ексцентризма на елинистическата епоха. Тъй че реконструирайки общата картина по фрагменти, преразкази и отзиви, едва ли не на всяка крачка би трябвало да казваме „може би".

Особено впечатление прави разнообразието на циркулиращите прозаически видове. Повечето се зараждат сега, в епохата на елинизма. За удобство те се отнасят към триделението — ораторска, философска и историографска проза. Но някои съчинения, рубрицирани към историографията, са в същност монографии, посветени на отделни страни, в които историята, географията и етнографията са примесени една в друга. Елинизмът обича примесите. Някои географски описания с фантастичен елемент сигурно са клонели към художествена проза. На роман прилича митографското съчинение на Евхемер. Някъде между историографията и ораторската проза се заражда художествената биография. Още в VI в. пр. н. е. Исократ пише първата автобиография, тъй че и този жанр не е без модел.

Сега се явяват всякакви четива в проза — сборници с новели, с писма, действителни и фиктивни. Прозаическото произведение се разпространява като демаскирана тайна, като сензация, предназначена да удовлетвори любопитство. В тази област традицията няма сила, формите зависят направо от читателския интерес. Впрочем гледано социологически, за да има художествена проза, има нужда от читателски интерес. Понеже интересът от този тип първоначално е нещо аморфно, нуждаещо се не от постройка, а от еднотипен дразнител на любопитството, в епохата на елинизма са особено популярни прозаическите сборници — с извадки от съчинения, цитатници с басни и анекдоти. На читателя се поднасят подредени в рубрики невероятности, сведения-парадокси, неподчинени на по-общ възглед, затова и на художествена постройка.

Необходимостта от подредба кара да използуваме рубриките ораторска, философска и историографска проза. Но тия деления по предмет са неточни не само защото отделните области преливат една в друга. Въпросът е, че подвидовете на тия родове функционират различно. От една страна, философската и историографската проза са предназначени главно за четене, и то не за един тип четене, а ораторската все още се произнася. От друга страна, съществуват философски диатриби за произнасяне и ораторски декламации за четене. Тъй че типът потребяване, който не е без отношение към превръщането на прозата в художествена проза, остава неотразен в тази класификация.

В епохата на елинизма красноречието продължава да бъде реторта за превръщане на публичния живот в художествена литература. Площадната диалогичност, жестовете на общественото реагиране продължават да се формализират в художествени жестове. За това способствува упадъкът на политическото красноречие. Разбира се, обществени форми, които все още се нуждаят от красноречие, съществуват — в съвета или събранието се обсъждат въпроси с обществен характер. Само че те не са от жизнено естество, липсва нерв, енергичността на Фокион и талантът на Демостен са излишни. Затова пък говоренето става самоцелно,

явяват се все повече специалисти по говорене. В това дебне художествената литература. Може да се каже — в Елада художествената проза е своеобразен дериват на обезмисленото публично говорене.

При все че тук-таме в епохите на революции, както е при Агид и Клеомен в Спарта, има нужда и от оратори-политици, собствено елинистическото постижение в тази област е тържественото красноречие, продължаващо линията на Горгий, софистите и Исократ. С упадъка на политическия живот официалната пледоария в народното събрание бива заменена с похвална реч за заслужилия пълководец или монарх. При цялата си отрицателна страна, която остава извън нашия ъгъл на зрение, елинистическото пустословие работи за художествената проза с това, че води съзнателно до използуване на експресивни средства. В него се поражда и нова специфично прозаическа проблематика. Примерно художествената биография се изпробва най-напред в похвалните речи — макар и представен официално в приповдигнат тон, заслужилият е все пак жив човек, не митологическа фигура. Тъй живият човек и оттук поема път към художествената литература. Най-после в епидейктиката на елинизма ораторът дава свобода на нюансите на своята мисъл и простор на своите мними или действителни реакции. Изпробва се една субективност и афектираност, характерна за човека на времето. Получила стилизация, тя се разпространява и в другите видове проза.

Елинистическо създание в областта на епидейктиката е т. нар. азианизъм. Става дума за един начин на говорене и писане, за прозаическа художествена стилизация, която трудно може да се определи с едно изречение. Нарича се тъй, понеже е характерна за оратори и писатели родом от Мала Азия. Накратко казано, азианизмът е експресия, несъобразена с предмета, нито с правилата на някакво изкуство. Казано на наш език, това е преиграване на външното художествено начало, аномално преувеличение на формата, подчертаващо творческия субективен момент. Този стил се изразява в обща афектираност, като конкретното му проявление е накъсването на дългите периоди от Демостенов и Исократов тип в кратки поантирани фрази. Понеже мислите се поднасят несубординирано, липсва субординираност и във фразата.

Цицерон, който застъпва умерен азианизъм в речите си, различава две направления в азианския стил. Представител на първото е ораторът Хегезий от Магнезия, живял в епохата на диадохите и писал нещо за походите на Александър Македонски. Стилът му се отличава с кратки фрази и игрива ритмика, със словесни игри и звучни поанти. Необичайното е критерий за красиво, общоупотребимото се избягва, обикновената дума се перифразира — това са почти същите норми за проза, които откриваме в прециозната литература на XVI и XVII в. на Запад. Второто направление, набелязано у Цицерон, е проявено по типичен начин в един дълъг надпис от Комагена (I в. пр. н. е.), наречен с право дитирамб в проза. Авторът — сигурно някой оратор, съчинил надписа по поръка на цар Антиох — се изразява бомбастично за най-обикновени неща, служи си с редки думи и неологизми. Особено за това второ направление е характерно грубото разминаване между средствата за израз и това, което се съобщава.

Въпреки че от азианското красноречие са запазени малко паметници, те стигат, за да се установи широкото му влияние в другите области на прозата, а също и в поезията. Но още в началото на II в. пр. н. е. се надига реакция срещу стилистическата маниерност на азианизма. Пионери на реакцията са Неант в Пергам и Агатархид в Александрия. Новата норма за проза се ориентира към простота в изказа и съобразяване със съдържанието. От една страна, това е крачка напред—стремежът е художествените средства да се подчинят на съдържанието, това означава да се подложи на художествена преработка съдържанието, да се поеме път към истинска художествена проза. От друга страна, прави се крачка назад, защото в търсенето на естественост новото течение заменя една условност

с друга. Азианците нарушават нормалната реч в името на субективния патос, но си служат, общо взето, с говоримия език. Техните противници търсят нормата за прозаическо слово у Тукидид, Исократ и Демостен, във вече отминалия атически етап от развитието на езика. Затова се наричат атицисти. Тъй се заражда движението атицизъм, засегнало толкова страни на елинската култура. Редно е да се свърже с него възникналото по това време класицистично течение, което идеализира атическото изкуство от епохата на класиката и ранния елинизъм. Писателите-атицисти поставят основата на литературния гръцки език, опазен в определена форма и до днес. Атицистическата реакция предпазва елинската проза от прекалена модерност, но и от нещо, което в нашъгъл на зрение е положително — от съвременно звучене. И ако азианизмът е опит за по-пряко съвременно реагиране, от своя страна атицизмът изразява по-основната тенденция на античната култура, неспособността ѝ за актуална естетическа реакция в експлицитна форма. Това е една от силите, които задържат появата на художествена проза в древногелинския културен регион.

Влиянието на риториката върху елинистическата проза протича и в една втора линия — училищното риторско упражнение, т. нар. декламация. В продължение на векове най-напред в Гърция, после и в Рим тя внедрява вкус към външно украсяване на прозаическата реч, но и още нещо — към съразмеряване на мислите, към аргументиране в един изкуствен морален план. В училищната декламация се създават нови сюжетни клишета, различаващи се от митологическите по дух, моделиращи един нов човек, откритие на елинизма, самотен индивид, чиито интереси все пак не се различават от интересите на други подобни индивиди и затова са сплетени с тях в чисто сюжетна плетеница.

Още преди да се разпространят риторските школи в Елада, пишат и изпълняват декламации, това ще рече речи на измислена тема, софистите. В зората на елинизма с нещо подобно се занимава македонският наместник в Атина Деметрий от Фалерон. Декламацията е упражнение на оратора за публичното му излизане, което също може да се представи пред публика.

От подобно упражнение в риторската школа се развива училищната декламация. Основните видове, които познаваме от преноса в римската традиция, са два — т. нар. свазории, увещателни речи към исторически или митологически персонаж, който се колебае по някакъв въпрос, и контроверзии (на гръцки синкризи) — речи във връзка с фиктивен казус. По зададена от учителя тема устно или писмено ученикът прави разработка, като дава свобода на въображението си, прилагайки усвоените знания за построение и аргументиране.

Какъв е духът на училищната декламация, може да се разбере по темите за свазории и контроверзии у Сенека Стари и Квинтилиан. Обсъждат се недействителни събития и несъществуващи закони. В центъра на заплетен, но иначе прозирен в смисъла си сюжет стои изключителна ситуация — убийства на тирани, кръвосмешения и похищения, лишаване от наследство, лъжесвидетелство, оплетени отношения между близки. В тия теми се прозаизират известни традиционни сюжети, а, от друга страна, се идеализира действителният частен живот на човека. Но тия упражнения, убиващи общественото чувство и служещи за заместител на истинското гражданско съществование, са в същност експериментално поле, дето се оформя романна проблематика. И нещо от тях действително се влива в късноантичната любовноавантюрна повест.

В училищната риторика получават развитие и други прозаически видове. Между тях трябва да се поменат описанието (екфразис), скицирането на характер (характерисмос), преразказване в проза на поетичен откъс (парафразис). Предходни примери за някои от тия форми могат да се открият и в Омировия епос. Но истинският им откривател и преносител в литературата е елинизмът с неговия интерес към факти и предмети като към нещо отделно и непроблема-

тично. Най-зрелият паметник на този тип проза, един вид риторска пропедевтика, са „Характерите“ на Теофраст. Те показват ясно как малката прозаическа форма с елементарна постройка допуска фактите на всекидневието, допуска и концепция за човешка индивидуалност, проявена пластично в отношението на човека с конкретния предметен свят. Всяка отделна прозаическа форма дава основа да се отрази отделна страна на реалния свят. Както вече се каза, в развитието на елинистическата проза се наблюдава натрупване на разнообразни средства за израз на конкретното.

Първото, което трябва да се каже при навлизането в домена на философската проза, е, че отличавайки се от реториката, елинистическата философия създава свои прозаически форми. За философите е важно съдържанието, формата, в която то се поднася, поне в съзнателен план, е безразлична. Истината не се нуждае от украшение, тя се оформя сама, външната украса на словото е дори вредна — това са възгледи за стила, които могат да се открият не у един философ. Разбира се, има отсенки в зависимост от това, дали истината е готово знание или се търси, дали е конструктивна или деструктивна.

Дори за трактатната проза на Аристотел не може да се каже, че е напълно лишена от художествен стил в античния смисъл на думата. Продължение на фактичния стил на научните изследвания на софистите от V в. пр. н. е., Аристотеловият почерк не прикрива своя идеал — яснотата. Аристотел смята, че експресивността пречи на разбирането. Разбира се, трябва да се вземе пред вид, че неговият начин на писане изразява вече готовата, оформената истина и че представлява освен това реакция срещу дозата художественост в диалозите на Платон и речите на Исократ. В този смисъл, белязана от стилистическа преднамереност, прозата на Аристотел е гранично положение на предмета, който ни занимава.

След Аристотел перипатетическата наука развива чисто научния стил, лишен от всякаква експресивност. Създават се изследвания по всякакви въпроси, чисто прозаични и научни по изказ. Тук трябва да се отнесат филологическите трудове, съчиненията по механика и астрономия, както и прекалено сухите филологически биографии на изтъкнати дейци.

На границата на художествената и практическата проза стоят няколко действителни писма на Епикур, в които този най-естествен в поведението си елинистически философ споделя личните си дела, примесвайки ги с въпроси на философията. Като предназначение тия писма не са еднородни. Писмото на Менойкей е готвено вероятно за публикация, оттук и по-силното впечатление за художественост, което оставя. Но и останалите, действителни послания към провинциални епикурейски общности целят въздействие и в този смисъл също са белязани от семпло художество. Същевременно те показват колко действен е в епохата на елинизма стилистическият идеал истината да се изразява неусловно. По-късно, когато риторическата условност става критерий за художественост, Епикур е повсеместно обвиняван, че не умее да пише.

Творенията на останалите елинистически философи клонят към художествената проза. Дължи се не на връзките им с реториката — напротив, те се стремят да се различат от нея, — а на позицията им спрямо истината. Преди да я построят, рушат някакви предразсъдъци. Настроени са критически, владее ги патос на отрицанието. Оттук нуждата да убеждават, оттук и активността да изразяват мислите си в експресивно слово, в особена художествена построеност. Ако поставим явленията на елинистическата философска проза в този ъгъл на зрение, оказва се, че няма съществена разлика между диалога, кинико-стоическата диатриба и Мениповата сатира. Всички те са форми за търсене на истина, за изразяване на динамика, присъща на едно критическо умонастроение и в този смисъл близки до практическото човешко слово, т. е. принципно прозаически.

Не е точно установено как възниква диалогът като литературна форма, дали Платон е неговият изобретател. Казват, че по време на престоя си в Сицилия философът се запознава с мимовете на Софрон и именно от тях заема диалога, произнасян от един актьор, претворяващ се в две лица. Платоновият диалог фиксира действителна ситуация — Сократовото беседване. Така или иначе в първата половина на IV в. пр. н. е. на приповдигнатото трагедийно или публично ораторско слово бива противопоставено прозаическо слово, което изглежда по-естествено и най-важното по-пригодно за търсене на истина. Действието в диалога се развива на неофициално място сред частни лица. Откъснати от обществената условност, с въпросите на метафизиката и морала те се занимават открито и неусловно. Заниманието е беседа, чийто ред изглежда свободен, следващ мислите, независещ от нищо друго. При това се беседва на неусловен език, това е говорима реч на културните хора на онова време. Незавършващи с решение и зачитащи конкретното човешко незнание, ранните диалози на Платон засягат нещо от проблематиката на античеката трагедия, но без патос и в понятийна дълбочина, дето се съзира и решението. Тъй диалогът руши, от една страна, предразсъдъци, от друга, вече изчерпана художествена форма.

Не знаем да е създадено нещо по-художествено след Платон в тази област. Самата форма получава разпространение. Диалогът се използува от филолозите на елинизма за раздвижване на изложения с иначе трактатен характер. Ученикът на Теофраст Праксифан пише диалози, в които Платон и Исократ разговарят по въпроси на поетиката, Тукидид говори за целите на историографията. По-късно и Цицерон излага възгледите си за ораторството и политиката в диалози. И все пак това не е напълно външна форма — диалогът внася дискусионен дух, сплитат се противоположни мнения, различни позиции. И, както е в един друг прозаически жанр, откритие на елинизма и разпространен в по-късната литература, в симпозиона, художественопрозаическото е набелязано в имитирането на действителното човешко общуване.

Проблемът, който трябва да се реши с диалога, със симпозиона и с диалогичната по дух кинико-стоическа диатриба, е да се преодолее емфазата на публичното общуване, да се излезе от кръга въпроси, обсъждани на площада и засягащи народен колектив, да се премине към въпроси, с които всеки индивид поотделно би имал право да се занимава. Придвижването от атическата трагедия и публичната реч към диалога и диатрибата е един вид освобождаване от незначеща форма към истинско изражение, в друг план — от публично към частно възприятие на действителността.

Преведено на български, диатриба ще рече беседа. И тя действително представлява в произхода си улична сказка на философ пред слушатели, прекъсвана на места от опонент, на който говорещият веднага противопоставя аргумент. Това е народна неофициална жива беседа с много по-свободна проблематика — примес от нравствени и по-преки социални реакции. Лишена е от строга постройка, а езикът ѝ, разнообразен, имитиращ всекидневното общение, е изпъстрен с груби фамилиарни изрази. Пренесена в литературата, диатрибата става фиктивен диалог, опонентът е мним, говорещият разговаря в същност със себе си. Понеже нейна област са въпросите на практическия морал, истинско приложение тя намира във философията на кинизма и стоицизма.

За създател на литературната диатриба се счита Бион от Бористене (III в. пр. н. е.). Биографията му като че ли е взета от училищна декламация. Син на търговец на роби и хетера, той попада в робство. След смъртта на господаря си бива освободен със завещание, получава наследство, което го обезпечава. Прекарва живота си, проповядвайки хедонистично оцветен кинизъм. Опазени са отделни фрагменти и няколко заглавия на негови диатриби. „За гнева“, „За робството“, „За погребването“. У Стобей, дето се намират, се цитира още един майстор

на елинистическата диатриба — Телес от Мегара (III в. пр. н. е.). Както говорят общите места, киниците предават диатрибата на Стоата, а заедно с формата и редица мислителни жестове. Така например от Бион тръгва сравнението — животът е сцена, а човекът актьор. Цели литературно обработени диатриби притежаваме чак от Епиктет (I в. сл. н. е).

От прозаическите видове, застъпвани в елинистическата философия, особено витална е Мениповата сатира. Тя носи името на киническия философ Менип от Гадара (III в. пр. н. е.), който се счита за неин създател. Не притежаваме обаче оригинални сатири нито от Менип, нито от току-що споменатия Бион, комуто също се приписва откриването на жанра. В действителност менипеята не е откритие, а също като диатрибата неофициална пародийна форма, разпространена още преди Менип. Има данни, че примесване на стихове и проза се практикува в IV в. пр. н. е.

Какво представлява менипеята, може да се разбере по латинските подражания на Варон или по късните прозаически творби на Лукиан, които следват не толкова формата, колкото духа на жанра. Според М. Бахтин представа дават и романите на Петроний и Апулей, развили се фактически върху основата на менипея. Във формално отношение Мениповата сатира представлява проза с примес от поезия. Но тя е смес и в смислово отношение, форма на карнавалното обновителното, същевременно и на едно деструктивно начало. Най-типичният ѝ белег е смесването на сериозното и смешното, бързият преход от каламбура и шегата към сериозен критико-сатиричен тон. Както говорят някои опазени заглавия на сатири, Менип се занимава с абсурдността на вярата в антропоморфните божества, засяга социални недъзи, полемизира със съвременни философи. В посоката на сериозното съществува сродство между менипеята и диатрибата. Бидейки по-подвижна, менипеята като че ли поглъща диатрибата и диалога, което усилва способността ѝ за изграждане на различни страни на действителността в различен аспект. Затова М. Бахтин търси в нея първото художествено проявление на полифоничната романна форма.

Да се отдели художествената литература от научното изследване в елинистическата и изобщо в античната историография е невъзможно. Въпросът е не само в това, че елинистическите историци заемат риторската техника и че творбите са им художествени във формално отношение. И на нивото на постройката, и в отношението си спрямо фактите елинистическата историография също се колебае между науката и художеството, между целта да служи практически и да прави обобщения от художествен тип. В това отношение елинизмът продължава традиция, тръгваща от класиката. И у Херодот свободното фабулиране стои редом с критическо изложение на факти, и Ксенофонт, автор на дневник като „Похода на Кир“, пише, от друга страна, „Обучението на Кир“, по-скоро художествена биография, в която анекдотът и затрогващата измислица са елемент на прозаическата структура.

Един съвременник на Ксенофонт, историкът Ктезий, вече включва с лека ръка измислици в съчинението си. Както казва Лукиан на едно място, „пише за страната на индусите и за това, което се намира там, неща, които нито е видял лично, нито пък е чул от някой друг“. Едно поколение по-късно Теопомп, ученикът на Исократ, пише патетично, използува историята, за да порицае или похвали, да изрази симпатии и антипатии. Емоционално-оценъчното начало има превес у Теопомп, ведно с това интересът към всякакви измислици.

Богат материал за този тип история дават походите на Александър Македонски и самата личност на пълководеца. Александър води със себе си щаб от учени, между тях лекари и естествоизпитатели, също секретари, писатели-историци, които записват събитията, за да остане свидетелство за поколенията. С Александър се движи Анаксимен, оратор-историк, Калистен, племенникът на Ари-

стотел. Една част от тия спътници на пълководеца са настроени прагматично, изпълняват задълженията си по-скоро като секретари, отколкото като писатели – Неарх например който описва пътуването си по море между устията на Инд и Ефрат, или Птолемей, Александровият наследник в Египет, който предава съвестно събитията на похода, използувайки дневници и архиви. Негов продължител е Аристобул. По Ариан (II в. сл. н. е.), който ги използува за написването на своя „Поход на Александър", се усеща тяхната хладна пристрастеност към факти.

Патосът на Александровото време е отразен у историците, които фабулират по-свободно, като примесват реалното с фантастичното. Фантастиката отразява по-точно изумлението пред източния пейзаж и богатства, пред обширните пространства и невиждани природни явления, същевременно действителното обожествяване на Александър, реалното героизиране, даващо право на описващия да се изразява по епичен начин. Това е причината елинистическата историография да клони към епос в проза, но и към особен тип роман.

Изглежда между първите, които усещат своеобразната достоверност на този тип историография, е Калистен, щом му приписват оформилия се по-късно роман за Александър. Към това направление се отнася Онесикрит, ученик на Диоген от Синопа, написал по подражание на Ксенофонтовото „Обучение на Кир" нещо като биография на Александър, дето се представяло омъдряването на пълководеца, между другото и срещата с мъдреците на изтока, т. нар. гимнософисти. Един друг писател (Клитарх) възприема легендите на Онесикрит и добавя нови. Тъй походите на Александър деградират или се издигат (зависи каква е гледната точка) до фантастика. Понеже не притежаваме нищо от Клитарх, освен по-късното подражание на Курций Руф, трудно е да определим какво отличава неговата история с романен характер от възникналия по всяка вероятност на нейна основа анонимен роман за Александър.

Елинизмът обогатява историографията в тематично отношение. Пишат се всеобщи истории — пионер в тази област е Ефор, монографии, посветени на отделни страни или градове. Знаем по заглавия за няколко истории на Сицилия. Чужденци предават на гръцки език историите на свои страни — например египетският жрец Мането и вавилонският Берос. Фабий Пиктор пише на гръцки език римска история, Филин — картагенска. Изпъстрени с географски и етнографски описания, тия съчинения представляват в същност нещо като културни истории. Мането излага началата на епитетската религия, Берос осведомява за вавилонското астрологическо гадателство. Колкото и далече да стоят от сферата на художественото, в тия текстове нещо се експериментира — човекът се учи да концепира позитивно различни области на човешкото.

В III в. пр. н. е. Хиероним от Кардия, приятел на Евмен и офицер при Антигон Гонат, също като Птолемей се ползува от македонския архив и се придържа към фактическата линия в своята история — това е едната линия. Към другата принадлежат повече историци. Най-възрастният Дурис, ученик на Теофраст и тиран в Самос, не само не зачита фактите; цитираните места у Диодор и Плутарх свидетелствуват за интереса му към емоционалното и психологическото у човека. Тъй в разказа за тирана на Сиракуза Агатокъл Дурис си служи с похвати на Еврипид. По неговия път върви Филарх. Но най-типичният измежду тия романно настроени историци е Тимей от Таурименион. Цицерон го нарича азианец, а Полибий го напада за дребнавостта му, за навика да укорява и похвалява, ръководейки се от своите симпатии. Изглежда, разказът на Тимей е занимателен, защото творбите му се радват на популярност. Подражава на Тукидид с речите, които влага в устата на героите си, но повече на Херодот, разказва и митове. Тъй, бидейки разнообразен и субективен, поради отрицателните си качества като историк той се доближава до художествената проза.

Справедливо е да се отдели място и за Полибий (201—120 г. пр. н. е.) в тази скица, и то не само защото е единственият елинистически историограф, от когото е запазено нещо по-цялостно. В еволюцията на прозаическото слово той има място поради следните две отношения — първо, стреми се да не пише художествено,тъй че в съзнателния отстъп от художественото се долавя самата представа за художественост; второ, въпреки усилието да бъде научен, Полибий не преодолява напълно реториката. На места той организира материала според нейните препоръки, спазва например изискването за разнообразие (т. нар. *ποικιλία*), впуска се в екскурси.

Съчинението си Полибий предназначава за практикуващите политика. В историята той търси примери, ориентиращи поведението на човека в настоящето. Тази цел определя прагматичното отношение към събитията. Историята трябва да съдържа не митове, както е у Тимей, а факти и причини — тъй смята Полибий. Историкът не бивало да се позовава само на случайността. Разбира се, търсейки реалното причинно отношение, Полибий се спира все пак на нещо идеално. Намаляването на населението в Елада е обяснено с отвращението от брака, а целта на световната история, разпространението на римската власт над цялата обитавана земя, с военните и политическите добродетели на римските граждани. Не бива да очакваме от Полибий материалистическо понятие за истина. Съществено е, че в онзи исторически контекст историята му е научна. Естествено в представите, които движат автора, има митически, художествен момент — те са заети от области като медицината и биологията. Човешкото общество е представено, като организъм, на места като художествено произведение. Както сполучливо казва един изследовател, Полибиевата история е нещо като физиология и патология на човешкия обществен живот. Новото е, че Полибий има цялостна представа за него. Донякъде оттук следва и възгледът за прагматическия стил на историческата проза, чийто смисъл е единствено в истината. Ето какво казва сам авторът в първата книга на историята: „Както едно същество става напълно непригодно, ако му се отнеме зрението, тъй, ако се отнеме истината на историческото изложение, то се превръща в напълно ненужен разказ."

Това че повечето историци си служат с неистина, за Полибий е просто грешка, дължаща се на суетното желание да изумят читателя. Той повтаря едно място от „Поетика" на Аристотел — задачите на историята не трябва да се объркват със задачите на драматическата поезия. Но в критиката, която отправя на Филарх, задето представя нещастието на Мантинея като в трагедия, Полибий не разбира, че преплитането на историческа проза и драма освен на дилетантство се дължи и на процес на охудожествяване на прозата, на пренос в историографията на художествената, да се изразим с термин на Л о с е в, възможностно-вероятностна истина, допускана до това време само в епоса и драмата.

Този пренос започва в елинистическата проза и, общо взето, остава незавършен до края на античността. Художествена проза в изявена форма — разказ, новела и роман, в елинистическата литература съществува като социологическа потребност и дори като практика, но не е ясно изразена като художествена структура.

Знаем за един сборник от разкази, т. нар. „Милетски новели" от Аристид, написани на границата на II и I в. пр. н. е. Живи и остроумни, на любовна тема, те предавали някаква кратка история, вероятно поантирана вицово като някои елинистически епиграми. Аристид представя в проза стари фолклорни истории, елинистически вицове, вероятно и менипеи. Изглежда, важна била самата история. Разказани в същност небрежно, те се оказвали вън от официалната представа за художественост. Може би приличали донякъде на един друг прозаически сборник, който е оцелял — „Любовните страдания" на Партений, съставен с практическа цел като наръчник на любовни сюжети за римския елегик Корнелий Гал. Партений

редуцира любовни сюжети, взети от поезията на миналото и съвременността. Можем да ги наречем разкази. Но, вижда се, това все още не е художествена литература.

Гледано функционално, в елинистическата литература, откриваме р а з к а з а в кратката поетическа форма — у Херондас и Теокрит, откъсът за Хилас у Аполоний Родоски също е разказ, епилионите на Калимах имат разказна структура. Разказът се развива в поезията, в прозата го приема историографията и именно там като екскурс, като пространство с по-високо художествено напрежение той съществува по-естествено. Елинистическите историографи имат един голям пример — Херодот. Измежду опазените фрагменти от техни съчинения голяма част са такива новели, занимателни истории, често на любовна или фантастична тема, построени новелистично. Все пак, ако сравним новелата в проза на Харес за Одатис и Зариадрес и новелата в хекзаметри на Калимах за Акоитий и Кипида, не може да не направи впечатление равностойният резултат. В епохата на елинизма като че ли е безразлично дали една история ще бъде предадена в проза или в мерена реч.

В курсовете по елинска литература доста неопределено се говори за съществуването на няколко вида р о м а н в елинистическо време. Към тази рубрика обикновено се отнасят по-големи прозаически произведения, които очевидно не са историографски. В тия случаи понятието се употребява практически, макар и с известно основание, щом като романът поне външно има неопределен вид. Но ако се възприеме като художествена формация за многопластово и многозначно отразяване на действителност, очевидно в елинистическото време не съществува роман в открит вид, а по-скоро трябва да се говори за романна форма.

Кои са причините примерно да се нарича роман „Свещеният надпис“ на Евхемер? Ако писателят излага еднотонно своята история, тя трябва да се счете за романна в по-ниска степен от иначе научната история на Полибий, изпъстрена с екскурси и променяща тона си. Известно теоретическо основание да наричаме роман „Свещеният надпис“ е най-напред отношение към древните митове и техния смисъл. Също както в западноевропейския роман на XVII в. се прежда в смислово отношение средновековната рицарско-пасторална фабула, така и у Евхемер митическите истории са рационализирани, сведени са до реални събития. Боговете са превърнати в действително съществували легендарни царе. Евхемер приближава антропоморфната митология до представите на времето си, прави я понятна, като я превръща в алегория. Той трябва да допише, освен това да фабулира, или, казано по друг начин, писателят започва да се отнася към митическите истории по прозаически като романист.

Второто основание „Свещеният надпис“ да се счита за роман е утопичният дял във фабулата. Евхемер има предходници в темата за утопичното пътуване до далечна страна, дето пътешествениците откриват устройство, по-съвършено от това в родината им. Елементи на темата могат да се търсят още в Омировата „Одисея“. Тя е вече прозаично застъпена в Платоновия мит за Атлантида и в Теопомповата Меропида, романтична страна, за която разказва Силен на цар Мидас. Диодор, нашият извор за Евхемер, цитира откъси и от други утопически произведения в духа на „Свещеният надпис“ — „Египетската история“ — на Хекатей от Абдера, писал за страната на хиперборейците, съчинението на сирийския търговец Ямбул, посетил остров на юг от Индия, дето видял човешко общество, построено на основата на естественото право и осъществило кинико-стоическия идеал за простота.

Евхемер върви по утъпкан път. И неговите герои попадат на остров (нарича се Панхайа), обитаван освен от местни жители още от скити, критяни и индуси. Населението е разделено на три класи — жреци, войни и селяни. Чувствуват се навеите на Платоновата държава. Та там в храма на Зевс Трифилски се намира

златен стълб и свещен надпис, предаващ подвизите на Уран, Кронос и Зевс. Между другото Зевс посещава Бел във Вавилония, изгражда олтар на дядо си Уран, обикаля Азия и Мала Азия, поставяйки навсякъде родниците си за царе. След смъртта му родниците се карат — това са направо елинистически придворни интриги. Не липсват и „булевардни" истории като тази за Кадъм, готвач на царя в Сидон, който открадва флейтистката Хармония и избягва с нея в Тива.

Новелистическото снижаване на мита към представите на своето време и утопичното поправяне на своята действителност — тези две противоположни средства за набавяне на смисъл в отношение към реалността стигат, за да има известно теоретическо основание да наричаме „Свещеният надпис" роман. След Евхемер тия две средства се прилагат и отделно. Има чисто алегорически занимания с митове и чисто фантастически четива, написани със забавителна цел. Подобни четива осмива Лукиан няколко века по-късно в своята пародия „Истинска история". Алегорията и фантастиката се срещат и в иначе написани с практическа цел произведения, примерно в географското описание на Мегастенес, изпълнено по поръка на Селевк I, дето Дионис е военачалник също като Александър, основава градове, създава закони и бива въздигнат на небето след петдесетгодишно царуване. Дионисий Скитобрахион (II в. пр. н. е.) предава историята на атлантийците, обитаващи Северна Африка, чиито цар Уран е обожествен за заслугите си. Друг техен цар бива отнесен на небето, когато наблюдава веднъж звездите от висок планински връх.

Този романтично-пародиен експеримент може да се изрази само в обикновено прозаизиране на епос. Има данни, че в епохата на елинизма циркулират прозаически преработки на древни и съвременни епоси — говори се за роман за Ханибал, за Троянската война, за амазонките и аргонавтите. Може би нещо измежду тия заглавия, които считаме за епоси, са прозаически романно оцветени съчинения — „Основаването на Сиракуза" например или творбата на Мирон от Приена за Месена. От това време е т. нар. роман за Езоп.

Не достигат данни, за да бъде сигурно, че от епохата на елинизма започва оформянето на любовно-авантюрния роман, изграден окончателно във II в. сл. н. е. Много любовни новели, пръснати в историографията и поезията, интересът към живота на индивида и специално към любовното преживяване, склонността ѝ то да се схваща утопично като по-съвършена действителност, карат да се мисли, че дори да не е разполагал с чисто любовен роман, елинизмът е можел да третира любовната тема прозаически. Известна роля изиграва влиянието от Изток. Притежаваме няколко фрагмента от прозаическо съчинение, наречено условно „Роман за Нин", отнасяно към I в. пр. н. е. В текста става дума за военните подвизи на източния принц, но, изглежда, немалко място е отделено на любовните премеждия. Усеща се дори схемата на препятствия и хепиенд, която действува в по-късните романи на Харитон и Ксенофонт Ефески.

Съществен влог има елинизмът в анонимния роман за Александър. Най-старата версия на романа получава окончателен вид в III в. сл. н. е. Това се разбира по някои реалии, също по подчертаната антиримска тенденция. След това време се създават още няколко версии. Разнесен на Изток и Запад, сюжетът влиза във всички литератури на Средновековието. Колкото и да се отдалечава от първоначалния си вид, той дължи своята виталност на него, на романното третиране на Александровата история в тази най-ранна версия.

Създателят на основата на романа, живял в епохата на елинизма, е заложил в най-старата версия освен самата история и героизирането на Александровата личност, още и особената форма — това оркестриране, вграждането на разнообразни изразни средства. То се е получило и в процеса на постепенното, един вид фолклорно изграждане на романа. Минавайки от един към друг анонимен автор, текстът се приспособява към нови цели и без да губи старите, придобива по този

естествен път полифонията, характерна за романния жанр. Вградените елементи не са подчинени на определен принцип за единство. Точно поради това не е трудно да се отделят. Усеща се историографията в описанието на битките, от друга страна, фантастическите разкази на Онесикрит и Клитарх. Романът е изпълнен с писма, които, както се предполага, изхождат от възникнала в елинизма повест в писма, фиктивна преписка на Александър с неговите близки. Основното повествование, самата биография, е насечена от новели, някои като началната за Нектанеб, развита върху басни и анекдоти. Характерна е и разнообразната тоналност на изложението. Откриваме обикновен историографски тон, до него новелистично интригуващ, силно напомнящ езика на четирите евангелия, и най-после поезия — на възвишените места се имитира стилистично и ритмически езикът на трагедията. Романът на Александър има вид на менипея и, може да се предполага, в него не е липсвало и ниско слово, каламбур и хумор, навярно изтрити от по-късното време. Каквото и да е останало, било е в посоката на развитие, което не е можело да доведе до роман.

И тъй романът е само тенденция в елинистическата литература. Във формално отношение той представлява прекомбинация на различни видове проза, по принцип е прозаическо образуване, но по същество наистина противостои на цялата художествена литература — за това говорят и явленията в разглежданата литературна епоха.

Елинистическата проза допринася да се осмислят художествено редица страни на конкретната действителност, по-рано недопускани в границата на художествената литература. Приносът на прозата в тази насока би трябвало да се проследи в широк фронт, тъй като елинистическата проза, смяната за недостатъчно художествена, често пренася своя опит в поезията, в малките поетически жанрове. Примерно мимовете на Херондас, написани в един вид ямб, са в същност прозаически късове. Тъй че в гледната точка на литературния процес прозаическата линия трябва да се търси и извън плана на прозата.

За разлика от прозата, разбирана в случая като разнообразие от прозаически видове, романът е форма за по-цялостно изражение на конкретната действителност. Пред елинистическата литература действително стои такъв проблем — да се открие комплексна форма за обемно и разноречиво изражение на своето време. Това е романната форма. Нейното набавяне не става само в границите на прозата с просто натрупване и прекомбиниране на известни вече изпитани прозаически видове. И ако М. Бахтин е прав, че менипеята е първична форма, върху която се развива полифонния роман, поне в античността това не е завършен, нито еднопосочен процес.

В елинистическата литература романът се търси и в обмяната между епоса и прозата, в честото им дублиране, което освен като използуване на две форми за прозаическо изражение може да се обясни още и по следния начин. Епосът е все пак носител на идея за сюжетно-композиционна построеност, докато прозата е свързана с идея за непостроеност, сливаща се с житейската среда. Тъй че при дублирането на епоса и прозата става двоен пренос — на по-свободно построение в епоса и на сюжетно-композиционна построеност в прозата, специално в историческата проза. Вътрешната цел на тази обмяна е именно това — по-адекватно и същевременно достатъчно обемно изражение на своята действителност.

Романната форма, т. е. крайният резултат на тази обмяна, може да се застъпи и в епоса. И ако за прозаическите романи на елинизма съдим по откъси и покъсни развития, разполагаме с един роман в епос от това време — „Аргонавтика“ на Аполоний Родоски. В това произведение прозаическата линия, клоняща към роман, дава резултат, крайно интересен за литературоведско наблюдение — от една страна, разноречие на структури, от друга, формална завършеност на равнището на усвоената от традицията епическа форма. Обикновено се говори

за творческа несполука в „Аргонавтика“. Ако това изобщо е правилно, тя има обективен характер и трябва да се обясни с невъзможността да се удовлетвори със средствата на епоса нуждата от произведение с цялостен и едновременно разноречив характер. По същество това е нужда от роман. В III в. пр. н. е. не съществува прозаическа форма, която би ѝ отговаряла. Затова Аполоний прозаизира епическата структура, опирайки се все пак на нея, тъй като измежду видовете, завещани от традицията, тя е най-романна.

Тъй че и в прозата, и в поезията — вижда се от случая с „Аргонавтика“ — романът е латентна форма в елинистическата литература. Тя остава латентна и в по-късната гръцка и римска литература, ако не се счита едно голямо изключение „Златното магаре“ на Апулей.

Колкото и рискувани да са обобщенията при липсата на достатъчно паметници, нещо подобно трябва да се каже и за прозата в елинистическата литература. Художествената проза е открита като проблем, върху нея се експериментира, липсват обаче някои културни условия за истинското ѝ изявяване. При все че присъствува като фактор в литературния процес, тя е по-скоро среда на преход на художествената литература в практическо слово и, обратно, посредник между литература и живота, както днес бихме се изразили.

Това именно налага специално античната гледна точка в определянето на явленията. От античен ъгъл на зрение литература е всичко написано, всичко разпространявано като книга. От друга страна,за определянето на това, кое е художествено, се подхожда формално — художествено е написаното в мерена реч или украсената риторическа проза. И макар че елинистическата епоха представлява опит да се преодолее това съзнание за литература и за художественост, все пак може да се каже общо — в границите на древната гръко-римска литература липсата на изявена художествена проза по особен начин съвпада с липсата на съдържателен критерий за прозаическа художественост.

„АЗ НЕ СЪМ ПИСАТЕЛ - ИЗМИСЛИТЕЛ“. . .

(Разговор с Добри Жотев)

Весела Янева

Познавам писателя от много години. С него ме свързват спорове и откровени разговори, многократно съм присъствувала на срещите му с читателите, на радостта и огорченията му. . . Но въпреки това, винаги когато ми се е налагало да обобщя впечатленията си от него, съм се чувствувала безпомощна, фразите ми звучат книжно пред това „живо“ творческо дело, изстрадано в преизподнята на един постоянен и трескав напор от мисли и чувства; думите му изглеждат тесни, за да поберат мащабите на неговото поетично вълнение, станало съдба, и все ми ми се струва, че до всеки от читателите му е стигнало нещо, което на мен се е изплъзнало. Мога да твърдя даже, че при всяка нова среща с познатия Добри Жотев аз заставам пред него с любопитството на непозната.

Това може би определи подхода и акцента в моята анкета с писателя, в която се опитвам да докосна сложните и твърде интимни процеси на творческото пресътворяване, да се добера, доколкото това е възможно, до скритите пътища, по които автентичното битие се превръща в художествена действителност. Със съзнателното отвеждане на вниманието към житейската „одисея“ на писателя в предлагания откъс от нашите разговори аз целех да провокирам не само активизирането на спомена, но и пределната достоверност на още непреработената от творческото въображение житейска реалност. Затова, струва ми се, този откъс би могъл да хвърли известна светлина върху източниците и логиката на съзряване в една значителна част от творчеството на Добри Жотев.

* * *

— Разговорите, които водихме, наблюденията ми и дори самото заглавие на сборника Ви „Преживени разкази“ ме карат да мисля, че автентичността на случката и преживяването стоят в основата не само на поетичните, но и на белетристичните Ви творби.

— Така е — моите разкази в по-голямата си част са автентични. Някои от разказите ми, като „Чика Груя“ например, от край до край се покриват с действителни събития, върху които са изградени. Въобще в „Преживени разкази“ и „Вълчи вървища“ всички случки и герои са взети от действителността и мога да кажа, че нарушаването на автентичността в тях е дотолкова, че по същество не е нарушаване. Почти навсякъде прототиповете са непроменени в образите на разказите и се покриват с тях (аз не съм писател-измислител). Макар че в сборника ми „По пътищата“ образите се оформяха малко по-сложно и имат по-комбинирана биография.

— За читателя „Преживени разкази“ са интересни не само като литература, но и като един психологически епос от времето на съпротивата, като една „предистория“ на нравствеността на нашето съвремие. Затова за нашата анкета би представлявал интерес и оня период от живота Ви, когато се е калявала стоманата, тъй да се каже, когато литературните прототипове са били живи хора, а галерията от художествени картини Ваша естествена среда. Имам пред вид времето на арестуването Ви, участъка, съда, затвора и партизанските дни, срещите Ви с личности и въпросите, пред които Ви е изправяло двуборството на старото и новото време. Или да се върнем още по-назад: как се свързахте с РМС?

— . . .Завърших шести клас в София и записах да уча седми клас в Перник. Там попаднах в една оживена ремсова атмосфера. Имаше много ученици, които бяха открито ремсисти, и то запалени, какъвто беше и брат ми. Те ме посрещнаха така като че ли съм ремсист — не можеха да си представят за мене друго. И аз започнах да участвувам в ремсовите сбирки, на които декламирахме забранените стихотворения на Ботев и Смирненски, пишех и разпространявах позиви, получавах нелегални марки, които ние плащахме един вид като членски внос, участвувах в побоите, които водехме с легионерите. . . По това време аз поизоставих любовните си доста подражателни стихчета и в моите писания отново влезе социалната, обществената тема, с която бях започнал. Започнах да пиша стихотворения, наситени със злъч към тогавашното буржоазно общество, към чорбаджиите, които са стъпили на врата на сиромашта и прочее от този род. Сега, като си мисля, тези стихотворения не са имали някаква литературна стойност, но за беля едно от тях, „Ехото“, написано по подобие на Вазовите еха, беше довтасало в обвинителните материали, когато ме съдеха, и добре, че не можаха да установят кой е неговият автор.

. . .Та по-това време ние бяхме обединени спонтанно, чисто и просто от убежденията си, но присъствие на организация не чувствувах. И това продължи, докато се запознах с Петър Костов Будинов, студент от Банки, много будно момче. С него ходехме в Банки, качвахме се над селището, декламирахме стихове, ревяхме „Пролетарии от всички страни, съединявайте се“ и след това се криехме да не ни открият.

— Той също е пишел стихове, оказваше ли Ви някаква помощ в литературната Ви работа?

— Той може би беше първият. . . Но неговата помощ беше повече емоционална — с любовта, която носеше към поезията, със склонността си да рецитира той ми внушаваше усещане за важността, която има едно такова творчество, каквото е поетичното.

. . .Та веднъж Петър ме попита имаме ли организация в гимназията. А аз не можах да го разбера, защото до този момент не си бях давал сметка, че това, нашето, не е организация. Тогава той реши, че е необходимо да имаме ръководство и връзка със столицата и за тази цел ме свърза с човек от София. Беше бръснар на „Солунска“ 1 и се казваше Васил Пеев. Той ме посъветва да сформираме ръководна тройка, която да оглавява гимназиалния РМС и ми даде директива да организираме ремсистите в петорки, които по конспиративни причини да бъдат изолирани една от друга. И понеже Перник бил важен индустриален център, той реши, че е необходимо да ме свърже с човек от ЦК. Така аз се срещнах с агент-провокатора Никола Кутузов. Беше над четиридесетгодишен, с прошарена коса, обут в гумирани бутуши, облечен по работнически (после разбрах, че е дърводелски работник), член на партията, бил няколко години в затвора. . . Той говори с мен да помислим в нашето ръководство кои от учениците са готови да отидат партизани, когато ги повикат, и също така набеляза по-важните обекти в Перник, които трябваше да взривим по даден знак, за което

ще ни бъдат доставени взривни материали. А след това ме попита за имената на останалите двама от ръководната тройка и даже си ги записа.

Но директиви за подривна дейност не идваха и нас ни арестуваха в същност в очакване на големите действия. Моята ремсова дейност в действителност не се беше разгърнала още и тук искам да Ви кажа, че истинската ми дейност на млад комунист, оформянето ми с теоретическа основа, със закалка вече, започна с попадането ми в затвора.

— Как ви арестуваха?

Когато бяха започнали арестите в Перник през пролетта на 1942 г., аз бях в София и без да подозирам нищо, се качих на обратния влак. Бях в особено лирическо настроение, една приятна тъга (беше хубав слънчев ден), аз си приказвам с едно приятно момиче, някаква тишина и спокойствие около мен. . . И изведнъж, като слизам от влака (на гарата имало легионери да ме покажат на полицията), някакъв човек ме хваща под ръка и казва: „Ела с мен до участъка за малка справка.“ (Тази малка справка се оказа три години в затвора.) А в участъка, още с пристигането ми, започна някакво ликуване, разнесоха се някакви радостни викове: „Доведохме Добри!“, защото, изглежда, са смятали, че са ме изтървали. Снеха ми колана и връзките на обувките и ме вкараха в една килия, в която не можеше да се легне, а можеше само да се седне; без прозорци, една дупка само, колкото тухла, за да влиза все пак въздух, и една крушка, която, като изгасяха, настъпваше абсолютен мрак. Спомням си, аз бях съвсем неподготвен за такова нещо и усетих някакъв бесен порив у мене: Въздух! Свобода! И не знам какви усилия са ми били нужни, за да не падна да удрям по вратата и да крещя да ми отворят. След това ме повикаха на разпит при началника на тайната полиция. . . Питаха ме комунист ли съм, кои са ми другарите, а аз не казвах нищо, пак ме питаха. . . Накрая се изнервих, загубих търпение и им казах да престанат с тия лицемерни разпити и да започнат вече с техните полицейски методи. Тогава един от полицаите най-цинично вметна: „Ще устискаш ли?“ А аз, хлапак, самонадеян много, физически силен, със здрави нерви, му отговарям: „Ако се наложи, да!“

Към полунощ започнаха инквизициите. . .

— Зная, че не обичате да говорите за ужасното, което унижава човека с нечовешки средства и дори жена Ви твърди, че никога не Ви е чувала да разказвате за преживяното в участъка. Но тези дни са били не само едно решително изпитание за младостта Ви, но са „родили“ и първото Ви истинско, по Ваша преценка, стихотворение. Затова моля Ви да ме извините, но все пак ще Ви измъча с въпроса за „отношението“ Ви с полицията.

— В полицията аз се държах съвсем неподходящо, хлапашки. Вместо да се правя на луд, да крещя, да симулирам припадъци, аз ги предизвиквах с надменно държане, не казвах „ох“, подиграваx ги. . . и си плащах скъпо за това. Разбира се, и тук се срещах не само със зверове — ако си спомняте аз съм описал в един разказ случая с войничето, което тупаше дюшека вместо мен. Но най-жестоко ме измъчваха с жажда, по едно време имах даже халюцинации, че в килията тече чешмичка. (Тогава се появи полицаят, който ми носеше тайно вода и който съм описал в разказа „Лице, което не видях“. Много по-късно, преди няколко години, това „лице“ ми се яви, но се оказа, че то беше „друго“, защото беше служило в Софийски участък, а не в Пернишкия.)

Спомням си, една нощ, с подути крака и ръце от побоищата съвсем изтощен, в състояние на предела на силите, аз очевидно съм започнал да търся доводи, с които да се оправдая пред себе си (нещо, много характерно за човека), да си освободя пътя към отстъплението или по-точно към предателството. И в някакви просветления, които съм имал като скитника между звездите на Джек Лондон, аз търсех подкрепа в историята на човечеството и моето болно въображе-

ние акцентираше все примерите за голямото разминаване в съдбата на жертвите и идеологията. Мислех за всички безплодни опити на човечеството да създаде ново качество общество, да създаде друг човек (защото ние не сме първите, които са се заемали с тая задача) — за Френската революция и за третото съсловие и за това, какво фактически остава от нейните идеи, за неосъществените мечти и печалния край на Робеспиер и Дантон; за жертвоготовността на първите християни и как същото това християнство, с цялата му хуманност и тая, страшна, дълбока вяра, заради която са загинали толкова хора, по-късно гореше на клади; и за нашите апостоли, за техните мечти и разочарованието, което донася следосвобожденската действителност; мислех за тоя непрекъснат нагон на човечеството, на герои от това човечество да го претворят, да го пресъздадат, да го направят по-добро и за неуспехите на тия герои. Мислех и търсех оправдание, за да си разреша да изляза от тоя ад, защото повече не можех да издържам. И всичко това аз го приех за достатъчно, за убедително, за да направя признание. Но в този момент кое ме спря? Аз не можах да прескоча и не намерих никакъв довод срещу съзнанието, че както и да е, каквато и да е, може да съм най-големият глупак, но аз съм обещал, обещал съм на своите другари да не ги издавам! Тогава преодолях себе си, преодолях болката и добих чувството, че не съм сам, защото моите другари знаят, че съм арестуван и стискат палци за мен — да издържа, да не кажа нищо, да не предам никого, да мълча. И ако те слушат сега нещо, то това не са моите думи, а моето мълчание. Така с тези мисли и чувства „написах“ (написах в паметта си) стихотворението „Мълчание“. . .

— Бихте ли разказали нещо за процеса?

— Делото се гледаше в един гимнастически салон в Перник. От Централния софийски затвор, където ни държаха като подследствени, ни закараха дотам с едни тежки вериги и аз бях избрал най-тежките. Смрачаваше се, навън беше излязъл целият Перник, хора, ние дрънчим с тези железа, пред нас и зад нас полицаи, удрят с приклади. . .

— Имахте ли защита на процеса?

— Още докато бяхме в предварителния затвор идваха разни адвокати да ни предлагат защитата си, искаха пари (спомням си Вергил Димов, който поиска по 20 000 лева на всеки от нас), а кой от нас имаше пари! Някои въобще нямаха и им беше назначен служебен адвокат. Но така или иначе всички защитници бяха принудени да защищават не само своя довереник, тъй като ние бяхме свързани. За мен беше дошъл един адвокат, познат на майка ми, който беше изявил желание да ме защищава без пари. Казваше се Христо Тотев. Но, изглежда, той не се беше занимавал с такива политически дела, защото излезе пред съда и започна да доказва, че ЗЗД е в противоречие с Конституцията. Предупредиха го на няколко пъти да говори по същество, той не се съобразяваше, председателят му се скара, той се разсърди и напусна.

Много години са минали. . . От адвокатските защити в паметта ми е останал този, службният адвокат, на когото името не съм запомнил, но който беше точно такъв, какъвто съм го описал в едноименния разказ от „Преживени разкази“. Останала е и много интересната, емоционална защита на Анто Бояджиев, чиято убедителна реч, убеден съм (въпреки че го знаеха, че е комунист), влияеше върху съда и оказа въздействие върху решението му.

— От това, което разказахте, се вижда, че Вие не сте извършили „престъпление“ за такова тежко наказание. Защо очаквахте смъртна присъда?

— Всичко е относително и се определя от времето, в което то става, от обстоятелствата, при които става. По времето, в което ни съдеха, германците ни бяха окупирали (уж като съюзници), война със Съветския съюз. . . Време, в което осъждаха на пет и десет години затвор за казана приказка в пияно състояние. А ние бяхме хора, които са се събирали на нелегални събрания,

които организирано са подготвяли подкопаването на властта и открито са се противопоставяли. По параграфите на закона, наречен „за защита на държавата“, по неговия чл. 16 прокурорът ни искаше смъртно наказание. В такива процеси това беше нормално да дават седем-осем смъртни присъди. По обвинение аз бях втори след Васил Пеев и освен това преди един месец бях навършил пълнолетие и имаха право да се осъдят. Съвсем ясно си спомням колко страшно изживях това. . . И как, когато чух вместо „осъждам на смърт“ — „осъждам на 15 години строг тъмничен затвор“, за мен това беше най-щастливият миг в живота ми. Както виждате, щастието също е относително нещо.

— В затвора, Вашето най-сериозно училище, както го нарекохте, имахте ли случай да се срещнете с професионални поети или белетристи?

— Там за пръв път видях жив поет. Това беше Младен Исаев. Наистина само го видях, защото той стоя малко, не знам оправдаха ли го или го изпратиха в друг затвор. . . Гледах го отдалече, със страхопочитание. . В затвора се запознах и с Кръстьо Белев, който по това време пишеше стихове и даже прочетох една негова поема — „Килия номер 13“. Там беше и срещата ми с Никола Вапцаров, за която разказвах в анкетата пред „Съвременик“.

— А кой в същност е първият жив писател, с който сте имали възможност да общувате?

— Николай Хрелков.

— Това пак в затвора ли беше?

— Не. В затвора само бях слушал за него. Той беше много популярен в нашите среди, обичаха го, беше обгърнат в някаква романтична светлина на поет-революционер и затова след Девети септември аз реших да отида при него и да се запозная. Имах чувството, че той не е недостъпен човек. И един ден се реших и тръгнах за Горна баня, където той живееше в една вила.

— Бихте ли разказали за тази среща?

— Хрелков беше болен човек, но ме прие веднага. Когато го видях, той ме порази с вида си. Беше висок мъж, с едни такива дълбоки очи и стоеше в стаята с мека шапка, която ми направи веднага впечатление. То е било, за да не изстине, но тогава не го знаех. Посрещна ме ласкаво, с радост, наричаше ме „моето момче“ и от дума на дума той се досети, че аз пиша. Пожела да му дам нещо и аз, жаден да чуя мнението на истински поет, веднага извадих стиховете, които носех. Той не ги прочете тогава, а се уговорихме да отида след няколко дни. А когато се срещнахме отново, той ми каза: „Първото, което искам да ти кажа, е това, че ти си роден поет.“ И с това горе-долу се изчерпи положителната оценка. Даже имах чувството, че той каза това като че ли само за да може спокойно да ми говори за всички недостатъци, които имат моите стихотворения. Защото той ми тегли една така много добра критика. Слушах внимателно и се съгласявах, но когато започна да говори за стихотворенията ми, написани малко в народен дух, и каза, че те не представляват нищо и че те били само плагиати на народната песен, аз се опитах да му възразя. Тогава той се ядоса (може би избухваше така от болестта) и ми каза, че такива стихотворения могат да бъдат отпечатани само във в. „Щурмовак“ (тогавашния хумористичен вестник). Каза още, че така в никакъв случай не трябва да се пише, че „На прощаване“ и „Пристанала“ също били плагиати на народната песен. . . И аз чак тогава схванах, че Николай Хрелков по тоя въпрос си има свои схващания и престанах да му опонирам. Той се успокои, сдобрихме се и се уговорихме да му занеса други стихове.

Но за моя изненада още същия ден, като отидох след обяд на работа, телефонът позвъня и аз чух в слушалката гласа му: „Добри, моето момче, аз бях много лош, нали? Аз те огорчих и ти ми се разсърди, нали? И ти няма да дойдеш вече. Много те моля да ми простиш, моето момче!“ Почувствувах се като в небрано лозе. Казах му, че няма какво да му прощавам и че въобще не може

да се говори по тоя начин. Аз разбрах всичко и нали се разделихме. . . Но за да се увери, че това е истина, той поиска да определим точно часът, в който ще ида при него, и то още на другия ден.

Разказвам цялата тази история, защото у Николай Хрелков ми направиха силно впечатление тази негова отзивчивост (какво бях все пак аз — един начинаещ поет), добрината, чувството му за самокритика и неговата голяма скромност. И защото всичко, което се случи тогава, ми прозвуча като едно величие на духа и аз почувствувах колко един поет наистина може да бъде поет, когато очарованието му е не само в неговите стихове, а и в неговия дух.

— Къде излежавахте присъдата си?

— Около година и половина бях в Софийския централен затвор. Спомням си, че след процеса бях успял да се изолирам от света и се радвах, че отивам при мои приятели и другари, с които бях успял да се сближа.

— Писали сте много за тоя период. Ще Ви затрудни ли да разкажете за ярките личности и интересните хора, които сте срещали там?

— Най-напред за генерал Заимов. Аз вече бях в затвора, когато той дойде там. Имах разговор с него. Той се миеше на чешмата и не знам как съм го гледал, но ми каза: „Какво, младеж, пък може и да не ме осъдят на смърт. Все пак много излагащо е, че и царските генерали са срещу тях.“ Каза го ей така, но все пак се е надявал. . . Когато се върна от процеса, ние бяхме по коридорите. Никой не посмя да го попита каква е присъдата. Той поспря и каза с глас, с какъвто председателят на съда чете: „Смърт чрез разстрел в срок от двайсет и четири часа.“ Поиска цигара. Дадох му. Тоя я пое. Беше възбледичък, ръката му леко потреперваше. Поиска огън. Аз му драснах кибрит. Запали. Прибраха го в килията. Прибраха и нас.

Когато трябваше да го отведат на разстрел, пристига надзирателят, някакъв стражар простак, който фелдфебелът го е бил с камшик и за него фелдфебел е страшно нещо, а генерал — божество. Но тоя генерал е цивилен и ще го разстрелят. Застава пред него, разпасан, разкопчан, разкрачил се: „Заимов, събери си багажа, ще те преместим в долното отделение.“ А Заимов, застанал на рамката на вратата, цялата му коса бяла — хубав човек беше, с хубав тъмен костюм, стои и му казва: „Момче, дръж се, както подобава. Аз не съм дете, за да ме залъгваш. Кажи: Заимов, дойде време за разстрел. Да тръгваме!“ Полицаят неволно усеща, че това е генерал, събира си краката, закопчава се и застава мирно. Има генерали по звание — Заимов беше генерал по рождение.

. . .Навън беше страхотна буря. В напрежение ние гадаехме всеки миг: сега е тука камионетката, сега е там, сега е стигнала полка, наближава стрелбището. . . Много силно и дълбоко изживявахме убийството на Заимов. . . Вие знаете, този случай съм описал в разказа „Генералът“.

Спомням си двама сърби, на които бяха поставили някакви ужасни окови, буквално букаи като за коне. Краката им бяха жестоко изранени и когато ги заведоха в мазето, за да им свалят оковите, преди да ги обесят, те пееха. . . Изпратихме и Петър Киряков, Малолетният.

— И за него имате разказ. „Необичайно писмо“, струва ми се?

— Да. И стихотворението „Малолетният“ е посветено на него. С вдигнат юмрук тоя заяви: „Другари, аз съм щастлив, че съм с първата смъртна присъда над малолетен.“ И най-невероятното беше, че този младеж наистина беше щастлив. Това го е писал и в писмата си. Много пъти съм мислил дали това не е било комплекс (както казва Вапцаров, един истеричен комплекс). Не, нямаше никаква следа от болезненост. А може би е искал да се държи мъжки? Виждал съм другари, които са правили това — личеше усилието им. У него нямаше усилие. Всички отиваха на смърт с думите „простете“, „сбогом“ — той тръгна, когато го поведоха на разстрел, и каза: „Довиждане, другари“. . .

В този затвор се простихме и с Иван Христов — Зъбчето.

— Този от разказа „Рана“?

— Да. Ей, страшно нещо е човешката памет! Написах аз разказа, така и ще го оставя (там Зъбчето е сам), а после стана разговор с другари и аз разбрах, че с него е имало още двама. Въобще ги няма в съзнанието ми. Изтрило се е, няма го на лентата и аз пиша, убеден съм, че е бил само той. . . Аз съм описал тая трескава картина на прощаването, когато отиваше на разстрел. Виждам го — във великолепен костюм, огладен, с чиста бяла риза. Блести! С връзка, с мека шапка. . . И по едно време някой му събори шапката. Кой ще гледа шапка в такъв момент! Хората я стъпкаха, смачкаха я, а той — намери една пролука и вдигна шапката. Изчисти я от праха най-грижливо и я постави на главата си така, както най-добре би му стояла. И така отиде. . .

В затвора бяха също Трайчо Костов, Никола Павлов, Масларов.

— С какво се занимавахте там?

— Учехме от сутрин до вечер — лекции, които пишеше Трайчо Костов. История на БКП, история на ВКП (б), история на дипломацията, Маркс, исторически и диалектически материализъм — от сутрин до вечер! Университет. Ние имахме такава максима: Пленени сме, не можем нищо друго да правим — да се образоваме! Четяхме книги, имаше обиски, но ние криехме „Капиталът“ между кòлите на една Библия от библиотеката. . . Описал съм тези моменти в разказа „Обиск“. По едно време издавахме даже и списание. . .

— Къде Ви преместиха от Софийския централен затвор?

— . . .Една сутрин още по тъмно, надзирателите заудряха по вратите: Ставай! Не знаем какво ще ни правят — всичко можеше да се очаква. Поведоха ни, една мъгла. . . Тогава мислех за бягство, да прескоча през някой дувар, но не успях. . . Качиха ни на гарата в пътнически влак. Един стражар, спомням си, води с нас разговор срещу властта. Вечерта късно пристигнахме в Скопие. Видях само модерната гара, откъдето ни закараха в затвора, тъй наречения Калето. Там преспахме, а на сутринта под конвой ни подкараха пеша по шосето към Битоля. Оказа се, че ни водят в един стар турски затвор край село Идризово, който нямаше вода и там по-късно беше царството на въшките и дървениците.

В групата имаше един шегаджия, бай Стойчо, който не се сдържаше да прави пропаганда и на полицаите. Той смяташе, че само ако се намери начин да се даде историческият материализъм на всеки немски войник да го прочете и край — всички ще обърнат пушките срещу Хитлер и войната ще свърши.

— Това да не е прототипът на Дядо Бойчо от едноименния разказ?

— Да, той е духовният му прототип.

. . .Та вървим ние; полицаите — с извадени оръжия, на коне, с бърз ход, искат пълна тишина; а бай Стойчо агитира. И как? „Не чувате петлите“, казва и изведнъж разсипва своя особен смях, който като че ли изригваше (аз обичах да го имитирам). Конвоите ругаят, а той се стърпява няколко минути и отново: „Не чувате петлите“, което значеше, че вече се разсъмва (Червената армия беше преминала в настъпление и ние бяхме много обнадеждени), а те хабер си нямат какво става. Той много ги жалеше тия нещастници, които вървят покрай нас с конете и пищовите.

Закараха ни в затвора. Имаше осем килии, в които се събираха по шейсет-седемдесет души на двойни нарове. Там беше големият глад. В Софийския затвор ни даваха главно фасул, но фасулът все пак е храна, а тук направо глад. Колети не се получават (отдалечено е, пък и югославските партизани непрекъснато прекъсват линиите на влаковете, няма редовен транспорт), на някои се появиха петна от липса на мазнини, двама болни умряха от глада. . . Аз си спомням, веднъж получих един колет от майка ми, в който имаше една кутия препържено масло. Като гребна с лъжицата и го сложа в устата си, преди да съм го преглътнал, то

се стопява и просто попива в устата ми. Помня как съм смукал един кокал, как съм го чупил, за да изям мозъка му и никога по-сладко нещо не съм ял от него. Изобщо мизерия, паразити всякакви, кавги кой да бъде на долните нарове, защото хората бяха изтощени и не могат да се качват на горните. . . Но университетът продължава да работи с пълна пара. Аз самият бях лектор по произход на живота и човека.

В този затвор беше и Чика Груя, за който имам разказ в „Преживени разкази". Там имаше и някои другари, за които си спомням с много добро чувство. Митко Фантето например. Той беше тютюнев работник. Чудесен образ на работник-комунист.

— Спомням си отнякъде името му. . .

— Аз нещо съм писал за него в „Пак мамеше изгревът", но сега смятам да правя друго, нещо повече, защото той беше много интересен човек.

Митко Фантето беше израснал в партията и беше много съвестен и дисциплиниран човек. Виждал съм го, гладен, изтощен, едва гледа, да се щипе по време на лекции, а веднъж си прехапа и устната, за да не си отвлича вниманието. Той вече знае това, което слуша, но не разваля дисциплината!

Беше хубав като мъж. Около трийсетгодишен. Обичаше да декламира, а аз бях нещо като режисьор. Много обичаше да изпълнява „Йохан" на Смирненски и с такова участие го рецитираше, че накрая, щом стигнеше до „протегнала в ръцете си дете", той започваше да плаче. Аз му обяснявам: Мите, ти трябва да сдържаш себе си, за да накараш другите да заплачат. Сдържането е по-силно от сълзите. Така, ти като заплачеш, хората може да започнат да се смеят. Той ме слуша най-внимателно и ми вярва. Почва отново, старае се, но когато стигне до фаталния стих, отново започва да плаче. . .

В разказа, който ще напиша, ще взема само този случай, това е достатъчно за образа му. Защото той не можеше да отдели стихотворението от живота, от истината. . .

После него, заедно с Желязко Колев, Дечко Стефанов и може би някои други другари, го преместиха в друг затвор. Бяха успели да избягат, той станал комисар на отряда „Антон Иванов" и загинал в сражение в „Сухото дере".

Другият, много интересен човек, който излезе с времето насреща ми с нещо, което тогава не съм разбирал добре, това е Дечо Стефанов. На негово име има печатница.

Той беше печатарски работник. Шаблонно е, като се каже „очи сини като небето", но за неговите друго сравнение не можеш да направиш. Имаше в него такава добрина. Ходеше с бричи и гумени обувки, висок, строен, с хубаво лице и току тръгне с мене по двора, прегърне ме през рамо да си приказваме и ме поучава. И понеже той ме поучава с целия шаблон на поучението, аз, необуздан, чувствителен, разбунтуван, веднага настръхвам. И сега не мога да си простя това, че не съм усетил сърцето му, че не съм могъл да прескоча шаблонните думи и да видя тия очи, които са ме разбирали и обичали. Чак сега разбирам колко несправедлив съм бил към него в себе си.

Понякога той обичаше да се усамотява, да отваря някакво портмоненце ли беше, тефтерче ли, да извади от него едно портретче, да го погледа и да го прибере. Мислел съм си, че това е неговата другарка, но никога не беше ставало дума за нея. Едва след Девети от Желязко Колев разбрах, че това е бил портрет на майка му. Носел го все в лявата страна, и, изглежда, е изпитвал някаква ботевска любов към майка си. По-късно той избягал от затвора, бил е партизанин и загива, ограден в една къща. И Желязко ми разправя: „Аз не съм го видял, но съм сигурен в това, че преди да се гръмне с последния куршум, той е извадил портретчето на майка си." Едва тогава аз почувствувах какво в същност е бил Дечо. И знам, че ще напиша за него. . . Имало някакъв паметник негов

към Златица, който трябва да ида да видя, макар че на мен паметниците ми действуват потискащо.

— Споменахте, че сте бил разбунтуван и необуздан — конфликтна личност ли бяхте на младини?

— Така беше. Все не можех да се примиря с някои неща, които смятах нередни, все нещо се бунтувах. . . Седи, да речем, имаше един другар и си маже сухарчето с масло и мед. Закусва си човекът, а насреща му Бидилев го гледа като гладно куче и преглъща. Но другарят си яде, успокоен от това, че всяко „столче“ (имахме такива групички, в които си разпределяхме получената храна, но ставаше така, че се обединяваха тия, дето получават колети, а останалите „столчета“ бяха фиктивни и гладни), че всяко „столче“ е независимо и доброволно. И не го смущават тоя другар гладните очи на другаря му. И аз изразявах негодуванието си от такъв порядък. Разправяха се с мене в колектива, когато буйствувах много, ме наказваха. Сега като преценявам, в повечето случаи съм бил прав, но съм реагирал нетактично. От време на време прикрепваха някой към мене да ме успокоява и въздържа.

— От случая, за който споменахте, ли сте взели материал за разказа „Ситневини“? Там имаше нещо подобно.

— Не, в този разказ влезе друга случка, която стана в Софийския затвор. И беше в действителност много по-неприятно, отколкото съм го описал.

. . .Понеже си изпрал ризата Симеон и му е студено, той поиска от друг, който ги има складирани цял сандък, една риза, докато изсъхне неговата. Другият му даде, но започна непрекъснато да го пита: „Изсъхна ли ти ризата? Изсъхна ли ти ризата, Симе?“ А то влажно и тя не съхне. Стъмва се вече и оня изпада в ужас: оле боже, Симчо ще легне с неговата риза! И току пита и пипа ризата. И Симчо побесня. Той беше як, страшен човек, сто и десет кила, стана и тръгна с ругатня към него. Ние, седем души в килията, замръзнахме. Защото никой не може да го удържи. А един негов удар е достатъчен и оня няма да стане. Аз седях в едното ъгълче и като го видях как раздра от себе си ризата като паяжина, само успях да извикам: „Симе!“ И той в своя гняв спря, хвана се за главата и си седна на мястото. Обичаше ме той, слабост някаква имаше към мен. . . Ние и досега се тачиме.

— Този финал го няма в разказа.

— Не ми е било в темата и не е било важно за разказа. Но сам по себе си случаят е по-интересен.

— Докато разказвахте, се откроиха доста сюжети, които не сте използували досега. Защо?

— Един герой на Радичков, каменоделецът, като избира камък за ангел, почуква го и търси в него да намери душа. Та и аз сигурно не съм видял още в тях литература и затова не съм бързал да ги напиша.

— Никъде не сте описали и бягството си от затвора.

— Има някъде малко. Писах във вестник за него, но не съм го сложил още в книга. А то беше наистина интересно.

— От каква гледна точка?

— От човешка, следователно и от литературна. Защото това беше колективно бягство на всички политически затворници и в него се изявиха много характери.

— Затруднява ли Ви да разкажете по-подробно за него?

— Неговата история е много сложна и дълга. Но ще се опитам накратко да Ви разкажа някои епизоди, които са се запечатали най-ярко в паметта ми.

Бягството стана през август 1944 г. и беше единственото по рода си такова бягство — в самото навечерие на Девети септември. Но то се наложи, защото положението беше много критично. Главнокомандуващ нашите войски там беше Кочо Стоянов и можеха да ни изколят всеки момент. Освен това по това време

Багрянов правеше някаква демагогия, уж скъсваше с Германия, а в същото време по цялото шосе между Битоля и Скопие се движеха немски войски. Даже за известно време спряха за по-дълго и няколко пъти идваха да питат дали затворниците са комунисти, а надзирателите ги лъжеха, че сме криминални, защото усещаха, че ще ни изтрепят. По-късно Васил Пеев ми каза, че на другия ден след нашето бягство на гара Скопие са слезли шпицкоманди, изпратени да ни избият. . . Така че при тая ситуация, когато съществуваше опасност за живота ни, се налагаше да предприемем бързи действия. Помогна ни ГК на РМС в Скопие и партизаните от Трета кумановска бригада.

Но тъй като затворът беше ограден с дебели стени, стотина души го пазят отвън, на четирите му ъгъла тежки картечници „шварц лозе“, а немците бяха само на стотина метра, ние трябваше да потърсим и съдействието на надзирателите. Тук си спомням главния надзирател Попов, който в момента беше нещо като директор на затвора. Отначало, като изпратихме делегация при него, той беше почнал да вика, да се съпротивява, но след като му бяха обяснили, че при реална опасност, която ни заплашва, той трябва да помисли как ще бъдем спасени, тоя иначе простичък и необразован човек показа политически нюх и се беше съгласил, ако немците нападнат затвора, той да отвори вратите и ние да се спасяваме кой както може. Помолихме го и за това двама от нас да излязат да поговорят с караула, той надмина себе си и разреши. Даже вечерта беше извикал някои от нашите и им казал: „А бе, момчета, тая работа ми изглежда много несигурна. Не можете ли по някакъв начин да извикате партизаните?“

По-късно, когато вече бягахме и нашата група мина покрай къщичките, в които живееха надзирателите, аз гледам Попов стои с един куфар пред него, шашнал се, защото няма измама, няма лъжа — излизат поверените му затворници, ще го обесят за тая работа. И вика: Ей, момчета, па като спре стрелбата, върнете се.“ Аз му казвам: „Попов, не говори глупости,не си ли готов?“ Защото бяхме обещали на надзирателите да ги вземем със себе си и при първа възможност да ги изпратим в България. „Готов съм, готов съм!“ — казва и тръгва с куфара, жената и детето. Приготвил се, но нà, психика човешка! Спомням си, че после преплувах няколко пъти Вардара да превеждам ония, които не можеха да плуват, та пренасях и неговото семейство.

Сега ми идва наум още един такъв „образ“. Дядо Будин. . .

. . .Вардар се намираше на стотина метра от затвора. Уж имаше брод, според проучванията ни, но се оказа, че водата го е изровила — много буйна река е това, и положението се усложни много. Около нас непрекъсната стрелба, не знаем какво става, трябва да пазим гробна тишина. . . И по едно време виждам дядо Будин, който беше от моя край, познаваше дядо ми Жота и си говореше по нашенски, виждам го, с голото си теме, без фуражка и един фенер (откъде го беше докопал, един бог знае, когато ние се пазим да не забележат изобщо присъствието ни) да се движи към затвора. Настигнах го изумен: „Дядо Будине, къде си тръгнал?“ Грабнах фенера и го счупих в земята. „Дете, казва, заборавих си шапката.“ „Луд ли си, не чуваш ли, че стрелят, главата ще си загубиш!“ А той: „Дете, аз се все сбърках.“ Смешничък беше тоя старец. Спомням си, като ни прибираха от двора на затвора след разходката, той буботеше: „Прибирай се! Аз може да съм чучуло, но щом съм сложил тоя пагон, трябва да ме слушаш!“

По-късно, по време на похода, като влизахме в едно село, чувам един партизанин да казва на дядо Будин, който мъкнеше грамаден куфар: „Хвърли свой куфар!“ Защото пречи на движението. А старецът му отговаря: „Не можем да го хвърлим, имам у него скъпоценности.“ Иска да каже ценни за него вещи. Партизанинът го смушка с приклада, дядо Будин много се изплаши и започна да ме моли: „Дѐте Добране, кажи му да си идем.“ Обяснявам му, че с нас е по-безопасно, но той: „Не, я искам да си идем!“ Казах на партизанина да го пусне и той

замина. Но може би след двайсетина дни ние отново го срещнахме — окъсан, отслабнал, ни куфар, ни нищо по него. Как не са го убили, не знам. Хвана се за мене и не се отдели вече. . .

С това бягство е свързан и споменът ми за Девойката с колелото, за която имам едно разказче в „Пак мамеше изгрева“. Него имам още да го работя, за да стане разказ. . .

— За читателите пък, струва ми се, и за литературните историци би представлявало интерес да разкажете по-подробно Вашата партизанска „одисея“, за конкретни сражения, в които сте участвували. . . Впрочем, къде бяхте партизанин?

—. . . Избродихме много планини, аз не им помня имената вече. Непознат терен, пътувахме често нощем. . .

— Към кои партизански чети се присъединихте?

— Още в самото начало, като получихме дрехи и оръжие, ние образувахме български батальон „Васил Коларов“. Методи Стоев ни стана командир. (И той ми е прототип на един разказ. . .) Но иначе бяхме под общото командуване на югославските партизани. С бригадата, която ни освободи, бяхме само два-три дни. След това преминахме към други, после към други, по едно време бяхме с Бърковите партизани. Имаше период, в който бяхме с хиляди — вече народна армия, въоръжени с всичко, даже и две противникови оръдия имахме. А нашият щаб разсъждаваше дали да нападнем една немска армия или не. Толкова силни се чувствувахме. В разказа си „Полунощна акция“ съм описал едно „сражение“ от това време, което не се състоя, защото войниците ни очакваха, за да се присъединят към нас.

— При срещата си с ученичката от разказа „Девойката с колелото“ Вие изразявате силен копнеж за общуване със свободни хора. Известно е, че след продължителен престой в затвора у много хора се появяват неадекватни реакции, съпроводени дори с по-сериозни сътресения. Вие как „понесохте“ освобождаването си?

— А! То нямаше никакво време за преживявания. Теренът непознат, опасен, бързахме да се отдалечим. Партизаните чевръсти, опитни. . . А аз като съм зяпнал една партизанка, спомням си. . . Нали за нас те са орли, легенди. . . А тя: „Друже, може и утре да се гледаме, строй се!“ Но аз, като не съм виждал три години звезди, пак съм се зазяпал. . . в небето. А една друга партизанка ме блъсна доста грубо: „Строй се!“ Пък после ѝ стана съвестно и ме пита колко години съм бил в затвора. Казвам ѝ, а тя: „Ой, друже, не си видял звездите!“. . .

— Можете ли да възстановите събитията (макар и само най-значителните), които сте преживели в тези дни?

— Не е лесно, но ще се опитам да си припомня нещата по реда, в който се развиваха.

. . .Да. . . Още през нощта на бягството чухме, че в предните колони започна стрелба. А ние сме петстотин души невъоръжени затворници. Станахме неспокойни, а партизанката, която ни придружаваше, взе да ни успокоява: „Наши су, наши су“, за да предотврати суматохата. Но ние чуваме в същото време: „Нàпред у бòрба, нàпред у бòрба, Титова вòйска!“ И виждаме как тия уморени хора напрягат сили по стръмнината, колкото може по-бързо да отидат на помощ. . . В тази престрелка загинаха шестима от нашите и един-двама партизани. Оказа се, че сме се натъкнали на български войници от окупационния корпус. За тяхна чест обаче те не бяха поели сражението и напуснаха селото, в което влязохме. Не знам, пък може и да са се стреснали, защото ние, като нямахме оръжие и нямахме с какво друго да се присъединим към партизаните, взехме, че ревнахме „ура“ — петстотин гърла, да те хване страх наистина. . .

Изтикахме ги от селото и, както се движим покрай една стена, изведнъж някаква картечница залая по нас и ние се оказахме точно като на разстрел. Партизанката, която беше с нас, се обърка. В това време ни настигна един партизанин-сърбин, грамаден, безумно смел човек, беше командир на част и викна на партизанката: „Другарице, шта се буниш ку гърку абсу, майко му, пушти му една пушку метрелес и една бомбу божю майкю!“ Като чу това гласище, оня с картечницата млъкна. И минахме. . . А по-нагоре един партизанин застана на една врата — двукрила, трябва да беше някакъв богаташки дом, и викна: „Ако има хора вътре, горе ръцете!“ Отвътре гръмнаха и го убиха. А тоя същият сърбин, командирът, излиза и казва с едно спокойствие, на което тогава не бях свикнал и което ме удиви, и с малко яд така: „Добро. Тако. Добро. Колико пути сум причал, таков героизм излишен.“ Недоволен от непредпазливостта на убития. След това той самият отиде до вратата, прикри се и хвърли една бомба. Отново стреляха, но после излязоха, вдигнали ръце.

Докато бяхме в селото, през нощта партизаните бяха разглобили картечниците на войските, но, изглежда, не са имали време или не са съобразили да извадят затворите на топовете, защото, когато вече се разсъмна, офицерите се бяха върнали и започнаха да стрелят с оръдията. Лягахме, ставахме, лягахме, ставахме, докато се измъкнем. Тогава не засегнаха никого.

Но точно излязохме от обсега на оръдията, над нас долетя самолет, явно изпратен да ни открие. Даде се заповед всички да залегнат. Някои от нашите затворници обаче, не разбрали опасността, зяпат и му се радват, а други току тичат насам-натам, защото им се струва, че не са намерили добро място за укритие. Разбира се, нищо по-глупаво от това, защото, където и да си, щом си легнал, от самолет не могат да те забележат, а тъкмо движението се забелязва. И докато траеше тая кратка суматоха, чувам заповед да се залегне на руски език и два откоса с шмайзер, да бъдат сплашени тичащите. Оказа се червеноармеец, който беше избягал от немски плен при партизаните. Помня какво чудо беше после, като го заобиколихме. Нали и той е легенда, започнаха да му искат копчета за сувенири. Даде на един, но посегна втори, трети. . . и докато се усети, оставихме го без копчета. . .

Като се успокои обстановката, ние продължихме нагоре, минахме през села, които приличаха на нашите родопски села, и изкачихме планината Скопска китка. Но тогава, преди да сме отдъхнали, долетяха два самолета, две „Щуки“, които очевидно ни търсеха. Летяха, бучаха и заминаха. Но точно се надигнахме, те отново долетяха и понеже не можеха да ни открият, започнаха да обстрелват местността шахматно с картечници. Помня, че тогава командирът даде заповед никой, на колкото и места да е ударен, ако ще и да умира от болки, да не прави никакво движение. Беше голяма гора, която ни запази, и не дадохме жертви. Но после започнаха да пускат бомби от голям калибър, които падаха може би на два километра от нас, но предизвикаха земетресение в скалната маса на планината. Отидоха си чак на смрачаване. И тогава, като си отдъхнахме, чувам гласа на един сърбин, тежък и провлачен: „Ой, майкя му, велика майкя шума!“ (голяма майка е гората).

Оттам се спуснахме в село Палиград. Съсипани, капнали. Аз се сврях в сламата на някакъв харман и така съм заспал, че селяните, които сготвили някакво месце там, ме будили да ям, дърпали ме, ритали ме, но тъй и нищо не съм усетил.

— Имахте ли сблъсъци с германците?

— Водихме едно голямо сражение на Вардара, където трябваше да минираме мост и тунел и да минем реката. Но още преди да сме готови, неочаквано влезе един влак, пълен с немска армия. Завърза се голяма битка. Немците стрелят от влака, но партизаните не свикнали на фронтова война. . . И в цялата гръмотев ица

на стрелбата прокънтя команда: „Другови, напред у воз!“ (Към влака!) И понеже бяхме много, изловихме немците.

Минахме Вардара по някакъв брод (партизани по мост не минават) до шията в ледена вода, сняг прелиташе, макар че беше още септември, и като преминахме реката оттатък, близо до Щип, чухме, че идват танкове. Командирът даде заповед важно и сериозно: „Противотанкови орудия, на позиция!“ А в същото време се обажда подигравателно присмехулният глас на друг командир: „Шта се буниш, бре? Противотанкови орудия, на позиция!“ Защото наистина там беше такава стръмнина, че никакви танкове не можеха да я изкачат.

Та тая нощ ние бяхме изминали към 80 километра път, маратонско бягане в същност. Беше нещо страшно. През планина, без пътища или по кози пътеки. Аз имах някакви обувки, които ми израниха краката, в някакво село ги смених с един селянин за цървули, но цървулите се скъсаха, останах почти бос и отвреме на време си удрях пръстите в камъните, което беше много болезнено. И тогава, в мъчителния ритъм на този поход, започнаха да ми се натрапват в главата стихове. Те се явиха като някакъв отдушник, това ми хареса, аз се хванах за тях като за някакво спасение. И така в тъмницата се роди стихотворението ми „Партизанска песен“.

По едно време в тая мъчителна нощ, спомням си, Никит Костов от нашия батальон ми казва: „Добри, аз не мога повече, ще остана тука, ти си мълчи.“ Как ще го оставя. Тичам да търся кон — други ги взели вече. А той получил нервна криза от преумора и не може. Натоварих го на гърба си и съм го носил, може би, километър. „Ките, хайде сега да опитаме, можеш ли да ходиш.“ „Не мога, хвърли ме!“ „Ките, моля ти се!“ Като малко дете го убеждавах, хващах му крака: „Ето, една крачка, още малко, а така, сега другия. . .“ Така малко по малко кризата му мина и той тръгна. А когато някъде на разсъмване казаха „отмор“ и ние спряхме за съвсем кратко време, както бяхме мокри, всичко по нас замръзна. Водихме някаква дребна престрелка и аз си спомням, че не можех да дръпна спусъка, а когато цевта се позатопли, си греех на нея ръцете. И като съм легнал между скалите в нещо като корито, заспал съм моментално. Когато слънцето напече и ме събуди, гледам, че лежа в локва от стопената от мен вода. Премествам се на сух камък, но под мен отново става локвичка. И така на няколко пъти все се оттичам, оттичам. . . Погледнах наоколо си, не мога да позная другарите си. Никой не прилича на себе си от преумора. И спомням си как ги гадаех: „Това трябва да е Иван Белков. А! — това е Крушката, бе!. . . Просто физиономиите си бяха променили. И аз сигурно съм бил такъв.

После почивахме в едно село, където се случи историята с Айше, която знаете от едноименния разказ, в който съм я описал. . .

— Вие, изглежда, не сте имали възможност да „вкусите“ партизанската романтика?

— Макар и малко, спомням си и хубави часове. . .

. . . Още първата или втората вечер беше. Югославските партизани пееха едни особени песни — едногласно, диво, горско пеене, което много ми харесваше. Но ние в затвора имахме хор, първокласен хор, ръководен от диригент (Бисеров се казваше). И в една освободена зона, където бяхме запалили огън, партизаните пяха, пяха, пък нашият хор като започна да пее, те замряха. Искаха още, и още. . . Целият репертоар беше повторен и потретен — не можеха да се нарадват. . .

— Какво беше самочувствието Ви като партизанин?

— Нас ни наричаха не партизани, а народна войска. Бяхме много, имаше свободни зони, както Ви е известно. . . Въпреки индивидуалните си различия там бяхме едно цяло. И аз се чувствувах войник от това цяло. . . По едно време имах героично-комедиен вид, който заслужава да Ви го опиша. Представете си: мустаци — сталински, с цвят на суха дъбова шума; коса — до половината гръб,

грамадна; някаква италианска гумирана пелерина — трофейна; бял хубав кон и на краката. . . терлици. Пелерина, бял кон и терлици! — представяте ли си? Беше ми ги ушила една мома в някакво село, бяха с тройно или четворно стъпало и в тях изранените ми крака се чувствуваха най-удобно. Някои другари се шегуваха с мен: „Защо му е оръжие на Добри? Я го виж, той само като се покаже на фашистите, и те ще изпопадат от страх!“

— Деса от едноименния Ви разказ действителна личност ли е?

— Да. Само че тя загина в друга битка, не при описания случай.

— Извинете любопитството ми: това наблюдавали ли сте го или се случи със самия Вас?

— Наистина с мене се случи. . . Само че тогава законите бяха много строги. . .

— В отряда имахте ли чувството за разминаване на партизанската дисциплина с личния морал?

— Те бяха едно и също — много високи етически изисквания и никакви отстъпления от тях. Случвало се е три- четири дни не сме яли, влизаме в село, под дърветата нападали круши, ябълки. . . Никой не може, не трябва и не взема! Каквото ни дадат сами селяните, това е. Спомням си веднъж, след оная тежка акция при Вардар беше, минаваме през едно село, а след това командирът строява бригадата. Изнесе информация за политическата ситуация и накрая изведнъж пита: „Кой е узел главу кромид лук от село?“ Излиза един. „Кой е узел машину за шишане?“ Излиза друг. „Какво наказание за тия „кукавици“, „паникери“. . . и какво ли не ги нарече. Всички като ревнаха „Смърт!“ — настръхна ми косата. Оказа се, че провинените са нови, простиха им, но по специален куриер главата лук и машината за стрижене бяха върнати на собствениците от селото.

След това мислех за тоя случай, питах се и се мъчех да си обясня защо селяните се бяха оплакали. Толкова ли им е било до тия дреболии! И съм сигурен, че не е било зарад тях! Тия хора виждаха в партизаните чистота и радееха да запазят тази чистота. По тоя начин те са искали да защитят партизаните. . .

— Къде и как разбрахте за Деветосептемврийската победа?

— Бяхме отседнали в село Сопот и аз разказвах анекдоти на група партизанки, които се заливаха от смях, когато дотича един от нашите и съобщи, че чул по радиопредавателя: „В България Отечественият фронт е на власт.“ Значи това е било на Девети септември вечерта. От радост ние започнахме да гърмим. Селяните се разчувствуваха, заклаха най-голямата свиня на кмета, без да го питат, и така отпразнувахме събитието. Но да не Ви разправям само какви бяха трагикомичните последици от това мазно свинско. . .

— Как се завърнахте в родината?

— След тая вест нашият маршрут беше вече насочен към България. Разбира се, помагайки на партизаните и изпълнявайки бойни задачи. И след десетина-петнайсет дни се добрахме до България. По едно време нашият батальон беше останал сам (не бяхме взели водач), та едва не ни изтрепаха. Но все някак стигнахме до Кратово и се разположихме за почивка. Точно тогава патрулната двойка изтича и съобщи, че срещу нас идват немски танкове. Командирът се разгневи (той вземаше всичко на хъс), задето сме се разпуснали, с натопени крака в реката. . А Кратово е нещо като Търново и танкове могат да минат по единствената улица в ниското. И аз му обяснявам: „Спокойно бе, ще залегнем зад къщите на стръмното, ще хвърлим бомби във веригите, ако искат, да слязат да се бият.“ „Вярно бе“, казва и се успокои. А един фелдфебел от военните, които се бяха присъединили към нас (имаше такива части от окупационния корпус, които бяха обезоръжени от немците), ни гледа, ама много интересно ни гледа. Виждам го, опитен военен човек, от старите, предусеща, че това е бъдещата българска армия, и му е интересно какво ще правим сега. А ние заемаме позиции зад къщите и ча-

каме. И той не издържа — неочаквано се развика: „Момчета, българи, аз съм картечар, сложете ме на картечницата!“ Целият трепери. Сложиха го на картечницата, но танковете, като ни усетиха, се върнаха.

Спахме там, над Кратово. Сутринта се събуждам и чувам нещо като кошер. Качвам се горе с моя бял кон да видя какво става. И виждам там, на една поляна, хиляден народ. Оказаха се около две хиляди български войници, обезоръжени от немците, и около още толкова цивилно население, избягало от македонските земи. Приближава към мен един полковник, удря крак и сече: „Господин... другарю, тук се намират две хиляди български войници, обезоръжени от немската армия, и две хиляди българско цивилно население. Представлява опасност придвижването ни без оръжие. Затова молим да се присъединим към вас, за да стигнем в България. Рапортува...“ Обясних му, че аз не съм командирът и му доведох Методи, а той отново израпортува всичко. Какво да ги правим, българи са, трябва да ги вземем. „Мога ли — казва полковникът — да държа реч на войниците, за да има дисциплина?“ И като викна: „Войници, в България Отечественият фронт е на власт. В Министерския съвет е Кимон Георгиев. В Министерския съвет е и някой си Добри Терпешев...“ Представяте ли си — пълно невежество!

И тръгнаха с нас... Спомням си, по пътя един войник паднал, а полковникът седи на коня, побутва го със сабята и нарежда: „Войник, стани!“ Войникът явно не може, а оня пак командува: „Войник, стани!“ Аз го погледах, погледах пък го свалих от коня и качих на него войника... Спомням си и един кандидат-офицер, който плачеше през цялото време, че сме щели да го убием. В нищо не се беше провинил, завалията, ама си беше глътнал езика от страх...

Така лека-полека минахме Руен, спуснахме се към село Богослов, на една гаричка изпратихме надзирателите, както им бяхме обещали, а те плакаха и в селото над Кюстендил ни посрещна бай Георги, надзирателят от затвора, който се разчувствува: „Добре сте ми дошли!“ и започна да ни настанява. Аз отказах да ме настаняват, намерих една слама, още прясна, заврях се в нея и така ми е било топло и хубаво там, че съм спал, както никога в живота си...

„ОПИСАНИЕ НА ТЪРНОВСКИТЕ ТЪМНИЦИ“

Лилия Радославова - Попова

Така се нарича една глава от неголямата книжка на Радко Маринов Радославов, книжовник от нашето Възраждане и участник в революционното движение от 1876 г. Пълното заглавие на книгата е: „Следствия от кримейската война на 1854—56 г. За памят по възстанието в търновското окръжие и описание на търновските тъмници от Р. Радославова. Търново. Печ. Л. Каравелова 1878 г.“. Книгата е библиографска рядкост.

Радко Маринов Радославов е роден в с. Златарица, тогава Еленска околия. в семейството на обеднял, някога заможен селски род. Изпитвайки силно влечение към наука, преодолявайки с рядко упорство всички трудности и несгоди, успява да стане един рядко за времето си образован българин. Учил в Елена, Шумен (при Сава Доброплодни), а по-късно, подпомогнат от родолюбивия търновски търговец и обществен деец, известният Пандели Кисимов, известно време учи в Прага заедно с Васил Д. Стоянов (един от основателите на Българското книжовно дружество в Браила), но поради заболяване е принуден да прекъсне следването си и да се завърне в България. В 1861 г. отново заминава да продължи образованието си в английския колеж на о-в Малта, изпратен там от протестантския мисионер в България д-р Лонг. Това му дава възможност да овладее няколко нови европейски езика, познава и някой стари езици — в областта на лингвистиката показва голяма дарба. Завърнал се в отечеството си, избира учителското поприще, на което служи предано до края на живота си. Радко М. Радославов е и ревностен читалищен деец. Сътрудничи в периодичния печат (в. „Македония“, в. „Зорница“ и др. цариградски издания, сп. „Промишленост“ в Свищов и др.). Автор е и на следните трудове: „Тържествено възспоменание за освобождението на Търново от генерал Гурко“, „Църквата Св. София“, „Слово за хилядогодишнината на Св. Кирил и Методий“, „Руските стремления на Балканския полуостров“.

В подготовката на Априлското въстание взема активно участие като председател на революционния комитет в гр. Дряново, където по това време е учител. Предателство осуетява обявяването на въстанието в Дряново. Заедно с други членове от комитета Радко Радославов е задържан и хвърлен в търновския затвор,откъдето излиза след амнистията по случай възшествието на престола на новия султан. По време на Освободителната война участвува доброволец в сраженията около Горна Оряховица. След Освобождението е първият кмет на Горна Оряховица и отново учител. Умира в 1894 г. в Търново.[1] Син на Радко Радославов е писателят Иван Радославов.

Тук предаваме откъси от книгата, чието заглавие стои в началото на тези бележки. Правописът и пунктуацията са осъвременени, лексикалните особености са запазени.

„. . .Понеже и аз се считах в броя на обвинените и стоях в затвора, дето можах сичко подробно да науча, но в настоящата си книга ще изложа по-забележителните неща, които ще бъдат за спомен на нашето потомство.

---

[1] Това са само къси и непълни бележки за възрожденеца и революционния деец Радко Радославов. Сведения за неговата дейност могат да се намерят в следните издания: Еленски сборник. С., 1968; „История на град Дряново“. С., 1969; 100 години читалище „Напредък“ — Горна Оряховица, С., 1969, и др.

Собствената тъмница, наживаема хумба, е каменно голямо здание, четвъртито, наскоро съзидано. Стените му по пет педи дебелина и трийсет педи височина от основанието му. Завзема едно пространство от около 80 педи четвъртити. Това кромешно здание е разделено на две отделения, горен и долен етаж (кат), (слой) и под тез две отделения, друго едно изкупано в земята, називаемо кюмюрлук. Там божията светлина никога не проникнова. Там непрестанно от стените на земята тече по малко вода и отгоре пада капка по капка. На подножието стои мокра земя. Там изобилствуват червеи и различни буболечки, които по естеството си в такива места живеят. Тук са държали турците наши братя по два дни и като ги от това адско място извадят, лицата им побледнели, искрата на живота поченала да угасва. Там свещ да запалиш дене било или нощя, строго забранено, да седнеш не можеш, защото отдолу пръстта станала във вид на кал.. . . Стените на стаите са влажни. Всички наши злощастници, които докарваха за в затвора, все в това опропастително здание ги блъскаха. В тези осем стаи имаше затворени около 500 души, освен 80 и 90 разбойници. Разбойниците правителството нарочно ги не изваждаше, за да наказват комитите с тежките синджири. Железните вериги ревеха из стаите като разерени тигрове и леопарди. Като се препълни това здание, почнаха да ги затварят в конюшните, и в старото здание, наречено хастахане[2], се в правителствения дом. В разстояние на 16—17 дни от възстанието затвориха близо 700—800 души. В затвора бяха се отличени хора, свещеници, учители, първи граждани и селяни. Мене ме уловиха в Дряново, през нощта на 24 априлий, грабнат неожидано от челядта ми, и през същата нощ заведоха ме под конвой в Търново. Докато се повдигна голямата буна, стоях под изпит в стражарските стаи, дето се събираха още при мене 40—50 заптиета и се разговаряха тайничко, и аз се приструвам кое заспал, кое не давам внимание на разговорите им.

Като ми са реши да ме затворят, подкаран с двама стражари, заведоха ме в това старо здание, хастахането. Преди да вляза в затвора, притърсиха ме за пари и да нямам нож или друг вредителен инструмент. След това отвориха вратата на ада и ме блъснаха. О, боже! Какво гледам отпреде си! Грешници, мъчени в пъкъла. . . Постепенно, постепенно числото на клетите (обвинените българи) в тоз затвор се уголемяваше, тъй щото стигна от 30 души до 180, налягали един до други. Много докараха бити до убиване, и като го хвърлят като парцал от вратата в затвора, отиват турците разбойници и с различни подсмевки и подигравки един му тегли ушите, други седнал на гърдите му, трети го бие със синджиря. . .

Нощя извикваха по-отлични лица на инстинтак[3] и ги държаха по 3—4 часове. Грешниците на онзи свят не ще страдат тъй, както страдаха нашите затворени братя от турската свирепа и немилостива власт. В този затвор имаше от Дряново: Х. Димитър, Георги Недков от първите граждани и от Гор. Оряховица Атанас П. Х. Иванов от по-първите българи. Една вечер около 1 и половина през май чу са един ужасен крясък в двора на конака. Разумя са от този необикновен вик, че има нападение от въстаници в Търново. Турските разбойници при нас почнаха да са приготовляват да ни убиват. Страхът беше толкова голям измежду нас, щото са приготовлявахми да са защищавами, докато измрем, но после са разумя, какъв е бил този вик. Дивизионният генерал Фазил паша, като отивал в Габрово на 12 май 1876 със своите диви помаци, потресил се градът от ужас, като са чуло, че имал да направи страшно разорение на този градец. . . . решил пашата да се изпроводат до 90 души в търновските тъмници. . . Габровци додоха невързани, свободни, но кой бос, кой гологлав, кой необлечен, кого, както уловили, тъй го подбрали и да иска някоя от фамилиите им да им принесе нужните неща, строго забранено.

Турците, които караха тези хора, правеха им различни подигравки и присмивание. От учителите габровски бяха: Ив. Гюзелев, но той през пет дене беше грабнат нощя от Габрово и доведен в Търново, а с 90-те души бяха: братя Ц. и П. Гинчеви, Андрей Манолов, Стефан Калпазанов, подозрени като народни двигатели, понеже са руски възпитаници.

Вечерта на 13 май часа около 1 1/2 пристигнаха в търновския конак башибозуци и редовна войска, която се намерваше непрестанно в полицията, извикаха с висок глас: Габрова комита-

---

[2] Хастахане — болница.
[3] Истинтак — разпит.

лар гелиорлар.[4] Стекоха се наблизо да посрещнат тези злощастници! Поченаха да ги нареждат по един по един и ще върви между два плета от ту рча и ще ги вкарват в яхъра. Свещ няма никаква, от сички страни притеснени от стража и от сякъде бой и мушкане с байонетите, удрени с камане в тъмотата. Свиваха се злощастните на куп да си пазят главите. Слушами скърбен плач, аман. . .! Други олеле, мила майко! Други в тъмата им грабят, каквото намерят по тях. . . След тях докараха севлиевци със същата категория, но те бяха почти сички наредени в един синджир. Извадиха габровците от яхъра, поставиха в него севлиевците.

За българина не беше пристъпно да доди до в затвора да принесе или пари, или дрехи, или хляб. Сичко минуваше през ръцете на заптиите, и те в такъв случай сичко грабеха и почти нищо не вносваха, каквото им се дадеше да внесат на някой затворник. Има много да благодарим ние, които бяхме затворени в яхъра и в хастахането на някои от търновските народни госпожи, именно на Евгени Кисимова и на х. Кънювица и на други госпожи, че проваждаха хляб изобилно и ястие, но брате, кой ти дава да се вредиш да земеш, в хастахането, дето са проваждаше, то от турски цигани никой българин не можеше да земе от тях. . . .

Разви се между нас болест, но никой внимание не обръщаше. Пред очите ни секи ден се представляваха скръбни зрелища. Доведоха на кола злощастния учител Найденов полумъртъв и Каблешкова от Панагюрище с овчарите му заедно (sic). Снеха от колата Найденова, и с влачение по земята като волска кожа, хвърлиха го в отстрещната затворница, хумба, която беше срещу нас. Хвърлиха го от стълбичката долу на камането като парцал. Потече кръв и от устата му, и от очите му. Други пък разбойници стъпват на главата му с подсмивка дали яка! В минутата злощаст[н]ият отдаде душата си на създателя по най-ужасен начин!

Каблешков, момък около 25 години, уверения на своята клетва, че ще умре за любовта на своето угнетено от турчина отечество, беше бодър духом и неустрашим от сяко мъчение. Отказа еднъж завинаги да наложи фес, но гологлав ходеше с коса къдрава. На Селим паша, който го караше, свободно му говореше, че вашите озлобления, вашите свирепства върху народа ни, ще да гудат целите европейски господарства и най-после те ще ви накажат, ще освободят народа ни от вашата тиранска власт. На отивание през Габрово героят Каблешков намери случай, тъй щото, като беше затворен в една заптийска стая, грабнува един револвер и са убива.

Преди да пристигне Шефик бей, като изпитал, упълномощен от портата, и изпитите на обвинените ставаха твърде неправедно и със строго мъчение. Направени малки отделения, колкото да може един човек да се помести прав, и тези колибки, наречени полици, долапи. Секи, който се подозреваше силно за бунтовник, туряше се в това място и наблюдавал са от стража. В това място посаденият нито може да седне, нито може да се някъде облегне и не може да задреми. Щом задреми, и стражари с пушката по главата.Но с идването на Шефик бея приеха работите други вид. Той беше човек справедлив, но турското правителство справедливите си хора, наместо да ги награждава, то ги сваляше от службата им, а злодейците награждаваше.

Скръбно впечатление ни направи, когато вече започна търновското правителство да решава да се бесят главатарите на възстанието. Начало на тази скръбна вест се започна от даскала Кира, Ив. Панов и Георги Измирлиев от Дупница Джумая. На 28 май беше последният ден на тези злощастници. Даскал Киро от Турчетата, . . . когато го извикаха, той се намярваше посред нас с обикновената си луличка. Но даскал Киро беше човек твърд в сърцето си и знаеше, че това можеше да го постигне, но с хладнокръвие приемаше всичко, но повече надеждата му, както и на неговите двама братя Георги и Панов беше, че ще ги проводят в заточение, отколкото да ги обесят. Когато се реши вече за обесването им, гледами Панова и Георги, облечени в бунтовническите си дрехи с калпаците на главите им, въжето префърлено на врата им, ръцете им с белекчета яко стиснати изкарват ги от зандана. Нашите сърца се препълниха със сълзи от жалост за смъртта на тези младежи.

След заминуването им пет минути по-после извика заптието: Мурад бей — кюлюлю, даскал Киро, чик.[5] Злощастният даскал отива по чорапки и по ризка. Прочели му и нему неговата сентенция и ги разпоредили, кого де ще обесят. Даскал Кира и Панова в Търново, а македонеца

---

[4] Габровските комити идат!
[5] Чик — излез!

Георге в Гор. Оряховица. Голямо вълнение станало с водението на Панова за обесване. Дошел вече до крайност, злощастният Панов, като видял вече, че има още няколко минути да живее на този свят, употреблявал различни маневри и викове, тъй щото много мюсюлмани са събрали и съпровождали тези две жертви. Свирепите азиати го били немилостиво по устата, по главата, тъй щото злощастният потънал в кръв и го носели повече на ръце. А даскал Киро си вървял хладнокръвно до губилищното място и се прощавал с клюмане на главата си със своя народ! И тъй тях ги обесиха в Търново. После Георге с кола го доведоха в градеца Гор. Оряховица и преди да го обесят, по обичая християнски позволи му се да се изповяда. След този обред минува колата под бесилницата и му се тури на врата въжето. Злощастни с пълно хладнокръвие извиква наоколо седящия народ латинската пословица: „Dulce est morire pentru patria! Гледайте, братя! Колко е сладка смъртта за любовта на отечеството ми!“ Погребението му стана тържествено, ако и това правителството да забраняваше. Множество жени, не само от Оряховица, но от околните ближни села, се стекоха и го обкичваха с различни цветя и варакосани венци! Много сълзи се проляха за този народен труженик от жените, които присъствуваха на погребението му без приличния обред опело.

Ето достойни за уважение имената на сички тези, които притърпяха смърт за свободата на отечеството ни. Нека народът ни и потомството ни с уважение да възпоменува имената им, защото са те наши народни мъченици. . .“

НЕПУБЛИКУВАНИ ПИСМА НА Д-Р К. КРЪСТЕВ ДО СТЕФАН ГИДИКОВ[1]

Кунчо Паунов

На българския читател са известни от различни публикации множество писма на д-р Кръстьо Кръстев до изтъкнати писатели и поети, оставили трайни следи в българската литература. Тези писма се цитират по различни поводи и са публикувани на различни места. Броят на известните писма на д-р Кръстев непрекъснато расте и от този факт възниква въпросът, не би ли могло да се появи една книга с избрани писма на този самобитен и оригинален автор. Един бегъл поглед в архивните справочници[2] ще ни увери, че все още има неизвестни и непубликувани писма на тази възлова личност за българската литературна критика, но досега никой не се е наел да събере и подреди тези ценни източници за литературната наука. Отдавна е минало времето на общите оценки и абстрактните постановки и това изисква от нашата литературна история да се издири и оцени по достойнство всичко, което се отнася за пътя на противоречивите фигури в българската литература, а несъмнено д-р Кръстев е между тях.

Скромен принос към едно бъдещо обстойно проучване на жизнения и творчески път на д-р Кръстев могат да бъдат и писмата му до Стефан Гидиков, непубликувани досега, съхраняващи се в Централния държавен исторически архив.[3]

Докато името на д-р Кръстьо Кръстев не се нуждае от представяне, то името на адресата не е известно на широката читателска аудитория. Затова се налага да се дадат кратки пояснения за дейността на този забравен сливенски публицист, което от своя страна би улеснило читателя при прочитане на писмата.

---

[1] Стефан Стефанов Гидиков (1871—1944) — публицист, общественик и писател от Сливен. Син на Стефан Георгов Гидиков (1837—1871) — възрожденски деец от Сливен, учил в Одеската духовна семинария, приятел на Добри Чинтулов и съратник на Георги С. Раковски.

[2] Става дума за периодично излизащите от 1957 г. насам „Известия на държавните архиви“, за „Пътеводител на Централния държавен исторически архив“, С., 1970, и др.

[3] Архив на Стефан Ст. Гидиков — ЦДИА, ф. 712, оп. 1, а. е. 26.

Една кратка характеристика за дейността на Стефан Гидиков би имала следния вид: публицист до края на живота си — редактирал и издавал в. „Сиромашки защитник“ (1894—1895), сп. „Живот“ (1897—1899), в. „Република“ (1899—1901), в. „Радикал“ (1908—1909), в. „Народна воля“ (1913—1914), сътрудничил на почти всички периодични издания от края на миналия и началото на настоящия век;[4] общественик — един от основателите на Върховния читалищен съюз,[5] активен участик в обществения живот на своя град; политик — един от идеолозите на радикалната партия;[6] неособено талантлив писател, изпробвал перото си в почти всички жанрове и подписвал творбите си с псевдоним Венко, а по-късно В. Стефанов и С. Г. Диков.

Преписката между д-р Кръстев и Стефан Гидиков започва с писмо, датирано 10. II. 1898 г., но очевидно тяхното запознанство е започнало значително по-рано. По това време Гидиков все още издава сп. „Живот“, което се радва на голяма популярност. Между сътрудниците на списанието личат имената на Пенчо Славейков, Кирил Христов, Константин Величков, Георги Стаматов и други добре известни писатели и поети. Като премия на първата годишнина на списанието излиза стихосбирката на Кирил Христов „Трепети“.

Известно е колко грижи полага д-р Кръстев за младите талантливи автори, но очевидно през онези години негов любимец е бил Кирил Христов. В желанието си да запази неговия талант д-р Кръстев се проявява като истински настойник. Достатъчно е да се прочете първото писмо, за да се убедим в това. Вероятно в архива на Гидиков е имало и други писма от подобен род, но за съжаление не са запазени.

Останалите писма, които се публикуват, засягат различни проблеми и обхващат продължителен период от време, но повечето от тях са от периода 1902—1906, т. е. времето, когато д-р Кръстев и Стефан Гидиков се вълнуват от проблемите на новосформираната радикално-демократична партия, на която и двамата симпатизират за определен период.

При публикуването на писмата е запазена пунктуацията и всички особености на оригинала, но нормализирани към изискванията на съвременния правопис. В коментара след текста се дават пояснения за споменати от автора събития, имена на лица и др. Всички документи са оригинални ръкописи, написани с мастило. Четири от тях са писани на листове гланцирана хартия, а техните пликове не са запазени. Останалите седем писма са написани на открити пощенски картички за вътрешна кореспонденция. Писмата са изпратени на адрес: „Г-н Стефан Гидиков, град Сливен“.

ПИСМА ДО СТЕФАН ГИДИКОВ

№ 1

София, 10. II. 1898 г.

С прозба да не се обажда на Кирила[1]

Уважаемий г. Гидиков,

С голяма мъка склоних Кирила вчера да доде при Вас. Дали е тръгнал, не знам, макар че накарах един приятел да го придружи до гарата, понеже аз не можех. А и ако е тръгнал, дали не ще се върне на сред път, и това не зная — но способен е да го направи.

Дали ще Ви посвети в интимните причини на своите работи не зная; аз нямам право них да ги загатвам. Надявам се обаче, че и без туй Вий можете да схванете от писмото ми и от неговото състояние всичката сериозност на положението му. Постъпката, която иска да направи, е равносилна с най-голямата глупост и най-голямото нещастие. Мотивите за

---

[4] По-важни издания, в които Гидиков е сътрудничил, са: сп. Мисъл с ред. д-р К. Кръстев, сп. Демократически преглед с ред. Т. Влайков, сп. Сполука с ред. Д. Йосифов, в. Литературен глас с ред. Д. Б. Митов, сп. Ново време с ред. Д. Благоев и др.

[5] Учредителният конгрес на ВЧС се провежда в София през 1911 г.

[6] Дребнобуржоазна партия, основана през 1902 г. от отцепила се парламентарна група от Дем. партия начело с Найчо Цанов.

постъпката му — доколкото може да се вярва, че е способен да мисли или действува със съзнавани мотиви — е нещастието на друго едно същество. Той не е в състояние да почувствува, че истинското най-голямо нещастие за това друго същество ще бъде да се съедини с него; още по-малко е в състояние да съзнава, че това съединение ще бъде само първата брънка в една верига от злочестини и за двамата, злочестини, най-малките последствия на които ще бъдат най-грозни сцени, позори и полуди. Не зная колко го познавате Вий, но аз познавам отлично и двете страни и знам какво може да се очаква, сиреч, какво не може да не се сбъдне. Да не беше негова талант, аз бих считал за нищо неговото заминаване, аз с нищо не бих го отклонил даже от първия му план: да убие нея и себе си. Нашата атмосфера е тъй душна, щото действия от тоя род биха могли да бъдат само благотворни. Човешкият живот аз не ценя за нищо и именно защото у нас той е толкова скъп — види се, понеже е безполезен — бих поздравил едно лудешко жертвуване. Но ми е жално за Тоя Демоничен талант и бих направил всичко, за да го спася. Засега друго спасение не виждам, освен да се държи колкото е възможно по-дълго далеч от тука. Считайте го за дълг спрямо него да направите всичко затуй. Колкото и на пръв поглед да е непреклонен, той е неспособен въпреки всичката обратност и стихийност на своята натура — да противостои на никакви пориви и убеждения и една колкогоде сигурна, самоуверена ръка може да го води без труд, където пожелае.

Ако Ви се повери, което сигурно ще направи, ако не от само себе, то при изкусно настояване от Ваша страна, уверете го, че именно ако не е голям егоист, той тогава да остави това друго същество там, дето си е, че то ще се помири много лесно със своята съдба, че ако, както самообожава себе си, търси неговото щастие, то най-малкото, което трябва да направи, е да почака неделя и две, за да се уталожат и подложат на изпитание техните чувства. Защото най-малкото, което може да се предполага, е туй, че Кирил не е способен да направи щастлива никоя жена, а най-малко тая, която ще му опротивее още първия месец и той ще трябва да прибягва до убийство, или да отиде в лудницата. За вдъхновения тя може да бъде отлична, но за съжителка тя е може би най-фаталната, която би могъл да си намери.

Бързам да не пропусна пазара и нямам време нито да прочета писмото си. Ще моля само за абсолютен секрет, а нужните напътствия и пояснения можете да имате със следобедната поща, ако ме държите в течение, ще ме задължите крайно.

Преданий Вам д-р К. Кръстев

№ 2

София, 24-и март, 1903

Уважаемий г-н Гидиков,

Получих края на статията[2] Ви и го четох. Вий сте дали израз на отдавна „Чувствувани“ и не един път загатвани от други пишущи идеи за практическата, а следователно и теоретическата неразумност на борбата, за която нашите социалисти харчат толкова сили и правят невъзможно извоюването на сносни политически условия, на що-годе разумен ред на нещата в нашето управление. При завидното безстрастие и благост на Вашия тон аз бих съжалил сам, че статията е излязла в трите си четвърти много теоретична, та на широката маса читатели не може да действува, а от мнозина може да не бъде дочетена докрай. Ония, до които пряко се отнася, ще я четат и ще се разправят сетне 5—6 месеца, но именно несоциалистите и въобще незаинтересованите по-специално с въпроса (върху който и най-много би се подействувало) най-малко ще я четат. А, струва ми се, че сега е моментът, в който социалистите и се чувствуват само крайно слаби, и в който най-лесно може да им се изтръгне из ръцете властта, т. е. обаянието над голямо множество от техните съвсем случайни и временни последователи. След година, когато движението, предизвикано от младите демократи[3], се „улегне“ в тесните си рамки на организирано стремление, това превземане на чуждо влияние ще бъде бавен и мъчен процес. На „Демократически преглед“[4] липсва донякъде ентусиазма,инак той би постигнал много повече, тъй като основателност и убедителност има и досега все победител е бивал в споровете с нашите социалдемокра-

ти и от двата лагера. Струва ми се даже, че би било необходимо едно практическо допълнение към теоретичната статия, да разгледате в една специална статийка няколко точки от техните спорове — могло би нагледно да се покаже до какви абсурди у нас води тая доктрина.

В последните страници си позволих няколко поправки, четири прибавки за пояснияване; ще Ви пратя коректура и което не Ви харесва, можете да го махнете.

С искрен поздрав предания Вам д-р К. Кръстев

№ 3

София, 26. IV. 1903

Уважаемий г-н Гидиков,

Не вследствие на Вашето забавяне забавих отговора си, а съвсем случайно. Книжката и лекциите[5] през последната седмица бяха ме окупирали цял. Пък и г. Влайков[6] беше зел писмото да прочете на другарите си пасажа за демократическия вестник[7] и забави повръщането. Каза ми, че планът им се допаднал, но че те не мислят да предприемат никакъв вестник, докато не си пробият път, т. е. додето не издържат победа над социалистите, макар да вярвам, че те с междуособията си ще им помогнат много, но не ми е ясно каква победа могат да очакват — освен нещо съвсем релативно. На мой възглед по-важно е да си установил и прокарал в достатъчно конкретни случаи основни положения и още, да спечелят и се подготвят „работни ръце“ измежду масата. А за едната и за другата работа действително им трябва още време.

Аз съм малко компетентен за практическата работа, та не мога да предрека за успеха на подобно предприятие. Подкрепил бих го с всички сили, но едва ли бих се решил да вляза в него: толкова съм убеден, че не мога да бъда полезен. Тука има много свят, който чувствува и нуждата от подобен орган и има желание да помогне за реализирането му, но подходяща ръка да ги събере, че и да намери ония, които би пожелали да си пласират парите в такова дело — такава ръка не виждам.

Вий не сте ли сондирали тук почвата? Не смятате ли да я сондирате? Получих коректурата от статията[8] Ви; тя излезе по-голяма, отколкото предполагах, но с прекъсване на една моя статия, края на която не бях и написал, ще мога да я поместя цялата, инак много би загубила, центъра ѝ е в края. В началото на май книжката ще излезе. След нея още една книжка и сетне — два месеца зимен сън сред лято — български и периодичен печат.

Припомням Ви туй, че ако бързате с нещо да гоните VI-та книжка, която ще излезе в началото на юни. Само ще трябва да ми предизвестите отрано, да го имам пред вид при определяне на материала за нея.

Със сърдечен поздрав Ваш д-р К. Кръстев

[1] Разбира се, че аз съм скаран и с демократите (както и с всички други), освен с Влайкова![9]

№ 4

Драги г-н Гидиков,

В началото на месец август ще посетя няколко града в Южна България, за да прочета една публична лекция върху „Свети Климент и отец Паисий“, и втора — върху Пенчо Славейков и Ботйов, по избор на местната интелигенция.[10]

Ако мислите, че във Вашия „хайдушки“ (не в модерния смисъл на думата) град би имало кой да слуша такива работи, влезте в споразумение с някое дружество да устрои една или две от тия лекции. Да бъде с вход и прихода ще поделим с дружеството, както намерим за добре.

22. VII. 1916

С искрен поздрав Ваш д-р К. Кръстев

Ако сега е неудобно, а например в края на август или първите дни на септември би било по-добре — пишете ми, надявам се, че и тогава ще мога, но съвсем сигурен не съм. Ако бъде сега, телеграфирайте ми, че писмата вървят сега — като в турско време бързо.

ПИСМА, ПИСАНИ НА ОТКРИТИ ПОЩЕНСКИ КАРТИЧКИ

№ 5

София, 28. XII. 1902

Любезний г-н Гидиков,

Г-н Влайков ми предаде един Ваш ръкопис, който те не можели да напечатат поради несъгласие с Вас. Аз вярвам, че ще мога да го поместя още в I-та книжка.[11] Той е вече нареден и Ви пращам коректура, да не се вмъкне някоя погрешка или поправка, която не Ви е желателна. Задържах обаче някои „стилистични" поправки и направих свои и би ми било приятно, ако Ви бъде възможно да ги приемете. Макар и неуредена, пращам Ви я.

С искрен поздрав Ваш д-р К. Кръстев

№ 6

София. 4. I. 1903

Любезний г-н Гидиков,

Последната статия получих късно, след отпечатването, но вярвам, няма да има грешки, понеже не сте прибавили, а пропо заличили нищо. Вашия Сливен толкова ли е заспал, както — в моите тефтери!? В Стара Загора и дори във Враца имам по 2—3 пъти повече абонати! Не можете ли ми препоръча двама-трима деятелни настоятели?

С поздрав Ваш д-р К. Кръстев

№ 7

София, 16. I. 1903

Любезний г. Гидиков,

Питат ме от редакцията на „Икономическо списание" коя година искате — текущата ли или идущата. Съобщете ми при случай коя искате.

Разбирам мотивите Ви, но не съобразихте ли 20-тях сътрудници на туй, нищо няма да помогнат, а ще ми земат и малкото чувство на удовлетворение.[12]

С искрен поздрав Ваш д-р К. Кръстев

№ 8

София, 12. II. 1903

Любезний Гидиков,

Види се, че на „Мисъл" няма и при настоятелите да провърви в Сливен.[13]

На М. Иванов, книжар, пратих 10 от I кн., от II не му пратих, понеже не се е обаждал никак.

Ползувам се от случая да Ви предложа гостоприемство в „Мисъл“ за статии от общ характер върху въпроси текущи или по-теоретически.

Предания Вам д-р К. Кръстев

№ 9

Редакция на администрация
на
„Мисъл“

София 26.II. 1903

Любезний г. Гидиков,

Не са лоши, но това са култивирани растения, аромата го няма.[14] „Мисъл“ по традиция гони все дивото досега — открай време. . . Аз повтарям прочее поканата си, уверен, че тия думи няма да се земат от опаката си страна и че няма да Ви липсува или да Ви затрудни избора. . .

С искрен поздрав Ваш д-р К. Кръстев

№ 10

София, 4. III. 1904

Любезний г. Гидиков,

Днес получих от М. Иванов няколко от първите книжки, год. XIII на „Мисъл“, та се сетих за сметката му.

Ако не сте прибрали 3-те абонамента (по 7 лева), вижте, дано ги приберете — да не остават, че хващат ръжда. . .

Какво захванахте да „прескачате“ някои броеве на „Демократически преглед“[15]? След празниците смятам да дода накъм Вашия Сливен, че да видим пак. . .

С поздрав Ваш д-р К. Кръстев

№ 11

София, 29. III. 1904

Любезний Гидиков,

Получих своевременно и ръкописа, и парите на М. Иванов, но по твърде извинителна причина не успях нито да Ви отговоря, нито да прочета. Едвам онзи ден четох бележките Ви за Готие. Увода му ми се вижда излишен — както е сега, несвързан, неутрализиран в самите бележки за Готие. Но защо езика Ви е тъй измъчен, небългарски, когато инак пишете тъй „сладко“ и плавно?

Не сте в елемента си: не прави впечатление на възсъздадено отвътре, в свободното творчество, както „прозата“ Ви.

С поздрав Ваш д-р К. Кръстев

№ 12

София, 27. IX. 1916

Уважаемий г-н Гидиков,

Ще пиша и на Патова,[16] че сега вече не ми е възможно да пътувам и да чета лекции. Може би по-сетне.[17]

С искрен поздрав Ваш д-р К. Кръстев

Обяснителни бележки

[1] Очевидно молбата на д-р Кръстев е вметната след написване на писмото, защото е написана в полето на горния ляв ъгъл.

[2] Отнася се за статията на Гидиков „Банкрутирала ли е демокрацията?“, публикувана в сп. „Мисъл“, 1903, кн. I, с. 59—64.

[3] Става дума за Радикалната партия, чиито водачи нарекли отцепилата се от Демократическата партия парламентарна група — „движение на младите демократи“, от тази група се образува ядрото на нова партия с дребнобуржоазен характер.

[4] Сп. „Демократически преглед“ е теоретичен орган на Радикалната партия. Негов главен редактор е писателят Тодор Влайков, заемал редица ръководни длъжности в тази партия.

[5] Става дума за заетостта на д-р Кръстев с изготвяне на поредната книжка на сп. „Мисъл“, на което е редактор, и за четенето на лекции в СУ „Климент Охридски“.

[6] Тодор Генчов Влайков — Веселин (1865—1943) — писател и общественик.

[7] Става дума за подхвърлената от Гидиков идея за издаване на още един теоретичен орган на Радикалната партия — в. „Демократ“, който се появява в края на годината. Негови сътрудници са д-р Кръстев, А. Т. Страшимиров, Ст. Гидиков и др.

[8] Отнася се за статията на Гидиков „Демокрация и социалдемокрация“, публикувана в сп. Мисъл, 1903, кн. 5, с. 286—302.

[9] Бележката, дадена под линия, е на д-р Кръстев. От нея можем да съдим, че той не е бил особено доволен от междуособиците на политиците.

[10] След преустановяването на сп. „Мисъл“ д-р Кръстев обикаля страната да чете лекции. Това става ясно и от писмото.

[11] Отнася се за статията, посочена в заб. № 2.

[12] Смисълът на това писмо е неясен, може би Гидиков е предложил на д-р Кръстев да се погрижи за снабдяването на списанието с материали за сп. „Мисъл“.

[13] Става дума за настоятелите на сливенското читалище „Зора“, на което Гидиков е бил дългогодишен подпредседател.

[14] Отнася се за недостатъчно издържани материали, изпратени в редакцията на сп. „Мисъл“ от Гидиков.

[15] Въпросът на д-р Кръстев е отправен към Гидиков правилно, тъй като по това време Гидиков завежда „външнополитическия отдел“ на сп. „Демократически преглед“.

[16] Това е един от настоятелите на сливенското читалище „Зора“.

[17] Почеркът на това писмо е почти неразбираем. Има коренна разлика в сравнение с останалите писма. Очевидно писмото е писано след тежко боледуване на автора.

Сп. „ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ“,
1978, кн. 1, 2, 3, 4

„Литературное обозрение“ е орган на Съюза на съветските писатели с главен редактор Леонард Лавлинский. Списанието излиза ежемесечно от януари 1973 г. За големия му успех сред широките читателски кръгове можем да съдим и от тиража — 29 хиляди екземпляра. Популярността му е лесно обяснима — всеки брой предлага срещи с известни писатели, критици, дейци на културата и изкуството, които излагат своите становища за развойните процеси в съвременната литература, спорят върху най-интересните проблеми на литературната еволюция, рецензират новоизлезлите книги на съветски и чужди творци.

Достатъчно е да хвърлим бегъл поглед върху съдържанието на първите четири книжки за 1978 г., за да се убедим в разнообразието и актуалността на предлаганите статии и рецензии. Особен интерес представляват продължаващите от брой в брой разговори в Дискусионния клуб на „Литературное обозрение“. Със статия на поетесата Татяна Глушкова „Традицията — съвест на поезията“ в кн. 1 и 2 продължава започналата през миналата година дискусия за критиката на съвременната поезия. Своето принципно несъгласие с изложените от поетесата възгледи споделят в кн. 4 проф. В. Кулешов и писателят Кирил Ковалджи. Със статии на Л. Финк и Н. Кизименко продължава и дискусията за нравствените търсения в съвременната критика. Привлича вниманието и дискусията за съотношението между факта и измислицата в литературата, за която ще разкажа по-подробно.

Сред най-интересните статии трябва да посочим посветените на книгата на Ю. Карякин „Самообман Раскольникова“, статията на И. Подберезкий за съвременната филипинска литература, интересния разказ на Елвира Горюхина за начина, по който нейните ученици възприемат творчеството на Василий Шукшин. В рубриката „Литературен архив“ правят впечатление писмата, разменени между Твардовски и Маршак и особено спомените на А. Гладков за Пастернак. Всеки брой на списанието предлага и десетки рецензии за новоизлезли книги.

Нека сега се върнем към дискусията за законите на художествеността, която се открива със статията на Игор Золотуски „Най-добрата истина е измислицата“. Критическият патос на тази блестящо написана апология на художествената измислица е насочен срещу злоупотребата с документалността в съвременната литература. „Тези думи принадлежат на Шекспир — обяснява заглавието З., — и макар да са вложени в устата на шута, аз мисля, че Шекспир не се е шегувал. Много Шекспирови пиеси въобще не приличат на живота, в същност по-голямата част от тях са такива.“ Авторът припомня несъгласието на Толстой с разбирането на Шекспир за истина или художественост и изтъква, че за нас днес и Хамлет, и Наташа Ростова са високохудожествено обрисувани образи. Но когато съвременните кинематографисти се опитват да пренесат на екран романите на Толстой, те търсят подражанието, наподобяването във всичко — дори и във външната прилика на героите. Това според З. е невъзможно, когато става дума за света на Достоевски, защото в този свят трябва да се представи „лицето на идеята, нейните, ако може така да се каже, психология и жизнена история“.

Обръщайки се към съвременната литература, З. смята, че в нея най-силно е разпространено описанието. Той изтъква, че дори в училищата се преподава за нехудожествеността на знаменитите философски отклонения на Толстой във „Война и мир“ и в „Севастополски разкази“, но ако те се откъснат от тъканта на творбите, равновесието, целостта на художествения свят на Толстой ще бъдат нарушени. И ако днес в съветската литература преобладава, грубо казано, толстоевското начало, то според З. то е до известна степен отслабено от отсъствието на същия този елемент, който изглежда чужд в системата на Толстой — „философията на Толстой, неговото разбиране за света и човека, което ние, вече борейки се с Толстой, отделяме на неговите картини“. Но дори и тези картини, твърди З., при всичката си стихийност имат граници и образуват конструирана от всичките части художествена Вселена, която представлява собствено творение на Толстой. Тази организация, това творчество З. не вижда в съвременната проза.

Толстоевският опит предизвиква желание към монументална живопис (към нея призовава и самата действителност), но е заимстван чисто механически; възприемат се толстоевските обеми и начини на изобразяване, но те

остават неплодоносни без озаряващия ги дух, какъвто е бил неспокойният дух на автора на „Война и мир“. З. смята, че особено това се отнася до литературата за войната. Много от съвременните епопеи за Втората световна война приличат на толстоевски маскарад. В тях — пише З. — виждаш само факти, архивни данни, които са занимателни сами по себе си, но когато преминаваш от действителните към измислените лица, става скучно — „встъпва в правата си плоската художественост, разбирана само като описание, като чисто изложение на съдбите, жизнените пътища и разните преживявания на героя“, докато във „Война и мир“ например е важен не толкова фактът, че Александър I плаче над едно дърво след Аустерлицкото сражение, а историческите чувства (и историческото битие) на неисторическите лица — Наташа, Пиер, Андрей Болконски и на самия автор, който вписва в историята и своя живот.

Говорейки за историзма на фактите, З. се спира и на въвеждането на документа в литературата. Според него действителността на XX в. така шоково е подействувала на литературата, че просто я е отклонила от изконните ѝ начини на изображение. „Документът е проникнал по литературните страници, объркващи май всички карти на художествеността, подлагайки я на строго наблюдение и отреждайки ѝ подчинено положение по отношение на себе си.“ З. твърди, че днес отново започват да се възстановяват правата на образа. Документът според него не притежава философско дихание, което придава на литературата власт над действителността. Дори в талантливия роман на В. Богомолов „Август — четиридесет и четвърта“, където тежкият личен опит на автора несъмнено присъствува, документът представлява само екзотичната част на повествованието. В същност романът по мнението на З. е само ода на техниката за залавяне на диверсанти — ода, направена на високопрофесионално ниво, но оставаща в пределите на самоуслаждането на факта с факти.

Отношението между факта и измислицата в литературата никога не е било в полза на факта, пише авторът. Измислицата е в състояние да постигне факта, да го постигне във връзка с други факти и дори да предскаже появяването на нови факти. „Образът за това е по-дълговечен от факта, затова стои повисоко от него, защото е многозначен, обемен, неуловим в своето значение и неизчерпаем. Фактът живее един ден, а образът е безсмъртен. Той може да влезе в контакт с факта, да заимствува нещо от факта, но по-нататък започва неговият собствен, особен живот, които и обяснява епохата — на епохата, човека — на човека.“

Връщайки се към формулата на Шекспир, З. утвърждава, че измислицата е в известна степен и закон на художествеността. „При цялата си демократичност изкуството е аристократично: не всеки може да влезе тук, т. е. влез, ако искаш, и се разположи, както ти е удобно, но твоето присъствие никой (освен самия ти) няма да забележи, ти ще влезеш като сянка и ще излезеш като сянка.“ В литературния бит, уточнява З., е прието да се счита за художествено това, което е хубаво написано, което говори за голямо майсторство — и под майсторство се разбира преди всичко майсторството на изображението. Студената наблюдателност и студеното търсене никога не са били събитие в руската литература. От тази гледна точка З. не приема „новата проза“ на В. Катаев, като отбелязва, че изобразително тя стои много по-високо от прозата на Достоевски, но според него, „гледайки тази остъклена наблюдателност, мислиш, че тя не произлиза от обикновено око, а от някакъв телеобектив, скрит в храстите и снимащ скришно всичко наоколо“. И авторът пита риторично: „Ако това не е смърт на художествеността, то е нейно външно изостряне, което убива самата душа на литературата — нейната болка при вида на човешката болка?“ Виртуозът още не е художник и майсторството предполага майстор — т. е. личност, т. е. цял свят, т. е. любов. З. е готов да приеме всеки експеримент, ако той е оправдан от мисълта. Не „фокусническото новаторство“, не „уникалността“ на художествените средства, които творецът използува в прозата си, а единствеността на неговото разбиране за света, което той предава на човечеството, или, с други думи казано, „силата на новите идеи и новите отговори на въпроса, „защо живее човек?“ — ето смисъла на голямата литература.

Статията на Золотуски събужда много размисли и макар спорна в някои моменти, покорява с хуманистичния си патос и с тревогата за пътищата на съвременната проза. Изразявайки несъгласието си с ред постановки на критика, Ал. Горловски все пак признава: „Статията на Золотуски убеждава дотолкова, че трескаво мислиш: как да полемизираш с това? Всичко е истина! Всичко е така!“ Но с времето размисълът става по-аналитичен, първоначалната възхита отстъпва и се появяват възраженията. Г. напомня, че още в миналия век са упреквали Пушкин, че за своя „Годунов“ е преписал Карамзиновата „История“, а Лермонтов е трябвало да започва романа си с уверението, че не прави портрет на своите познати. Според Г. именно средновековната литература при цялото тържество на канона е истинско съчинителство. „Най-невероятните приключения на фантазията били напълно допустими и витийствуването на Епифаний Премъдри било по-скоро отвлечено красноречие, отколкото описание на неповторимо конкретни подробности“. Отстъплението на условността на сюжета, все по-големият стремеж на литературата към правдоподобност, към имитиране на самия живот, желанието да се облече дрехата на факта, на документа — всички тези черти на съвременната литература, които предизвикват тревогата на Золотуски, са се появили не от днес,

твърди Г. Той привежда и мнението на акад. Лихачов, че в тях се проявява многовековната, т. е. обективна и много устойчива тенденция за развитие на литературата.

Г. не вярва, че е достатъчно и дори необходимо да се игнорира фактът, за да се възцари в литературата желаната хармония — връщането към измислицата няма да направи литературата по-добра, защото тя не е резултат на нашите субективни усилия и желания, а е такава, каквато я формира животът. „В известен смисъл всеки период има такава литература, каквато заслужава.“ Според Г. съвременната литература не се задъхва от описания, дори, напротив, много писатели не успяват да защитят умозрителната си концепция с пределно точни описания. Той привежда имената на редица белетристи — Тендряков, Носов, Трифонов, Белов, Айтматов, Гранин и др., за да докаже удивителното разнообразие на индивидуални усещания за света, на неповторими стилове. Според него съвременната литература страда от ниско съдържателно-естетическо ниво на литературната продукция, което влияе лошо върху читателския вкус.

Така Г. стига естествено до сакраменталния въпрос: защо е необходима критиката? И отговаря: „Мисля, че не за да учи писателя как да пише. . . Нейна задача е да размишлява за живота въз основа на вече написаните книги, да ругае това, което е лошо, да хвали хубавото, да пречи на снижаването на вкуса на читателите.“ Г. открива у Золотуски „професионално заболяване“ — убеждението на критика, че знае всичко, че може да учи писателите как да пишат, което го е довело и до некоректни разсъждения за последните книги на Катаев.

Отварям скоба, за да отбележа, че според мене Г. се е разминал с хуманистичния патос в статията на Золотуски. Не бих могъл да приема и крайно стесненото му разбиране за призванието на критиката. Очевидни са крайностите в първата статия, но мисля, че те са плод повече на желанието да се провокира мисълта, отколкото да се отрича съвременната литература и да се противопоставя тя на класическата. Своите оптимистични възгледи за литературния процес Золотуски блестящо излага в последната си книга „Часът на избора“ и достатъчно е да се надникне сред нейните страници, за да се разбере, че той съвсем не свежда съвременната съветска литература до няколко имена, а има поглед за нейното многообразие и философска дълбочина. Золотуски воюва не срещу документалната или експерименталната литература, а срещу самоцелността и студената, нестоплена от хуманизъм техничност.

Но да продължим с темпераментното възражение на Алес Адамович, един от най-изявените документалисти в съветската проза, който мисли, че статията на Золотуски е „първата ластовичка“, изпратена от отряда критици, който отдавна точи нокти срещу документалната правда. Като изключим това според мене неоправдано твърдение, А. вярно изтъква, че истинската опасност за документалистиката идва „отвътре“, че мнозина спекулират с жанра и зад изкуствено привнесените документи изпъква неумолимо художественото безсилие на автора.

Не може да не се съгласим с твърдението на А., че „документалистиката има свои закони за красотата и истината, свои преимущества и всеки е длъжен да ги преоткрие отново, а не да ги вземе наготово от художествената литература, а още по-малко от долнопробната белетристика“.

Безспорно разговорът ще продължи, защото той е изключително актуален и принципно важен за развойните процеси в съвременната литература.

А сега да отделим малко внимание на спомените на А. Гладков за Б. Пастернак. Мисля, че основното достойнство на този неголям текст е, че обогатява представата ни за големия поет. Гладков разказва за евакуацията в малкото градче Чистопол и за срещите си с Пастернак през зимата на 1941/1942 г. Това е времето, когато руската земя гори, когато хуманистите просто не могат да повярват в реалността на това, което става, когато кафявата чума разрушава идеалните представи за хармония и красота. В тези страшни дни Пастернак превежда Шекспир: „Хамлет“ с фаталния въпрос, „Да бъдеш или да не бъдеш“, и „Ромео и Жулиета“ с обмисленото, хладнокръвно убийство на любовта и красотата. В свободните минути поетът разговаря със своите приятели, изказва своите съкровени страхове, съмнения, пристрастия. В следващите редове ще приведа без коментар някои от най-интересните му мисли за изкуството и за света, в който живеем:

„Геният не е нищо друго освен най-редкия и най-крупен представител на породата обикновени, редови хора на своето време, нейно безсмъртно проявление. Геният е по-близо до обикновения човек, по-сроден до него, отколкото до разновидностите необикновени хора, съставляващи тълпата на окололитературната бохема. Геният — това е количественият полюс на качествено еднородното човечество. Дистанцията между гения и обикновения човек е въображаема, по-точно тя не съществува. Но в тази въображаема и несъществуваща дистанция се вклиняват много „интересни“ хора, измислили дългите коси, цигулките и кадифените сака. Те (ако допуснем, че съществуват исторически) са именно явление на посредствеността. Ако геният се противопоставя някому, то не е на тълпата, а на тази среда, представляваща неговата непоканена свита. Няма обикновен човек, който в зачатъка си да не е бил гениален. . .

. . .Навярно ще удивя всички, като кажа, че предпочитам Демян Бедни пред болшинството съветски поети. Той е не само историческа фигура на революцията в нейните драматични периоди, епохата на фронта и военния комунизъм, за мен той е Ханс Сакс на

нашето народно движение. Той без остатък се разтваря в естествеността на своето призвание, което не може да се каже например за Маяковски, за когото това е приложение, само на част от силата му. На такива явления като Демян Бедни трябва да се гледа не през призмата на естетическата техника, а от зрителния ъгъл на историята. . .

. . . Често недоумявам пред лекотата, с която различават хубавите стихове от лошите, като че ли това са направени по стандарт машинни части. Това, което обикновено смятат за лоши стихове, въобще не са стихове. Често съм се връщал към мисълта, че хубави и лоши стихове не съществуват, а съществуват добри и лоши поети, т. е. отделната строфа съществува само в системата на мислене: творчески производителна или изпразнена от смисъл. Една и съща строфа може да бъде призната за хубава и лоша в зависимост от това, в каква поетическа система се намира. . .

. . .Поетът трябва да притежава мъжеството, сменяйки кръга от теми и материали, да бъде готов временно да пише като че ли лошо, т. е. не лошо въобще, а лошо с оглед на предишната му зрителна точка. Така писах аз след книгата си „Второто рождение“. Съзнателно се стремях към това, иначе не бих могъл да преодолея непознатото пространство, размесено с публицистика и общи понятия.

. . .Първият знак на надареността е смелостта. Смелост не на естрадата или в редакторския кабинет, а пред белия лист хартия. . .

. . .Лошият вкус е много по-страшен от откровената безвкусица. . .

. . На човека са еднакво необходими и разум, и смут и покой, и тревога. Оставете му само разум и покой, той скучно ще вехне, ще спи. Поетът е краен човек. Той търси разум в смута и покой в тревогата, в разума — смут и в тревогата — покой. Потребността да търси във всяко явление неговия противоположен полюс е свойствена на всеки, както почти на всеки е свойствен зародиш от поетичния дар. . .

. . .Главният дар на поета е въображението му. Богато, бурно, стремително въображение — именно с това се отличаваха Маяковски и Есенин от множеството отлично владеещи словото непоети. Именно въображението дава на поета свобода и тази безогледна смелост, без която няма победи в поезията. . .

. . .Обръщали ли сте внимание на сходството между езика на Лев Толстой и езика на Ленин? Когато Италия нападна Абисиния, в „Известия“ напечатаха откъси от дневника на Толстой по време на първото нападение на Италия над Абисиния, в средата на 90-те години. След като прочетох откъсите, бях буквално потресен от откритото от мене сходство. Може би се увличам, но ми е скъпо това сходство, удивително по общността на тона, по простотата на разправата с благовидните и общопризнати условности на еснафската цивилизация на империализма. . .

. . Най-сложното — това е хаосът. Изкуството значи преодоляване на хаоса, както християнството е преодоляване на доисторическите безкрайни масиви от време. Доисторическият хаос не познава явления на паметта: паметта — това е история, и паметта — това е изкуство. Миналото не съществува извън паметта: то ни дава памет. Историята и изкуството са деца на една майка: паметта. Изкуството е опрощаване, като възвисяване, а не като снижаване: то е реалност, изкристализирала от хаоса, който по природа е антиреален. Той е, но не съществува, т. е. съществува само чрез изкуството и историята, чрез лицата, противопоставяйки се на безличието на хаоса. . .“

Г. Ц.

АНГЛИЯ

„THE MODERN LANGUAGE REVIEW“, Лийдс, 1978, кн. 1

В кн. 1 за 1978 г. на английското списание „Модърн ленгуйч ривю“ особен интерес предизвиква статията на Теренс Райт „Несъвършеният идеал на романа“. В нея авторът проследява развитието на реалистичните тенденции в европейския роман от края на XVIII и от XIX в. във връзка с преодоляването на романтическия идеализъм в областта на прозата. В началото на своята статия авторът цитира едно неотдавна изказано становище от Ф. В. Бейтсън, според което романът никога не можел да постигне съвършената красота на формата, забележима в добрите драматически и лирически произведения, тъй като за това пречел прилаганият в него реалистичен метод за изобразяване на „разноликата, фрагментарна и невинаги изразяваща съществено“ действителност. Показаните в реалистичните романи моменти от действителността не можели да въплъщават морални ценности до такава степен, както например драматическите творби, в които единството на действието налагало избирателно отношение към действителността, създаване на неин редуктивен модел или псевдореалност. Аргументацията на Бейтсън, отбелязва авторът на статията, засяга основната същност на проблема за статуса на романа като вид изкуство. С този проблем са били конфронтирани писателите още в края на XVIII в. Английските автори на романа от това време, изтъква Т. Райт, са доловили важното обстоятелство, че изкуството предлага идеал за красота, който бива асоцииран с представите за „чистота“, „съвършенство“, „героизъм“, и са търсели някои специфични средства, за да отговорят на тези изисквания в своите творби. И тъй като за тях е било невъзможно, описвайки заобикалящата ги действителност, да въплътят идеалистичните представи на своето време,

те са използували средствата на сатирата и фарса, за да открояят чрез контрастен ефект идеала за възвишени характери, поведение и цели. Х. Филдинг, отбелязва авторът на статията, наистина успява да постигне онази епична широта на изображението, с която се славят най-добрите реалистични романи от покъсно време, но затова той е бил принуден — например в своите описания на Джоузеф Ендрюс — да използува структура, която ни навежда на мисълта, че неговите произведения могат да бъдат определени като „комични епически поеми в проза". Там, където той се е опитвал да бъде „по-възвишен", т. е. да откликне на представите за изкуството в служба на идеала за красота, например в своята „Амелия", той е почувствувал необходимост да базира структурата на романа на един класически образец като „Енеида". Успехите на реалистичния роман, пише Т. Райт, стават обаче безспорни едва тогава, когато е била осъзната нуждата от формиране на собствен идеал за този голям литературен вид, идеал, който е бил твърде различен от класическите норми на тогавашното словесно изкуство. Филдинг често напразно е търсил да придаде „респектабилност" на своите творби, да ги насочи към постигане на идеала за красота, чистота и перфектност. Най-сполучливи са обаче онези негови произведения и произведения на негови съвременници, в които доминират белезите на деидеализация, в които несъвършенството не се избягва като проява на нехудожественост. Развитата от Филдинг „хумористично-героична" техника на художествено изобразяване — изтъква авторът на статията — е базирана на една антиидеалистична концепция, която е забележително завоевание на реализма. „Клариса", пише Т. Райт, е необичаен роман за века, в който е създаден, защото не разкрива съдбата на героя в идеално неразрешим трагически конфликт, а показва една противоречива личност в идеална борба между доброто и злото. И в европейските литератури много други романи, които са били написани в края на XVIII и началото на XIX в., е забележимо подобно противопоставяне на целите на класическия идеализъм, но това в никакъв случай не означава, че в тях е била пропусната прочутата Фостърова „финална красота на формата". Напротив, изтъква авторът на статията, именно пропускайки идеалното като цел и пресъздавайки противоречивата същност на действителността, авторите на тези произведения превръщат „неидеалните черти" в своеобразен естетически принцип на реализма, който може да бъде определен като „несъвършения идеал". Тук авторът на статията отбелязва, че цитираният от него Ф. В. Бейтсън правел фундаментална грешка, отъждествявайки реализъм и правдоподобност. Забележката на Бейтсън, че реализмът бил необходимост само за оформяне на фабулата на прозаическото произведение, показвала, че Бейтсън виждал значението на реализма само в създаване на правдоподобен фон на художествения изказ. Фактически реализмът, пише Т. Райт, е цялостен метод на художественото творчество, базиран на имажинативен процес у автора, на който е присъща правдоподобност, тъй като отразява метафорично процеси и явления в действителността. Съвършенство на реалистичния метод на изобразяване се постига, когато писателят, подхранвайки чрез художествено измисленото представата за житейска правдоподобност, отговаря на изискванията за формална красота, която читателят естествено очаква от неговото произведение. Голям успех за писателя е, пише Т. Райт, да породи формално-художествено удовлетворение чрез творбата си, в която разкрива несъвършенството на живота. Тук авторът на статията пояснява, че под несъвършенство на живота разбира случаите на алогизъм на действията на героите, непоследователността в техните цели и намерения, тривиалността на ежедневието или въобще събитията, които изглеждат случайни или маловажни, но водят до кулминация на конфликтите.

По-нататък в статията се разглеждат въпроси, свързани с жанровата специфика на романа с оглед на прилагането на деидеализацията като елемент на реалистичното пресъздаване. Действието на много романи в европейската литература от епохата на утвърждаване на реализма като художествен метод, пише Т. Райт, показва често съобразяване на авторите с философската категория на вероятността. Тя дава възможност за третиране на странни и изглеждащи случайни обрати в развитието на сюжетното действие като правдоподобни в един по-широк аспект на мотивация. Във връзка с това обстоятелство авторът на статията поставя и бурното развитие на авантюристичните и мошеническите романи. Но в тези романи според него се постига и ефект на деидеализация на базата на негативния принцип. Героите в тях са в същност антигерои, техните стремежи и действия са противоположни на възвишените аристократически и романтически стойности. Негативният аспект на изобразяване в тези романи в същност, твърди авторът на статията, се превръща в положителна формална особеност, тъй като чрез деидеализацията в тях се постига реализъм при изобразяването. Романът, пише Т. Райт, традиционно е свързан много повече с представата за възможното, отколкото с тази за приказно-прекрасното. Ето защо доближаването на някои романи от епохата на романтизма до типа на познатия от по-ранни периоди на литературното развитие авантюристичен роман не е израз на регресивни тежнения в развитието на жанра, а стремеж към използуване на продуктивни тенденции, които не са били в противоречие с някои форми на романтическото светоотношение. Романтизмът, както е известно, е придавал особено значение на субективността в художественото творчество, от особено значение за неговите идейни спо-

движници е бил личният опит, субективното светоусещане. Това обаче естествено влиза в противоречие с изискването за обективност— основно за метода на реалистично пресъздаване. От друга страна, романтизмът предполага и изобразяване в творбите на мистериозното и страшното, като кореспондиращи представи на неговата субективистична идеализация на света, в която доминират идеите за великото, изключителното и неочакваното. Тези обстоятелства според автора на статията са направили особено трудно продължаването на реалистичните традиции в областта на романа през епохата на романтизма. Тогава е била открита обаче и възможността за свързване на реалистичния метод на художествено пресъздаване с философски и естетически представи от твърде разнороден и дори противоречащ привидно на духа на реализма вид. Основен проблем за авторите на романи от епохата на романтизма, които са искали да пишат в съответствие с най-общите естетически концепции на романтизма, е бил намирането на такава форма на повествование, която би могла да съдържа посочените идеали, но същевременно и да отговаря на критерия за правдоподобност и реалистично пресъздаване на всекидневния живот. Като изтъква, че в готическите романи от един по-ранен етап на литературноисторическото развитие в редица европейски страни е бил направен вече един опит за въплъщаване на мистериозното и чудесното в рамките на реалистично повествование, авторът на статията твърди, че за писателите от епохата на романтизма връщане към този опит е било невъзможно. Основната цел на готическите романи от XVIII в. според него в най-общ вид би могла да бъде определена като сензационна; тези творби е трябвало да пораждат морални чувства от екстремен вид у читателя, но те в преобладаващата си част са били откъснати от житейските проблеми, които са основният медиум на реалистичните художествени творби. Само в отделни случаи, като например в „Джейн Еър“ или „Франкенщайн“, готическият роман бележи постижения в областта на реалистично пресъздаване на характерни явления от действителността. Романтизмът обаче, твърди авторът на статията, е направил възможно едно ново виждане на чудесното и мистериозното, и то чрез опита да се разбере и претвори по нов начин миналото и главно романтичният спомен за героични събития, в които са съхранени фактите от популярната история. В тематичното насочване към историята, характерно за много представители на европейския литературен романтизъм, авторът на статията съзира едно продуктивно начало на новия реализъм в областта на романа в началото на миналия век. И във връзка с това съвсем оправдан е интересът му към романите на Уолтър Скот, в които той търси аргументация на основната си теза. Отличителните черти на романното творчество на У. Скот, отбелязва Т. Райт, са забележими още в първия му роман „Уевърли“, в който повествованието е и романтическо, и реалистично; историческите факти в тази творба Скот третира и като чудо на миналите дни, и като нормален житейски опит. Основната цел на У. Скот в неговите исторически романи е утвърждаване на връзката на романтичното с реалното. Уевърли, отбелязва авторът на статията, търси своя романтичен идеал, но в крайна сметка разбира, че идеалистичните му представи не могат да бъдат откъснати от условностите на заобикалящата го действителност. Т. Райт се спира и на особеното отношение на У. Скот към историята. От една страна, авторът на „Уевърли“ и на следващата го забележителна поредица от романи с историческа тематика оживява миналите събития, отправяйки към тях поглед „отвътре“ — отбелязва Т. Райт, а, от друга (това се изтъква като особено характерно за видния шотландски писател), Скот заема гледната точка на човек, който е в периферията на събитията; вместо да пресъздава основното действие директно, той го отразява някакси случайно в периферията на съзнанието на своите главни герои. Още в романа „Редгонтлед“, пише авторът на статията, се забелязва нещо, което става отличителна черта на по-късните исторически романи на Скот: постепенно изчезват елементите на романтическо светоусещане и потенциалният „романтически идеал“ се поставя в своеобразна връзка с антиидеал, която в същност е интересно диалектическо противопоставяне и сериозно завоевание в полза на реалистичното пресъздаване на живота. Антиидеалът става централна метафора в романа „Редгонтлет“ и придава ново значение на представата за истинност в творбата. Най-яркото проявление на засилването на реалистичните елементи на повествованието в романите на Скот според автора на статията е доловимото навсякъде в тях чувство за движение на живота. Т. Райт прави интересен сравнителен анализ на начина, по който У. Скот пресъздава историческите събития в романите си. Той отбелязва, че в романа „Уевърли“ в повествованието е постигната виталността на непосредствения опит чрез центриране на действието върху преживяванията на една ангажирана в хода на историческите събития централна фигура, а в „Редгонтлет“ авторът е използувал дистенцирано описание от гледна точка на наблюдател. Докато в първия от споменатите тук романи за читателя още в началните глави на творбата е известно какъв ход ще има развитието на действието, то във втория всичко има мистериозен характер и изразява по този начин възникналите у Скот нови представи за фрагментарния и относителния характер на личния опит по отношение на познанието на факти и явления от обществено-историческата действителност. Идеята за субективността на опита, до която достига забележителният шотландски писател, съответствува на основни положения в романтическата философия, но същевременно е и

важна предпоставка да деидеализиране на ролята на личността в хода на историята. А това безспорно допринася за укрепване на реалистичните позиции в по-сетнешните му творби. Застъпваният от Скот в по-късните му романи възглед, че е невъзможно финалът на един роман да даде сумарен отговор на проблемите, с които са конфронтирани героите, и да бъде следствие на описаните събития в произведението, изтъква авторът на статията, се споделя и от редица други писатели-реалисти в европейската литература от първата половина на миналия век и най-вече от Текери и Дикенс. Показателен в това отношение според Т. Райт е финалът на романа „Панаир на суетата" на Текери, в които въпроси като „Кой от нас е щастлив на този свят?, „Кой има това желание или имайки го е доволен?" доказват разбиването на идеалния възглед за възтържествуване на субективния идеал —основен елемент на романтическото светоотразяване.

Както е известно, неочакваното, случайното и изглеждащо нелогично наред с фантастичното и мистериозното са характерни елементи в творчеството на романтиците. Важното място, което те заемат в структурата на повествованието, се обяснява както с романтическия афинитет към ирационалното, така и с постулата за безпрепятствено развитие на художествената действителност на творческия субект, пренебрегваща конвенционалните норми на жанра и на отделните видове изкуство. В статията си Т. Райт се опитва да намери отговор на въпроса, как тези типични за романтическото творчество елементи се възприемат от писателите-реалисти от миналия век в европейската литература и се превръщат в характерни белези на правдивото отразяване на действителността. За т. нар. „имитативни творби", пише Т. Райт, последователността на действието и изискването за логичност в неговото развитие е основна необходимост. И за голяма част от съвременните читатели, твърди той, изглежда необичайно героят на един роман да бъде убит безсмислено, след като още в началото на творбата е предизвикан оправдан интерес към неговата съдба. Обяснението на един автор като Томас Харди, че така се случвало често в живота, за мнозина е неприемливо и днес. Защото читателят има представа за ролята на шанса, за честата нелогичност и непоследователност в живота, но в изкуството той очаква някакъв ред, очаква отделните елементи да доведат до обобщеното значение на творбата. За автора на роман, който е искал да отдаде значимото на формалния реализъм, изтъква понататък Т. Райт, това би било значителен проблем, защото ако се имитира действителността, то би трябвало в произведението да се отрази и случайното, непоследователното в нея, но и тогава романът не трябва да загуби онази целенасоченост и значението на логически структурирано цяло, без които би бил лишен от идейно-художествена стойност. Разбира се, би могло да се изтъкне и твърде относителното значение на изглеждащи особено важни действия, отбелязва авторът на статията, и да се създаде алегорична творба или роман от типа на Джойсовите, в които дребните детайли в тяхната сумарност дават модел на действителността, но той е твърде спорен от гледна точка на реалистичното художествено пресъздаване. Великите представители на реализма от миналия век са се опитвали да преодолеят проблема за отразяване на незначителното, случайното или нелогичното в реалния живот, използувайки ги като особена структурна метафора в своите романи. Тук Т. Райт се спира на някои романи на Ч. Дикенс, в които според него има особени сполуки с използуване на т. нар. „вътрешна структурна метафора" за пресъздаване на многообразието и противоречивостта на явленията от реалността, с която са конфронтирани героите, в която и най-възвишеното понякога се крие в най-непретенциозна форма, а често най-силните моменти в живота на дадена личност се въплъщават в най-незначителни действия. Големият реалист Дикенс, пише авторът на статията, ни убеждава, че и най-ординерната и изглеждаща незначителна част от житейския опит на индивида е достойна да бъде третирана като обект на художествено пресъздаване, нещо повече, именно тя може би заслужава най-голямо внимание. Според Т. Райт в истинността на това твърдение ни убеждава най-вече творчеството на Лев Толстой. Общото признание на Толстой като един от най-великите писатели се дължи не само на широтата на неговия творчески поглед, на особената му чувствителност към житейските проблеми и високата художественост на неговите творби, то е и резултат, отбелязва авторът на статията, на особените му заслуги към реализма във формално отношение. Защото ако реализмът е най-отличителният формален признак на романа от миналия век, то Толстоевите произведения могат да бъдат определени като „апотеоз на зрелия реализъм". Толстой, както и много други писатели-реалисти, използува „несъвършенството на живота", пише Т. Райт, за да пресъздаде цялостен художествен образ на действителността. Той обаче постига това в почти всички свои романи и особено във „Война и мир", без да губи идеалното качество на художествена наслада, което получаваме от великите произведения на изкуството. Един от най-важните фактори за триумфа на Толстоевия реализъм според автора на статията е този, че Толстой с малки изключения не противопоставя своето виждане за несъвършенството на живота на някакъв външен или вътрешен идеал. Изключението тук — твърди Т. Райт — е може би онзи обект на пресъздаване, който има важно значение в редица творби на Толстой — войната. Но когато става дума за Толстоевия идеал за войната или сражението, то тогава на преден план изпъква една от най-важните реалии в неговото творчество и специално във „Война и мир" —

възгледът за субективността на опита. Впрочем субективизмът на възприятието е забележим навсякъде в този роман на Толстой, единствената безспорна истина в цялата книга, твърди авторът на статията, е тази, че човек е жертва на своите собствени импресии и никога не може да се надява да погледне зад тях. Всички герои на романа имат моменти на извисяване, когато се чувствуват единни с живота, но след тези моменти следват състояния на депресия и безнадеждност, когато животът стане неразбираем за тях. Дори Андрей Болконски, пише Т. Райт, когато лежи ранен на бойното поле и изглежда е намерил утеха и успокоение, смята, че всичко е суета и заблуда освен безкрайните сини небеса. Неговите последни дни не показват примирение със смъртта или страх от нея, а по-скоро индиферентност — отдалечаване от проблема за разбиране на основния въпрос на индивидуалния житейски опит. В статията се изтъква, че изявеният от Толстой в романа „Война и мир“ субективистичен възглед за смисъла на живота има социално-прогресивно значение. Може би най-големият упрек, който се отправя в тази забележителна книга към Наполеон, изтъква авторът, е този, че егоцентризмът му не му позволява да разбере, че субективността, присъща на гледната точка на всеки човек, е валидна и за самия него. Затова увереността му, че направлява хода на историята, е само една илюзия.

Интересна е изказаната от Т. Райт мисъл, че субективистичният оттенък при описанието на героите и всеки елемент от романовото действие прави още по-пленителен реализма на Толстой. Тук на пръв поглед изглежда, че има някакво недоразумение — в същност нали обективността, а не субективизмът на художественото пресъздаване са отличителна черта на реалистичния метод? Но авторът на статията вероятно третира често споменаванията от него субективизъм в повествованието в романа на Толстой като отказване от всезнайната и едва ли не митологизирана позиция на разказвача, който подчинява творбата си на идеализирана представа за живота. Субективността, за която говори той, е в същност актът на субективно пресъздаване на действителността, който е елемент и на реалистичното творчество.

Отличителен белег на реалистичното пресъздаване в романите на Толстой, изтъква по-нататък авторът на статията, е смесването на нищожното с великото, на моменти на свръхнапрежение с комизъм. Това според него е проява на своеобразния антигероизъм, характерен за романа „Война и мир“. В този роман, твърди Т. Райт, се забелязва и фундаменталната дуалистичност на възгледите на Толстой за живота. От една страна, Толстой е скептикът, а също и анархистът, който вижда безразсъдството на хората и го показва безжалостно, той показва жалката увереност на своите герои, че могат да разберат абсолютната истина за живота. Но, от друга страна, Толстой вярва във валидността на индивидуалния опит по един романтичен и ирационален начин. И този опит, посочва Т. Райт, включва както преживяването на голямото и великото, така и на жалкото и нищожното — и двете намират едно удивително пресъздаване по страниците на неговото богато творчество, в което несъвършеният идеал на героите е едно от средствата за постигане на съвършенство в реалистичното пресъздаване на действителността.

Б. М.

ПЪРВИЯТ ОБЕМЕН СПРАВОЧНИК ЗА ЕДИНАДЕСЕТВЕКОВНОТО РАЗВИТИЕ НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Еволюцията на човешката мисъл би била невъзможна без осъзнатата още в праисторически времена необходимост от класификация и систематизация на познатото. Това е единственият път към обогатяване на нашите знания, към разширяване границите на света, в който живеем. Литературата като специфично отражение на действителността е също подвластна на този основен диалектически закон. А науката за литературата е немислима без помощта на хилядите известни до днес справочници, речници, енциклопедии, които обединяват известните факти и подсказват възможностите за синтез, за задълбочени многопланови проучвания върху натрупания материал. За литератора има две възможности: или в мъглата на натрупаните източници да търси слепешката потвърждение на своите концепции, или въоръжен с проверените, всестранни данни и факти от справочника, да продължи нататък — към задълбочаване и осмисляне, защото систематизацията до голяма степен е първопричина за появата на нови идеи в литературознанието.

Трагичната историческа съдба отне пет века от развитието на литературата на нашия народ. По времето на френските енциклопедисти в родопските села еничарите посичаха всеки, който отказваше да приеме мюсюлманството, и катадневно се прибавяха нови кървави страници към енциклопедията на българските страдания. Българското Възраждане започва с избухването на дълго спотаяваната необходимост от знания за родното. Българите можаха да вдигнат гордо глава едва когато до сърцата им достигнаха събраните от Паисий знания за славянобългарската история, едва когато братя Миладинови им разкриха неподозираните богатства на народната песен, едва когато Петър Берон събра най-важните знания за света в своя „Рибен буквар“, едва когато знайни и незнайни родолюбци тръгнаха надлъж и шир из страната, за да преоткриват мъдростта на несломимия народ. В своя „Речник на българския език“ Найден Геров съумя най-пълно да отрази необятната вселена на народната душевност. Така се раждаха първите справочници и енциклопедии на разбудената за социален живот нация. Макар и няколко века по-късно от Европа, България също създаде своите енциклопедисти, в чиито прозрения дишаше революцията. Тяхното дело беше предчувствие за огнения стих на Ботев, за величието на Вазов, за бързото развитие на наваксващата загубеното по време на робството нова българска литература.

Всяка епоха се нуждае от своите справочници и речници. В хаоса на капиталистическото развитие те можеха да се появят само инцидентно, да бъдат дело на съвестни, но лишени от възможността да познават в детайли единадесетвековното развитие на българската литература, популяризатори. А в първите години след социалистическата революция изключително остро се почувствува нуждата от идеологически и методологически издържани справочници, които да подпомагат активно съвременния литератор в неговата всекидневна творческа работа.

Днес, когато България може да се гордее със зрели постижения във всички литературни жанрове, когато картината на съвременната литература е сложна, а читателският вкус и изисквания са най-високи, систематизацията на литературните факти е от първостепенна важност за развитието на литературния процес. Начинанието на Института за литература при БАН — подготовка и издаване на тритомен речник на българската литература — е в съзвучие с отговорните задачи, които литературата поставя пред литературознанието. За първи път държим в ръцете си обемист справочник, който обединява биографиите на всички литературни творци, дава ни сведения за всички литературни периодични издания, коментира теченията в българското литературно развитие и предлага обширна библиография към всяка статия. Пионерският характер на изданието се определя от бедния български опит в изготвянето на такива трудове. Вярно е, че примерът на реномирани издания, като деветтомната съветска „Кратка литературна енциклопедия“, на унгарската „Енциклопедия на световната литература“, на френския „Речник на авторите“ и др. дава методологическа основа, но националната

Речник на българската литература в 3 тома. Т. I и II, С., БАН, 1977.

специфика изисква очертаване на характеристичен модел. Създаването на речник с такъв обем е безсмислено, ако частите не са подчинени на определена генерална функция на цялото. Историята на литературата познава стотици обективистични, безоценъчни речници, но тяхното значение никога не е било трайно, самата им специфика е предопределяла тясно биографичното и библиографското им значение.

Написан от един човек, този речник би могъл да бъде дело на цял живот. Работата на творческия колектив ни дава основание да заговорим за трудностите, които съпътствуват търсенето на факти и материали, за онова, което е направено и което предстои да се направи по изследването и диренето на творчески архиви, за преоткриването на малко известните личности и периодически издания в българската литература. Веднага трябва да кажем, че има писатели, за които не се знае почти нищо, има периодически издания, от които не са открити никакви следи, има издателства, чиято документация е загубена. Първото издание на литературния речник е и първата крачка към сериозен разговор за известните и неизвестните факти в българската литературна история. И най-дребните новооткрити подробности разширяват и усложняват картината на българската литература, допринасят за обективността и пълнотата на бъдещите литературоведски изследвания. В процеса на творческата работа литературоведите получават квалификация на лексикографи. А именно съчетанието на лексикографския опит с познанията на литературния историк и критик е гаранция за точността на критериите при описването на статиите и оценката на литературните факти.

За никого не е тайна съществуването на десетки частни архиви с изключително ценни документи за нашата литературна история. Не е тайна и високата квалификация на някои специалисти-лексикографи, които работят извън института. Безкористната помощ на тези хора е важно условие за крайния успех на подетото начинание. Никакви лични съображения, никакви субективни несъгласия не могат да оправдаят нежеланието да се помогне, да се даде на обществото възможността да проникне в тайната на неизвестното, да се отворят папките с писма и снимки, да се предаде на нуждаещите се натрупаният опит. Списването на Литературния речник е всенародно патриотично дело, което се прави с оглед на бъдещето и не може да има оправдания за саботирането на такъв труд.

И първият, и вторият том породиха законен интерес сред най-широките кръгове на нашата общественост. Чуват се отделни гласове, че тиражът е по-голям от необходимото, че голямо количество екземпляри ще останат неизкупени, но такива съображения са несериозни. „Речникът на българската литература“ не е бестселър, търговците на художествена литература не биха могли да направят капитал с него — това е издание, което не търси шумната слава и лесния успех. То бавно, но сигурно ще навлиза в нашето ежедневие и не е далеч времето, когато ще разберем, че трудно бихме си представили литературния живот без него. Ще търсят справки учениците, ще го чувствуват като настолна книга литераторите, ще разгръщат страниците му всички, които обичат родната литература, и срещите им с него ще се превърнат в своеобразно пътешествие в света на българската духовност, на българската културна еволюция.

Естествено появиха се и критики — изрежданха се грешки и неточности, съобщаваха се пропуснати факти. Но сред критиците имаше и такива, които не се съобразяваха с конкретните задачи, които има да решава Речникът. Те се постараха да го представят като „изобилствуващ с грешки, неточности и неосведоменост“, като дело на „новобранци“ и обсипаха редакцията с неоснователни злонамерени обвинения. Сякаш тези хора забравяха, че написването на една бъдеща многотомна история на българската литература би било немислимо без помощта на създаващия се от литературоведи-марксисти систематизатор на натрупаните знания.

Повече от необходимо е да се посочват грешките на нашата първа литературна енциклопедия. А грешки безспорно има и те не са малко. Могат да се отделят три основни групи грешки: биографични неточности, неточности в определяне жанра на посочените творби и бледи, страдащи от липса на критерии творчески характеристики. Към тях трябва да се прибави като неизвинима небрежност объркването на някои портрети, като на първо мято бих поставил объркания портрет на д-р Кръстев. Непростимо е да не познаваме създателя на списание „Мисъл“, колкото и сложно да е отношението ни към неговото творческо дело. Същото се отнася и за портретите на Спиридон Казанджиев, Васил Воденичарски и др.

Пропуснати са много имена, но за повечето от тях вече се писа. Искам да прибавя само Еню Николов, който в продължение на десет години работи заедно с Цветан Минков над изготвянето на поредиците „Литературни разбори“ и „Родна книга“. Неизразителен е очеркът за Алеко Константинов. Пътеписът „До Чикаго и назад“ е представен по следния начин: „Пътеписът завладява със своя лиризъм и с бодрия хумор, който искри от описанието на пътуването и на американския начин на живот. Смехът е безгрижен, без горчивина и гняв, с които е примесен във фейлетоните“ (с. 241). И това за произведението, което ни покорява с безпощадното описание на чикагските кланници и с тъжния гняв към света, където парицата е царица. В други очерци се чувствува известна уравниловка на критериите, а не би трябвало на една височина да се поставят съвсем скромни и талантливи творци.

В първото издание на труд с такъв обем и обхват грешките са неизбежни. Но ще повторя, че цялата литературна общественост, която милее за успеха на начинанието, трябва да го приеме като своя рожба и с полагащата се обич и уважение да се погрижи за усъвършенстването му. Преди всичко необходимо е да се мисли вече за бъдещото второ издание, в което всички грешки и неточности ще бъдат отстранени, ще се преработят основно мъгливите, нищо неказващи характеристики за някои творци. Нека не забравяме, че деветтомната съветска енциклопедия също не е предпазена от пропуските — предстои отпечатването на допълнителен том, в който ще намерят място всички пропуснати и ще бъдат поправени всички грешки. Появата на този том стана възможна благодарение на всестранната помощ, която получиха създателите на енциклопедията от културната общественост, благодарение на внушенията от градивната критика в съветския печат. След издаването на допълнителния том ще започне, разбира се, работата върху подготовката на ново издание.

Такава е съдбата на всички големи енциклопедични справочници по света. Периодично те се издават отново, за да отразят всичко ново, натрупало се през периода, да отразят напредъка на знанията в дадена научна област. В това отношение първото издание на труд като „Речник на българската литература“ наистина след няколко десетки години ще прилича на чернова и това е закономерно, защото всяко по-нататъшно издание ще отразява напредъка на нашата литературна наука, на нашите знания за литературната еволюция.

Редакцията на Речника сега подготвя допълнителен том, в който ще намерят място не само пропуснатите утвърдени от времето творци, а и най-младите български литератори. Разбира се, има противници за включването на младата смяна в една енциклопедия на българската литература, но техните съображения не могат да бъдат оправдателни — Речникът освен литературно-историческо значение има и актуален смисъл, доверието в младите творци е доверие в бъдещето на нашата литература.

Ако помощта на литературния печат бъде добросъвестна и безкористна, този допълнителен том ще отстрани всички неточности и ще поправи всички пропуски. Не трябва да се допуска неприемливо изостряне на нетворчески литературни страсти, неподходящо за социалистическите етични отношения пренебрежение към труда на колектив от талантливи български литератори, които са се заели с благородната мисия да представят пред съда на обществото първия пълен Речник на българската литература.

Достатъчна е бегла разходка по страниците на новоизлезлия втори том, за да си представим колко много ще допринесе той за развитието на нашите изследвания, колко по-богата и неочаквана става благодарение на него картината на многовековната литературна еволюция, колко непознати за всеки от нас, интересни личности чакат да се занимаем по-отблизо с тях и да ги включим в системата на творческите си концепции. Читателите от всички поколения има какво да намерят и какво да научат от стотиците авторитетно написани статии. Мислено си представям трудностите на тези, които са търсили из архиви и библиотеки биографични данни, библиографски отправки. Откритие за мене са изнесените данни за личности като Ефрем Каранов, Димитър Македонски, Стефан Минчев, Стефан Захариев и др. Възбуди въображението ми и онова, което научих за католическата книжнина по време на робството, а събраните на едно място биографични данни ми внушиха интересни мисли за географското разпределение на българските творци. Може би някои от тези неща ще ми бъдат полезни в бъдещата работа. Убеден съм, че свои открития са направили много литературоведи, че всеки е намерил някоя нова „своя тема“.

Затова мисля, че въпреки неточностите и грешките, въпреки невинаги точното степенуване на художествените ценности Речникът е изпълнил своята основна задача — създадено е едно цяло, подчинено на ръководна концепция, в нашето литературно всекидневие вече присъствува обемист марксистки систематизатор на натрупаните факти от многовековното развитие на българската литература и признаваме или не това, ние отсега нататък ще се съобразяваме с неговото реално битие. От нас, от нашите колективни усилия зависи дали развитието на Речника ще спре в тази отправна точка или ще продължи към усъвършенстване. И за да се превърне той в онова неповторимо явление в литературния ни живот, каквото ние искаме да бъде, неговите създатели очакват вниманието на всички строги, но градивно мислещи критици.

Георги Цанков

„ГЕОРГИ КАРАСЛАВОВ. ИЗСЛЕДВАНИЯ, ПОСВЕТЕНИ НА 70-ГОДИШНИНАТА МУ“, С., БАН, 1976, с. 286

Творческото развитие на писателя Георги Караславов е било винаги във фокуса на съвременните историко-литературни и теоретико-критически изследвания. Неговата ранна проза се превръща в своеобразна проверка за утвърждаващата се пролетарска литературна критика по пътя ѝ към теоретическото и практическото усвояване на марксистко-ленинските принципи за естетическа оценка на художествените ценности и явления. Творческият му път след победата на Деветосептемврийската революция и критическите оценки за отделните му произведения се превръщат в жалони на основните тенденции в съвременния литературен процес, респ. и на литературната критика. В тази връзка можем да разгледаме идейно-

съдържателния облик на юбилейния сборник, посветен на 70-годишнината на писателя.

При съставянето на един юбилеен сборник винаги съществува опасност механично да се включат различни изследвания, които да не надхвърлят добрите намерения на юбилейния повод. Но не така се е получило в дадения случай. Редколегията на сборника е привлякла за участие литературни изследвачи от различни поколения, а това вече разкрива добрия стремеж да се обхване творческото дело на Г. Караславов не само чрез многообразието в проблематиката на отделните статии, но и чрез по-широкия спектър от критически оценки.

Уводната статия на сборника има обзорен характер. Самото й заглавие — „Летописец на комунистическото движение", предполага и подхода към творческия профил на писателя. Георги Цанев маркира изворите на творческата жизненост, които определят и посоката на творческите търсения, индивидуалността на неговия самобитен талант — трайната връзка с реалния живот и с комунистическата партия. Посочва се, че: „основен обект на художествено пресъздаване у Караславов е борбата на работническата класа, вдъхновена от идеите на комунистическата партия". В проблемно-конспективен план се очертават основните идейно-тематични линии в прозата на Караславов. Уводният характер на статията предполага и лаконичността на историко-литературните обобщения.

Ако се спрем на финалната статия в юбилейния сборник, то това ще бъде израз не толкова на желанието ни да рамкираме тематичната му съдържателност, колкото да се посочи взаимното допълване между двете статии. В „За някои черти от живота и творчеството на писателя и гражданина Г. Караславов" Стойко Божков разглежда творчеството на писателя до 9. IX. 1944 г. или, казано по-точно, основните моменти при формирането на „естетическото отношение на Караславов към живота, към действителността". Биографичните моменти, които авторът привлича, са подчинени на конкретната му научна цел. Те разкриват някои важни страни от идейно-творческото съзряване на писателя. Стойко Божков се противопоставя срещу обособяването на ранните произведения на Караславов — сборниците „На пост", „На два фронта", повестта „Селкор" и романа „Споржилов" като „особен период от развитието му, преодолян със създаването на „Татул" и „Снаха". Засягайки въпроса за художествения критерий за оценка, авторът на статията защищава тезата, че: „противопоставянето на завоеванията на революционната литература през 20-те и 30-те години на каквито и да е други завоевания неминуемо довежда до напускане позициите на историзма и на класово-партийния подход при оценката на идейно-естетическите явления, в това число и на литературните". Със страстна полемичност и критическа убедителност Ст. Божков доказва художествените достойнства на тези ранни белетристични творби. В същия критико-полемичен план се разглеждат и историко-литературните закономерности, свързани с възприемането и налагането на романите „Татул" и „Снаха". Подчертавайки научната аргументираност в критическата оценка на Тодор Павлов за романа „Снаха", авторът на статията акцентира върху опитите да се тушира политическата линия в „положителните" статии за „Снаха" от апологетите на буржоазната литературна критика Й. Бадев и Вл. Василев. Защото в случая нямаме „еднакво оценяване на творчеството на Караславов от две противоположни и непримиримо противостоящи идеологически системи", а опит за превратно критическо тълкуване на идейно-съдържателния замисъл на романа.

По силата на по-друга вътрешна взаимосвързаност можем да разгледаме статията на Христо Йорданов „Творчеството на Вапцаров и Караславов — типологическа характеристика" и спомените на Бойка Вапцарова за личните и творческите взаимоотношения между Вапцаров и Караславов, за дружбата между двете семейства. Христо Йорданов търси типологическата близост в творческите търсения на двамата пролетарски творци, като разкрива онези моменти от идейно-естетическия им свят, които най-ясно отразяват духовното родство, неговата обусловеност „не само от общия патос на епохата, не само от най-общата идейно-творческа основа на направлението, но и от новите поетически търсения и открития".

Може би известна прецизираност във фразата би допринесла за по-убедителното извеждане на критическите обобщения, за синтезиране на съдържанието.

Спомените на Бойка Вапцарова носят не само силата на емоционално неподправената автентичност, но и верния критикооценъчен усет за значимостта на документалния факт. Чрез тези спомени стават известни както някои интимни моменти от творческата дружба между Вапцаров и Караславов, така и от взаимното обогатяване на литературния им опит.

В статиите на Емил Георгиев „Разказното изкуство на Георги Караславов и съвременният литературен процес", на Хр. Дудевски „Усвояване и отстояване на естетическите принципи на съветската литература у нас (Г. Караславов и съветската литература)" и на Илия Конев „Интернационалното в българската литература и в творчеството на Георги Караславов" се търсят по-широките координати на Караславовото творчество, естетическата му съотносимост с общолитературните закономерности.

В уводната обобщаващо-теоретична част на своята статия Илия Конев поставя категорично въпроса за нерешените принципни въпроси в литературната ни история и критика при анализиране на художественото битие

на интернационалното в границите на новата и на съвременната литература.

Авторът разкрива и защищава същността и категориалните белези на интернационалното — то не е „обикновен идейно-тематичен момент, а преди всичко специфично измерение" за художествените стойности на литературата, „един от критериите за ролята ѝ като форма на общественото съзнание". Тази най-обща литературнотеоретическа постановка авторът конкретизира, като подчертава, че е неправилно да се свежда интернационалното до т. нар. „международни теми" в литературата и още повече да се изчерпва художествената интерпретация на интернационалното с „анализ на произведения с такива мотиви", защото „интернационалното е специфичен критерий не само за оценка на художествените постижения на дадена литература, но и на нейния принос в световната култура, на действителното ѝ отражение в социалната и художествена съвест на народите". Разкриването на интернационалното в творчеството на Караславов се осъществява както в литературнотеоретичен, така и в конкретно художествен аспект.

Онова, което в статията на Илия Конев остава повече в сферата на теоретичните обобщения, получава ясна конкретизация в статията на Емил Георгиев „Разказното изкуство на Георги Караславов и съвременният литературен процес". Богатият литературно-фактологичен материал, чрез който се маркира типологическата близост и сходство в творческите търсения на Караславов и на чешките и полските писатели, представители на метода на социалистическия реализъм — Иван Олбрахт, Владислав Броневски, Леон Кручковски, Ванда Василевска и др., доказва недвусмислено новаторските черти в прозата на Караславов. Типологическите паралели както в идейно-тематичен, така и в жанров аспект разширяват представите ни за богатия творчески свят на писателя и очертават още порелефно мястото му в контекста на славянските литератури. Особено интересна е типологическата аналогия между повестта „Селкор" на Караславов, „Ана Пролетарката" на Иван Олбрахт и новелата „Трап" от сборника „Първа бразда" на лужишко-сръбския писател Юрий Брезан.

Като логическо доразвиване на литературоведските черти в таланта на Караславов е статията на Георги Димов: „Литературоведът Караславов". За да проследи и мотивира сложния процес на изграждане на литературнокритическите възгледи на писателя, Г. Димов привлича най-значимото от критическото наследство на писателя за един или друг творчески период. Разгледани са онези статии и рецензии, с които писателят воюва срещу посегателствата на сектантството и схематизма: „Художественото качество — основен въпрос", „Нови имена в литературата ни" и др. С трезва аналитичност са разкрити литературнокритическите принципи и позиции на Караславов след победата на Девети септември — „Превъзходството на социалистическата култура"" „За войнствуващата болшевишка партийност в изкуството" и др. За да уплътни творческия портрет на литературоведа Караславов, авторът разглежда и неговите историко-литературни и критически статии, посветени на писатели като Л. Каравелов, Иван Вазов, Пенчо Славейков, Елин Пелин и др. В тези статии се разкрива не само естетическият вкус на писателя, но и страстната му публицистична защита на личността и творческото дело на строителите на възрожденската литература и книжнина, на класиците на българската литература. Мемоаристът Караславов — ето още едно от творческите превъплъщения на тази богата личност. Като анализира умението му да вникне в характерологичните особености на писателите, Г. Димов подчертава онези моменти в мемоарно-очерковите произведения на Караславов, които „имат свое самостоятелно значение в литературознанието ни", защото съдържат ценни автентични факти, интересни мисли и преценки за творческите индивидуалности на А. Страшимиров, Н. Лилиев, Н. Вапцаров, Д. Талев и др.

Идейно-художествената проблематика на отделните Караславови произведения е предмет на литературно изследване в една немалка част от включените в сборника статии. Всяка от тях представлява интересно и своеобразно литературноисторическо вглеждане и изследване на художествените тенденции в Караславовата проза. И ако в статията на Тончо Жечев „Замисълът на романа-епопея „Обикновени хора" са потърсени точните параметри на творческия замисъл и на художествените особености на епопеята, то в литературните изследвания на Л. Бумбалов и Катя Бъклова се акцентира върху идейно-художествената и жанрова ориентация на романите „Татул" и „Снаха" в литературния процес през 30-те и 40-те години. С подчертан стремеж за теоретико-философска интерпретация на тези два романа на Караславов в статията на Л. Бумбалов се прави опит да се проследят някои нови моменти в „структурата на повествователната форма", потърсени са оригиналните „типологически разрешения — като интерпретацията на темата за частнособственическата стихия" и др. Заслужава внимание и своеобразната литературоведска позиция в статията на Страхил Попов, озаглавена: „Личност и художествен образ (опит за психо-социология на „Татул" и „Снаха")". Тя допълва интересните литературни находки в горните две статии, разкривайки сложността на художественото възприемане. Авторът разглежда как във веригата: писател — литературна творба — читател се съдържат и реализират някои обективни литературни закономерности и художествени тенденции в двата романа. Стр. Попов изследва вариантността на активното кореспондиране на двата романа със съзнанието на съвременния читател, т. е. със съвременността в цялата ѝ обемност.

Както вече споменахме, в съставителския замисъл на юбилейния сборник е залегнала идеята както за различния ъгъл на литературноисторическа и теоретико-критическа интерпретация, така и за всеобхватното изследване на Караславовото творчество в жанровата му сложност и динамичност. В тази връзка оправдано е намерила своето място и статията на Ваня Бояджиева — „Образи и конфликти в драматургията на Г. Караславов". Може би преодоляването на очерковите моменти и засилването на теоретико-литературното начало в анализа би довело авторката до позначими обобщения и оценки, в които да се открои съвсем конкретно приносният момент на Караславовата драматургия в развитието на съвременния български театър. Едно диференцирано разглеждане на драматизациите на „Татул" и „Снаха" е било наложително пак в името на по-детайлното откриване на драматургичните страни в таланта на писателя.

Комплексният характер на юбилейния сборник предполага и по-детайлно изследване на отделни страни от конкретните художествени произведения. Интересна по замисъл, но нереализирана докрай като естетико-критическо обобщение е статията на Стоян Станоев: „Художествена критика на широките социалисти в „Обикновени хора", ч. I". Авторът е избрал значително по-лесния подход към този интересен проблем в първата част от романепопея. Оставането на нивото на художествените образи и на не дотам оригиналното тълкуване на литературния текст, непрецизираният изказ пораждат представата за едно незадълбочено осмисляне на богатия творчески замисъл на писателя.

Интересна и тематично обособена е статията на Кръстьо Генов: „Детето и юношата в творчеството на Г. Караславов". В нея се обхващат основните идейно-тематични и типологични страни от тази значително по-малко изследвана част от творчеството на Георги Караславов. При анализа на детско-юношеските белетристични произведения се разкриват и пътищата на естетическо въздействие върху съзнанието на малкия читател.

Кр. Генов мотивира вътрешната взаимосвързаност между повестта „Ленко" и белетристичните произведения за възрастни — разкази като „Пред портрета", „На пост", повестите „Селкор" и „Танго", романът-епопея „Обикновени хора". Тази вътрешна взаимосвързаност е обусловена от органичната единност в творческите търсения на Караславов, от естетическите принципи на социалистическия реализъм. В статията на Кр. Генов има и отделни интересни моменти, свързани с изследване на художствената специфика на епичността в идейно-съдържателната структура на повестта.

Интересен опит за литературнокритическо осмисляне на едно от ярките белетристични произведения на Караславов — повестта „Танго", е статията на Елка Константинова — „Повестта „Танго" на Г. Караславов". Покрай оригиналните критически ракурси заслужава да споменем и за трайното присъствие на историзма в критикоаналитичните похвати на изследване. Бихме споменали за интересната и добре мотивирана критическа теза, чрез която авторката доказва своята мисъл, че повестта „Танго" не би могла да бъде написана през 30-те години „не само поради полицейския надзор на цензурата". Елка Константинова посочва влиянието на следдеветосептемврийските обществено-политически условия върху творческата индивидуалност на писателя, за това, че те му дават възможност „да види в перспектива развитието на събитията и на човешките характери, да осмисля епически близката история чрез резултатите и продължението ѝ в съвременността".

В статията „Творчеството на Караславов в оценката на литературната критика до средата на 40-те години" от Иван Радев не само са систематизирани критическите оценки и отзиви за прозата на Г. Караславов, но се прави и сериозен опит за извеждане на някои характерни закономерности в развитието на литературната критика във връзка с това, доколко и как тя е помогнала на писателя да преодолява творческите трудности, свързани със стремежа му за обемно художествено осмисляне на социалните и обществените явления в действителността или пък обратно — затруднявала е белетристичните му търсения с ограничеността и методологическата недалновидност в литературнокритическите интерпретации. Анализът на критическата рецепция на Караславовото творчество от страна на буржоазната литературна критика позволява на автора да осмисли идейно-естетическата им противоречивост от позициите на историческата дистанция.

Статията на Васил Колевски „Творчеството на Караславов и някои проблеми на социалистическия реализъм в българската литература" донякъде синтезира в обобщаващо-теоретичен план критическите завоевания в останалите статии. Като навлиза в естетическата същност на основните проблеми на социалистическия реализъм, В. Колевски проследява тяхната художествена реализация в различните произведения на Караславов. „Творческото развитие на Караславов илюстрира, от една страна, зрялото художествено утвърждаване на метода на социалистическия реализъм в българската литература, от друга — съзряването и марксистко-ленинското извисяване на пролетарскореволюционната литературна критика". Потвърждението на тази своя теза В. Колевски извежда от конкретния анализ на идейно-художествената проблематика и на изобразителната сила на белетристичните творби на писателя.

Би било неточно, ако приемем, че всички включени статии в юбилейния сборник са равностойни. Но в случая по-важно е нещо друго—това, че различните статии са самостоятелен опит за историко-литературно, типоло-

гическо и литературнокритическо изследване на многоаспектната Караславова проза, драматургия, литературна критика, есеистика и мемоаристика. Бихме могли да не приемем безрезервно някои естетически оценки в отделните статии, но това още веднъж потвърждава комплексната сложност и безкрайност на идейно-творческия свят на писателя. И още нещо — тематичната съдържателност на неговото творчество ще разкрива все нови страни в художествената структура на отделните произведения, защото творчеството на Караславов е „естетически отворено“ към динамичните обществени, нравствено-психологически и естетически трансформации в съвременната социалистическа действителност.

Димитър Великов

„ШЕКСПИР. ПЪРВИ СТЪПКИ“ ОТ МАРКО МИНКОВ С., БАН, 1976. 217 с. (на английски език)

Малка България има един от най-изтъкнатите шекспироведи на нашето време. При всяка среща, която съм имал с представителите на англицистиката от която и да е страна, един от първите им въпроси е бил за проф. Марко Минков. И в това няма нищо чудно. От няколко десетилетия такива авторитетни списания като „Shakespeare Quarterly“, „English Studies“, „Renaissance Studies“, „Shakespeare Jahrbuch“, „Renaissance Drama“ и др. редовно поместват негови студии и научни статии върху Шекспир и английската драма на Ренесанса и Барока.

По случай честването на 400-годишнината от рождението на Шекспир в седем страни се появиха негови студии в специални сборници, посветени на юбилея.

Високата компетентност, научна принципност и взискателност на проф. М. Минков са го наложили като желан рецензент и чуждестранните списания непрекъснато му възлагат за оценка трудове на други учени. Сред рецензираните от него автори се срещат имената на едни от най-изтъкнатите учени в областта на шекспирознанието и на драмата на Шекспировите съвременници.

Проф. М. Минков е член на Шекспировата асоциация на САЩ, удостоен е с титлата doctor honoris causa от Шекспировия институт при Университета на Бирмингам в Англия. Той многократно е канен да участвува с доклади на световни Шекспирови конференции. Канен е също и да чете лекции в странство.

Някои от най-значителните трудове на проф. М. Минков са излезли не само от неговото име на българин, но са и печатани в България. Сред тях е неговата последна книга: „Шекспир. Първи стъпки“.

В това свое изследване проф. Минков си поставя за задача, както сам той отбелязва в Увода, да разгледа развитието на ранния Шекспир. Макар че първият период от творчеството на великия английски драматург е бил проучван многократно, досега той не е бил обект на такова комплексно изследване, което си поставя за задача да установи основните особености на творчеството на ранния Шекспир, да проследи тенденциите на неговото развитие, да преоцени на тази основа смисловата и художествената същност на произведенията от този период и да даде отговор на въпроса за тяхната хронология.

Книгата се състои от пет раздела: Увод и четири глави. Глава първа, озаглавена „Историческите пиеси“, разглежда тетралогията, състояща се от „Хенри VI“, части I, II и III и от „Ричард III“; глава втора е посветена на „Поетиката на историческите пиеси“; глава трета — на трагедията „Тит Андроник“; глава четвърта анализира комедиите от първия период („Укротяване на опърничавата“, „Комедия от грешки“, „Двамата веронци“ и „Напразни усилия на любовта“); една притурка е посветена на специалния въпрос за датата на написването на трагедията „Тит Андроник“ и на въпроса за нейното единство; накрая е дадена библиография на използуваната литература.

Възприетата от автора стратегия да разглежда най-напред смисъла на произведенията, техните първообрази и начина, по който те са използувани, а после различните драматургични структури и преди всичко поетиката на съответните пиеси прави работата и нейната теза ясни и стройни.

Проф. Минков е възприел един успешно действуващ метод на разглеждане на произведенията, който е основан на историческия принцип и който гъвкаво се движи от онова, което бихме могли да наречем брадлиевско тълкуване на образи и ситуации, до конкретния, лабораторен анализ на стила и строежа на произведенията.

Историцизмът в неговия подход се проявява в разглеждането на условията, които определят идейния и морален смисъл на Шекспировите исторически пиеси. Като проучва как Шекспир използува своите източници проф. Минков показва съотношението между Шекспир и теориите на неговите съвременници и едновременно с това извлича характерните особености на Шекспировото политическо мислене. По такъв начин той доказва-че Шекспир минава отвъд тесните граници на тюдорските историографи, чиято главна цел е да оправдаят абсолютизма, и че по същество, неговото становище е хуманистично и прогресивно. Проф. Минков изтъква, че схващането на Шекспир за разглеждания период е различно от това на Хол, че той гледа на този период „като на поредица от национални катастрофи, дължащи се преди всичко на егоизма на аристокрацията и че при него темата за разногласието се появява по-скоро като обвинение, което има класов, а не политически смисъл“. Авторът на труда изтъква също, че за драматурга наказанието, наложено на Ричард III, е не толкова наказание за клетво-

отстъпничество, а заради „кръвопролитие и жестокост“, т. е. че тук, както и в останалите пиеси, Шекспир подчертава личната отговорност.

Въпреки че само на едно място авторът заявява пряко, че „един от най-важните извори на Шекспировата сила“ е „неговият хуманизъм“, това той доказва непрекъснато в хода на анализа на всички произведения. По такъв начин трудът добива определено идейно-познавателно значение.

Историцизмът в подхода се проявява също в редица други случаи, като например в обяснението за отношението на англичаните от Ренесанса към римската комедия, в изтъкването на политическите и социалните алюзии в „Напразни усилия на любовта“ и най-постоянно и пълноценно в отчитане на относителната стойност на художествените постижения на Шекспир от гледна точка на литературата от разглеждания период. Това дава възможност на автора да се освободи от вкуса на нашето време и да оцени правилно развитието на драматурга, което е централна цел на неговото изследване. Като пример може да се посочи разглеждането на трагедията „Тит Андроник“, която, както проф. Минков посочва, „колкото и да е отблъскваща за днешния вкус, е за своето време една много зряла творба“. Като друг пример може да се посочи обяснението за същността на стилистиката на „Напразни усилия на любовта“ и ефекта на комедията за съвременния зрител и за зрителите от времето на Елисавета I. Този вид становища се основават на убедителна аргументация и солидни познания на литературата от целия период.

Една от характерните черти на подхода на проф. Минков е проучването на литературните явления в тяхната сложност в светлината на взаимодействието на отделните елементи, от които те се състоят. Като типичен пример за това може да бъде посочен анализът на третата част на „Хенри VI“, където най-ясно проличава начинът на разглеждане на темата във връзка с това, как тя е организирана и как се проявява чрез характерите и образността.

Всички произведения са анализирани от гледна точка на техните жанрови особености. Едновременно с това действува схващането на проф. Минков, че всяка пиеса от този начален период на формиране представлява „поне в известно отношение експеримент“, което е израз на стремежа на драматурга да постигне по-съвършена художествена форма. Според него това важи особено за комедиите, поради което линията на тяхното развитие не е толкова ясна, колкото при историческите драми и е по-мъчно да се определи техният хронологически ред. Като си поставя за задача да хвърли повече светлина върху този проблем, на практика проф. Минков проследява пътя на развитието на драматурга през неговия първи период. Тази задача проф. Минков осъществява, като подробно анализира неговото майсторство — постройката на драматическата линия, начина на представяне на характерите и преди всичко стиловите особености на отделните произведения.

Този вид анализ, който обхваща по-голяма част от обема на книгата, се характеризира с трезвото и компетентно тълкуване на фактите и е основан на завиден литературен вкус. Проф. Минков непрекъснато подкрепя своите наблюдения, като се позовава на драмата и на литературата от Ренесанса и от други периоди. Той често прибягва до сравнения с явления от другите изкуства, което хвърля допълнителна светлина върху разглежданията материал и помага да изпъкне по-релефно неговото значение.

При анализа на стила на произведенията проф. Минков разглежда както характера на използуваните художествени средства, така и тяхното разпространение. За тази цел той често прибягва до броенето на честотата на дадени фигури (или се позовава на броенето на други учени). Но няма нищо догматично в начина, по който той използува тези данни — за него това са относителни доказателства, които той взима с известни уговорки и които осмисля, като ги поставя във връзка с други действуващи фактори.

Въз основа на анализа на драмите на Шекспир от първия период проф. Минков стига до заключението, че „Укротяване на опърничавата“ съответствува на ранните части на цикъла от историческите драми, т. е. че тя е първа по време от комедиите, че останалите от тях принадлежат към периода между последната част на „Хенри VI“ и „Ричард III“. Този отговор на въпроса за хронологията на ранните Шекспирови пиеси е основан не само на вътрешните данни, но е съобразен и със съществуващите външни данни — исторически сведения, документи и др.

Направеният анализ дава също възможност на автора да отговори убедително на редица други спорни въпроси, като например, кои части от първите хроники са по-късни преработки или добавки, дали са правдоподобни теориите на някои изследователи, че Грийн, Пийл и Марлоу са съответно съавтори, та дори и автори на някои от ранните произведения от канона на Шекспир и др.

Накрая чрез анализа на различни страни на техниката на произведенията от ранния период проф. Минков разкрива същността на израстването на Шекспир като творец — той показва как се формира една от основните особености на неговата драматургия, а именно как характерите стават определящи по отношение на действието; начина, по който Шекспир манипулира с историческите случки, за да получи ефектен драматичен сюжет; той установява появяването на образи, които се повтарят като структурен мотив (например в част II на „Хенри VI“), а също натрупването на сродни тематични образи около някои от героите с цел да се разкрие техният характер, т. е. той проследява развитието на образността

от формална във функционална насока; проф. Минков обръща внимание и на начина, по който драматургът започва да разкрива същността на характерите чрез „тъканта на стиха“ и как музиката на стиха започва да съответствува на драматичните ситуации. Като пример за много успешен анализ на съотношението между език и характер може да бъде посочен анализът на Клифорд.

В хода на разглеждането на пиесите проф. Минков многократно прави наблюдения и стига до заключения, които имат откривателски характер. При огромната съществуваща литература върху Шекспир приноси от този вид, колкото и да са малки по обем, са рядкост и затова са особена ценност. Оригинални моменти в рецензираната работа са: определението на епическия характер на част I на „Хенри VI“; предложението, което проф. Минков прави, следвайки логиката на драматичната линия, за ново деление в действия на същата пиеса; интересното наблюдение, че атмосферата на Лондон, където става по-голяма част от действието на „Ричард III“, повлиява на образността в произведението и създава впечатление на съвременност и конкретност; обясненията за това, кога и за коя театрална трупа Шекспир е написал „Тит Андроник“ и др.

Във връзка с последния пример трябва да бъде отбелязана една друга черта, характерна за подхода на автора — неговите големи познания и трезво логическо мислене му дават възможност да извлича от многообразието на фактите връзки, които са толкова прости, ясни и убедителни, че човек се чуди как са могли да избягнат от вниманието на други изследователи.

*

Струва ми се, че работата на проф. Минков щеше да спечели, ако той бе написал още една, макар и кратка глава, в която да обобщи резултатите на своя анализ. Вярно е, че той прави това в „Увода“ по отношение на въпроса, който го интересува най-много — хронологията на пиесите от изследвания период, но това не е достатъчно. Една такава глава може да послужи също като изходна точка за друга книга за останалите периоди от творчеството на драматурга, която, нека се надяваме, проф. Минков ще напише.

Отличителна особеност на труда е неговата стегната постройка, затова се налага да се отбележи, че на места тази постройка се нарушава от разглеждането на неща, които в известен смисъл стоят извън произведенията, като например въпроса за Катерина от „Укротяване на опърничавата“ и съпружеските отношения; много място също е отделено на това, кои са прототипите на някои от характерите в „Напразни усилия на любовта“, за начина, по който Шекспир е използувал съществуващите образци, за различните навици и вкусове на съвременниците и други, което излишества донякъде анализа на комедията — в някакъв смисъл разглеждането на тази комедия е единствената част от труда, която не задоволява напълно.

Анализът на петактовата структура във връзка с „Комедия от грешки“ е важен и интересен, но може би в интерес на стройността на труда щеше да бъде по-добре, ако този въпрос бе разгледан в отделна глава.

Една от важните изходни точки на автора при разглеждането на различните проблеми е неговата теза, че развитието на драматурга е било толкова бързо, че създава впечатлението, че някои от „ранните пиеси не са написани от един и същи човек, даже че по-късните части на една и съща пиеса са излезли изпод перото на различен автор в сравнение с началните сцени“, а така също и тезата, както бе споменато по-горе, че Шекспир непрекъснато експериментирал. Детайлното и последователно проучване на техниката на драматурга убедително доказват тези теории на автора, но той ги използува като универсален аргумент, който не подлежи на каквито и да са съмнения, което може да предизвика съмнения у някои критици.

На места се съобщават неща, които са резултат на направения анализ, без да се дадат необходимите обяснения, като например, че инверсията, характерна за първо действие на „Хенри VI“, по-късно изчезва или е по-рядко използувана; че отгласите от стила на Пийл се срещат най-много в първо действие на „Тит Андроник“ — след това авторът аргументирано доказва, че цялата пиеса има свой „основен тон“, но това не обяснява защо в първо действие са съсредоточени неща, типични за Пийл.

Но, общо взето, посочените недостатъци са случайни. Определящ за целия труд е научният анализ на фактите, направен не заради самите факти, а за да се вникне дълбоко в смисъла на художествената същност на произведенията.

*

Книгата на проф. Марко Минков „Шекспир. Първи стъпки“ е труд с голямо научно и познавателно значение, полезен не само за шекспироведите, но и за всички, които се занимават с литература. Той без съмнение ще предизвика значителен интерес сред специалистите в странство, което още повече ще издигне научния престиж на социалистическа България.

Владимир Филипов

„КРИТИКА И ЛИТЕРАТУРЕН ЖИВОТ“
от КРЪСТЬО КУЮМДЖИЕВ
С., БП, 1977. 255 с.

В своето есе „Животът на литературните форми“ Куюмджиев привежда доказателствен материал не само от лабораторията на конкретен творец или чрез степенуване художе-

ствения приоритет на разглежданите литературни десетилетия. Критикът живо се интересува от корелацията човек — духовен продукт, от тънкото и сложно взаимопроникване между индивидуалното прозрение на писателите в нравите и в същността на времето, както и от конкретните приложими към това общество нравствени норми, художествено преоткрити и преосмислени от творческото съзнание: . . .за нашите деди образите на народната фантазия, гаданията, молитвите, заклинанията, баянията и т. н. са били не само висша духовна реалност, но и жива естетическа действителност, преживявания от етико-естетически характер, средство за общуване и сближаване със силите на природата, познания и философия. . .“ (с. 13). „Проблемът за „живото и мъртвото“, мисля, не може да се решава по спекулативен път, извън конкретните нужди и потребности на дадена културна епоха. Всяка обща схема, особено когато се отнася до изкуството и културата, до движението на човешката мисъл, може в даден момент да се окаже непотребна. Разбира се, познанието за общите закономерности на историческото развитие, което ни дава историческият материализъм, е базата на нашите размишления върху историята. Но именно историческият материализъм ни учи, че само конкретният подход към определени явления в обществения живот на човека може да ни разкрие истината за тия явления. Така че, можем да кажем, миналото оживява, когато ни е потребно, по-точно, когато осъзнаем, че ни е потребно“ (с. 31).

Творбата, преодоляла своето собствено изгнаничество през вековете, причинено от отхвърлената литературна мода или незадоволените капризи на силните на деня, чрез своето ново раждане нарушава „аксиологичната йерархия“ на строго установените пътища към признанието, а това само по себе си поражда ред въпроси, които имат, както отбелязва Куюмджиев, не само социологичен аспект: „Къде е заложена съдбата на една книга — в самата нейна същност или във възприемането ѝ от конкретното време; върху какъв закон съществува корелацията публика — произведение на изкуството, няма ли тук случайности?“

Проблемът за „живото и мъртвото“ има своя оглед ален момент в оценката на критика за изкуството като познание на света и средство за изменение на този свят — „всяко изкуство е освен всичко друго и една победа на човека, едно овладяване на хаоса, една хармония и власт на формата над безформието“.

Изкуството „не се задоволява с временни отговори и полуотговори“. То, както се изразява Куюмджиев, „винаги иска цялата истина наведнъж — с един удар да разсече всички възли“.

Всеки творец се нагърбва с тежкия кръст: да започне отначало, от първия миг или досег с нещата на живота, за да изгради целия свой космос, цялостната човешка история.

Според правдивата теза на критика всяко произведение на изкуството — става дума, разбира се, за истинските творения на човешкия гений — съдържа целия свят, цялата човешка история, така както я носи в съзнанието си неговият творец. (Интересно е да се отбележи, че до голяма степен отговорът на много от поставените проблеми в книгата на Куюмджиев има своето илюстративно потвърждение предимно чрез посочване примери от произведенията на Д. Димов и по-конкретно чрез примери от творческата история на романа му „Тютюн“. Това, макар да говори за определено предпочитание, не стеснява гледната точка на критика, не нивелира индивидуалността на разглежданите автори или на конкретни техни художествени достижения. Напротив, по този начин тъкмо като че ли се уплътнява линията на композиционно-стиловите характеристики и се постига принципна „цялост“ спрямо последната глава на книгата „Из биографията на романа „Тютюн“.)

Новото „раждане“ на творбата. В него не е заложена мистериозност. То става възможно, когато се превърне в органическа част от културно строителство на конкретна епоха. Тогава в неотложността на неговото решение се съдържат „задачите“ и на настоящето, и на бъдещето. Т. е. историята, както твърди критикът, е нужна на бъдещето. Понятно е‘ че не става дума за историята като политически ходове, а за „историята“ — жива диря художественото познание на явленията. . .в

Кр. Куюмджиев определя своите анализи върху живота на литературните форми като „несистемни и разпилени бележки“, които „нямат претенция на теория“. Но самата оригиналност и актуалност на критическите постановки, принципно-оценъчният характер на изводите създават впечатление за задълбочено познаване на вътрешните закономерности в сложността на литературните изменения, на самия творчески процес. Карат ни да се замислим: в същност колцина критици притежават способността в подобна „естетична“ форма да уловят — чрез художествен анализ — сложния всемир на човека и на неговата най-неподкупна жажда, жаждата за творчество, за безсмъртие, за свое отвоювано бъдеще. . .

Втората статия „Проблемът за героя в съвременната повест и разказа“ би могла да бъде и озаглавена: „Проблемът за актуалното в една литература“. Защото, макар и да се спира на конкретни творби за даден културно-исторически отрязък от време, критикът поставя проблеми от такова естество, които разкриват както състоянието и достиженията на българската проза, така и насоките на нейните реални перспективи в художествено отношение. Тази статия, която сама по себе си представлява едно от най-интересните проучвания на Куюмджиев, в същото време е великолепна основа за концептуалното изграждане на неговия очерк „Развитие на българската повест и разказ след Девети септември“ (в съавторство с Е. Константинова).

Публикуването на статията във в. „Лит. фронт“ предизвика интересна полемика. Защото от нея могат да се направят изводи, симптоматични за съвременните литературни нрави (съвсем правилно е постъпил К., като е поместил в своята книга и полемичната бележка на С. Хаджикосев след своя материал). Различието ѝ от другите полемики беше в изместения по същество оценъчен и аналитичен принцип на опонента. Спорът, както се предполага, продължи с отговора на Куюмджиев.

Куюмджиев, без да бъде в конкретния случай в благоприятна позиция (как иначе да си обясним поместването след статията на Куюмджиев на явно немотивирания, и то от няколко гледища материал на С. Хаджикосев?), по същество обаче беше в „щастлива“ ситуация, тъй като опонетът му съвсем недвусмислено се беше „разминал“ с духа, с принципните положения в неговото изследване. Подходът към разглежданите творби там съвсем не беше завоалиран.

„От само себе си се подразбира, че всеки истински художествен образ като човешка проблематика е безкраен, духовно неизчерпаем, независимо от конкретно историческите си граници и форми“ — можем да прочетем в статията на Куюмджиев.

Определено несериозно би прозвучало да предявяваме изискване за ново критическо обглеждане, допускайки, че този подход на Куюмджиев „стеснявал и огрубявал“ идейния смисъл и силата на художествените обобщения в разглежданите творби (става дума за творби като „Крадецът на праскови“, „Пътища за никъде“, „Танго“, „Диви разкази“, „Матриархат“, „Свирепо настроение“, „Преди да се родя“, „Корени“).

Изброяването на творбите (което не е без значение, защото доказва още веднъж взискателността на критика в подбора и в оценъчните анализи на съвременния литературен процес — но нали някак вече сме свикнали с тази негова взискателност и нали тя върви неотлъчно с темперамента на този критик. . .) в случая е призвано да покаже използувания от Куюмджиев интересен и оригинален зрителен ъгъл при определяне типологичното родство и особеностите на „идейната“ структура на разглежданите творби. Т. е. не само техните композиционни и стилови характеристики, но и всички елементи, определящи художествеността като такава. Стремежът на Куюмджиев е да обоснове в исторически контекст художествената цялост на постиженията именно като цялост (това ми дава и основание да твърдя, че опонентът му категорично се е разминал със същността на статията). Защото историята на литературата, както се изразява Куюмджиев, не е история на идеите, формите и стиловете, на естетическите представи и възгледи, макар че всичко това се съдържа в нея, представлява нейна съставна част, а е история на представата за човека, за неговата мисия и предназначение, история на познанието за човека и на човешкото битие — „тоя е съдбоносният въпрос на всяка литература и тя е изпълнила предназначението си, ако му е дала свой оригинален отговор.“ Длъжни сме да отбележим,че този принцип е залегнал и в останалите статии от книгата му „Критика и литературен живот“.

Портретът на Радичков, постигнат в изследването „Феноменът Радичков“, съотнесен към портретите на Б. Райнов и на В. Петров, публикувани в предишната книга на Куюмджиев „Силуети“, са едни от най-психологически и естетически мотивираните литературнокритически проучвания в българската литература. Защото на „размислите“ на есеиста не чуждеят обективната строгост и взискателност на критика-ценител: „. . . трябва да търсим в самото устройство на човешката душа, която в даден момент има нужда да отпусне на воля скрити в нея сили на игра и веселие, да види живота откъм опаката му страна, да си възвърне първобитния, детски невинен поглед за нещата, когато светът е бил нов, нерегламентиран и любопитен, да се изтръгне от скучните прегръдки на сериозното и порядъка и с весело безгрижие да се слее с безредието. В нашата българска душа Радичков отключва точно такава акумулирана енергия, която иначе би могла да бъде опасна, разрушителна стихия, а в изкуството се превръща в чувство на опиняваща свобода и радост от битието.“

Това, което в по-висока степен е приложимо към други творци (става дума за акцент върху „устройството“ на творческата природа), в анализ за Радичков би значело съвсем малко.

Съвсем точно се е добрал до същността на проблема Куюмджиев: „Радичков ще си остава за нас нерешена загадка, когато се мъчим да си го обясняваме с формално-художествени методи, просто с устройството на неговата творческа природа. А в същност ключа към неговото творчество трябва да търсим в самата съвременна история, в историческата съдба на българското село. . .“

По такъв начин критикът ни насочва към търсене на обективни величини в тази пищна, ярка, съвременна и актуална проза; кара ни да видим, че по самата си същност творчеството на Радичков има „обективен характер“.

Разглеждайки творчеството на Г. Мишев в „разрив“ с общоустановеното, Куюмджиев изказва своето мнение, което представя Георги Мишев като „изобразител“, а не като „моралист“. . . Ако някои критици го обявят за сатирик и моралист, то направените изводи са подведени от съвсем външни белези. „Сатирикът е преди всичко страдалец, който мъсти на тълпата за своите кръстни мъки, който ѝ подхвърля несмилаеми за нейния мозък парадокси, епатира съзнанието ѝ, слисва я със странните си открития.“ Тезата на Куюмджиев е, че сатирик е не тоя, който говори неща, жадувани от всички да се кажат (макар че при дадени условия и това може да бъде сатира), а който говори неща, които

никой не очаква да чуе. Той трябва да вижда отвъд явлението, това, което е скрито от нашия поглед и което е в същност истинската причина за явлението. „В това отношение — пише Куюмджиев за Г. Мишев — неговите разкази нямат дълбочина, втори план, който да ги издига над явлението, да им придава общовалидност."

Запомнила съм изказването на Куюмджиев, че обича парадоксите. Но не формалните. А съдържателните. Приложима ли е подобна дилема в стилистично и идейно-творческо отношение? В книгата на Куюмджиев „Критика и литературен живот" намираме великолепни примери в отстояване на такава критическа позиция. Защото става ясно, че „неговите парадокси" не черпят сили нито от външни аналогии, нито от техните преки разминавания. Прочитайки статиите „Талант и воля за творчество", „Два етюда за Павел Вежинов", се убеждаваме, че само по пътя на съдържателния парадокс са обясними някои страни на творческия процес, както и на неговите конкретни художествени резултати.

Разглеждайки „Бариерата" на П. Вежинов, Куюмджиев привежда само един аргумент: „В чудото може да се повярва, то не може да се аргументира."

Необходимо ли е повече?

Критикът е намерил ключ към оная „творческа енергия", която оформя от кипящия процес — воля за живот, ражда искрите на хуманността, на красотата.

Поради ограничените размери на една рецензия невъзможно е да се изброят интересните и принципно верни анализи на Куюмджиев, свързани не само с българската белетристика, но и с характера на оценките за нея. А такива моменти съдържат статиите: „И още едно мнение за „котловинната литература", „Ефрем Каранфилов в нашата критика", „По дирята на „безследно изчезналите", „Ерос и Танатос", „Занаят или съдба", където критикът много точно определя мястото и ролята на разглежданите автори в съвременния литературен процес.

Трябва задължително да се отбележи приносният характер на третата глава от книгата „Из биографията на романа „Тютюн". Аналитично, вещо, Куюмджиев привежда като доказателствен материал различните критически становища относно романа на Д. Димов, за да покаже както непознатата до този момент за българската култура в такава остра форма литературна борба (а когато разискванията са преустановени, пише Куюмджиев, „Тютюн" се превръща в „недосегаем свещен предмет, канонизиран предварително, мумифициран, умъртвен от могъщата ласка на административната власт. Той остава ням за близо едно десетилетие"), така и да подчертае органичната сила на гениалните творения на човешкия дух.

Разкривайки внимателно, усърдно, упорито и умно „измеренията" на естетическия климат, Куюмджиев пластично изгражда самия творчески феномен на писателя Д. Димов: „Всичко това би било — пише Куюмджиев относно редакцията на романа — дълбоко трогателно, дори величествено, напомнящо нещо древночовешко, когато творецът, бард и жрец, и народът представляват едно цяло, и актът на творчеството е един общ обред, обща жертва и изкупление, ако не съществуваше пропаст между изтънченото художествено и моралнофилософско мислене на Димитър Димов и културното равнище на тия, които искаха да го направят свой, които се надяваха, че разликата между „народа" и твореца е заличена; ако в същност преодоляването на отчуждението тук не беше външно, лъжепреодоляване; ако всичко това не беше едно насилие над творческата и интелектуална природа на писателя; ако той не беше принуждаван да бъде достъпен, „народностен", което фактически означаваше лъженародностен". Дългогодишните проучвания на Куюмджиев върху творчеството на Д. Димов говорят не само за задълбочени и трайни критически интереси. В цитираното, както и в цялостното изследване на Куюмджиев за Д. Димов не е трудно да се открие духовното им родство. Тук не става дума за това, че Куюмджиев по принцип притежава способността да се „превъплъщава"в творческата среда и по такъв начин да постига убедителни психо-естетически обобщения. А за изтъкване на ония страни в творческия процес, чието изнасяне на преден план вече придобива принципно естетически акцент. Спрямо повишения читателски интерес към оригиналната интерпретация на Димовото творчество от Куюмджиев полезно би било последната глава от „Критика и литературен живот" да бъде преиздадена — евентуално разширена — в самостоятелна книга.

Мариана Тодорова

„ИСКУССТВО И МИРОВЫЕ РЕЛИГИИ (СИСТЕМА ИСКУССТВ В СТРУКТУРЕ МИРОВЫХ РЕЛИГИИ)" от Е. Г. ЯКОВЛЕВ. М., 1977

В предговора към книгата си „Изкуството и световните религии" Е. Г. Яковлев пише: „Този труд е посветен на един от аспектите на взаимодействието на изкуствата със световните религии (будизъм, ислям, християнство) и участието му в духовната култура на човечеството, а именно — на проблема за функционирането на изкуството в структурата на тези религии. При това в заимодействието се разглежда на различните форми на художественото и религиозното съзнание, т. е. в аспекта на философско-естетическия, теоретическия анализ, което позволява да се определи точно методологическият характер и границите на даденото изследване. Същевременно ние смятаме, че това дава възможност да се определят някои общотеоретически принципи, които могат да бъдат полезни и за естетиката, и за

теорията на научния атеизъм, и за религиознанието, и до известна степен за историческото и теоретическото изкуствознание."

Такива са задачите, които си е поставил авторът на това изследване. В основата на дадената книга са залегнали специални лекционни курсове, четени от него през различно време в Ханой, в някои факултети на Будапещенския университет и във Философския факултет на Московския държавен университет. Някои от проблемите, които се осветляват в труда, са били също така изложени в доклади, четени от Е. Г. Яковлев на V, VI, VII международни конгреси по естетика в Амстердам, Упсала, Букурещ.

Но трябва особено да се подчертае, че много от идеите в това интересно изследване са възникнали не толкова в резултат на теоретически размисли и строг логически анализ, а са родени от непосредственото съприкосновение на автора с изкуството на Индокитай, Далечния Изток, Средна Азия и християнския Изток и Запад.

Трудът на Е. Г. Яковлев е изграден от четири глави: „Религиите в света и системата на изкуството", „Будизмът и изкуството", „Ислямът и изкуството", „Християнството и изкуството". Авторът напълно съзнава, че проблемите, разглеждани в неговия труд, съвсем не изчерпват цялата сложност на такива духовни явления като изкуството и религията, но извършеното от него му позволява да пристъпи към тях от методологическа позиция, да разглежда различните степени на взаимодействие на изкуството с религията, да представи „механизмът" на взаимодействието, който се изгражда в продължение на хиляди години от историята на духовната култура.

Е. Г. Яковлев смята, че това не е само историческа, историко-философска или историко-естетическа, а по-скоро съвременна проблема. Логиката на взаимодействието на системите на изкуството в структурата на световните религии, диалектическата противоречивост на тези отношения му помагат по-задълбочено да разкрие всеобщите принципи и тенденциите, които определят своеобразието на това взаимодействие в съвременния свят. Според автора световните религии винаги са се стремили да абсолютизират духовната основа на естетическите потребности, да придадат мистически характер на историческите форми на обществените отношения и човешкото съзнание, но те не са могли да се откажат от образно-художественото изразяване на своите идеи, от използуването на естествените духовно-естетически потребности на човека. Всички световни религии са немислими без системата на художественообразното обосноваване на техните догми, което ги превръща в популярна форма на идеализма. Затова будизмът, ислямът, християнството се стремят да експлоатират художественообразното мислене на народния живот и се опитват да превърнат своята интерпретация на художественообразното отражение на живота в първопричина за естетическите потребности на човека. Теоретическо оправдание на подобно тълкуване предлага още Платон, защото в основата на битието на идеалното и материалното той поставя религиозно украсената идея за прекрасното, която, осветена от своето божествено начало, става съвършена. Подобна идея за превъзходството на религиозното начало над художественото възприема и Хегел, за когото „религията като всеобщо съзнание на истината съставлява съществена предпоставка за изкуството". Според него и изкуството, и религията, и философията изразяват абсолютния дух в различни форми: философията — в понятия, религията — в представи, изкуството — в образи. Хегел счита, че образното изразяване на духа е най-непълноценното. Опирайки се на религията, то става по-съвършено. Така той иска да утвърди вечната и неразривна връзка на изкуството с религията, като идеалистически и превратно обяснява природата на духовната дейност на човека. Бидейки не само идеалист, но и диалектик, Хегел не разглежда тази взаимовръзка като вечно дадена и неизменна, а като исторически подвижна.

Авторът на труда задълбочено и компетентно проследява стремежа на световните религии да обосноват „теоретически" философския идеализъм. Този продължителен исторически процес на мистификация на причинно-следствените връзки в духовното развитие на обществото се отразява в практиката на съвременната теология в буржоазното общество. Защото днешните буржоазни философи и теолози се безпокоят за бъдещето на религията, за нейното място в духовния и социалния живот на съвременното и бъдещото общество. Затова известният английски историк и философ Арнолд Тойнби свързва вечната необходимост от религия с ограничеността, относителността на историческите граници на човешкото познание. Според него: „Доколкото мащабите на човешкото невежество са грамадни, а областта на познатото — ограничена, дотолкова религията е необходимо присъща на човешката природа и е един от нейните неотменни признаци."

Така авторът на труда съвсем логически идва до въпроса, какви духовни ценности дава религията на естетическото съзнание на днешния човек въз основа на художествената практика на съвременното буржоазно общество? Отговаряйки на този въпрос, той придава на своя труд актуално-съвременен характер. Според него тази художествена практика показва, че буржоазното изкуство в неговите най-крайни направления се отказва от хуманистическите традиции и все повече и повече клони към субективизма, към оправданието на индивидуализма, към отчаянието и духовната самота. Всичко това го сближава с религиозното светоусещане, с религиозния индивидуализъм, с религиозното разбиране на личността. Подобни тенденции намират отклик в съвременния религиозен живот в капиталистическото общество и се оценяват по-

ложително от кръговете, които са готови да застанат на пътя на модернизация на изкуството. Но освен посочените субективистични желания според Е. Г. Яковлев съществуват и обективни процеси, които сродяват например такива направления в буржоазното изкуство като абстракционизма и сюрреализма с практиката на световните религии. Обективните процеси, извършващи се в буржоазното общество, с цялата си убедителност говорят за възраждащите усилия на мистико-религиозните и идеалистическите елементи в естетическото съзнание във всички сфери на буржоазната култура. Това говори за безпомощността на буржоазната идеология, за неспособността ѝ да отрази и осъзнае прогресивните тенденции в съвременния духовен живот. Нагледен пример за този процес на сближаване на религиозната идеология с крайните явления на модернизма в изкуството авторът открива в абстракционизма. За него крайните течения на модернизма са близки до идеологията на световните религии, защото в забъркани, ирационални форми проповядват религиозната идея за преходността на земното битие, утвърждавайки вечността на ирационалните и свръхестествените ценности. Разликата е само в това, че докато световните религии обещават на човека блаженство в рая, то тези течения не могат да му дадат даже тази илюзия и затова тяхната мистика и отчаяние са още по-безизходни, отколкото мистиката и отчаянието на религията. Това говори за дълбоката духовна криза и дехуманизация на съвременното буржоазно общество, защото последното не може да обещае на хората даже илюзорен рай, мистифицирайки тяхното битие. Ето защо в буржоазното общество у човека често възниква чувството за социална незащитеност, чувство, близко до религиозното усещане, което отново го тласка към религиозната вяра.

Тук ние нямаме възможност да се спираме на отделните страни на взаимодействието на световните религии и изкуството, които са компетентно и задълбочено разгледани в това изследване. Искаме само да споменем проблемите, свързани със социалните аспекти на художествено-религиозната цялостност, които според нас са едни от най-интересните и оригинално разработените в книгата. В историята на художествената култура авторът открива два основни слоя: в първия, социално-актуалния слой, се реализират исторически конкретни социални и художествени проблеми. В този слой според Е. Г. Яковлев възникват художествени методи и стилове, които са най-адекватни на историческия художествен вкус, като античната драма и пластическите изкуства, готиката и ренесанса, класицизма и романтизма, реализма и модернизма. Но наред с този социално-актуален слой той открива съществуването на дълбок, „неподвижен", народномитологичен слой, където се съхраняват, преминавайки от епоха в епоха, универсалните и националните художествени ценности. Според него тази култура почти не е претърпяла стилови изменения, нейните художествени образи са устойчиви и самостойни. В този слой се съхранява и функционира фолклорното, народното художествено самосъзнание, което се опира на древните основи на митологическото съзнание. В него функционира „карнавалното" изкуство на народните маси в ново време, което на свой ред се опира на фолклора. И накрая в него живее изкуството, функционално свързано с религиозното съзнание и църковната практика. Това изкуство е доста условно и символично, неговата образност асимилира в себе си не само достойнствата на народния художествен вкус, но и закостенелите, рутинни елементи на духовния живот на умиращите социални слоеве и класи. Същевременно авторът изтъква, че художникът, който се намира на степента на социално-актуалния слой, достига значителни успехи само тогава, когато възприема дълбоките основи на народномитологичното съзнание, като великите художници Есхил, Софокъл, Шекспир, Толстой, Рубльов, Джото. В противен случай неговите произведения остават повърхностни и псевдохудожествени. По такъв начин разглеждането на изкуството като художествена цялост, в която органически са съединени народномитологичното съзнание със социално-актуалната проблематика, дава възможност на Е. Г. Яковлев да открие методологическия принцип, с чиято помощ по-пълно разбира неговата естетическа универсалност и социална значимост. Е. Г. Яковлев счита, че значението на художественото произведение се определя от синтеза на тези две начала, в които се вплита неповторимостта на индивидуалността на художника, богатството на неговата субективност. Ето защо художественото произведение е резултат на взаимодействието на „развиващите страни на обективната реалност (природо-социалната действителност), пречупена през народномитологичния и социално-актуалния слой".

Все в този план авторът нахвърля много интересни и оригинални мисли за мита, който лежи в източниците на художественото мислене и заедно с това се трансформира, продължава да живее, бидейки първоначално синкретична форма на общественото съзнание, без да е загубил тези си качества в своето историческо развитие. Причината за това е, че „изкуството, религията, философията се намират във върха на идеологическата надстройка на обществото, създават устойчиви форми на познанието и са способни да проникнат в ноумените на битието на човека и природата (друг въпрос е до каква степен им се отдава да постигнат това)". Затова авторът разглежда митотворчеството като една от съставните части на историята на художествената култура, което в процеса на своето развитие преминава през различни стадии и типове митове. Същността на художествения мит се състои в това, че той схваща „общото състояние на света" (Хегел) и го възпроизвежда в епическа цялост. Тези качества на първоначал-

ния мит: 1) разкриването на причинната връзка между човека и обективната реалност; 2) пределната обобщеност на характера на митологическия образ, който тегне към символа; 3) ясно изразеният идеален характер на неговите образувания неизбежно го правят явления от художествен порядък, към което се стреми изкуството. Заедно с това пределната обобщеност и отдаленост на мита от конкретната реалност, от реалните събития, крие в себе си възможност да се измести от него реалното съдържание и той да се изпълни с мистифицирани, илюзорни идеи. Така възниква религиозният мит и изобщо митът-илюзия, който може да бъде не само религиозен, но и социален, т. е. форма на хипертрофиране и обожествяване на социалните сили. Така възниква и своеобразен „втори предметен свят", който няма реални съотношения с конкретните процеси на социалното развитие. По такъв начин митът се превръща в мит-култ, изпълнен със свръхестествено ирационално съдържание, което заляга и в основата на религиозната вяра. В този смисъл са много интересни наблюденията и съжденията на автора за „Символ", идеал, канон", „Социалната „неутралност" на будизма и изкуството", „Философско-естетическата алтернатива на исляма", „Естетическото своеобразие на художествената култура на „мюсюлманските „народи", „Религиозният символ и художественият символизъм", „Християнският канон и и художественият стил" и др.

Книгата на Е. Г. Яковлев „Изкуството и световните религии" е логически завършек на дългогодишните му занимания с въпросите на изкуството и религията. От трите му досегашни изследвания: „Естетическото чувство и религиозното преживяване", „Естетическото съзнание на изкуството и религията", последната му работа е най-завършена и зряла. Тъй като през последните години тези проблеми живо се обсъждат и у нас, книгата на Е. Г. Яковлев „Изкуството и световните религии" представлява интерес и за българския читател. С голямата си ерудиция, с тънкото анализиране на взаимодействието между изкуството и религията, с полемическия си дух, насочен против съвременните буржоазни теории по въпросите на религията и изкуството, професорът от Московския държавен университет Е. Г. Яковлев е създал едно много талантливо, наситено с богат материал и наблюдения изследване на тази сложна и все още не достатъчно разработена проблематика.

Стоян Илиев

WERNER BAHNER. FORMEN, IDEEN, PROZESSE IN DEN LITERATUREN DER ROMANISCHEN VÖLKER. Band 1: Von Dante bis Cervantes. Academie-Verlag, Berlin, 1977

Вернер Банер е автор на многобройни монографии и статии върху историята на романските литератури, както и върху романското езикознание. В своята най-нова книга той си поставя за задача да проследи идеологически и литературни процеси, характерни за прехода от феодализъм към капитализъм в отделните романски страни, да разкрие постъпателното им движение и да набележи основни линии на развитие.

Книгата се състои от поредица статии, организирани около двете главни явления на Ренесанса — формирането на националния език и съзнание и прехода от теоцентрична към антропоцентрична представа за света с оглед неговите последствия за изграждане на ренесансовия реализъм и жанрови форми.

Създаването на националните романски езици авторът проследява в продължение на столетия, разкривайки вътрешната динамика на процесите. Първата част започва с изследване теоретичните възгледи на Данте за достойнствата на родния език с цел обособяването и издигането му на нивото на литературен език и завършва с кратък преглед на националните елементи в езиковото и историческото съзнание на романските хронисти от XVII в. Център на изследванията представлява втората статия, озаглавена „Националната функция на литературата от гледище на родноезиковия хуманизъм". Представените в статията за Данте начални форми (преди всичко принципът за природното равенство на родния език с античните езици и за вътрешно присъщата му богата изразна сила) се изследват вече в зрялата фаза на тяхното развитие — авторът проследява разгърнато теоретическите и практическите борби на XVI в. за превръщане на родния език в национален език, за неговото пълно разгръщане и утвърждаване като „подходящо за всички жизнени сфери комуникационно средство" (с. 49).

Изходен момент в изследванията представлява флорентинският буржоазен хуманизъм и неговите постижения в еманципацията и оформянето на родния език — от Салутати, Бокачо и Леонардо Бруни през Леон Батиста Алберти до Лоренцо ди Медичи. Особено внимание е отделено на съчинението на Пиетро Бембо „Prose della volgar lingua", разгледано като „манифест на родноезиковия хуманизъм в Италия" (с. 68); по-нататъшното развитие се проследява в светлината на предизвиканата от теоретичната програма на Пиетро Бембо и остра дълголетна полемика, при което класически хуманизъм и родноезиков хуманизъм не се противопоставят рязко един на друг. В диалектическото напрежение между позоваване и въздигане на гръко-римския образец, от една страна, и възхвала и защита на родния език, от друга, авторът вижда вътрешната динамика в националноезиковото оформяне, защото едновременно с отхвърлянето на латински и издигането на родния език „принципите на класическия хуманизъм се прилагат по конструктивен начин към съответния роден език и особено към неговата литература" (с. 49).

Теоретичните и практическите усилия на буржоазния хуманизъм за обособяване и налагане на родния език във Франция, Испания и Португалия авторът извежда от съответната социално-икономическа ситуация и културно-историческа традиция; едновременно с това ги разглежда и като стълкновение и диалектическо продължение на постигнатото вече в Италия. Изследователят разграничава три ясно очертани етапа в развоя на процесите тук. Първоначалната всеобща прослава на качествата на родния език и родната поетична традиция около средата на XVI в. отстъпва място на трезва, критична преценка на собствените езикови и поетични постижения, към които се предявяват вече много по-високи изисквания. Богатата изразна сила на родния език и поетичното творчество продължават да се утвърждават, но се разглеждат вече като възможност, която тепърва трябва да бъде развита по примера на постигнатото от италианския родноезиков хуманизъм. Едва на този втори етап започват да се прилагат разработените в Италия принципи за превръщане на родния език в литературен език чрез използуване на античните образци. Тези стремежи, свързани във Франция главно с дейността на Дю Беле и на Плеядата, а в Испания — на Боскán и на Гарсиласо де ла Вега, предизвикват силна съпротива от страна на защитниците на родноезиковата средновековна поетична традиция, в което авторът вижда възникването на едно ново противоречие, определящо движението на процесите докъм края на XVI в., когато и то на свой ред бива снето. На този трети етап италианските и античните поетически форми не се противопоставят вече на традиционните, а се разглеждат и дори употребяват равностойно; гордо се прокламира превъзходството на родния език над всички други национални езици и господствува съзнанието, че родният език и литература са се развили блестящо и са достигнали висотата на гръко-римските образци. Това отношение към родния език и литература се покрива напълно с разработената още в средата на XVI в. от Бенедето Варки теза, че „италианският език и литература в състезанието с античните образци са развили свойства, които превъзхождат езиковите и поетичните образци на античността“ (с. 79).

Така сред богатото многообразие авторът съумява да улови и разкрие общото в протичането на процесите. Едновременно с това той никъде не изпуска от погледа си различията, породени от конкретната социално-икономическа ситуация и собствената традиция — той изрично подчертава, че „развитите най-напред в Италия теми и аргументи при прилагане за собствени нужди биват пренасочени, модифицирани, а също разширени и допълнени“ (с. 117). Във формиращата се още от края на XV в. централизирана национална монархия Вернер Банер вижда решаващата предпоставка за основни особености във Франция, Испания и Португалия: преди всичко тясното свързване на езика и поезията с политиката, както и далеч по-широкия обхват в действието на родния език, който тук успешно се налага и развива в сферата на науката и философията. Подчертан е характерният за Франция и Испания процес на езиково обогатяване и свързаното с него „обръщане към живия народен език от различни равнища“ (с. 119). Противно на стремежите на Ронсар и Дю Беле (опознаване и включване на професионално-езикови думи и обрати посредством общуване със занаятчии) и на Хуан де Валдес (усвояване езиковата изразност и колорит на испанските народни поговорки) в Италия „вследствие на липсващото национално единство и на нарастващото дистанциране на хуманистично образованата буржоазия на народните маси почти не съществува обществена основа за свързване на родноезиковия хуманизъм с народни традиции“ (с. 119).

Феномена език авторът разглежда като обширен комплекс, изхождайки от характерното за XVI в. „тясно преплитане на филология, литература, култура, наука, историография, държавно- и правнонаучни разсъждения“ (с. 51). Съответно на това процесите на обособяване и изграждане на родния език се изследват в тяхната комплексност — навсякъде се извеждат от взаимодействието на множество различни фактори и се проследяват в множеството различни аспекти и различни степени на развитие. Сред протичащите на различни равнища стремежи за национално самоопределение и утвърждение авторът съумява да акцентува върху основните явления, идеи и проблеми и ясно и прегледно да проследи тяхната взаимообусловеност и вътрешно движение. Така например — идеята за мястото на поета като прорицател и възвестител (като „poeta vates“) на нацията си и за достойнството на поетичното изкуство заради неговата национална функция; принципът на подражанието, който се разбира в Цицероновия смисъл като „aemulatio“, т. е. като състезание с образеца, като стремеж за достигането му и се свързва с Платоновата представа за „furor poeticus“, чрез което родноезиковият хуманизъм издига изискването да бъде надминат античният образец и по този начин стига до идеята за прогреса; проблеми за нормирането на родния език и на родноезиковото поетично творчество, както и на неговата история, разглеждани във връзка с формирането на националното и историческо самосъзнание; отношението между средновековни и антични литературни жанрове, между средновековна и антична стилова традиция, между различните диалекти и налагащия се като национален език тоскански или кастилски; проблемът за публиката, който се изследва в различни посоки и се изяснява също с оглед свойствените на родноезиквия хуманизъм аристократични тенденции, които с пълно право получават естетическо тълкуване — обясняват се като следствие от строгото разграничение между всекидневен и литературен език

Втората — литературна — част се състои от пет студии: върху „Фиамета“, „Декамерон“, върху „Пентамерон“ на Базиле, върху новелистиката на Сервантес и върху „Дон Кихот“. И петте студии се градят върху един и същ изследователски принцип и преследват една и съща цел, което изковава вътрешното единство на цялата втора част. Анализът на всяко конкретно произведение цели разкриването на художественото новаторство, възникнало вследствие усвояването (възраждане или продължение, или пародиране) на определена литературна традиция за овладяване на новата, ренесансова представа за човека и за света. Вернер Банер изхожда от принципа, че литературната творба трябва да се изследва в единството от история на възникване и история на въздействие; съответно на това той гради и анализите си — разработвайки задълбочено и грижливо три основни момента (биографично отношение, литературни образци и традиции, рецепция) в тяхното взаимодействие и взаимоизясняване. Вследствие на тази изследователска цел и метода авторът успява чрез конкретния анализ да очертае основни характеристики на ренесансовата поетика в областта на романа и новелата, и то в процеса на тяхното изграждане, и да посочи и значението им за по-нататъшното литературно развитие.

„Фиамета“ се изследва като възраждане на античната традиция на елегията (преди всичко на Овидиевите Heroides), осъществено в условията на новото — индивидуално самосъзнание, зараждащо се при еманципацията на индивида от средновековната съсловна система. В анализа се разработват прецизно предизвиканите от това новости — повишеното себеусещане като индивидуалност, „отношението към едно ясно очертано настояще“ (с. 145), схващането за любовта като съдбоносна сила. Авторът изтъква също „литературното навлизане в нови области на вътрешния живот“ (с. 148) и посочва „заредените с бъдеще възможности“ (с. 152), които предлагат на по-нататъшното романно развитие новостите във „Фиамета“, но решително отхвърля свързаното с Франческо де Санктис и „днес все още срещащо се определение на Фиамета като психологически роман“ (с. 133), та дори и като предтеча на модерния Аз-роман.

„Декамерон“ е разгледан като продължение на средновековната традиция на краткия разказ с неговите два основни типа (exemplum и ridiculum), осъществено за представяне на възникващото ново отношение към света и към човека, вследствие на което „елементите“ на средновековното наследство влизат в нови съотношения и получават ново значение“ (с. 172). Новото авторът вижда преди всичко в стремежа „да се осмислят процесите на живота и същината на човешката природа имманентно на света, без всякакво отношение към трансцендентното“ (с. 167), и — присъединявайки се към Ерих Ауербах — в новия, „основаващ се върху правото на любов, напълно практически и земен морал, който по своята същина е антихристиянски“ (с. 171). Авторът обръща внимание и на последствията за повествователната форма, защото Бокачо с „повествователното си изкуство съумява да долови и изобрази на литературно-естетически уровен нарастващите по неговото време възможности за човешко себеразбиране“ (с. 172).

„Назидателни новели“ се изследват от гледна точка литературното схващане на Сервантес за безусловно необходимото сливане на вероятност и подражание на действителността; стремеж, характери и отношения се изясняват съответно от свързването на два различни изобразителни пласта: „и така, от една страна, идеални характери и мотиви, от друга — много пластично и правдоподобно изобразени, типични белези на испанското общество по онова време“ (с. 214). Специално внимание е отделено на отношението на Сервантес към контрареформацията, което занимава изследователите още от XVII в. Същината на тълкуванията е представена чрез схващането на Хайне за хумористичната ирония като необходимост, наложена от инквизицията; тази позиция авторът вижда продължена през XX в. в книгата „El Pensamiento de Cervantes“ на големия сервантесовед Америко Кастро. Очертани са и диаметрално противоположните посоки на тълкуване — от опитите на католическия лагер да се свърже Сервантес с контрареформацията и се представи като неин съзнателен привърженик до опитите на някои нови изследователи да тълкуват Сервантес крайно революционно.

Изследването на „Дон Кихот“ авторът прави от гледна точка стълкновението на Сервантес с Авеланеда и неговите последствия за строежа на втората част. Самата съпоставка на двете творби откроява още по-ясно и пълно онези особености, които отличават великата пародия на Сервантес. Докато пародията на Авеланеда „се простира само върху външни моменти“ (с. 238), без да обхваща съществени черти на пародирания вид (относно рицарски свят и рицарско съзнание, както и относно композиционна схема), то Сервантес строго се придържа към схемата на рицарския роман, „защото двойната игра на действително и литературно-фиктивно битие на главните образи позволява значително разширяване на дискусията върху отношенията между поетическа фикция и реалност“ (с. 244). Противно на рицарския роман Сервантес съзнателно се стреми навсякъде да предизвика у читателя определена дистанцираност към разказаното, като хвърля поглед към него от различни равнища. Авторът се спира подробно върху един от много дискутираните въпроси — дали излизането на апокрифната втора част е принудило Сервантес да промени развоя на действието или даже концепцията на романа си, и представя широкия спектър от множеството различни тези, създадени от Сервантесовите

изследователи до момента. Присъединявайки се към Томан Ман, от чиито разсъждения върху „Дон Кихот“ изхожда, изследователят счита, че всички съществени промени на втората част — задълбочаването на характерите и тяхната многоплановост, епическото разширяване и в последна сметка поетическото израстване — се съдържат още в първата част и са резултат от нарастващата почит на самия писател пред творенията на собственото въображение, пред собственото произведение като цяло.

В книгата липсват студии за френския роман и новела. Струва ни се, че едно цялостно представяне на романа и новелата на Ренесанса в романските страни би трябвало да включи и френските явления. Навярно би било по-добре, ако авторът се беше отказал от „Пентамерон“, който и хронологично, и поетологично принадлежи на XVII в., и на негово място бе вградил в общата картина романа на Рабле и няколко образеца от френската новелистика. Това според нас би попълнило и обогатило втората част, защото френската новела (посредством срещата и взаимодействието на две традиции — собствената и италианската) и „Гаргантюа и Пантагрюел“ (тук би могло да се вземе пред вид и изследването на Бахтин върху Рабле) предлагат интересни възможности за изследване на основния проблем, който занимава Вернер Банер — диалектиката между традиция и новаторство. Освен това биха могли да се прокарат паралели между развитието на романа и новелата в Италия, Франция и Испания и между своеобразията в поетичния им строеж.

Вернер Банер оперира с много обширен и богат материал, изследван и разработван в най-различни аспекти, който строго подчинява на собствените изследователски задачи и по този начин успява напълно да осъществи поставената двойна цел — „както да онагледи линиите на развитие, така също широко да информира“ (с. 7). Богатият справочен апарат, който съдържа многоаспектно и компетентно обработена литература, представлява самостоятелна ценност на книгата.

Авторът гради върху големите традиции на немската романистика и преди всичко върху постиженията на Вернер Краус. Начинът, по който представя различните интерпретации и оценки на едно и също произведение, демонстрира блестящо възможността за приближаване до едно обективно преценяване на литературния феномен именно в смисъла на схващанията на Вернер Краус.[1] Банер навсякъде се стреми да преодолее различните крайности в тълкуванията, да постигне възможно най-адекватна на творбата интерпретация; модерните изследвания са също взети пред вид и критично преценени.

Изследователят насочва усилията си към разкриване на вътрешните, многопосочни взаимоотношения между социално-исторически, духовни и литературно-естетически явления — той се движи умело върху различни равнища на изследване и акцентува точно върху онези моменти от живота на художника-творец, които съсредоточават в себе си определящи епохата черти и са от решаващо значение за вникване в съответната творба. Едновременно с това Банер поднася и постъпателното движение на разглежданите явления, като на възлови точки хвърля поглед към предходното и бъдещото развитие. По този начин авторът е съумял да представи навсякъде в еднаква степен и комплексност, и континуитет на изследваните литературни или езикови феномени; всеки елемент е вграден на неговото място в общия комплекс и е разгледан там конкретно, в многопосочни връзки, при което съвкупното явление и посоката на неговото движение винаги стои пред погледа на изследователя. Едовременното поднасяне на комплексност и континуитет, както и постигнатото равновесие между конкретно и общовалидно в анализите представляват според нас основното, извънредно ценно достойнство на рецензираната книга.

Тези качества, както и фактът, че при изследванията и в двете части се разискват множество въпроси от принципен, общотеоретичен характер, определят значението на настоящата работа, което далеч надхвърля рамките на романистиката. Преценено от гледна точка проблемите на българската литературна история и теория, значението на книгата се отнася преди всичко до научната методология, която Вернер Краус свежда до два основни фактора: „последователно и всепроникващо прилагане на един изпробван метод и вътрешно обвързване при постановката на проблемите в смисъла на едно постъпателно движение“ (W. Krauß. Grundprobleme der Literaturwissenschaft, c. 18).

Струва ни се, че книгата на Вернер Банер и особено първата част представлява интерес за българистиката и от типологична гледна точка. Общоизвестно е, че едно явление трудно може да бъде разбрано само от себе си, че сравнението със сходни явления допринася съществено за по-цялостното вникване и изясняване, защото съпоставката хвърля обратна светлина върху основните черти и тяхната специфика на изследвания изходен феномен, особено когато става дума за такива щателно проучени процеси, каквито са обособяването на националния език в Италия, Франция и Испания, или формирането на ренесансовите жанрове там.

В този смисъл, струва ни се, се откриват интересни възможности за прехвърляне към сходни български езикови или литературни явления на изследваните в книгата закономерности. Закономерности, които авторът е разработил върху основата на богат фактически материал и е проследил с висока научна компетентност.

Елена Златева

---

[1] Werner Krauß. Grundprobleme der Literaturwissenschaft. Hamburg, 1968, c. 19.

SOMMAIRE

90 ans de la naissance de Dora Gabé

Stephane Kolarov — „Brûler, pour ne rien laisser à la mort. . ." 3

* * *

Nina Pantélééva — La spécificité de genre du poème contemporain 16
Cléo Protochristova — Caractéristiques d'espace temporaires de la poésie de Christo Botev 35
Elka Constantinova — P. K. Yavorov et Nikolai Liliev 48
Géliou Avdjiev — A travers l'histoire de la lutte pour un front littéraire antifasciste uni 58
Lioudmila Stéphanova — Eléments de baroque dans la tragédie „Macbeth" 77
Bogdan Bogdanov — Une esquisse de l'histoire de la prose artistique — la prose hellénistique 90

Enquêtes

Vesséla Yaneva — „Je ne suis pas un écrivain qui invente" (Conversation avec Dobri Jotev) 108

Communications scientifiques, documents

Lydia Radoslavova-Popova — „Récit des prisons de Tirnovo" 123
Kountcho Paounov — Lettres inédites du Dr. Krestev à Stéphane Guidikov 127

A travrs la presse étrangere

Lu dans les revues littéraires d'URSS et d'Angleterre 133

Revue

Guéorgui Tzankov — Le premier grand livre à consulter sur l'évolution de la littérature bulgare pendant onze siècles („Dictionnaire de la littérature bulgare", vol. I et II) 141
Dimitre Vélikov — „Guéorgui Karaslavov. Travaux dédiés à son 70-e anniversaire de la naissance, Recueil 143
Vladimir Philippov — „Shakespeare. Premiers pas", par Marko Minkov (en anglais) 147
Mariana Todorova — „Critique et Veie littéraire", par Krestiou Kouïoumdjiev 149
Stoyan Iliev — „Art et religions mondiales". par E. G. Yakovlev (en russe) 152
Eléna Zlateva — Werner Bahner, Formen, Ideen, Prozesse in den Literaturen der romanischen Völker. Band 1: Von Dante bis Cervantes. Akademie-Verlag, Berlin, 1977 155

СОДЕРЖАНИЕ

90 лет со дня рождения Доры Габе

Стефан Коларов — „Перегореть, чтоб ничего не оставить для смерти . . .“ 3

* * *

Нина Пантелеева — Жанровая специфика современной поэмы 16
Клео Протохристова — Временно-пространственные характеристики Ботевой поэзии 35
Елка Константинова — П. К. Яворов и Николай Лилиев 48
Жельо Авджиев — Из истории борьбы за единый антифашистский литературный фронт в Болгарии 58
Людмила Стефанова — Элементы барокко в трагедии „Макбет“ 77
Богдан Богданов — Этюд по истории художественной прозы — эллинистической прозы 90

Анкеты

Весела Янева — „Я не писатель-выдумщик (Беседа с Добри Жотевым) 108

Научные сообщения, документы

Лилия Радославова-Велева — „Описание на търновските тъмници“ 123
Кунчо Паунов — Неопубликованные письма д-р Крыстева к Стефану Гидикову 127

Из зарубежной печати

Литературные журналы СССР и Англии 133

Обзор

Георги Цанков — Первый объемный справочник об одиннадцативековом развитии болгарской литературы („Речник на българската литература“, т. I и II) 141
Димитър Великов — „Георги Караславов. Изследвания, посветени на 70-годишнината му“, сборник 143
Владимир Филипов — „Шекспир. Първи стъпки“ Марко Минкова (на англ.) 147
Мариана Тодорова — „Критика и литературен живот“ Кръстьо Куюмджиева 149
Стоян Илиев — „Искусство и мировые религии“ Е. Г. Яковлева 152
Елена Златева — Werner Bahner. Formen, Ideen, Prozesse in den Literaturen der romanischen Völker. Band 1: Von Dante bis Cervantes. Akademie-Verlag, Berlin 1977. 155

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