ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ВТОРА

9

МИСЪЛ • 1978

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

Адрес на редакцията: сп. Литературна мисъл, ул, Чапаев 52. бл. 9, 1113 София, тел. 73-31 (вътр.40)

Технически редактор Корделия Иванова Коректор Елена Котева

Дадена за набор на 23. VIII. 1978 г. Подписана за печат на 10. XII. 1978 г. Формат 700×1000/16
Печатни коли 9,88 Издателски коли 12,88 Тираж 2100 Изд. индекс 7144

Печатница на Издателството на Българската академия на науките
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“

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

19 79

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1978

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ВТОРА

СЪДЪРЖАНИЕ

150 години от рождението на Л. Н. Толстой

Милка Бочева — Някои тенденции в Толстоевата проза 3
Ангел Анчев — Войната и нейните герои в творчеството на Лев Толстой и Йордан Йовков 17
Николай Даскалов — Темата за Наполеон у Толстой и Жеромски 27

Профили

Христо Стефанов — Любомир Левчев 37

* * *

Ефрем Каранфилов — Човекът в своето време 49
Исак Паси — Естетиката на Гьоте 69
Иван Славов — Пародията в контекста на модернистичната ирония 92
Людмила Григорова — Бодлер. Естетически възгледи 103

Научни съобщения, документи

Любен Любенов — Римната система на Ботевата поезия 114
Екатерина Иванова — Димитър Димов — години на учение. Университет 122
Васил Балевски — Метаморфозите на една тема 133
Николай Дончев — Писма на проф. Луиджи Салвини 139

Из чуждестранния печат

Литературни списания от ГДР 142

Преглед

Христо Йорданов — „Среща с миналото“ от Георги Цанев 145
Иван Радев — „Съвременност и наследство“ от Пантелей Зарев 150
Йорданка Холевич — „Васил Друмев — живот и дело“ от Дочо Леков 154

Хроника

* * * — Защитена докторска дисертация 156

НЯКОИ ТЕНДЕНЦИИ В ТОЛСТОЕВАТА ПРОЗА

Милка Бочева

Толстой започва творческия си път през 50-те години — времето на разцвет на руската проза, на социално-психологическата повест и роман. Още първото свое отпечатано произведение „Детство“ той нарича и роман, и повест. Същата съдба в жанровото си определение има и завършеното в края на 50-те години „Семейно щастие“, споменавано от автора като разказ, повест и роман.

Това не би обърнало особеното внимание на изследователите, ако през 1865 г., изпращайки в сп. „Руски вестник“ на М. Н. Катков готовата за печат първа част на „Война и мир“, Толстой не се обръща с настойчивата молба „. . . в обявлението да не се назовава моето съчинение роман. За мен това е много важно. . .“ (61, 67). А само след три години той пише и „обяснение“, както нарича статията си „Няколко думи по повод *книгата* (курс. м.) „Война и мир“, в която отбелязва: „Какво представлява „Война и мир“? Това не е роман, още по-малко поема, още по-малко историческа хроника. „Война и мир“ е това, което авторът е искал и могъл да изрази в тази форма, в която то е изразено“ (16, 7). Толстой посочва тази особеност още от времето на Пушкин — че нито едно истински художествено произведение на руски автор не би могло да се вмести във формата на роман, поема или повест. Историята на руската литература „не само дава много примери за отклонение от европейската форма, но не дава нито един пример за обратното“ (16, 7). Същата мисъл се съдържа и във вариантите на предговора към „Война и мир“: „Ние русите въобще не умеем да пишем романи в оня смисъл, в който разбират този род съчинения в Европа. . .“ (13, 54).

Роман — „първият в живота ми роман“ (62, 25) — така Толстой нарича едва „Ана Каренина“. Но и тук жанровото определение е съпроводено от уговорката „роман, широк, свободен. . ., в който без напрежение би влязло всичко, което ми се струва, че съм разбрал от нова, необичайна и полезна за хората страна“ (64, 235).

Още Пушкин, създателят на първия руски реалистичен роман, отбелязва, че „в наше време под роман се разбира историческа епоха“. В последните строфи на „Евгений Онегин“ той нарича своето произведение „свободен роман“. Чрез съдбата на героя да се разкрие характерът на епохата — този белег на „Евгений Онегин“ е едно от пушкинските „начала“, създало традиция. От първата „енциклопедия на руския живот“ до края на века руският роман е „епопея на времето“. Повествованието за героя, за отделната личност разширява своя съдържателен обхват до степен, в която се откроява „противоречието между обществените форми на живот и неговото дълбоко субстанционално начало“ според думите на Белински за романа-поема „Мъртви души“. Съзнанието на героя се изследва в тясна връзка с народностното начало на руския живот, с народните идеали.

Това налага отпечатък не само върху съдържателния характер, но и върху жанровата структура на руския роман. Епическият обхват определя и отбелязаната от Л. Толстой относителна свобода на жанра в руската литература — „като започнем от „Мъртви души“ на Гогол, та чак до „Мъртвия дом“ на Достоевски“ (16, 7). Мериме долавя още в творчеството на Пушкин особеността — „разцъфтяване на поезията от самата трезва проза“. Тя бива съхранена в руската традиция чак до съветската литература. Стефан Цвайг пише за това на К. Федин във връзка с книгата му „Братя“: „. . . в нея виждам у Вас онова, което мнозина не разбират у руските художници (и от което, за мое огорчение, съм съвършено лишен) — великолепната способност, от една страна, да се изобразява народното, съвсем първозданно, човешко и едновременно да се създават изтънчени артистични фигури, да се показват духовни конфликти във всичките им свръхчувствени прояви)“[1].

Епическият обхват без съмнение е най-характерен за романите на Лев Толстой. Епосът според Хегел трябва „да изразява каузата на цялата нация“, изображението на света „да се разшири до *целокупност* на националния светоглед“, да се създаде „представа за един национален дух в неговия нравствен семеен живот, в неговите обществени състояния на война и мир, в неговите нужди, изкуства, обичаи, интереси, изобщо една картина на цялата *степен и целия начин* на проявяване на съзнанието“[2]. На тези именно *изисквания отговаря в пълна* степен най-голямото епическо платно на Толстой и на цялата руска литература „Война и мир“. За пръв път авторът му казва, че без излишна скромност то може да се сравни с „Илиада“. И наистина, така да се изследва целият поток на руския живот в непрекъснатото му течение и от него да израсне представата за облика на нацията, така да се обгърнат стотици човешки съдби и поднесат в съответствие с ритъма на историческите събития, да прозвучи „и плачът на новороденото, и предсмъртната въздишка на стареца“ в пълнотата на гамата на цялостното човешко битие чрез един къс от него, Толстой е могъл да направи само върху широко епично платно.

Епическият характер тук е продиктуван сякаш от самия исторически материал, върху който авторът строи повествованието — „конфликтът на състоянието на война може да се посочи като най-съответствуваща на епоса ситуация“[3]. Онова, което поразява читателя във „Война и мир“ обаче, е изключителната психологическа мащабност на образите, която съответствува на епическата — пълнотата в изобразяването на човешката „текучест“, психологическото проникновение в десетки човешки характери, множеството планове, в които се изследва личността, обемността на понятието индивидуалност и понятието народ, човешка съдба и история на един народ, история на човечеството. От прокараното в повествованието съответствие между мащабите на психологическо и епическо се ражда и мярката, чрез която читателят произнася различните по характер оценки — етични, исторически и т. н. Не на фона на историята, а сами в хода на историята героите на Толстой участвуват в борбата на своя народ, но в нея те намират и истинския ориентир за водената борба със себе си. Търсенето на „човека у човека“ — този патос на руската литература определя в произведенията на Толстой равностойността на психологическия план на епическия. Тяхното единство обуславя невидимото „сцепление на сводовете“, за което писателят говори по повод на „Ана Каренина“.

За да може епическото начало „да представлява интерес и за чужди народи и епохи“, е необходимо според естетиката на Хегел в изобразеното национално

---

[1] Новый мир, 1972, № 2, с. 228.
[2] Хегел. Естетика. Т. 2. С., 1969, с. 561, 568, 569—570.
[3] Пак там, с. 573.

по характер „да получи внушителен израз същевременно и общочовешкото“[4].

Още през 50-те години младият Толстой говори за „генерализацията“ в своите произведения, за насочване вниманието на читателя към общия процес на живота. Замисълът на своята трилогия той обяснява именно като „история на детството, юношеството, младостта“. Според първоначалния план произведенията му е трябвало да представляват „четири епохи от развитието“. Задачата си авторът вижда в това да бъдат разкрити „характерните черти на всяка епоха от живота“ (2, 243).

В същност „*История* (курс. м.) на вчерашния ден“ е и един от първите литературни опити на Толстой, „генерализацията“, чрез която се откроява развитието на живота в огромните му мащаби, е важен белег в художествената система на писателя. „От известно време — пише Толстой в края на 50-те години — всеки въпрос у мен получава грамадни размери. Сега при всеки нов предмет и обстоятелство освен условията на самия предмет и обстоятелство аз неволно търся мястото му във вечното и безкрайното в историята“ (48, 10). Подобно признание той прави и в края на живота си, през 1906 г. : „Аз живея във вечността и затова всичко трябва да разглеждам от гледна точка на вечността. В това е същността на всяко дело, на всяко изкуство. Поетът затова е и поет, че пише във вечността.“[5]

Художествената мисъл на Толстой винаги събужда асоциацията с коренни за човека представи — с първозданността на човешкото битие. Съдбата на неговите герои е изследвана във всичките ѝ възможни връзки, в това число — в съответствие и с живота на народа, и с „вечните“ начала на нравствеността“, които и Ленин отбелязва у Толстой. Представите им авторът често съпоставя с онези коренни етични норми, които той признава. Това съизмерване пробужда у тях най-високи нравствени пориви.

В литературата за Толстой неведнъж е сочено родството на „Война и мир“ с народния епос и древноруската литература, с летописите на Нестор, с „Повест за изминатото време“. И може би авторите, които наричат „Война и мир“ „найнова Илиада“, виждат в нея не само „епичната субстанционална почва“ на художественото творчество. Те откриват в този най-руски роман-епопея и „дишането на Безкрайността“, „величието на мита“, както се изразява Ромен Ролан. „Ражда се спомен за нещо още по-отдалечено от Илиада — индуските епопеи.“[6] Епичната стихия на романиста Толстой носи винаги дъха на първозданното.

Насищането на произведението с белезите на „вечността“, което придава особена плътност на Толстоевото повествование, участвува също във формулираната от писателя художествена задача: „всичко да приведа в единство“. То придава необикновена мащабност на неговото повествование.

За Толстоевите романи — с множество сюжетни ходове, с преплитането на тъй различни по своето естество линии, през които е пречупен животът на герои от определена историческа епоха, важат в най-голяма степен думите на Мериме, че в тях, както в лабиринта, трябва да се влиза с кълбо в ръка. Сам Толстой говори за „оня безкраен лабиринт от сцепления, в който се и състои същността на изкуството“ (62, 269). Нишката на това кълбо ни разкрива постепенно характера на „любимата мисъл“ на автора в романите му: „народната мисъл“ във „Война и мир“, „семейната мисъл“ — в „Ана Каренина“. Но тя ни отвежда в крайна сметка и към „законите, които са послужили за основа на лабиринта от сцепления“.

---

[4] Хегел. Цит. съч., с. 572.
[5] Литературное наследство, № 37—38, кн. II. М., 1939, с. 526.
[6] Р. Роллан. Собрание сочинений. Т. 14. М.—Л., 1933, с. 241.

И макар че „Ана Каренина“ е според Толстой „първият му роман“, то и в него авторът остава верен на същия епически размах в изображението. „Ана Каренина“ не е любовен семеен роман. Той не е подчинен само на „любимата“ авторова мисъл. Именно по повод на него Толстой казва, че за да разкрие основната му идея, би трябвало отново да напише романа от началото до края. „Епосът — пише Хегел — има за свое съдържание цялото на един свят, в който се извършва едно индивидуално действие.“[7] Да открива „корена“ на всяко явление, за да определи характера му и неговото място в общото, в цялото — това е качество, което характеризира личността на писателя от най-ранните му години до последните му дни. То отличава и Толстой като художник. Затова и нравствените по характер проблеми в „Ана Каренина“ са разкрити чрез сложните социално-исторически въпроси на живота в следреформена Русия. „Ана Каренина“ — пише Б. М. Айхенбаум — е единственото в световната литература от XIX в. произведение, съединяващо толкова несъединими на пръв поглед неща като вътрешната история на страстта и злободневните въпроси на общественя живот, на помешчическото стопанство, на науката, философията, изкуството.“[8] Да се разкрие всяко действие в целостта на света, в който се извършва — чрез този принцип епическото начало се въвежда и в произведенията с различна жанрова природа. Той в най-висока степен характеризира и Толстоевата „Илиада“ — „Война и мир“, и следващата крупна след нея творба, която авторът определя като роман, „Ана Каренина“ и „Възкресение“. Но тази „обща спойка“ на отделни сцени и епизоди, „привеждаща в единство“ частното и общото, придава епичен характер на Толстоевото повествование и в останалите също тъй характерни за традицията на руската проза жанрове — разказа и повестта. Толстоевият разказ, повест или роман не остават в рамките на нормативността на жанровете. Епическата стихия в неговото повествование придава на всичките му „книги“ нещо устойчиво, трайно. Героят на Толстой се изследва в цялостния ход на живота на нацията; съпоставя се достигнатото от него с морала на съвременното му дворянско-буржоазно общество и с непреходните ценностни начала в духа на руския народ. Хора на изкуствения и хора на естествения живот — така авторът разделя героите си. Оценката за ценността на личността се гради върху нравствената реализация на нейния живот.

С това Толстой остава верен на високата етична същност в пушкинската естетическа програма. Тя е „фокусът“, към който отвеждат „невидимите лъчи“ в неговите романи.

Художественото майсторство на Пушкин-белетриста обаче Лев Толстой оценява не изведнъж и достига до него след продължителни художествени търсения.

Още преди отпечатването на първата му творба „Детство“ през 1852 г. стиловата ориентация на младия Толстой вече до голяма степен е определена от откритието, което той е направил при написването на разказа „История на вчерашния ден“. Събитията, които съставляват ежедневието на човека, са според него верига, съпътствувана от друг един, незабележим на пръв поглед поток от мисли и чувства, които активно са го занимавали и по-вярно спределят същината на изминалия ден. У човека се извършва непрекъсната аналитико-оценъчна дейност спрямо света и себе си — по-интересна, отколкото всичките му външни прояви, взети заедно. Тази втора човешка реалия основателно заема важно място при изграждане на художествения образ в произведенията на Толстой. „Чуван“ и „нечуван“ разговор — така авторът нарича двата паралелни процеса у човека. С тяхното откроряване и съпоставяне са свързани множеството художествени похвати на реалиста-психолог и особеното му внимание към извън-

---

[7] Хегел. Цит. съч., с. 598.
[8] Б. М. Эйхенбаум. Лев Толстой. Семидесятые годы. Л., 1960, с. 151.

речевия, „по-верен“ израз на човешките чувства и мисли. По такъв начин един от първите му литературни опити полага началото на характерния Толстоев подход: да се проследи процесът от постъпките и действията към нещо по-значително според него — бездната от мисли и чувства, която ги съпътствува.

И ако сред многото рецензии и отзиви, излезли в средата на 50-те години, критиката на Чернишевски за трилогията и военните разкази на Толстой има най-голямо значение, причината е в отбелязаните в нея две характерни начала в творчеството му: „чистота и непосредственост на нравственото чувство“ и разкриване „диалектиката на човешката душа“: не достигнатото, а самото достигане, не резултатите, а самия процес, неговите форми и закономерности. Да опознае същността на човека за Толстой означава от „тайните на своята душа“ да достигне до общите за всички тайни. Изкуството според него е микроскоп, който художникът насочва към тайните на душата си и ги показва на хората. Следователно Толстой започва своя творчески път с особен интерес към онова начало в руската литература, което Лермонтов полага — психологическото, аналитическото. Според автора на „Герой на нашето време“ „историята на една човешка душа е не по-малко интересна от историята на цял един народ“. И за Толстой всестранното изучаване на вътрешния свят на човека, човешкият живот представлява изключителен интерес.

Самонаблюдението на героя в трилогията му „Детство“, „Юношество“, „Младост“ и наблюдението над другите в „Севастополските разкази“ — това определя характера на повествованието в първите значителни произведения на писателя.

Интересът на Толстой към сложния вътрешен свят на човека не му позволява по това време да даде заслужена оценка на Пушкиновия повествователен маниер. През 50-те години Пушкиновите повести му се струват „някакси оголени“. Преодолявайки традицията на витийствената проза, на приповдигнатия повествователен тон, Пушкин съзнателно налага „оголената“ простота в белетристиката си чрез строгостта в подбора на всеки щрих, сдържаност на тона, построяване на произведението върху самото действие и въвеждане на читателя веднага в хода на действието. „Точност и краткост — ето най-главните достойнства на прозата. Тя изисква мисли и мисли — без тях блестящите изрази не служат за нищо“, пише Пушкин.[9] Пестелива фраза, динамичност, действието да се гради върху събитията и чрез тях да се разкрива обликът на героите — в сравнение с този общ рисунък на Пушкиновата проза Толстоевата е много по-орнаментална. В нея като у Лермонтов обаче детайлите не са украшение, а имат психологическа натовареност, те са свързани с аналитичния метод на писателя.

Новите художествени търсения на Толстой, както отбелязва В. В. Виноградов, започват от опитите му в края на 50-те и началото на 60-те години и са „насочени към преобразуване на художествената проза в същата насока, както и у много съвременни романисти от типа на Хемингуей и Бьол, Ремарк, Грийн и др. Анализирайки разказа на селския учен Федка „Войнишки живот“, Толстой намира, че не е имало защо подробно да се описват действуващите лица, домовете и че вината за това пада върху него като учител. „Ако го бях оставил сам, то уверен съм, той би описал същото, *следвайки действието* (курс. м.), незабележимо, по-художествено, без приетия у нас и станал невъзможен маниер на описанията, разположени логически: отначало описание на действуващите лица, даже на биографията им, после описания на местността и средата и чак след това започва действието. Странно нещо — всички тези описания, понякога на десетки страници, по-малко запознават читателя с действуващите лица, отколкото небрежно

---

[9] А. С. Пушкин. П. с. с. Т. 7. М.—Л., 1951, с. 15—16.

подхвърлената художествена черта по време на започналото действие сред въобще неописаните персонажи.“[10]

Направеният от Толстой анализ съдържа вече оценка и засилено внимание към главното, което характеризира Пушкиновата стилова ориентация — „следване на действието“, действието да се превърне в гръбнак на художествената творба.

И макар по-късно Толстой да признава на Фет, че никога повече няма да пише нещо тъй многословно като „Война и мир“ (61, 247), още през 60-те години в този роман много Толстоеви похвати на изображение са не само нови, а и твърде изненадващи. Л. Мишковска например отбелязва чисто сценичните средства при изграждане на отделни сцени в романа. Такава е срещата на Наташа с тежко ранения Андрей Болконски. Изключителният драматизъм в душевното състояние на героите е предаден не чрез монолози или диалог. Всичко е сведено до движенията им, израза на лицето с множеството му оттенъци, промяната в погледа и т. н. „Художникът действува тук — пише тя — с чисто сценични средства чрез изобразяване на телосложенията, интонацията на гласа той приближава героя до сърцето на зрителя.“[11] Това фиксиране на душевните състояния на героите в „телесната им проява“ според изследователката сближава отделни страници от творбата с кадри, подготвяни за екран.[12]

Като сравнява „Война и мир“ с трилогията, В. Виноградов отбелязва „посилно изразения уклон към драматизация“. В това изследователят вижда пушкинския принцип на сближаване авторовата реч с индивидуалното съзнание на героя. Той посочва новия Толстоев похват, възникнал именно на тази база: „оформяне образа на личността главно пантомимически, като описва само външните, сценични положения, неговите пози и движения. В езика и стила на Лев Толстой релефно са изразени новите му похвати на сценична изобразителност.“[12]

Неведнъж в литературата за Толстой като илюстрация на сливане епичното с личното — изясняване на историята чрез преживяванията на отделния човек — е посочван показът на историческите събития във „Война и мир“ през погледа на отделните герои: Шънграбенското — чрез възприятието на Андрей Болконски, Аустерлицкото — чрез Николай Ростов, Бородинското — чрез Пиер Безухов и т. н. Но отликата на Толстоевия „многолюден роман“ от западноевропейския с единствен герой е според Иракли Андроников и в „множеството отправни точки при изобразяването на едно и също събитие“ (с. 271). В Толстоевия роман читателят вижда събитията през очите на неколцина герои. Съчетаването на различни възприятия за едно и също събитие според изследователя напомня онова, което прави по-късно киното. Редица сцени от „Война и мир“, както посочва И. Андроников, съдържащи множество планове, които позволяват да се видят събитията с очите и на Наполеон, и на военачалниците, и на войниците, и на отделното лице, и на тълпата, и на самия автор, крият в себе си твърде сложна „разкадровка“. Чрез „монтирането“ от автора на няколко виждания в повествованието, на чувствата на различни лица, пробудени от едно събитие едновременно, се постига „особена релефност, перспективност, стереоскопичност на изображението, . . . възникващо сякаш в три измерения“ (с. 273). В редуването на плановете — „едър“, „среден“ и „общ“ — изследователят вижда нещо трайно от художествената система на писателя, „отбелязана от него още на младини като редуване на „генерализацията“ на изображението с подробността“ (с. 276).[13] Това, което по-късно прави киното, е вече негов похват. Както

---

[10] В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, М., 1963, с. 198.
[11] Л. Мишковская. О мастерстве писателя. М., 1967, с. 212, с. 240.
[12] В. Виноградов. О языке Толстого. Литературное наследство, № 35—36, кн. I, 1939, с. 209.
[13] И. Андроников. Искам да ви разкажа . . . С., 1969, с. 276.

изтъква И. Андроников, Толстой бе изпреварил многоплановостта на кинематографа.

По-нататъшното развитие на Толстоевия повествователен маниер е свързано и с все по-засилващ се интерес към принципите, върху които е построена прозата на Пушкин. В известното писмо до П. Д. Голохвастов от 1873 г. Толстой споделя „отдавна неизпитвания възторг от прочитането на „Повестите на Белкин“ за седми път в живота си. Писателят не бива да престава да изучава това съкровище. Върху мен това изучаване оказа силно въздействие“ (62, 18). Четенето на писатели като Пушкин според Толстой учи на „стегнатост“ в поезията, „безкрайна като живота“, на „хармонично правилно разпределение на предметите“, на „системност“ (62, 22). У Пушкин белетриста той открива тези принципи, които най-много биха подхождали за неговия подстъп към изобразяване на човешката „текучесть“ в също тъй изменящия се и безкраен живот. Затова динамичността и лаконизма в повествованието той все повече оценява като достойнства на Пушкиновата проза. Според Толстой „простотата, краткостта и яснотата са висше съвършенство на формата на изкуството, която се достига само при голямо дарование и голям труд“ (30, 349).

Както е известно, през 1873 г. писателят прави опит за „облекчаване конструкцията“ на „Война и мир“. Той е смятал да отстрани историческите, военните и философските разсъждения в него. Впрочем, говорейки за „Война и мир“, особено за третия том и Флобер споделя пред Тургенев: „Той се повтаря и философствува . . . Тук се появява той самият, авторът и руснакът, докато досега се виждаха само природата и човечеството.“[14] Съкращаването на тези места е идея и на други автори по-късно. Трудността в осъществяването на такъв род реконструкция обаче е свързана с характерния за Толстоевите романи белег на „невидимо сцепление на сводовете“. Нарушава се единството на произведението, базиращо се върху „самобитното нравствено отношение на автора към предмета — циментът, който свързва всяко художествено произведение в едно цяло“ (30, 18—19). Авторските отстъпления, прекият „субектен“ план в повествованието също участвуват в общата спойка.

70-те години в творческата дейност на Толстой са време на „връщане към Пушкин“, което, както отбелязва Б. М. Айхенбаум, се изразява не толкова в тематични и сюжетни сближавания — един по-скоро повърхностен допир в доработването сякаш на незавършените произведения на учителя. Това намира отражение по-скоро в новите художествени принципи на писателя, в отказа му от „описателство“[15].

Осъществяването на тази тенденция е съпътствувано и от съпротивлението на материала (все същия Толстоев кръг социални и етични проблеми), и от съпротивлението на всичко устойчиво и обременяващо в маниера на художника. Нужен е без съмнение по-продължителен процес, за да бъдат те преодолени.

За нова стилова ориентация у писателя би съдействувал и подборът на материал, който сам да подсказва или изисква подобно художествено претворяване. Първият успех на Толстой в това отношение е „Кавказки пленник“ — с принципния отказ от психологическата обстоятелственост, с „чистота и простота на рисунъка, откровеност на линиите, яснота и елементарност на сюжета“[16]. Но Толстой изпълнява успешно тук своята задача може би именно поради тази „елементарност на сюжета“. В канавата на произведението са вплетени не сложните нравствени и духовни търсения на героите, а прости, естествени отношения, конфликтът в него е построен предимно върху борбата на героя за своя живот.

---

[14] И. С. Тургенев. Сочинения. Т. XII, с. 542.
[15] Б. М. Эйхенбаум. Лев Толстой. Семидесятые годы. Л., 1960, с. 182, 183.
[16] Пак там, с. 181, 83.

Удалият се Толстоев опит за стилова промяна и осъзнаването на тази задача като непосредствена стават възможни през 70-те години и благодарение на написването на „Азбуката“, което е съпътствувано от „ужасна работа над езика — всичко трябва да бъде красиво, кратко, просто и главното, ясно“ (61, 283), както пише Толстой.

Освобождаването от психологическата обстоятелственост и „описателство“ за сметка на „ясен рисунък и щрих, т. е. език“, „рисунки с молив без сенки“ (61, 274) по-динамична структура на творбата с активна роля на сюжета — такава е тенденцията у последователя на Пушкин от 70-те години нататък. Но този стремеж и тогава би останал само добър порив, ако писателят не бе открил една сигурна, неизменна за руския художник опора — народното творчество, неговата образност. Толстоевите позовавания върху изучаването на възможностите, които крият в себе си народното творчество и език, са многократни. Те са свързани с неговата мечта за преодоляване на разрива между народ и интелигенция и по-конкретно — между изкуството и читателя от народа. „Хубавите книги, казва той, са написани на език, който народът не разбира . . . Може би причината е в нашата откъснатост от народа . . .“ (8, 6). Народната реч Толстой окачествява като най-добър регулатор за писателя. „Езикът, на който говори народът — пише той — и в който има звукове за изразяване на всичко, което може да пожелае поетът, ми е мил. Този език освен това — и то е главното — е най-добрият поетически регулатор. Поискай да кажеш нещо излишно, надуто, болезнено — езикът няма да позволи . . . Просто обичам определеното, ясно, красиво и умерено и всичко това намирам в народната поезия и език, и живот, и обратното — в нашия“ (61, 277). „Красиво, кратко, просто и главното, ясно“ — такива са и цитираните по-горе изисквания, които Толстой си поставя в работата над „Азбуката“.

Известно е фигуративното представяне на литературния процес, което Толстой прави през тези години. Освен поетичната вълна с най-висока точка — Пушкин, е представена и друга линия, свързана с изучаването на народа, в „изплуването на която се надява да участвува и той“ (61, 274—275).

През тези години писателят събира фолклорни сборници, записва непосредствено от разказвачи народни легенди и приказки, преработени по-късно в разкази. Изучава образците на старата руска литература. „Мечтае — записва София Андреевна — да напише нещо от древноруския живот. Чете чети-минеи, жития на светци и казва, че това е нашата истинска руска поезия.“[17] И Голденвейзер отбелязва: „Лев Николаевич много обичаше грубата донякъде сила, образност и изразителност на старинния език . . . Помня също изумлението му от яркостта и образността в езика на прототоп Авакум.“[18]

В „Кавказки пленник“ повествованието напомня до голяма степен маниера и стила на народния разказвач, но е трудно да не видим в него подражание на фолклора въпреки твърдението на Б. М. Айхенбаум.[19] Внезапна и затова сякаш прекалено съзнателна е ориентацията на автора към събитийност за сметка на психологизъм, към просторечната интонация и разговорния език, изобщо към тоналността на народната приказка. Почти всяка фраза (с тъй честите инверсии в нея), всеки оборот издават този стремеж и открояват тенденцията на художника.

Не е без значение и увлечението, с което по това време Лев Толстой чете древногръцките писатели, изучавайки от края на 1870 г. гръцки език. „Убедих се, че от всичко истински прекрасно и просто прекрасно, което е създало човешкото слово, нищо не съм знаел досега“ (61, 247) — споделя той с Фет. Желанието му да не пише вече тъй многословно, както във „Война и мир“, е съпрово-

[17] С. А. Толстоя. Дневники 1860—1891. М., 1928, с. 34.
[18] А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого. М., 1959, с. 156.
[19] Б. Эйхенбаум. Цит. съч., с. 83.

дено от мечтата за произведение „чисто, изящно, където да няма нищо излишно като цялата древногръцка литература, като гръцкото изкуство“[20].

Работата над „Ана Каренина“ илюстрира стремежа на автора към пушкинска безпристрастност в изображението и повествователния тон, към построяване на произведението върху самите събития. Повечето от изследователите на Толстой признават, че в сравнение с „Война и мир“ този роман се отличава с много по-голяма обективност. Без да скрива удовлетворението си, сам Толстой твърде възторжено разказва по това време как е преработвал многократно отделни моменти, за да не се забелязва на чия страна е авторът.

Подтикът за написването на „Ана Каренина“, както пише Толстой на Страхов, се появява „неволно и благодарение на божествения Пушкин, когото взех в ръце и с нов възторг прочетох целия“ (62, 25) „И като че ли за пръв път го четях. Но не само това, той сякаш реши всичките ми съмнения. Не само от Пушкин по-рано, но от нищо, струва ми се, никога тъй не съм се възхищавал. „Изстрел“, „Египетски нощи“, „Капитанската дъщеря“! И там има откъс „Гостите пристигаха на вилата . . .“ (62, 16).

Както е известно, така започва в първия момент романа си и Толстой: „Гостите след операта пристигаха . . .“ — под прякото въздействие на Пушкиновия похват да въвежда непосредствено в хода на действието. Радостта си от този „много жив роман, горещ и завършен“ (62, 16), авторът споделя още с привършването на първия му вариант. И макар че в окончателната редакция много неща са изменени, друго е и началото на романа, по пушкински звучи още първата му фраза: „Всички щастливи семейства си приличат, всяко нещастно семейство е нещастно по своему.“ „Сводовете са издигнати така, че не се забелязва съединяващата ги дъга“ (62, 377) — отбелязва по-късно Толстой. И стройната конструкция на романа, и непрекъснатият самоконтрол по време на работата при утвърждаване на по-голяма дистанцираност спрямо изобразяваното и безпристрастност в повествователния тон, и стремежът към пестеливост в описанията, стегнатост и яснота определено характеризират позицията на Толстой. Нещо повече, писателят вече открито защищава своите художествени завоевания. Отказвайки на Катков да заглади някои моменти в сцената на сближаването между Ана и Вронски, той обяснява причината по следния начин: „Яркият реализъм, както се изразявате вие, е единственото средство, тъй като нито патос, нито разсъждения аз мога да употребя“ (62, 139). И даже Достоевски въпреки противоречивите си изказвания за романа признава, че „Ана Каренина като художествено произведение е съвършенство“.

Произведенията на Толстой от 70-те години отразяват не само назряващия разрив на Толстой със своята среда в „страстната критика“ на съвременния строй, в мъчителното търсене на „правдата“ и смисъла на живота, но и все по-голямата роля на истински оценения десетилетия след смъртта си белетрист Пушкин в творческия път на Толстой.

„На много неща се уча от Пушкин, той е мой баща и от него трябва да се учим“[21] — записва думите му София Андреевна в деня, когато Толстой започва романа „Ана Каренина“. Пушкин е не само компасът, по който се ориентира духовната сила на руския човек според думите на Достоевски, но и компасът, който направлява художествените търсения на най-големите руски творци. Положените от него начала се оказват ръководни за цялостния литературен процес през века. И в последния си роман „Възкресение“ от 90-те години Толстой остава верен на характерната за неговите произведения широта на обхвата на жизнените явления и заедно с това — на стремежа към простота, яснота, пушкинска „системност“. Композицията на романа е изключително опростена, стег-

[20] С. А. Толстая. Дневники 1860—1891. М., 1928, с. 33—34.
[21] Пак там, с. 35—36.

ната, ясна. Конфликтът е разкрит предимно чрез действието — функцията на сюжета и тук е основната. Социалният план в произведението доминира и изображението на цялостния руски живот е постигнато главно чрез принципа на контраста. Проблемът за нравствената отговорност на човека прераства изцяло в проблем за социалната отговорност. И ето че във „Възкресение“ отново открито прозвучава гласът на Толстой в неговите размисли и оценки.

Мотивите за активното и пряко авторово присъствие в повествованието би трябвало да се търсят навярно в тъй силната мирогледна позиция на Толстой в годините след „прелома“. Разкриването на социално-нравствените проблеми в руския живот, които изцяло занимават писателя след 80-те години, е съпроводено от силния му гняв и възмущение. И ако си позволява да даде израз на тази реакция, той го прави с убеденост в значимостта не на собствените оценки и принципи, а на изразените в тях възгледи на народа, които е приел и счита за единствено верни. И цялостното пречупване в социален план на основните въпроси от руския живот в романа Толстой прави през съзнанието и етичните норми на човека от народа. Тази опора върху народния дух при издигането на критерии в творбата дава право на глас на автора именно като „адвокат на стомилионното руско селячество“.

Това характеризира не една от творбите на Толстой след „прелома“ му в началото на 80-те години. Открито религиозно-морализаторска насоченост имат и „народните разкази“ от 1884 г. С нравоучение завършва не само „Възкресение“, а и „Кройцерова соната“. Възгледите на Толстой са твърде осезаеми и в драматичните му произведения, повестта „Отец Сергий“, тъй както е силна и вярата на писателя, че именно неговото учение изразява народните възгледи.

В 20-годишния интервал между двата романа („Ана Каренина“ и „Възкресение“) Толстой се насочва предимно към малките и средни епически жанрове и към драматични произведения. Времето след идейния кризис на писателя и преминаването му върху позициите на патриархалното селячество определя и „безпощадната критика“ в тях, „смъкването на всички и всякакви маски“ (Ленин).

Силният социален план на късните Толстоеви творби откроява все по-засилващата се роля на антитезисното им построяване, на принципа на контраста между „изкуствения и естествен живот“. Заедно с него се наблюдава и взаимопроникването на художествено изобразено и публистично-дидактично изказано — „народните разкази“, „Холстомер“, „Смъртта на Иван Илич“.

От значение е да се отбележи, че през 1902 г. вече Толстой признава: че „Написаното от един автор може да бъде от два рода: риторическо или чисто художествено. . . „Възкресение“, в него има или чисто художествени места, които са хубави, или риторически, които отделно също са хубави, но преходът от една форма към друга не е добър.“[22] Но това е времето, свързано с цялостна равносметка на изминатия път и осмисляне на своето място в бъдещото развитие на руската литература.

В литературата за Лев Толстой творчеството му от 90-те години определено се свързва с „интензифициране на реалистичния метод, изработване на нов, по-експресивен художествен език“[23] в пестеливи форми с действена авторска оценка. Както отбелязва Л. Д. Опулска, у късния Толстой психологическият анализ съдържа много нови черти: вместо възпроизвеждане на целия ход на преживяванията — показ на основните моменти, по-голяма сдържаност, лаконичност и драматизъм. Авторът се интересува от такъв род душевна борба, която може да доведе до коренен прелом като у него самия.[24]

---

[22] Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. II. М., 1960, с. 149—150.
[23] История русской литературы в трех томах под ред. Благого. Т. III. М., 1964, с. 717.
[24] Л. Д. Опульская. Л. Н. Толстой. — В: История русской литературы. Т. IX, ч. 2. М.—Л., 1956, с. 556.

Толстой се стреми към „съкращаване на пътя, към максимално възможна прямота на художествения изказ“.

Следването на пушкинската традиция, съпътствувано от голям и продължителен труд, у Толстой е свързано обаче и със засилване на драматичното, конфликтното, дисхармоничното в неговите произведения. Макар и напрегнат, пушкинският драматизъм е сдържан. Дисхармоничното той най-често уравновесява с онова, което му е тъй присъщо — чувството за хармония (чрез винаги търсената от него в света хармония), стремежа да утвърди красотата и поезията в човешкия живот, да ги превърне в активно начало във вътрешния свят на човека, което да го преобрази. Ключът към Пушкиновата поетическа концепция за красотата е в определението на Стендал по-късно за красотата като обещание за щастие (а не като хитър враг — у Толстой). Творчеството на Пушкин — с хармоничността си, с култа към красотата и цялостта си е до голяма степен сродно на древногръцкото изкуство. И в живота на Пушкин, и в съдбата на неговото поколение има много моменти на съмнение, разочарование, обезверяване. Но у него, както у хората от Възраждането, те не се превръщат в хроническо страдание, в болест, заслужаваща сериозно внимание. Духовният фундамент на неговото творчество остава докрая свързан с годините на най-висок национален подем, разгръщане на силите и вяра в тяхното реализиране у руския човек.

Духът на епохата, който подхранва творчеството на Толстой, е твърде различен от този на Пушкиновата. Затова с все по-голямата социална ангажираност на Толстоевото изкуство по-ярко се открояват и неговите противоречия, и неговият „таен трагизъм“. В дългия път на писателя се рушат много илюзии, подрива се стабилността на формираните убеждения.

От 90-те години в руския литературен живот започва „равносметката“ на изминатия път през века. Правят се и преднамерени преоценки, неочаквани прогнози. Краят на века поражда много тревоги, свързани с унаследяването на богатата реалистична традиция в руското изкуство.

За 70-годишния художник пред прага на новия век това е възрастта на носталгия по бъдещето, в което няма да бъдеш и в което би искал да оставиш най-хубавите си творби. И макар да я няма лекотата в преодоляването на много от онова, което е крепило довчерашната вяра, с критерия на истината, провеждан с искреност и строгост, той дава израз на своето отношение към съзряващото ново в руския живот.

Отпечатаните след смъртта на писателя произведения и сред тях последната му крупна творба „Хаджи Мурат“ с утвърждаването на героя-съпротивленец („скришом от себе си“, както пише Толстой по време на работата над повестта), са мъдър завършек на основните теми в неговото творчество и в руската литература. Те са и Толстоевото художествено завещание.

Говорейки за последните години на XIX в., писателят признава: „Струва ми се, че както в политиката, така и в литературата се е стигнало до задънена улица. По-нататък на никъде не може да се върви“ (16, 7). Затова и декадентството Толстой нарича „болест на времето“. Обяснението за този „упадък на изкуството“ той търси в почвата, родила такива плодове. „Когато има идеали — пише Толстой, — то в името на тези идеали се създават произведения на изкуството, когато ги няма, както у нас сега — няма произведения на изкуството. Има игра — с думи, игра — със звуци, игра — с образи.“[25]

Неслучайно обаче възвръщането на увереността си в истинското призвание на реалистичното изкуство съвременниците свързват с името на Лев Толстой. „Толстой се държи твърдо — пише Чехов, — авторитетът му е грамаден и докато той е жив, лошите вкусове в литературата ще бъдат отстранявани и оста-

---

[25] Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. II. М., 1960, с. 336.

вяни в дълбока сянка. Единствено неговият нравствен авторитет е способен да държи на известна висота тъй наречените литературни настроения и течения“ (18, 312—313). Последните му творби са и Толстоевият достоен отговор на въпроса за бъдещата съдба на руския реализъм. Те са не само творческо продължение на реалистичната традиция в руската литература от XIX в., но в много отношения предшествуват характерния белетристичен стил на новото столетие. Заедно с младите си съвременници-белетристи Толстой участвува в осъществения с пушкинска дръзновеност преход в литературата от XIX към XX в.

* * *

Разцъфтяването на романа през втората половина на XIX в. в руската литература скоро достига своя край. Завършеният през 1899 г. „Възкресение“ е последният роман на руския критически реализъм. „Формата на романа — казва Толстой през тези години — не само не е вечна, но тя преминава. . . Ако искаш да кажеш нещо, кажи го направо“ (52, 93). „Белият лист на литературата е вече изписан и трябва да се преобърне или да се вземе друг.“[26] Централното си място в продължение на половин век романът отстъпва на нови повествователни форми. През 1906 г. Толстой пояснява своите думи: „Аз отдавна вече мислех, че тази форма е отживяла времето си — не въобще отживяла, а отживяла като нещо важно“ (76, 203).

Ако направим обзор на написаното от Толстой през последните му години, ще открием неговото внимание към малките и средните белетристични жанрове. В тях и особено в най-късния му шедьовър повестта „Хаджи Мурат“ са отразени новите тенденции в Толстоевата проза. Какво ново внесе стремежът към пестеливи форми, интензифициране на реалистичния метод у Толстой след 90-те години?

Последните творби на писателя са адресирани към един нов читател — читателя от XX в. Характерът на Толстоевото повествование е свързан с неговите изисквания, с художествения вкус, който постепенно възпита през последните десетилетия на века една определена тенденция и в музиката, и в живописта. Изкуството влиза в стадия на въвличане зрителя, слушателя в активно сътворчество чрез освобождаване от детайлизирането, до „сдъвкването“. И читателят е вече не консуматор, а съпричастен към творчеството. С опита на литературата от това време е свързан и формулираният по-късно от Хемингуей „принцип на айсберга“: „седем осми от него да са скрити под водата — само една осма на повърхността. Колкото повече снемаш от онова, което стърчи на повърхността, толкова повече това укрепва твоя айсберг — твоя роман или повест.“[27]

В руската литература пръв Чехов отговори на изискването за „разчитане на читателя“. „Когато пиша — казва той, — аз напълно разчитам на читателя, надявайки се, че недостигащите в разказа субективни елементи той ще добави сам“ (15, 51). Помага му неговият изключителен усет за мярка, което е същевременно и усет за степента на контакт с читателя. Този нов подход определя у Чехов избора на малката форма.

Чехов според Толстой притежава способността за художествено прозрение и „той като Пушкин придвижи формата напред“. Именно неговата мисия на новатор Толстой особено цени: „Чехов създаде нови, съвършено нови според мен за целия свят форми на писане. . .“[28] В новаторското следване на традицията в руската литература Лев Толстой неслучайно отбелязва името на Чехов редом с Пушкин.

---

[26] Л. Н. Толстой о литературе. М., 1955, с. 270, с. 316.
[27] Б. Грибанов. Хемингуей. М., 1970, с. 150.
[28] П. Сергеенко. Толстой и его современники. М., 1911, с. 228.

В действеното прилагане на Пушкиновия принцип — „точност и краткост“ Чехов с непоносимостта си към многословното или красиво казаното дава израз на една органически присъща му черта. А творци като Лев Толстой, с усета на руския писател за новото в изкуството, е трябвало да надмогват себе си, много от свойствените им похвати, за да постигнат това.

За работата над повестта „Хаджи Мурат“ неговият приятел Буланже пише: „Към художествена работа Лев Николаевич го влечеше и желанието да намери нова форма. . .“[29] „Все се мъча да намеря удовлетворяваща форма за „Хаджи Мурат“ или „Все не мога да намеря тона“ — от такъв характер са и бележките в дневника на Толстой от това време. И ако в историята на литературата жанровото определение на „Хаджи Мурат“ варира от „кратка повест“ до „роман“, това по-скоро свидетелствува за успеха на един от най-големите романисти на XIX в. да претвори най-действените свойства на своята и руската романна традиция в повествователния маниер на последната си значителна творба. Справедливо отбелязва Л. Д. Опулска, че „кризата на романа. . . на границата на двата века е била по същество преходен стадий към роман от нов тип“[30].

Творчеството на Толстой от периода, когато усилено се търсят нови пътища за литературата и рушенето на привичните повествователни форми се възприема като необходимост, илюстрира тази тенденция. „Работата ми над изкуството (трактата за изкуството — б. м.) — отбелязва писателят тогава, — ми уясни много неща. Ако ми е отредено от бога да пиша художествени произведения, те ще бъдат съвсем други. Да ги пиша ще ми бъде вече и по-лесно, и по-трудно. . .“ (53, 169).

Реалистичните епични платна на Толстой сега са проектирани по нов начин. Произведение като „Хаджи Мурат“ носи белега на синтез на най-характерното от тях с присъщата за Толстой яркост и сила на багрите, но върху малка площ. Това интензифициране довежда до по-голяма компактност и натовареност на всички художествени елементи и в лексиката, и в стила, и в структурата на творбата. Това е работа едновременно живописна по характер и скулптурна — според определението на Толстой за романа и драматичното произведение. Тя е типичен пример за „адски контрол над мисълта“, прецеждане на материала през „филтъра на паметта“, както се изразява Чехов, до изстискването му на малки капки върху хартията, в резултат на което до художествено изобразяване се допуска само кондензираната същност на явленията.

В „Хаджи Мурат“ са трансформирани най-характерните белези на Толстоевата непрекъснато усъвършенствувана художествена система, което и определя тяхната своеобразна проява.

Продължителната и огромна работа на писателя при написването на това произведение действително „много напомня подготовката на епопеята „Война и мир“[31]. „Дълго е натрупвано, докато откристализира“, както пише Толстой на Фет, след като е разгадал поетическия му секрет — тези думи най-точно отразяват и характера на творческия процес у него сега. Още съвременникът му А. Кони отбелязва, че по епическия си характер „Хаджи Мурат“ може да бъде поставен наравно с „Война и мир“.[32] А П. Палиевски подчертава, че това е „конспективна епопея“, по широта на художественото обобщение — нещо повече и от роман.[33]

---

[29] П. А. Буланже. Как Л. Н. Толстой писал „Хаджи Мурат“. — Русская мысль, 1913, № 6, с. 71.

[30] Литературное наследство, № 69, кн. I, М., 1961, с. 112.

[31] В. А. Мануйлов. Послеслов към „Хаджи Мурат“. Л., 1962, с. 206.

[32] Воспоминания о русских писателях. Л., 1965, с. 280.

[33] П. Палиевский. О художественном произведении. — Вопросы литературы, 1965, № 2, с. 128.

В динамизираната мозаична структура на произведението отделните малки глави активно участвуват в разгърнатата в широк план, характерна за Толстоевото повествование антитеза. Чрез тях се осъществява раздвиженото действие, бързият му темп, резките и сякаш неочаквани сюжетни преходи. Тук Толстой е най-близък до лаконичността и динамизма в Пушкиновите творби. За да изпълнят определената им функция, авторът придава на главите фрагментарен характер. Характерът на фрагмент при своето графично, семантично и дори метрично единство, стройност и изящество има и „Онегинската строфа" — основната композиционна единица на романа „Евгений Онегин". Това съдействува за осъществяването на лекота в прехода от една тема към друга. „Хаджи Мурат" в много отношения напомня структурата, пластичността и изяществото на първия руски реалистичен роман. Препрочитайки и през 1909 г. „Евгений Онегин", Толстой не престава да се възхищава на „удивителното пушкинско майсторство".

Психологическият анализ се постига не само чрез извънречевата характеристика на героите при пределно понижаване ролята и на вътрешния монолог, а и чрез асоциативно свързаните епизоди-кадри, едновременния показ на едно и също събитие от различни гледни точки, проследяването на „характерния детайл" при нови обстоятелства, инверсията на събитията, върху които се строи сюжетът. Една сюжетна плоскост, сякаш внезапно разкъсана, се сменя или асоциативно прониква в друга. Благодарение на „невидимото им сцепление" Толстой постига неподозирана за възможностите на словесното изкуство дотогава пълнота в художественото изобразяване. В силното влияние на Пушкиновата традиция върху късната проза на Толстой този момент е може би най-съществения. Пред II конгрес на съветските писатели Довженко отбелязва, че описанието у Пушкин е кинематографично по характер: „необикновено изразително, динамично и сякаш създадено за кинематограф".

Кинематографичният по същината си подход освобождава повествованието от прякото „авторово присъствие" — да звучи самата музика, а да не се чува оркестърът, както казва Толстой. Той динамизира гледната точка на автора към обекта. Откритите още от младия писател два потока — „чуван" и „нечуван" разговор, постепенно свеждани до маркирането на най-значимото в тях, довежда тук до поднасяне на диалога като в драматично произведение. Вторият му план е изразен чрез множество ремарки, които понякога доминират над репликите. Когато липсват и те, акцентът пада изцяло върху интонационната характеристика на героя. С тази цел репликите на кавказците са приведени и на родния им език, и на руски, за да прозвучи характерната за героя интонация и тя да се превърне в негова психологическа характеристика. Внезапното прекъсване, недоизказаността — това са няколко реда тишина, няколко такта, значещи, както в музиката, познатите чеховски паузи, подчинени на властта на словото и включени в организиращото начало на речта. Паузата като стилистическа фигура пробужда асоциации, достроява набелязани връзки. Тя участвува в активизиране сътворческото участие на читателя.

Когато за пръв път се запознава с работата на кинематографа, Толстой споделя: „Ще видите, че това тракащо нещо с въртяща се ръчка ще преобърне нещо в нашия писателски живот. Това е поход срещу старите похвати в литературното изкуство. Атака. Щурм. . . .Ще дотрябва нов начин на писане. . . Кинематографът отгатна тайната на движението и това е велико нещо. . ."[34]

Отхвърлянето на обемните форми за сметка на лаконизъм, кондензиращ предишните няколко плана в повествованието, на динамичност и максимално възможна прямота в художествения изказ, които граничат с кинематографската плановост и асоциативност — това е еднакво важно завоевание и на Толстоевата проза, и на руската литература в очертаването на пътищата за развитие на прозата през нашия век.

---

[34] Эсфирь Шуб. Крупным планом. М., 1959, с. 214.

ВОЙНАТА И НЕЙНИТЕ ГЕРОИ В ТВОРЧЕСТВОТО НА ЛЕВ ТОЛСТОЙ И ЙОРДАН ЙОВКОВ

Ангел Анчев

В нашата литературна наука неведнъж се е прокрадвала мисълта, че Йордан Йовков е най-талантливият ни писател от „школата“ на Лев Толстой. В същност тук не може да става дума за „школа“, тъй като авторът на „Война и мир“ не създава такава. Но повечето от големите ни учени са чувствували, че в светоусещането на Йовков, в отношението му към човека и най-вече в изображението на войната има нещо „толстоевско“. Струва ми се, че те не грешат!

Военната тема заема изключително важно място в творчеството както на Толстой, така и на Йовков. Тя вълнува двамата писатели през целия им съзнателен и творчески живот и определя до голяма степен тяхната физиономия на творци. В повечето от белетристичните им произведения се чувствува полъхът от войната или споменът от нея. Неслучайно Толстой е обичал да се шегува, че „не е дослужил до генерал от артилерията, затова пък станал генерал в литературата“. Но едва ли би станал такъв, ако не беше минал през тежките изпитания на войната. Войната разкрива пред него нравствено-етичните измерения на човека и го сближава с руския народ. Тя му позволява да надникне в най-съкровените тайни на човешката душа, да я опознае и обикне. А колкото до Йовков, войната наред с всичко друго обръща погледа му към творчеството на великия писател и му помага да открие в негово лице свой предходник и учител.

Аз няма да разглеждам как и върху какви фактори се формира мирогледът на нашия писател, каква е неговата класова същност, какви са връзките му с патриархалното селячество и т. н. — въпреки че това би могло да ни подскаже много по отношение на предпоставките, които определят интереса на Йовков към Толстой. Но аз искам да посоча, ако не друго поне фактите, които потвърждават този интерес. Още преди войната като учител в Добруджа Йовков се „увличал“, както съобщава някогашният му колега д-р Стефан Мартев, по художествените произведения на Толстой. Привличала го е тяхната „антимилитаристична пропаганда“[1]. По-късно в едно писмо, датирано от 25. III. 1916 г. от фронта, Йовков моли своя приятел Сп. Казанджиев да му изпрати повестта „Казаци“ на Л. Толстой.[2] А на следващата година получава от Ст. Чилингиров, но вече в София, където е командирован към редакцията на „Военни известия“ и „Отечество“ — издания на Щаба на армията, събраните съчинения на Тол-

---

[1] Вж. Димо Минев. Йордан Йовков. Документи и свидетелства за живота и творчеството му. Варна, 1947, с. 125—126.

[2] Вж. Литературна мисъл, 1957, кн. 5, с. 36.

стой.[3] За конкретен случай ни съобщава и учителят по литература от Варна Емануил Мутафов, с когото Йовков се бил „увлякъл в разговор върху „Ана Каренина“ от Толстой“[4]. Най-много обаче е ценял „Севастополски разкази“, „Хаджи Мурат“ и „Казаци“. За това предпочитание пише в спомените си нашият известен учен Г. Цанев: „Йовков обича много Толстоя — поставя го над всички. „Мисля, че познавам добре руската литература — каза той. — Най-хубавото в нея са Пушкин, Толстой и „Записки охотника“. Особено високо поставя „Казаци“ и „Хаджи Мурат“ — говори за тях с възторг.“[5] Както се вижда от спомените на съвременниците на нашия писател, Толстой трайно влиза в неговия живот — той го чете дори на фронта. Но, както и при други случаи, Йовков и към неговото творчество е предявявал своите предпочитания — те са се отнасяли предимно към художествените произведения на Толстой с военна тематика. Изглежда, че нашият писател не само ги е чел, но и задълбочено проучвал, защото в подбора на герой, в осмисляне на неговото поведение, в изграждане на масовите сцени, в разглеждане на войната като фатално и стихийно бедствие и т. н. стои много близко до Толстой. Но тази близост не е породена от конкретни внушения (ако има такива, те са изключение), а е резултат на едно цялостно идейно-естетическо влияние, което е съдействувало заедно с други фактори за изграждане на определен „тип“ художествено мислене у Йовков. Но веднага ще отбележим, че много от сходните моменти във военните произведения на Толстой и Йовков носят типологически характер. Те се налагат от обекта на художественото претворяване — националния и справедлив характер на войните, които техните народи водят. И двамата изобразяват войни, от успеха на които е бил заинтересуван целият народ, независимо от целите на управляващата върхушка, затова и техният поглед не е бил насочен към социалните противоречия вътре в нацията, а към нейното морално-политическо единство в името на голямата цел — спечелването на войната. Това определя до голяма степен и своеобразните позиции, които те заемат — на отричане на войната като социално явление и в същото време на приемането ѝ като необходимо зло, наложено на собствените им народи. Това предполага и по-епичното и в същото време трагично пресъздаване на войната, без да изключва оригиналното решаване на нейните проблеми.

И все пак кое ни дава основание да предполагаме, че Толстой е съдействувал за формиране на определено отношение у Йовков към военната тема и нейното решаване като идейна и художествена система?

Преди всичко подборът и предпочитанието към определен тип персонажи. Не е случайно това, че любимите герои на Йовков от военните му разкази носят в себе си нещо каратаевско — добродушие и покорност пред съдбата. Това е характерно не само за Стоил от „Земляци“, но и за простия селянин с голямото семейство от разказа „Чудният“, за Люцкан от „Последна радост“ и др. Всички те са „кротки и простодушни“ хора, неспособни не само да убиват, но и да направят зло на другите. За тях доброто е висш „нравствен закон“, затова и подобно на един Платон Каратаев от „Война и мир“ на Толстой ние не можем да си ги представим с оръжие в ръка. Войната им причинява дълбоко нравствено страдание. Тя ги изважда от тяхното трудово селско ежедневие. В това отношение пословичен е разговорът между подпоручик Варенов и Стоил от „Земляци“: „ — Няма какво да се мисли — каза Варенов. — Трябва да се потърпи още малко.

---

[3] Вж. Димо Минев. Цит. кн., с. 126.

[4] Пак там, с. 150.

[5] Сб. А. Страшимиров, Елин Пелин, Йордан Йовков в спомените на съвременниците си. С., 1962, с. 538.

— Та ний търпим — бавно заговорва Стоил. — Ний търпим, господин подпоручик, ами тя не чака. . . тя, земята. Виж я на — тя приказва!. . .“ И това го казва по каратаевски търпеливият и никога нероптаещ срещу съдбата Стоил! Отговорът му е породен от нарушената душевна хармония — земята го зове за труд, а войната го отклонява от него. Жаждата за труд прераства у Стоил в трагично неосъществим стремеж и той дълбоко и непоправимо страда. В това страдание по земята, струва ми се, е йовковското и националното в образа на този каратаевски тип на войник. При Толстоевите герои то не съществува — заменено е с примиренческата му теория, или иначе казано — със същото „търпение“, но с друг вид „страдание“. Толстой свързва „страданието“ с любовта към хората и с техните „неразумни“ действия.

С това не се изчерпва „общото“ и специфичното у героите на Толстой и Йовков. Може би не по-малко съществено в тяхното сходство е това, че са предимно трудови хора — селяни, които запазват своята психика на труженици, свързани със земята, независимо къде се намират. Войната не изменя техния начин на мислене и поведение, техния морал. Но тя ги поставя при изключителни условия, които позволяват най-пълно да се изявят като личности. Така е във военните разкази както на руския („Севастопол през август“, „Севастопол през май“, „Севастопол през декември“ и др.), така и на нашия писател („Земляци“, „Чудният“ и др.). Изглежда, че тези, не бих казал общи, но близки предпочитания по отношение характера на героя, неговия подбор и т. н. не са резултат толкова на исторически или народопсихологически предпоставки, колкото на идейно-естетическо влияние от страна на руския творец върху нашия. Вярно е, че селянинът навсякъде по света се отличава със своята любов към земята, със своето трудолюбие и стоицизъм, търпеливост и т. н. Той е сравнително по-консервативен и трудно се поддава на външни внушения, но разнообразието на характери и при него съществува. А ето, че Йовков прави подбор на тези характери, изявява отношение към тях, което е близко до това на автора на „Севастополски разкази“. И той предпочита селянина — този „сюблимен герой в боя и мирния труд“, и то селянина, който се отличава с покорство пред съдбата. И за неговите герои войната е „Труд също тъй тежък, като една сеитба, като една жетва“. „Безропотната готовност и искрената послушност“ у тях се съчетава с подчертан патриотизъм. Той е неподправен — патриотизъм на дълга, какъвто може да бъде само този на трудовия човек, на селянина — бил той Биньо от разказа „Пред Одрин“ или Стоил от „Земляци“. Той се е изразил в думите на последния: „Захванали сме една работа, трябва да се докара докрая.“ Необходими са твърдост и търпение, за да се победи. Но както за Толстоевите, така и за Йовковите герои-селяни войната е зла необходимост, която те приемат като нещо независещо от тяхното желание, предопределено им от съдбата. Приемат я като една велика природна ненормалност — като нещо противоестествено и непреодолимо зло. В това е общността на концепцията у двамата писатели, която поразява със своята стройност и логичност. Но веднага трябва да подчертаем, че ако при героите-селяни на Толстой, както е например във „Война и мир“, намира израз социалната омраза, то при Йовковите герои това е недопустимо — националното стои винаги по-високо от социалното.

Тук трябва да се отбележи и нещо друго, което сближава героите-селяни на Йовков с тези на Толстой и в същото време ги отдалечава — това е връзката им не само със земята, но и със семейството. Те не са по професия войници, затова и не менят своята психика на селски хора. Но ако героите-селяни от военните творби на Толстой, бил той Веленчук от разказа „Изсичане на гората“ или пък Платон Каратаев от „Война и мир“, са принудени да служат във войската по цели двадесет и пет години и постепенно да се отдалечават от дом и семейство, то тези на Йовков живеят с родния край, с жената и децата, както е със Стоил

от „Земляци“, с Живко от „Чудният“ и др. Ако за първите семейството е мил спомен, то за вторите — не е спомен, а временно прекъсната реалност. Затова и у Йовковите герои носталгията по роден дом и роден край е много по-силно изразена, по-напрегната и мъчителна.

Възможност за съпоставки дава и осмислянето на героизма у Толстой и Йовков. И тук могат да се открият някои близки и в същото време оригинални решения, които не са случайни, а са свързани пак с „типа“ художествено мислене у двамата писатели. Науката неведнъж е подчертавала, че концепциите на Толстой за ролята на личността и народните маси в историята, за нравствената същност на човека определят и понятията му за „герой“ и „антигерой“. Великият писател счита, че ако човек е свободен сам да определя личния си живот, то той е безсилен пред историята. „Човек — пише Толстой във „Война и мир“ — съзнателно живее за себе си, но несъзнателно служи като оръдие за постигане на исторически, общочовешки цели.“ Според него „Царят е роб на историята“. „В историческите събития тъй наречените велики хора — разсъждава пак във „Война и мир“ Толстой — са само етикети, които дават име на събитията, а те имат връзка с него толкова, колкото и етикетът.“ Затова и всеки техен стремеж за намеса и промяна на историческия ход е безплоден. Тук героизъм не може да има! Това определя и отношението му към историческите личности и към „героите“ от наполеоновски тип. Самият Наполеон е маниак и позьор, който си представя, че ръководи действията на милиони хора, а в същност неговото значение за хода на историята е такова, каквото е на един подофицер от собствената му армия. „Наполеон — това е най-нищожното оръдие на историята“ — пише Толстой. По такъв начин официалното и общоприетото понятие за „герой“ при автора на „Война и мир“ приема смисъл на „антигерой“. Толстой развенчава култа към личността и нейния героизъм и ги свежда до нула. Героите от наполеоновски тип — с показен, външен и парадиращ героизъм — като Долохов от романа-епопея „Война и мир“ не са истински герои. Истински герои са Кутузов, капитан Тушин и Денисов — героизмът на които се слива с този на масите. Него Толстой поетизира и възвеличава не само защото той е част от народния героизъм, но и защото той е дълбоко хуманен. За да бъдеш герой, според Толстой трябва да бъдеш във висша степен човек! Великият писател сваля, развенчава кумирите и авторитетите от рода на Наполеон и тяхната „лъжлива“ слава, за да утвърди силата и могъществото на масите и техните представители— били те Кутузов, Тушин и Денисов от „Война и мир“ или капитан Хлопов и капитан Михайлов от „Севастополски разкази“.

Не е трудно да се открие, че на Йовков са допаднали концепциите на Толстой за героичното и неговата изява у обикновения, у трудовия човек. Вероятно откъм тази страна той е проучвал не само „Война и мир“ и „Севастополски разкази“, но и „Казаци“ и „Хаджи Мурат“. В това ни убеждава стремежът му да разграничи подобно на своя учител истински героичното от лъжливо героичното. Неговите симпатии също са на страната на обикновения, на скромния героизъм, който се слива с този на колектива. Неслучайно той е считал образа на Денисов от „Война и мир“ за „един от най-интересните, най-сложните и привлекателни образи на Толстой“[6]. Допаднало му е народното начало, което открива у героя на Толстой и което определя неговата доблест и мъжество, неговия морал и поведение, неговия хуманизъм. Едно, макар и бегло проучване на този проблем във военните разкази на Йовков би ни разкрило много близки моменти в разбиранията на нашия писател с тези на руския художник. Така например според Йовков истински образец на герои са Стоил и подпоручик Варенов от разказа

---

[6] Сб. А. Страшимиров, Елин Пелин, Йордан Йовков в спомените на съвременниците си. С., 1962, с. 458.

„Земляци“. Той се възхищава както от тяхната скромност и доброта, така и от умението им да подчинят личното на общото, на народното дело. За Стоил дългът — човешки и национален — стои над всичко, той е негово олицетворение. Като своя гениален учител Йовков никога не отделя човешкото от националното и не ги противопоставя — винаги търси единението между тях. Това определя и значително по-епичното звучене на Йовковите военни разкази, макар и войната да е разкрита в тях като безсмислие. Той искрено се възмущава от несправедливостта, постигнала неговия народ, и в същото време е чужд на каквато и да била омраза към трудовите хора, заставени да воюват срещу родината му. Това се е предало и на неговите персонажи — винаги скромно-героични и мълчаливо-безропотни, те винаги и неизменно изпълняват своя дълг към народ и родина.

Но по отношение на героизма в Йовковите разкази има нещо, което го сближава и в същото време отдалечава от Толстой. Вярно е, че Йовков избягва да рисува показния героизъм, но не всякога. В това отношение той не че не е последователен, но е по-богато нюансиран. По един начин е осмислен героизмът в „Последна радост“, в който звучат толстоевски нотки, по друг — в „Белите ескадрони“. Не е трудно да се почувствува в първия разказ иронията, с която авторът се отнася към думите на санитарния полковник: „Вижте тоя... Като че да би могъл да стане, отново би полетял срещу врага.“ За Йовков това звучи фалшиво. Подобна помпозност е чужда на неговия изстрадал и измъчен от войната герой, който така трагично завършва своя земен път. Леко ироничен е нашият автор и към Никола от „Земляци“. Той му се струва прекалено натрапчив със своя позьорски героизъм и със своето самохвалство. Според Йовков по-съществено е друго — не кой какво мисли за себе си, а как участвува в общото дело. Според него трудовите хора, без да са се родили храбреци, стават такива, защото чувството за дълг е по-силно развито у тях. Това, което авторът съобщава за часовоя от разказа „Пред Одрин“: „Не, той никога не ще изневери на дълга си“, може да се отнесе за всеки един от неговите герои. Но освен дълга има и нещо друго, което тласка войниците в боя, кара ги да умират, прави ги герои. Това е онази „свръхестествена и могъща воля“, която „властвува над тях“ като „невидима сила вън от дълга“. С нея Йовков подобно на Толстой обяснява способността на човека да върви на смърт въпреки стремежа му да се запази жив. Неслучайно неговите ранени войници не се оплакват, не хленчат — за тях това е съдба, а против нея не може да се върви: „А, ранени! Те не охкат, не се оплакват. Аз срещам тихите им спокойни погледи и повече не казвам нищо“ — пише Йовков в разказа „Първа радост“. По-добре всичко, дори и смъртта, да се посрещне със „спокойно примирение“, отколкото да се роптае — нали това е „участ“! А понякога и тя според Йовков „гали и успокоява“. Наистина колко дълбоко и трайно нашият писател е възприел и по своему осмислил тези толкова характерни за Толстой прозрения за душевната същност на трудовия човек, за неговата вярност към дълга, за подсъзнателните сили, които властвуват над него, за спокойното примирение пред смъртта и т. н. Те са се потвърдили и от личните му наблюдения на непосредствен участник във войната, за да се превърнат от литературно внушение, получено от художественото творчество на Толстой, в идейна, нравствена и философска убеденост. Но и в този случай, както отбелязах, е налице една нюансираност на героичното като човешка и народна изява. Така например Толстой изцяло отрича франтантния героизъм, като му противопоставя скромния и безличен героизъм на масите. Йовков — също, но невинаги! В известни моменти той се любува на външния, на ефектния героизъм. „Бледен, с извадена сабля, която слабо блестеше в мрака, той вървеше далеч пред войниците, сам, сякаш в уединението и порива на безумно решение. Сърцето ми се свиваше. Забравих себе си... Но каква горда красота, какво възвишено достойнство има всеки човек, който спокойно, безстрашно отива срещу

самата смърт“ — пише Йовков за подпоручик Рандев от разказа „Първата победа“. Подобна картина Толстой не би нарисувал — тя не е в неговия стил. Понякога в Йовковите разкази бойният героизъм прераства в легенда, нещо, което при Толстой никога не става.

За разлика от Толстой Йовков не ни е дал в своето творчество представители на аристократичното офицерство с неговата суетност, страхливост или позьорска храброст. Вниманието на нашия писател е насочено предимно към война-труженик и отчасти към офицерския състав, и то от запасния корпус, който е стоял близко до войнишката маса в своето отношение към живота и наравно с нея безропотно и мълчаливо е понасял тежестите на войната. Пример в това отношение може да бъде не само подпоручик Варенов от „Земляци“, но и редица други офицери — винаги скромни, отзивчиви и внимателни към войниците. Техният героизъм се е сливал с този на безименните герои — нали и те са били хора от народа?

Навярно Йовков се е вглеждал и проучвал как Толстой решава проблемите, свързани не само с върховни изпитания, но и на любов и омраза към родина и врагове. На него му е допаднала идеята на автора на „Война и мир“, че само защитата на родината може да обедини хората и да извика у тях чувство на себеотрицание и саможертва. Сам той е видял какво голямо значение отделя Толстой на патриотичния момент във военната си белетристика. Оскърбяването и засягането на патриотичното чувство, на любовта към родината се разглежда от него като оскърбление и унижение на човешкото достойнство. Дори късният Толстой, който под влияние на своите религиозни и нравствени идеи отрича изцяло войната и е краен пацифист, си остава докрай патриот. По време на Руско-японската война от 1905 г. той се безпокои за поражението на русите, а когато се сключва мирният договор, признава: „Каква важна новина! Срамно ми е, но аз съм длъжен да призная, че се боря с чувството на патриотизъм. Аз през всичкото време се надявах, че русите ще победят, а след като и мирът е сключен, тогава и политическата победа на японците е окончателна.“[7] Великият писател свързва патриотизма не с омразата към другите народи, а с любовта и уважението към собствения си народ, с неговото самочувствие и национално достойнство. На него му е противен крайният шовинизъм, който отрича всичко положително и човешко във „враговете“. Той никога не оспорва моралните и волевите качества на противниковите войници независимо от резултатите на войната. В едно писмо до брат си Сергей, писано в началото на Севастополската война, Толстой се удивлява от храбростта на френските и английските войници. „Казаците говорят — съобщава той, — че даже да ги убиваш, е жалко.“[8] Тук за подценяване не само не може да става дума, но, напротив — уважението прераства във възхищение. Наблюдателното око на големия писател-психолог е забелязало, че това, което сближава войниците от вражеските армии, е тяхната трудова биография, тяхната съдба на хора, захвърлени далеч от семейство и близки. Тя е, която ги прави братя по съдба и участ. И нищо чудно от това, че щом замлъкнат оръдията, те бързо и искрено се сдружават. Подобни примери Толстой дава не само в „Севастополските“ си разкази, но и в едно от късните си произведения — „Пътят на живота“.

Постановки от подобен род са били близки на Йовков. Това е забелязал и неговият съвременник Константин Константинов. „Писател на военни разкази — пише той за Йовков, — в него не ще намерите ни една злобна, ни една жестока дума, никаква стръв на омраза към врага, а само или тържествен, лиричен апотеоз на победата, или тъжно-философска и поетична резигнация, която звучи

---

[7] Т. Кузминская. Отношение графа Льва Николаевича Толстого к войне вообще. Петербург, 1915, с. 29.

[8] П. И. Бирюков. Биография Л. Н. Толстого. Т. I. М., 1923, с. 112.

в оня знаменит стих на Дебелянов: „Мъртвият не ни е враг.“[9] Подобно на Толстой и той вижда във „вражеския“ войник преди всичко трудовия човек. Затова се отнася с уважение към неговата саможертва. В лицето на ранения турски подофицер от разказа „Пред Одрин“ Йовков открива не страхливец, а храбър и съобразителен човек, нелишен от благородство. На въпросите той отговаря „въздържано и с достойнство“. А на запитването, какво е впечатлението му от българските войници, признава, че се „бият добре“ и че са „храбри момчета“. Това не е комплимент, а израз на искрено отношение и уважение към по-достойните.

И все пак това, което най-много и най-трайно сродява Йовков с Толстой, са неговите позиции на писател-хуманист и антимилитарист. Към всяко явление, вкл. и към войната, неговият критерий подобно този на великия му учител е преди всичко нравствената съвест на човека. Аз ще си позволя да направя някои съпоставки, макар че в подобен род изследвания „успоредяването“ на двама големи автори не е за предпочитане. Но в случая то се налага като част от сравнителния анализ на „типа“ художествено мислене у Толстой и у Йовков. В своя дневник от 1852 г. младият Толстой записва: „Войната е такова несправедливо и лошо нещо, че тези, които воюват, се стараят да заглушат у себе си собствената си съвест.“ В един от военните си разкази, писан по това време, той определя войната като „безумие“, а хората, които участвуват в нея, като „неразумни създания“. По такъв начин още в началото на своята творческа кариера бъдещият голям писател се проявява и като велик хуманист и антимилитарист, който не се страхува открито и високо да изрази протеста си срещу войната и човекоубийството. Според него те противоречат не само на човешката етика, но и на човешкия разум. Тези постановки на младия Толстой, намерили място във военните му разкази, няколко години по-късно в знаменития му роман-епопея „Война и мир“ прерастват в една цялостна и завършена философска система на антимилитаризма, каквато рядко може да се открие в творчеството на друг писател от XIX в. Писател-хуманист, Толстой не търси оправдание на антисоциалните постъпки на човека, но в същото време не забравя и неговото високо призвание. В разказа „Севастопол през май“ той с болка говори за убийството на човека — бил той свой или чужд. „В какво се изразява злото, което трябва да се избягва? — се пита той? — Къде е изразено доброто, на което трябва да се подражава в тази повест? Кой е злодеят, кой е нейният герой? Всички са добри и всички са лоши.“ В целия разказ вее стремеж към братско сближаване, вяра в човешките възможности за добро или, както съветският учен Б. Бурсов се изразява: „Тази творческа художествена позиция на Толстой се заключава в изискването да съедини най-жестоката истина за човека с най-възвишената вяра в човека.“[10] На нея той не изменя през целия си живот, независимо че идейните му възгледи търпят промяна.

Нещо подобно по отношение на „философията“ на войната, но в рамките на нашето национално българско съзнание и съдба имаме и в творчеството на Йовков. Конкретният анализ на военните му разкази показва, че и той осмисля войната като неразумно и дисхармониращо на природните закони явление. Това не означава, че Йовков предава войната през погледа на Толстой – напротив, той я изобразява като непосредствен участник и очевидец. Затова и картините, които създава, не повтарят тези на руския писател, а са чисто йовковски картини. Сходството се налага от близостта на изградената концепция, от цялостния поглед върху проблемите на битието и света изобщо. Това не из-

---

[9] Сб. А. Страшимиров, Елин Пелин, Йордан Йовков в спомените на съвременниците си. С., 1962, с. 374.

[10] Б. Бурсов. Лев Толстой. Идейные искания и творческий метод. 1847—1862. М., 1960, с. 212.

ключва, а предполага, както вече казахме, и някои типологични аналогии в тяхното творчество. Съвсем естествено е участието на автора на „Земляци“ във войната да му е поставяло същите въпроси, които са стояли пред Толстой в „Севастополски разкази“ и „Война и мир“ — разумно явление ли е войната, може ли да бъде оправдана от човешката съвест и т. н.? И отговорът е, ако не един и същ, в много отношения близък — следствие на общността в светогледа и отношението към проблемите на живота. Инак изказвания като „Аз няма да описвам това голямо и кърваво сражение, няма да търся разумното му оправдание, историческата му необходимост и полза“ и други подобни на Йовков не биха могли да се обяснят. Подобно на своя учител и Йовков счита, че „разумното оправдание“ на войната не е във възможностите на човека. Ние не само не искаме, но и „не можем да вникнем в сложната и необятна загадка на това събитие“. Йовков също не вижда класовия характер на войната, но добре разбира нейната антисоциална и антихуманна същност. Макар да не излиза от класови, а от общочовешки и нравствени принципи, авторът на „Последна радост“ чрез изтерзаната, но вечно будна съвест на Рачо Самсара изказва своето възмущение и присъда над войната: „Ето я нея, страшната и безмилостна война, няма по-голямо бедствие от това на земята.“ Войната е предадена като „зла и враждебна стихия“, като най-страшно и безмилостно унищожение на хората, като социално бедствие. Не може обаче да не отбележим и нещо друго — при Йовков може би повече, отколкото при Толстой съвестта и дългът си дават среща. Това, което съвестта не го позволява — него го изисква дългът към родината. Колкото и писателят да се стреми да примири тези две понятия — той не успява! Те взаимно се изключват! Затова пък, когато трябва да избира, той и неговите герои винаги избират съвестта. Тя не ги напуска и в най-тежките и жестоки мигове на войната. В разказа „Първа победа“ радостта от успеха е помрачена от смъртта. Със сърце, изпълнено от мъка по убития противников войник, Йовков пише: „И ясно и изведнъж изпъкваше пред мене тъжната интимност на семейството, трагичната участ на човека, на бащата — пише той. — Нима в тия мъртъвци можеше да се вижда врагът, нима имаше място за ненавист, за мъст? Тия ризи, тия бедняшки прикърпени дрехи, и те са били грижливо сгъвани с треперящите пръсти на някоя любяща ръка и върху тях са падали едрите, горчиви сълзи на раздялата.“ Тук се е изявил безкрайният хуманизъм на Йовков, за когото човекът си остава винаги човек — дори и когато е принуден да убива! Неслучайно в разказа „Хермина“ бай Васил, като гледа безкрайното множество от гробове, възкликва: „ Горките! И тях майка ги е гледала. . .“ По такъв начин (съвсем в духа на Толстой) големият човеколюбец Йовков поставя по-високо общочовешките проблеми за хуманност и братство пред националните. За него хората са преди всичко братя, а войната е едно безумие, едно зло, което противоречи на тяхната природа, защото от братя ги превръща във врагове. Но дори и тогава те пак си остават хора!

Има и друго, което прави художника Йовков близък на Толстой — това е контрастирането на природата (не само като картина, но и като същност) на войната в неговите разкази. Не само за Толстой, но и за Йовков те са две взаимоизключващи се същности. Неслучайно и двамата обичат да рисуват смъртта на своите герои на фона на прекрасната природа. Ако войната със своята жестокост потиска светлите и радостни чувства, природата ги възвръща. В разказа си „Севастопол през май“ Толстой пише: „Да, на бастиона и на окопа са издигнати бели знамена, цветущата долина е изпълнена със смрадни тела, прекрасното слънце се спуска от прозрачното небе към синьото море, а синьото море се люлее и блести на златните слънчеви лъчи.“ Не е трудно да се види, че войната е предадена в дисонанс с вечнотворящата и изпълнена с красота и живот природа! Едва ли е случайно това, че и у Йовков като концепция и като художествен по-

хват се налага същият контраст. „Наблизо до двата трупа — пише Йовков в „Земляци“ — е цъфнала шипка. Откъм хълма иде стихийният шум на боя. Но тук слънцето сякаш по-ярко пече и стои някаква дълбока и уединена тишина. Една пчела лети над розовите цветове на шипката, прави малки трепетни кръгове и бръмчи.“ Подобен е пейзажът и в разказа „Последна радост“. И тук авторът рисува смъртта на Люцкан на фона на прекрасната природа: „Съмна се. Времето беше чудно хубаво. Очистено от мъглите, небето се усмихваше, възхитително ясно и синьо. Изгря слънце, откъм юг задуха топъл и нежен като милувка вятър.“ В случая отричането на войната е предадено не само чрез контраста между светлата и радостна природна картина и нерадостната смърт на Люцкан, но и по един символичен начин — чрез протегната ръка на героя към бялата лайка — към красотата в живота. И това последното ни показва как една Толстоева концепция зазвучава във военните разкази на нашия писател по новому, как тя се модифицира и обогатява по йовковски. Това, което известният съветски учен Б. Бурсов пише за разказа „Севастопол през май“: „Тук пред нас е налице трагичното смесване на прекрасното и ужасното. Прекрасното — това е всичко, което е от природата; ужасното — е дело на човешките ръце“[11] важи и за Йовковите военни разкази. Но ще прибавим — само като начална концепция, която е по йовковски усвоена и претворена. И той ни внушава, че пред стихията на боя природата може да отстъпи, но при всички случаи тя побеждава и остава да живее. Всичко е преходно, остава само вечната и „разумна“ природа с нейните закони за непрекъснато обновление и живот — войната е извън тях!

Навярно Йовков се е вглеждал и проучвал умението на Толстой да изгражда масовите сцени, да отразява „колективната мощ на масите“, както той се изразява в разказа си „Пред Одрин“. Това преклонение пред силата и мощта на масите, философски осмислено и в много по-широки размери се среща в севастополските разкази на Толстой и особено в неговия роман-епопея „Война и мир“. Неслучайно Бородинското сражение е извиквало възхищението на Йовков. Съвременниците му си спомнят, че той е обичал да разказва за „битки от голям мащаб“, за масови сражения и за „гения на военачалниците и героизма на войниците“.[12] И това го е разказвал още преди войните, когато е бил учител в Добруджа. Участието на Йовков във войната му помага да осмисли „опита“ на Толстой, да го провери чрез непосредствените си наблюдения, да го доведе до оригинални свои решения. Войнишката маса и в неговото творчество е предадена в цялото ѝ предметно и звуково многообразие, в нейното движение и изменчивост. В разказа „Пред Одрин“ той пише: „ . . . широкият поток на стройните колони, оглушителният и тежък грохот на безбройните кола и топове, цвилещите коне, истинска гора от пушки — всичкият тоя могъщ и стихиен стремеж само в една посока има някаква странна и примамлива прелест.“ Йовков се възхищава от силата на войнишките маси, които като някакви „урагани се сблъскват една с друга“. Но в същото време тези „урагани“ са придружени от един звуков акомпанимент, който раздвижва душата на човека, кара я да потръпне от ужасите на войната.

Не може да не се види и друго, че Йовков рисува като очевидец с определено, близко до Толстоевото отношение картината на осеяното с трупове бойно поле. Той го оприличава на „страшна, безкрайна морга“, от която вее „леденият ужас на смъртта“. Истина е, че тази картина е резултат на непосредствени зрителни представи и усещания, но тя е оцветена, емоционално осмислена от

---

[11] Б. Бурсов. Лев Толстой. Идейные искания и творческий метод. 1847—1862. М., 1960, с. 240.

[12] Вж. Димо Минев. Йордан Йовков. Документи и свидетелства за живота и творчеството му. Варна, 1947, с. 99.

писателя. Това определя и особеното място и значение на авторовия глас и позиция в общата структура на разказа — израз на отрицателното му отношение към войната и на голямото му човеколюбие.

Навярно биха могли още много моменти от „типа“ художествено мислене на Толстой и Йовков да се разкрият при изображението на войната и нейните герои, но и тези, които ние изтъкнахме, ни убеждават в общността на техните концепции. Безспорното, което никой не може да отрече, е, че като оригинален и силен творец Йовков не се е страхувал поради близост в идейни и поетически „диспозиции“ да се учи от „опита“ на своя велик предходник. В този смисъл той е един от тези наши големи писатели, които непосредствено продължават творческите традиции на автора на „Севастополски разкази“ и „Война и мир“ в българската литература.

ТЕМАТА ЗА НАПОЛЕОН У ТОЛСТОЙ И ЖЕРОМСКИ

Николай Даскалов

Чета „Война и мир“ и се уча на истинска психология.

Стефан Жеромски

Тези думи на големия полски романист отдавна би трябвало да станат отправна точка на редица изследвания от контактологично и типологическо естество, които на сравнителна база биха хвърлили светлина върху някои централни проблеми, чието решение в историческите романи на Толстой и Жеромски е свързано с цялостната им творческа концепция. В това отношение сравнителното изследване на „Война и мир“ и „Пепелища“, двете най-значими произведения на руската и полската литература, отразяващи епохата на Наполеоновите войни, крие богати възможности за сравнително-литературна интерпретация на проблеми, чийто философско-исторически характер и особено художественото им решение от двамата големи славянски романисти дава категорично основание да бъдат квалифицирани техните романи като историческа проза от нов тип.

Широтата на философския поглед върху историята, идейната дълбочина на историческото мислене, което почива на основния философски тезис за решаващата роля на народните маси в историческото развитие, схващането за зависимостта на действията на историческите личности от обективните закономерности, значението на моралния фактор във войната и пр. — това са едни от най-съществените завоевания от философско-историческа гледна точка на Толстой и Жеромски в областта на историческия роман. Разбира се, различните исторически епохи, в които са създадени двата романа, характерът на литературния живот, националният поглед върху събитията, философските и психическите диспозиции на авторовите индивидуалности и т. н. неминуемо слагат своя отпечатък в една или друга степен при художественото решение на посочената проблематика. Но когато се потърси решението на явленията в тяхната обща, типова характеристика, не може да не се съгласим, че като цяло творческите концепции на Толстой и Жеромски, особено що се отнася до проблемата за ролята на народните маси и на личността в историята, носят белезите на дълбоко сходство.[1]

Несъмнено редица сходства между романите „Война и мир“ и „Пепелища“ идват като резултат на конкретно влияние на Толстой върху Жеромски. Такива близости съветската литературоведка В. В. Вит открива преди всичко в обрисовката

---

[1] Вж. И. К. Горский. Польский исторический роман. М., 1963, с. 157—158; И. А. Потапов. Роман Л. Н. Толстого „Война и мир“. М., 1970, с. 153; K. Wyka. Żeromski iako pisarz historiczny. — В: сб. Stefan Żeromski. IBL, 1951, s. 189.

на историческия колорит, в диференцирания подход при изображение на дворянството и шляхтата, в противопоставянето на една част от тези съсловия на народните маси, в проследяване пътищата на сближение на друга част с народа, в някои драматични психологически ситуации, в които се оказват редица представители на тези съсловия, в някои конкретни епизоди като сцените на военните съвети, на лова, на зимните карнавални игри и пр.[2] и с тези убедителни постановки и изводи не може да не се съгласим. В същото време трябва да подчертаем, че наред с това важните, съществени измерения на влиянието на Толстой върху Жеромски се заключават и в обстоятелството, че в романа си полският писател, независимо че не насочва с такава категоричност, както Толстой, перото си на територията на историческата етика, обективно следва възгледите на един от най-неуязвимите философи на историята по въпроса за ролята на народните маси и на личността. И толкова по-значимо е това въздействие на Толстой върху Жеромски, колкото повече си даваме сметка, че до появата на „Пепелища“ в полския исторически роман, най-вече в лицето на романите на Хенрик Сенкевич, този въпрос не се решава в полза на народните маси. Героите от историческите романи на Сенкевич са най-здравата и най-вдъхновяваща митология за полския народ, но именно митология. Жеромски е първият полски исторически романист, който разруши в литературата тази митология и обективно посочи, че бъдещето на полския народ няма да се роди от прословутия култ към силата на полското феодално рицарство, от романтичните въздишки по миналото могъщество на Жеч Посполита, а от вярата в силите на народната маса. Пряко свързана с тези възгледи на Жеромски и с актуален отклик във времето е темата за Наполеон и Наполеоновите войни в романа „Пепелища“, в която тема като генерално разбиране във философски аспект Жеромски следва Толстой. В тази статия ще спрем вниманието си върху интерпретацията на тази тема от Толстой и Жеромски не само защото в много отношения тук възгледите на двамата романисти съвпадат, но и поради това, че тя е както „една от най-съществените за цялата творческа концепция на романа „Война и мир“[3], така и за концепцията на романа „Пепелища“.

В своите „Френски тетрадки“ Иля Еренбург изказва една мисъл, която, отнесена към епохата на Наполеоновите войни, като че ли има своето най-пълно покритие. „Имало е епохи, когато хората са предпочитали да не мислят, а да вярват.“[4] Огромното движение на народните маси след Великата френска революция, последвано от походите на Наполеон, които разтърсват из основи феодалния свят, водят не само до външни промени в картата на Европа, но раздвижват и онзи гигантски вътрешен механизъм на колективната воля, който е най-сигурен белег за духа на новото време. Такива исторически мигове, когато всичко старо рухва под спонтанната и неудържима стихия на масите, са заредени и с провиденциализъм. Цвайг пише, че същността на такива мигове е достъпна „винаги само за избран кръг хора, широките маси не могат никога да ги схванат в тяхната абстрактна форма, а само осезаемо и антропоморфно; затова те винаги са готови да заместят идеята с един човек, с един образ, на когото те вярват и се стараят да се уподобят.“[5] Такава именно е епохата след Френската революция. Главоломният възход на „загадъчния“ човек от Аячо, чийто изключителен жребий е в същност еманация на могъществото и силата на националната и наднационална воля на европейските народи, пъшкащи под игото на феодалните династии, ражда легендарното заслепление, че геният му е сключил съюз с провидението, че той е „кочияшът-титан на съдбата“, призван да промени

---

[2] Вж. книгата на В. В. Вит. Стефан Жеромский. М., АН СССР, 1961.
[3] Срв. В. В. Вит. Цит. книга.
[4] И. Еренбург. Френски тетрадки. Варна, 1972, с. 121.
[5] Ст. Цвайг. Еразъм Ротердамски. С., 1968, с. 83.

съдбините на народите. Дълго след катастрофата при Ватерло образът на „последния велик цезар на историята“ е обкръжен с ореола на избраника, когото съдбата е белязала да изиграе един от най-великите и най-трагични актове на сцената на европейската история. Философи, историци и писатели търсят загадката на изключителната му мощ да се разпорежда в Европа в това, че гениият му сам, едничък е взел превес над цялото останало човечество и в това виждат причината той да бъде издигнат на недосегаемия пиедестал на земното величие и в същото време дискредитиран във вечността, защото, нарушавайки равновесието, е предизвикал бога.[6]

Толстой е първият писател в световната литература, който, изхождайки от фундаменталния философски тезис за решаващата роля на народните маси в историческото развитие, демитологизира името на Бонапарт, разрушава окончателно култа около неговата личност и виждайки зад „загадъчното лице на сфинкса“ крайния еготизъм на императора-фаталист, ни посочва не само че „свръхчовешките“ дела на великите личности съставляват един огромен фалшификат на колективната история, но и ни подсказва недвусмислено опасностите от диктатурата, която може да превърне и най-светлата идея в средство за задоволяване на автократорски амбиции. Тук се крие може би и една от загадките на гениалния Толстой — „пророческият“ му усет да изписва, макар и несъзнателно, тревожния образ на бъдещето, когато диктатурата на XX в. ще предизвика най-страшния разлом в историческата съдба на човечеството.

Проблемата за отношението на Толстой към Наполеон е свързана с най-значителни спорове както в полската, така и в руската литературна критика от времето на Толстой, та до наши дни. Тук нямаме възможност да приведем мненията на големия брой полски и руски литературоведи.[7] Бихме искали да посочим само, че голяма част от дълбоко противоречивите по своята същност мнения и оценки (най-общо те могат да се групират в две насоки: едните считат, че Наполеон на Толстой няма нищо общо с историческата истина за гениалния пълководец, а другите — без уговорки смятат образа на Наполеон за исторически правдив)[8] като че ли не държат достатъчно сметка за два момента в концептуалните философски възгледи на Толстой: първо, в отношението личност — общество личността не може да играе решаваща роля. Това е според Толстой главният параграф в кодекса на историята. Второ, великата личност престава да бъде велика от оня момент, в който е загубила „нравствена територия“. Това означава, че отношението към великата личност не може да бъде само философски, но и нравствен въпрос. Тези два момента от възгледите на Толстой преимуществено определят отношението му към Наполеон и оказват в една или друга степен влияние върху автора на „Пепелища“.

В своите романи нито Толстой, нито Жеромски подлагат на анализ онези социално-обществени сили, идеи и отношения, които правят от един корсикански капрал най-могъщия император на Франция. Нито Толстой, нито Жеромски достигат в своите романи в дълбочина до онова генерално прозрение за социалната същност на Наполеон, както и на водените от него войни, до което стига Маркс в „Осемнайсети брюмер на Луи Бонапарт“. Мисълта за интерпретация и оценка на социалната характеристика на героя и неговата епоха не съществува и в руския, и в полския исторически шедьовър. Като цяло „Война и мир“ е епопея за участието на *руската армия и руския народ* във войните, подготвени от френската буржоазия и подхванати от Наполеон, „Пепелища“ — роман за уча-

---

[6] На подобно тълкуване гения на Наполеон не е чужд и В. Юго (вж. Клетниците. Ч. I).

[7] По-подробно изложение на различните мнения вж. в книгата на И. А. Потапов. Роман Л. Н. Толстого „Война и мир“. М., 1970, с. 152—156.

[8] Изключение тук правят някои съветски литературоведи, като И. А. Потапов, А. Скафтимов и др., които разглеждат проблема многостранно и убедително.

стието на *полския народ и полските легиони* в състава на Наполеоновите армии. Може би поради това в полезрението на двамата романисти не попадат проблеми, свързани с национално-обществените и социално-икономическите предпоставки вътре в самата Франция, които издигат на хребета на историческите събития точно такава фигура, каквато е необходима на френската буржоазия, и в същото време, по силата на историческите закономерности, я превръщат в еманация на онези могъщи сили, които искат продължение на антифеодалните войни. Независимо от това Толстой и Жеромски поставят и решават в своите романи кардиналните философско-исторически проблеми — за ролята на народните маси и на личността в историята — с такава убедителност, с такава дълбочина на историко-философското мислене, с такова художествено вдъхновение, че е трудно човек да се съгласи с уязвимостта в социално-историческото им мировъзрение.

Една от най-силните страни от влиянието на Толстой върху Жеромски намира израз в трактовката на проблемата за народните маси и за личността в историята. За Жеромски „великата историческа личност е резултат на силите и стремежа на епохата, а двигателите на тези сили се крият в народните маси“[9]. Не е трудно тук да се види влиянието на Толстоевите възгледи, но не може да не се изтъкне трудността, пред която е изправен *полският* писател, когато трябва да осмисли и приеме тази истина. Защото десетилетия наред в представите на поляците Наполеон е средоточие на волята на провидението, призван да донесе на щиковете на своите войници свободата на Полша. Жеромски първи разсейва тази илюзия, но приемайки безусловно Толстоевия философски тезис за ролята на народните маси, в същото време той не остава чужд на известно възхищение от военния гений на Наполеон. Ако в оценката си за императора, продал идеите на революцията, хвърлил в страшната кланица на историята хиляди хора, тръгнал със своите легиони да подчинява на диктаторските си амбиции волята на народите, Жеромски обективно е не по-малко категоричен от Толстой, то в субективната оценка на неговото лично поведение, на неговия пълководчески гений той не стига до онова дръзко историческо дискредитиране на Наполеон, което в изображението на Толстой приема сатирически характер. За Жеромски, както и за Толстой Наполеон е само „еманация на колективните сили, на колоните пехотинци, на тълпите конници“[10]. Но когато Толстой на места води остра полемика с философите и историците за „случайността, от която се възползуват гениите“, следвайки своя възглед, че личността става историческа не по силата на случайността, а по законите на необходимостта, той много по-решително, категорично, безапелационно осветлява духовната същност на Наполеон. За него у Бонапарт няма нищо загадъчно, нищо непроницаемо, нищо необяснимо: „Ярки умствени способности, затъмнени от безумието на самообожанието.“ Неслучайно И. А. Потапов отбелязва, че от тези думи, нахвърляни на черновите на романа, „се развива определена концепция за образа, която ги поглъща“ и „в окончателния текст на романа в живота и дейността на Наполеон се различава миналото от настоящето: по-рано героят не е бил такъв, какъвто е станал по-късно“.[11] Най-често пропускането точно на тези моменти в романа води до извода, че дискредитирането на Наполеон от Толстой има своето нравствено-философско, но не и своето историческо оправдание.

Наистина внушението за тоталното отрицание на величието на Наполеон от Толстой се налага именно тогава, когато авторът следва своя философски тезис, че „в историческия процес се осъществява една скрита водеща целесъоб-

---

[9] Вж. К. Вика. Цит. студия, с. 189.
[10] Пак там, с. 188.
[11] И. А. Потапов. Роман Л. Н. Толстого „Война и мир“. М., 1970, с. 159.

разност“[12], която подчинява волята на всеки индивид. Но когато Толстой напусне сферата на философските разсъждения и оценката му за Наполеон като пълководец става по-обективна и от арсенала на средствата за образна изразителност отпадат такива прийоми като иронията и сатирата. Нека припомним думите му за Наполеон при Бородино. „В Бородинското сражение Наполеон като представител на властта изпълняваше работата си тъй добре и още по-добре, отколкото в другите сражения. Той не направи нищо вредно за хода на сражението; той се съгласяваше с мнението на по-благоразумните; той не бъркаше, не си противоречеше сам, не се уплаши и не избяга от полесражението, а със своя голям такт и опит от войната спокойно и достойно изпълняваше своята роля на човек, който привидно началствува.“

В разбирането на Толстой личи, че като всеки човек, надарен с ярки умствени способности, Наполеон обективно мисли и действува като всеки човек. Но стремейки се да мисли не като всеки човек, а с „категориите на съдбата“, той не подозира, че е също такава марионетка на историята, както всеки човек, взет поотделно. И това не означава, че авторът се стреми да деперсонализира историята, той само цели да дискредитира идеята за „великите“ личности, които сами считат, че излизат извън рамките на историческите събития и по този начин оправдават своите постъпки, колкото и да са аморални. В своето разбиране по този въпрос великият руски писател споделя мисълта на Монтескьо, който казва, че „за да станеш нещо велико, съвсем не трябва да си велик, не трябва да си над хората, а трябва да си с хората“. Наполеон на Толстой счита, че ако в света съществува средоточие на волята, то неговите координати се пресичат някъде в самия него, хората са само еманация на тази воля. Ето кое философът Толстой не може да приеме, ето кое предизвиква рязко отрицателното отношение на човека Толстой към Бонапарт. Наистина изходното положение на неговата философия не позволява възгледите му за обективната необходимост да излязат извън пределите на фатализма, което в края на краищата води към „висшата“ воля и „висшите“ цели на провидението.[13] Но фаталният философски тезис на Толстой за предопределеността на историческите събития е право противоположен на мисълта за „предопределението“ на великите личности като избраници на съдбата. А Наполеон решава недвусмислено проблемата за живота си именно като божествено предопределение: човечеството е създадено за него и той за човечеството. Само че в представите му не той, а човешката маса е допълнение към него. „Боя се само от природата“ — тези думи на Наполеон според Толстой не биха означили могъществото и силата на индивидуалната воля, а по-скоро биха били израз на краен индивидуализъм. А крайният индивидуализъм е винаги край на индивидуалността и началото на варваризма. Цялото си поведение, постъпки, действия Наполеон на Толстой сякаш се стреми да докаже, че манията за величие се ражда у човек, когато той изгуби здравото чувство за собствената си индивидуалност и приема за единствен догмат, за единствена истина-закон мисълта, че чрез него историята излиза от нелегалност. До това довежда според Толстой болната амбиция на сетивата без дух, без нравственост. Наполеон хвърля в кланицата на историята хиляди хора, за да се отворят пред него някакви врати, зад които ще види реализирана *своята* воля, *своите* амбиции, *своето* величие — нещо свръхестествено и страшно за *човешкото* разбиране — ето може би покритието му с комплекса на всеки диктатор. Той става палач, за да изживее свръхчовешкото, масов убиец, за да бъде бог. В това се заключава според Толстой демонологията на неговото време. И не само на неговото. Руският писател ге-

---

[12] А. Скафтымов. Нравственные искания русских писателей. М., 1972, с. 188.
[13] Пак там, с. 203.

ниално се придвижва напред във времето, като чрез образа на Бонапарт свежда възникналата по-късно крайна естетска идея за свръхчовека до малкото човече, което стига до опасни висоти и откъдето му се струва, че масите са торът за развитието, а той е сеячът, богът. Здравият народен дух на Толстой, усетът му за доброто в неговата непосредност, конкретност му подсказва голямата и проста истина — всеки стремеж да се прекрачи границата на човешки възможното е мисъл, от която човечеството е ставало винаги жертва на масово унищожение, защото тя е като Вагнерова музика в ушите на Хитлер. В това до голяма степен се заключава всемирноисторическото оправдание на отношението на Толстой към Наполеон.

За разлика от Толстой Жеромски не се опитва да разплете възлите в душата на „непроницаемия" човек от Аячо. От страниците на „Пепелища" винаги ни гледа студеният и непроницаем поглед на сфинкса. Какви подбуди управляват душата на Наполеон? Какво чувствува той, когато „немите му и глухи очи" следят трагичните човешки маси, подгонени и разхвърляни от страшния вихър на войната? Какви мисли владеят душата му, когато хладнокръвният улан, а някога болезнен интелигент Кшиштоф Цедро, ранен и изтощен до смърт, отправя стрелите на своите очи в помътения поглед на императора и през бликащата кръв уста се отронват думите на надеждата, които са и думи на съмнението: „Сир, . . . излязох от дома на баща си . . . вярвах . ., че моята земя . . . А сега на чужда . . . Кажи, че ненапразно, че за моята земя . . . Императоре, императоре!" Какво означава в края на романа тази „краткотрайна, полутъжна усмивка . . . по гранитното лице" на вожда, когато той среща отново вкаменените от войнишка преданост очи на героя?

Никъде в романа си Жеромски не дава пряк отговор на тия въпроси, никъде той не снема загадката от лицето на императора, никога не се опитва да надникне и осветли отвътре душата му, както това прави Толстой. Този факт недвусмислено показва, че у Жеромски загадъчното обаяние на пълководеца се бори с властните амбиции на диктатора, че страшното, непроницаемото у Наполеон съжителствува с великото, с човешки несъизмеримото. Обективно обаче, чрез войните и съдбата на полските легиони Жеромски развенчава легендата за Бонапарт като благодетел на народите. И тук именно той следва Толстой. В изображението на Жеромски Наполеон може да е загадъчен, непроницаем гений, който може би само в един миг изживява хилядолетия, но в същото време той е средоточие на олигархията на милитаристичния ум, впрегнал колективните сили на историята в страшната борба за могъщество и власт, подложил на огън и меч народите, за да задуши тяхната борба за свобода. Едва ли в романа „Пепелища" можем да срещнем по-царствено зрелище от картините на войната в Испания, когато непобедимите легиони на императора онемяват от удивление пред един национален фанатизъм, който превръща народа в непобедима армия. Галерията от епизодични образи на испанци, които Жеромски създава, не само означават универсума на един народ, а носят в себе си идеи, които имат по-широки — и конкретно-исторически, и обществено-философски измерения, чрез което се разкрива обективно истинската същност на Наполеон като диктатор и на водените от него завоевателни войни. „Тази война никога няма да свърши — говори един от героите на Жеромски, старият войник капитан Вигановски. — Аз съм войник от толкова години и разбирам коя война може да свърши и кога . . . Тези не могат да бъдат победени, защото имат зад себе си правото и ентусиазма." Явно е, че у Жеромски, както и у Толстой възгледът за безпомощната воля на отделния индивид, какъвто и да е той, има не само своето обществено-философско, но и своето конкретно-историческо обяснение: Наполеон печели сраженията и славата, когато воюва за справедливи идеи, които вдъхновяват неговите войници, и губи тогава, когато династичните

му интереси влизат в конфликт с волята на народите за свобода. В този смисъл К. Вика отбелязва, че „легендата за Наполеон в „Пепелища“ съществува като факт на Наполеоновата епоха . . ., но не съществува като норма на оценка от страна на писателя и затова той с такава категоричност показва онези моменти от войната на поляците на страната на Наполеон, в които проличава как грабителският им характер най-много се разминава с техните надежди.“[14] Редица епизоди от романа „Пепелища“, в които авторът показва участта на полските легиони, които далеч от родината са принудени да задушават волята на народите за свобода, като хранят илюзията, че воюват за свободата на Полша, недвусмислено говорят за отношението на Жеромски към Наполеон и водените от него войни. Разкривайки чрез покъртителен разказ трагичната съдба на „войника-скитник“ Ойжински, в чиято участ сякаш се оглежда съдбата на полските легиони в състава на Наполеоновите армии, проследявайки мислите на доблестния капитан Вигановски, развивайки драматичните противоречия в душата на адютанта на императора княз Сулковски, Жеромски в същност развенчава легендата за Наполеон като благодетел на полския народ и на човечеството. Онова, което у Мицкевич чрез мислите на един от героите му в „Пан Тадеуш“ (Мачей Добжински) съществува като съмнение и предчувствие, Жеромски вече разкрива като историческа реалност, развивайки трагичните антитези в романа: сляпата вяра на полските войници в Наполеон като спасител, от една страна — и обективните резултати от тяхната дейност — от друга. Не може да не се отчете историческата и художествената дързост на Жеромски във времето. След излизането на „Пепелища“ цялата полска историографска наука, водена от политически съображения — да наложи личността на диктатора Пилсудски, — възкресява отново култа към Наполеон и се стреми да сложи „знак за равенство между легионите на Домбровски и легионите на Пилсудски“[15]. Така пророческата теза на Толстой за опасността от диктатурата намира в романа на Жеромски и своето потвърждение, и своето продължение. В това се заключава и актуалното значение на романа за епохата на писателя.

Вторият момент от възгледите на Толстой за великите личности изключва нравствения релативизъм. Не е случайно обстоятелството, че някои литературоведи, изразявайки несъгласие с представянето на образа на Наполеон във „Война и мир“ като правдоподобен, се опират на мнението на някои руски критици, между които и К. Леонтиев.[16] Самата философия и естетика на К. Леонтиев е диаметрално противоположна на философията и естетиката на Л. Н. Толстой. „Едно величествено столетно дърво — пише Леонтиев — е по-скъпо от две десетки безлични хора и аз няма да го отрежа, за да купя на мужиците лекарство против холерата.“[17] Този „естетически аморализъм“, който по-късно ще триумфира у Ницше, е органически чужд на автора на „Война и мир“, на неговия, бихме го нарекли, „нравствен антропоцентризъм“. За Леонтиев един Цезар е несъмнено хиляди пъти по-безнравствен от един Акакий Акакиевич и от хилядите честни хора, но в него има и хиляди пъти повече поезия и величие.[18] Такава естетическа автономия на личността, освободена от морални догмувания, от нравствена интуиция, Толстой не може никога да приеме. „Толстой — пише А. Скафтимов — не признава Наполеон за велик не само защото не намира у него разбиране за значението на извършващите се събития, в които

---

[14] К. Вика. Цит. студия, с. 189.

[15] Социално-класовият смисъл на тази идея проличава в историческите трудове на Аскенази и Скалковски (вж. К. Вика. Цит. студия).

[16] Вж. мнението на В. Летенбауер, приведено в посоченото изследване на И. А. Потапов, с. 203.

[17] Вж. Н. Бердяев. К. Леонтиев. Paris, 1926, с. 33—34.

[18] Пак там.

той е участник, но и затова, че в неговите дела той вижда само егоистични, жадни, честолюбиви амбиции, съвършено далеч от проблемите и изискванията на доброто.“[19] Чрез образа на Наполеон великият руски писател тревожно и мъдро е изписал една от най-неуязвимите формули в кодекса на разумното и мислещо човечество: псевдосъстоянията, външната поза, арогантното високомерие на личността са рожба на нейния нравствен паралитизъм. Самите възхитени викове и погледи на хората, доведени едва ли не до култова оргаистичност към земния бог, вече го дискредитират като нравствен, а следователно и като велик човек, защото той е довел цялата огромна дейност, цялото движение на масите до сюблимни мигове за задоволяване на лични амбиции. Тук възгледите на Толстой вътрешно кореспондират с възгледите на друг голям полски писател — Х. Сенкевич, който по времето, когато пише знаменитата си християнска епопея „Камо грядеши?“, на въпроса на един берлински седмичник, „Как-во мислите за Бисмарк?“, отговаря: „Поклонникът на силата създаде сила. Неговите заслуги и неговите недостатъци идват от един и същи източник. Бисмарк не е разбрал, че силата трябва да има и душа, *и то високо морална душа* . . . (курс. м.), че пълководецът на безбройните армии трябва да бъде справедливостта.“[20]

Дори и да допуснем, че Толстой като религиозен мислител взема съвестта и нравствеността като критерий за поведението на личността, не може да не се съгласим, че той извежда тяхното съдържание не пред очите на бога, а пред очите на човечеството. Защото ако религиозният мислител Толстой никога не може да приеме съгласуването на евангелието с меча, това е, понеже за човека Толстой решаването на конфликтите с война никога не е нравствено решение. А за Наполеон нова Европа не е нравствена идея, тя трябва да се роди, след като на челото на стара Европа бъде поставен с огън и меч кръстният знак. Такава Европа нито философът, нито нравственият човек, нито религиозният мислител Толстой може да приеме. Но той не приема безкритично и формулата на Цицерон, че „един несправедлив мир е все по-добър и от най-справедливата война“. И в това се състои мъдростта на Толстоевия хуманизъм — в неговия несравним нравствен престиж и върховна човешка справедливост. За него Наполеон е класическият пример за страшното дело на разрухата. Той се е появил по необходимост, а не случайно, но не по необходимост се ръководи в своето поведение, а воден от славата и честолюбието. Неговото „Аз“ става като че ли противоотрова на неговата безнравственост. Може ли да бъде велик такъв човек? Толстой отговаря категорично: Не. Велики престъпници няма. Човешката история може да създаде гении-войници, но не и гении-убийци. У Наполеон живее чувството за свръхчовека, а то се ражда тогава, когато у човека се роди престъпникът. Но престъплението е противно на човешкия разум. Затова според Толстой сърцето и историческата памет на човечеството не прощават на Наполеон. Затова той ще заплати със страшна цена под Москва или при Ватерло опиянението от своето величие. Разбира се, това е нравствената позиция именно на Толстой. Но тя е част, тя се вмества в обширната нравствена вселена на неговия народ, който, нека си послужим отново с думите на Монтескьо, „притежава една от най-великите дарби — да концентрира в себе си моралните стремежи на човечеството“. В тоя ред на мисли не може да не се позовем и на думите на един от най-големите френски романисти — Стендал, който през 1817 г. пише следното: „Евакуацията на жителите на Смоленск, Гжатск и Москва за четиридесет и осем часа е най-учудващото морално събитие на нашия век. Може ли да се сравнява граф Разтопчин с бургмистъра на Виена, който отиде при

---

[19] А. Скафтымов. Пос. книга, с. 203.
[20] Вж. Стефан Майхровски. Господин Сенкевич. С., 1970, с. 284.

императора (Наполеон), за да му засвидетелствува своята почит.“[21] Това постоянство в нравствената хегемония на руския народ е един от ключовете за разбиране на отношението на писателя към гениалния пълководец, който би се свил под силата на върховния възглед и пророческите думи на истински великия човек Л. Н. Толстой.

За разлика от Толстой Жеромски не извежда нравствения момент в делата на историческите личности в такава силна позиция. Никъде на страниците на романа „Пепелища“ авторът не дискутира по посочения проблем, но не е трудно да се почувствува, че той до известна степен се разминава с Толстой по въпроса за моралните домогвания като неотменно качество на великите личности. Това донякъде определя и противоречивото му отношение към Наполеон: чрез разкриване на същността и характера на водените от него войни, чрез показване съдбата на полските легиони в тези войни обективно Жеромски развенчава култа към Наполеон в полската национална памет и в същото време той не е чужд на възхищението от делата му като велик пълководец. Ето например какво говори за Наполеон един от героите му, за когото великото и страшно дело на разрухата е било винаги начало на онова свято дръзване, чрез което човечеството върви напред: „Може би мислиш — казва Сулковски на княз Гинтулт, че това е обикновено високомерие, мизерна подлост на набързо напредналия, когото обезумялата човешка маса е издигнала толкова високо? Лъжеш се. Това не е само високомерие. Това е точно оная свръхчовешка сила. Аз зная, че той обича себе си толкова силно, колкото свети Антоний Падуански е обичал бога, че за своя собствена цел изпълва земята със страшната си и неизмерима слава. Но в тая цел се съдържа нов свят, никому неизвестен. Той непрекъснато се стреми към него, както Колумб към своята Америка. Там започва и се ниже новата история на човешкия род . . .“

Разбира се, когато изтъкваме тези неща, не трябва да се забравя характерът на епохата, в която е създаден романът „Пепелища“, както и литературната действителност в Полша по това време. Не е необяснимо обстоятелството, че в „Пепелища“ се долавят много „почти ницшеански възхвали на мощта, култ към живота . . ., възхищение от елементарната мощ на инстинкта“[22] — особености, които са характерни за част от творчеството на писателите от групата „Млада Полша“, към които принадлежи и Жеромски. Противоречивостта на нейната естетическа програма слага в една или друга степен отпечатък както върху образната структура, така и върху романа като цяло. „Пепелища“ — пише И. Матушевски — не е спокойно и плавно течаща епопея, а бурлива симфония, изпълнена с разтърсващи дисонанси.“[23] А лирическият темперамент на автора го води на места до такава екзалтация на чувствата, че с право романът се смята за една от най-хубавите лирически епопеи на световната литература. Обаче тъкмо това „избухване“ (на чувството) „в широкия, шопенхауеровски смисъл на думата“[24], „започващо с бруталните викове на инстинкта и завършващо с приповдигнатата мечтателност и мистицизма“[25], ограничава аналитичната, реалистична стихия на автора и го води на моменти до трагичното противопоставяне на делата на морала. Тук се крие може би и причината за разминаването му в тази област с възгледите на великия руски писател.

---

[21] Вж. Иля Еренбург. Уроците на Стендал. — Във: Френски тетрадки. Варна, 1972, с. 212.

[22] Jan L. Jakubowski. Stefan Żeromski. Życie i dzieło. — В: Stefan Żeromski. Warszawa, 1975, s. 45.

[23] Jgnacy Matuszewski. Żeromski i „Popioły“. — В: Stefan Żeromski. Życie i dzieło. 1975, s. 224.

[24] Пак там.

[25] Пак там.

Историческата заслуга на Жеромски за полската литература и полския народ обаче се измерва с това, че той първи развенча легендата за човека, който бе запечатал сякаш завинаги малката си, но велика фигура на „мъж с вида на бога на войната“ върху полската национална памет и разкривайки съдбата на трагичните легиони на Домбровски, отрече войната като събитие, противно на човешкия разум. „Дано — пише Жеромски в предговора към шведското издание на романа — най-после действително да свършат войните и дано вече не се налага нито да ги преживяваме, нито да ги описваме.“[26] А на това несъмнено се учи и от един от най-великите и най-мъдри хуманисти на всички времена и народи — Л. Н. Толстой.

[26] Stefan Żeromski. Pisma literackie i kriticzne. Warszawa, 1963, s. 174.

ЛЮБОМИР ЛЕВЧЕВ
(Щрихи към портрет)

Христо Стефанов

Между „Звездите са мои“ (1957) и „Изход“ (1976) лежат две десетилетия — дълъг, изнурителен „път през годините“. Особено за поета, който — по думите на самия Левчев — „ . . . следва своята поезия цял живот, както Санчо следва своя Дон Кихот“ („Рецитал“).

Както много Левчеви метафори и сравнения, нагледен плод единствено на смели асоциации, и това крие няколко смислови пласта. В прякото си значение то е естествено израз на магнетичната сила, която води твореца през житейската проза към духовни висоти. Но в друг аспект същото сравнение ни се струва непривично — българската поетическа традиция ни е привикнала да търсим в живота на големите поети *тъждество между слово и дело,* как тогава да приемем подобно „разпределение на ролите“: поезията — Дон Кихот, а нейният автор — Санчо Панса? (В скоби казано, тук се оглежда една от драматичните дилеми в творческия път на априлското поколение — на нея ще се спрем по-нататък; както и постоянната „раздвоеност“ на Левчевата лирика между романтичния устрем и отрезвяващата му проверка в делника.) И същевременно, ако вникнем по-дълбоко в тези образи-символи, каквито отдавна са станали героите на Сервантес, ако си припомним думите на Дон Кихот: „Като те гледам, Санчо, и ти не си по-малко луд от мене“ — ще доловим и синтеза на двата смислови плана.

Сякаш се отклонихме в многопластовото съдържание на едно единствено сравнение. Но само привидно. Стиховете на Левчев изобилствуват с такива образи, които в сгъстен вид съдържат — както семето „съдържа“ в себе си вековния дъб — централни в творчеството му проблеми, отразяват същностни страни на поетическото му мировъзрение. И въпреки всички превъплъщения на поета, въпреки яростно отстояваното „право да бъдеш нов“ неговата лирика потвърждава думите на Корней Чуковски, че поезията е една фанатично дълга мисъл, която творецът следва до гроб. Именно въплъщенията на тази мисъл — било в зърното на отделния образ, било в разклонената цялост на завършената творба — са гръбнакът на Левчевото поетическо творчество, те му придават вътрешно единство.

Само че неговото вътрешно единство е особено. Редица поети, имам пред вид големи поети, го постигат с цената на известно самоограничение: тяхното творчество гравитира около едно ядро от теми и проблеми — постоянно вариращи, разкриващи се в различна светлина от стихотворение в стихотворение и от книга в книга, — които очертават границите на поетическия им свят. При Левчев, струва ми се, не е точно така. И той, разбира се, си има своите предпо-

читани теми, даже любими метафори, които се повтарят в не една творба. Но сцеплението на неговата поетическа вселена е от друг разред — то е плод на концептуалното му мислене, което непрекъснато кръжи около кардинални проблеми като историята и човека в нея, идеала и проекциите му в действителността, ролята на изкуството във вечното движение напред и пр. Понякога тези проблеми се превръщат пряко в тема на дадено стихотворение; но и когато не е така, те са своеобразният зрителен ъгъл към конкретната тематика.

Може би по тази причина лириката на Любомир Левчев оставя двойствено, парадоксално впечатление; постепенното навлизане в нея рисува облика на поета в различни ракурси. На пръв поглед той е цял в настоящето с неговите вълнения и тревоги, даже с увлеченията и заблудите му. Както сам казва в едно интервю: „Всички мои книги приличат на своеобразни дневници. В известен смисъл може да се каже, че времето ги редактира.“ Ала тази самоотдаденост на мига не остава в пределите на емпирията; конкретното, остро актуалното е видяно — поне в най-добрите му творби — в скритата си всечовешка значимост. И между редовете на поетическия „дневник“ прозира „фанатично дългата мисъл“ на твореца, очертава се сложният му духовен профил, в който можем да вникнем само като изминем — доколкото ни е възможно — собствения му път през годините. Затова и аз, както почти всички критици, писали за Левчев, няма как да избягна връщането към времето непосредствено след историческия Априлски пленум, към щастливия старт на поколението, свързало творческата си съдба с него.

В много отношения априлското поколение има исторически шанс. То дойде, когато цялото общество кипеше в треската на обновлението, когато рухваха догмите на схематизма, когато се откриваха нови хоризонти за художествени търсения — и съвсем естествено сля романтичния порив на младостта си с устрема на социалното преустройство. Дръзката декларация „Звездите са мои!“ стана лозунг на едно поколение, даже нещо повече — символ на един повратен момент в развитието ни. И първата стихосбирка на Любомир Левчев бе приета радушно, защото безпогрешно долови и изрази патоса на времето: усещането за грандиозността на онова, което става сега, пред очите на всички — а по своята значимост може с пълно право да бъде сравнявано със звездните мигове от историята на човечеството.

Тук, струва ми се, е коренът на една същностна особеност на неговата поезия, често определяна като с а м о ч у в с т в и е. Сега не е трудно да се разбере, че това бе самочувствие не лично, а и с т о р и ч е с к о; както самият Левчев доста по-късно го нарече в едноименното стихотворение от „Но преди да остарея“ (1964) — „самочувствието на филизите“. Не виждам с какво друго може да си обясним вътрешната свобода и естественост, с която в първите си творби поетът призоваваше сенките на великите предтечи, вдигаше наздравица с лорд Байрон, точеше кастилска кама на гроба на Лорка. . . Най-строгият негов редактор, времето, „подбра“ от „*Звездите са мои*“ преди всичко стихотворения като „Сила“, „За чест и слава“, „Новогодишна наздравица. . .“, „Песен за Гарсия Лорка“, „Песен за мен“ (имам пред вид автоантологията „Самосъд“, 1975) и доказа, че в тях не е имало и капчица фалш. Само че тепърва предстоеше това самочувствие да бъде доказано и защитено. . .

Така или иначе, но „Звездите са мои“ (1957) и „Завинаги“ (1960) представяха Любомир Левчев като поет на революционната патетика, на смелата декларация и яркия жест, на романтичната мащабност и полярността на чувствата. Но още в тях зрееха промените в неговата поетика, станали очевидни в „Позиция“ (1962), „Но преди да остарея“ (1964), „Пристрастия“ (1966), може би и „Обсерватория“ (1967), за да доведат до ново качество в творчеството му от „Рецитал“ (1967) насам. Разбира се, става дума за едно органично развитие, в което вер-

ността към началото се съчетава с все по-зрялото философско углъбяване и изстрадания драматизъм. И за да разберем неговата логика, трябва да потърсим причините му в противоречието, заложено още в щастливото начало на творческия път.

Защото в изкуството категории като „шанс“ или „щастие“ са твърде двусмислени — те значат същевременно и „дълг“, „отговорност“. А и правото на новаторство винаги се е завоювало. Това личи добре в полярните оценки за първите няколко книги на Левчев, когато неговата лирика „. . . изигра роля на лакмус за проявление на различни вкусове, за полемики, накъде трябва да върви съвременната поезия“, според думите на Минко Николов (Септември, 1963, кн. 2). Наистина тези полемики най-често засягаха епидермални проблеми на поезията през 60-те години (споровете за интелектуализма, за свободния стих и пр.). Докато по-съществено бе, че историческият „шанс“ на априлското поколение в друг аспект се оказа и негова историческа „драма“. Драма, която бе характерна не само за Левчев, а и за Владимир Башев, Стефан Цанев, Константин Павлов; ала единствен той според мен успя да я превърне в движеща сила на творческото си развитие.

Най-общо казано, това бе драмата на „късно родените“, на една генерация, закърмена с грохота на революцията, която трябваше да търси продължението ѝ в мирния делник. Връщането към героичното минало, среднощните разговори със сенките на великите предшественици само изостряха противоречието: ето, ние сме законните наследници на безсмъртни герои, вървим по пътя, начертан от най-светлите умове на човечеството — но нали това означава, че сме длъжни да продължим делото им сега, не на барикадите, а в измамното спокойствие на ежедневието. . . И като контрапункт на споменатите по-горе стихотворения от „Звездите са мои“ още в „Завинаги“ се появиха творби като „Кремиковско начало“ или „Мойто желязно легло“, където поетът търсеше проекциите на идеала в настоящето.

Не може да се каже, че критиката не долавяше това противоречие. Липсваше ѝ обаче дистанцията на времето, за да види истинския му смисъл, за да разбере несъвпадението между поетическа и житейска биография като исторически обусловена творческа драма — както например в статията на Кръстьо Куюмджиев „С новото самочувствие на класата“, печатана за пръв път в началото на 70-те години. А тогава по-често явление беше неразбирането, дори когато самите поети се опитваха да осмислят своята вътрешна драма. За стихотворението „Земята на убитите поети“ примерно можем да прочетем: „Тук поетът е воден от образа „земята на убитите поети“ и в края на стихотворението е казано, че той пише стихове в тази именно страна. В случая ще свием периметъра (на лирическия герой — б. м., Х. С.), защото не е важно къде пишеш, а какво и защо. По-широко погледнато, въпросът не се свежда до придържане към известна традиция, а и до продължението на тази традиция.“ (Иван Пауновски. Позиция, която никой не атакува. — Септември, 1963, кн. 2.)

Цитирам тези редове не от любов към куриозите, а защото става дума за наистина програмна творба. Пък и смятам, че „разминаванията“ между творчество и критика заслужават по-сериозно внимание, отколкото лековатата ирония със задна дата — това са нагледни доказателства за противоречивостта на литературния процес.

В същност стихът „земята на убитите поети“ се повтаря два пъти — в първата и последната строфа, — но само за да открои контрастно развитието на темата. А тя е разкрита най-ясно във втората строфа:

А идват стихове.
Напират тъмни.

Разкъсват ме.
И ето,
по традиция
жетварката замахва
да ожъне
една ръкойка слънчеви лъчи . . .
— Но ти си жив! —
обижда се орлицата.
Вълкът ми дири раните с очи (разр. моя, Х.С.).

В този упрек — „Но ти си жив!“ — няма лична вина, тук се разкрива историческата „вина“ на поколението: пред онази поетическа традиция, маркирана с далечните реминисценции от гениалната Ботева балада, и в по-широк план — пред всички, паднали за свободата. Разбира се, нелепо е да говорим за вина, никой не избира кога да се роди. Но забележително е, че това, което от субективно-психологическо гледище може да се усеща като „ощетяване“ от историята, дори като „вина“, вече е станало предмет на рефлексия; то е изходната точка, от която се търси истинското продължение на традицията, съзнателното ѝ следване при новите условия. И в края на стихотворението не „е казано, че той пише стихове в тази именно страна“, а нещо съвсем друго:

И уча се
да пиша стихове
в земята на убитите поети.

Дори многозначността на лирическия изказ сега е умишлено приглушена — в прекия си смисъл тази декларация е неестествена за вече оформения, популярен поет. Тя има само преносно значение: като творческа програма, като осъзнато усилие да се продължи ботевско-вапцаровската линия в поезията ни, да се открива героиката на революцията в мирното всекидневие.

*

Голямо е изкушението с един скок през годините да открием някои ефектни паралели — например с „Разговор с Димитров“ от „Свобода“ (1975), където поетът трябва сам да отговори на въпроса на сина си: „Не мислиш ли, че нужно е да стана и аз революционер. . .“ Но смятам, че си заслужава да се спрем по-обстойно на този момент в творческия път на Любомир Левчев, защото той може да ни обясни както насоките на неговото развитие, така и ред същностни страни на поезията му. Дори — колкото и страничен да изглежда подобен въпрос — своеобразната трактовка на някои теми, примерно в творбите му на т. нар. „строителна“ тематика.

Вътрешната връзка между двете тематични сфери — героико-революционната и строителната — е много точно доловена в споменатата вече статия на Кр. Куюмджиев: „Поколението на Любомир Левчев чувствуваше тази празнота в своята биография, тая загуба на „късно родените“, когато романтиката на революцията е назад. Какво му оставаше, освен да търси друга романтика?

Л. Левчев така и постъпи. „Кремиковското начало“, „големият човек“, „уморените жени“ — това бяха еталоните на неговата романтика“ (цит. по Силуети. С., 1976, с. 208).

И ето ни пред нов парадокс: в същност в цялото творчество на Любомир Левчев ще открием не повече от седем-осем стихотворения на „строителна“ тематика, разпръснати в почти всичките му книги. А сред тях са „Колко струва

билетът за Кремиковци“, „Големият човек“, „Балада за уморените жени“ — може би най-високите постижения на съвременната ни лирика в тази област (като изключим естествено поезията на Пеньо Пенев). Изключителната самовзискателност и постоянство, с което Левчев се връща отново и отново към тази тема, нямат нищо общо с гастролната готовност на немалко стихоплетци да пришпорят пегасите си към поредния голям строеж. Нещо повече, ранните творби на поета — „Кремиковско начало“, „Колко струва билетът за Кремиковци“, „Първа доменна“ — могат лесно да се свържат с даден строителен обект. От „Рецитал“ обаче, където се появиха „Големият човек“ и „Балада за уморените жени“, та до „Децата на строежите“ от „Свобода“ се засилва условността на изображението, лирическите персонажи придобиват откровено символен характер. Работникът от „Големият човек“ е не друго, а окото на историята, което със снизходително търпение гледа „ . . . как долу си играете на къщички, / на пози, / на автомобилчета, / на думи, / думи, / думи . . .“; уморените жени са „майки на всемира“.

Истинският смисъл на тези творби ще ни стане по-достъпен, ако ги разглеждаме в контекста на цялото творчество на Левчев. При цялата условност на подобни съпоставки според мен „Големият човек“ е своеобразен „отговор“ на „Интелигентска поема“, разрешение на драматичните дилеми в нея (неслучайно е и сходството между поетическите детайли в края на поемата и в стихотворението). Или например „Балада за уморените жени“: по топлотата и искреността на синовното чувство то може да бъде сравнено само с „Майка ми в рая“ или „Наздравица“, впрочем с последното го сродява и темата за труда като творчество, и напрегнатият размисъл за художественото творчество като дълг пред хората на труда:

— — —

Скъпи приятели,
ний всички сме излезли от народа.
Някога
майка ми работеше в стъкларска фабрика.

— — —

Сега аз няма да говоря
за ревматизма от студената вода,
за пръстите на майка ми,
едни такива криви като корени . . .

Тя настояваше да свиря на цигулка,
изобщо
обичаше изкуствата,
макар че нищо не разбираше от тях . . .

Така че мисълта ми е . . .
Да пиеме
за свободата на изкуството!

— — —

Да пиеме за камъка и огъня,
които правят мек ръбът на чашата!

(„Наздравица“)

Умишлено цитирам само фрагменти от творбата, за да изпъкнат нагледно резките асоциативни преходи на мисълта. В ранната лирика на Левчев чрез тях се изграждаше отделният словесен образ; тук цялото стихотворение е една разгърната метафора, споила (нали още Ломоносов определяше метафората като

„сопряжение далековатых идеи“) такива полярни за конвенционалното съзнание представи като тежкия, затъпяващо принудителен труд и свободата на творчеството. Парадоксалното им сближение неочаквано разкрива и тяхното родство, и диалектическата им взаимообусловеност.

Изобщо най-добрите стихотворения на „строителна“ тема в творчеството на Любомир Левчев не са „пресъздаване на трудовите делници“, както гласи услужливото клише, а напрегнат поетически размисъл за човека и историята, за смисъла на изкуството, за приемствеността в развитието и пр. („Големият човек“ — „Портрет на добрия бетонджия“, „Наздравица“ — „Децата на строежите“). И движението към обобщено-условно изображение на строителните реалии, за което споменах, е свързано именно с углъбяването в нравствено-философската проблематика; в по-новите творби на поета все по-определено строежът се превръща в устойчив символ на висшите човешки качества, в своеобразна духовно-етична опора. Най-очевидно е това в стихотворения, които *не* са на „строителна“ тема — защото понякога само един характерен детайл, само едно име, способни да предизвикат у читателя определени асоциации, изпълняват същата символна функция. Така е в „Звездопът“ (1973), където любовта към отечеството е внушена по рядко оригинален начин: „Без теб не мога аз да съществувам. / Дори в антигалактиката да отида, / Георги Карауланов / ще ми построи / един Карабалкан. / Светлин Русев / ще ми нарисува / една руса светлина . . . / И вий, приятели, / чиито имена / не трябва тук да споменавам / ще ми дадете мила красота / и млада слава . . .“ Двете имена — на видния строител и на видния художник — метонимично свързват двата мотива: за труда и за творчеството. Още по-недвусмислена е връзката им в „Бронзова въздишка“ от „Изход“ (1976), в което горчиво-ироничният размисъл за „бронзовата смърт“ в обятията на славата е отречен от надеждата „ . . . да получа следния подарък: / Георги Карауланов — монтажиста, (. . .) да ми се закълне, / че съществува / закон, че бронзовата смърт не е закономерна, / че не е неизбежна, / че простата човечност е безсмъртна . . . “

Защото в поезията на Левчев трудът — делничен и гениален, обикновен и вдъхновен едновременно — е прякото продължение на революцията, нейното мирно битие:

„Тоз, който падне в бой за свобода,
той не умира.“

Научиха се вече всички
тоз страшен стих да декламират.
Но днес
безсмъртието бавно овъглява
във всекидневната строителна жарава,
в труда за утрешния ден,
в труда велик и вдъхновен . . .

(„Концепция и модел за добра смърт“)

Но развитието на „строителната“ тема в Левчевата лирика — от „Кремиковско начало“ („Завинаги“) през „Големият човек“ и „Балада за уморените жени“ („Рецитал“) до присъствието ѝ само като мотив в „Обед“ („Свобода“) или „Бронзова въздишка“ и „Концепция и модел за добра смърт“ („Изход“) — е показателно и в друг аспект. То нагледно показва как конкретно-тематичното се „транспонира“ в сферата на философската и нравствено-политическа проблематика. И ни насочва към може би най-съществената особеност на неговото творчество.

Независимо че, както отбелязах, и Левчев има свои предпочитания към определена тематика, че в поезията му се очертават доста ясно няколко тематични насоки, всеки опит да ги проследим поотделно ни води до парадоксален резултат. Видяхме вече колко проблеми от идейно-политическо, нравствено-етично и философско естество съдържат стихотворенията му на „строителна“ тема. Защото поезията на Любомир Левчев винаги се стреми да „надделее“ конкретното — било то жизнена фактура, събитие, тема, настроение и пр., — за да обхване света и човека в тяхната цялостност, в неразчленимостта им; за да долови безкрайно сложните връзки, които впрягат и дребните събития на ежедневието, и грандиозните обществени катаклизми в неспирния ход на историята. Казано с ефектната фраза на един критик, „Левчев не възпява нито природата, нито себе си, нито любовта си, нито историята, нито партията, нито България. Той е поет на всичко това! На мисълта за единството на всичко това.“ (Енчо Мутафов. Поезията на Любомир Левчев. — Септември, 1974, кн. 3.)

Разбира се, въпросното единство не съществува извън конкретното битие на своите съставки — особено пък за поезията, която по силата на родовата си същност представя абстрактното, всеобщото чрез единичното, неповторимото. И напрежението между тези два полюса диктува една черта на Левчевата поетика, която заслужава по-обстойно внимание — нейната „раздвоеност“, дисонантност, контрастност. Можем да я доловим във всяко отношение — например в лексиката, където пристрастието към разговорната реч със специфичната ѝ фонетична окраска („верно“, „млѐко“ и др.) се сблъсква с експресивността на неологизмите, с яркия стилистичен колорит на редките, но затова пък открояващи се архаизми и пр. Или — на друго ниво — в ритмо-интонационната структура на неговия стих. Някога поетът бе писал, че свободният стих „винаги е съществувал в сонетите, във станситe, в терцините, във всички ритми“. Поточно ще бъде, ако кажем, че в Левчевия свободен стих се преплитат едва ли не всички стъпки и ритмически схеми, познати на нашата лирика — разбира се, не хаотично, а във връзка с развитието на идеята. По същия начин стихът му „звучи“ с многогласието на всички възможни интонации — от разговорната, монологична или диалогична до песенната или до маршовия рефрен. Това естествено е въпрос за самостоятелно изследване — искам да подчертая, че при по-внимателен поглед в стиха на Левчев ще открием не само очевидната му „прозаичност“, „разкрепостеност“ и пр., но и обратния стремеж към строга структурна оформеност, само че постиган с нетрадиционно използуване на традиционните средства (крайно интересна роля в това отношение има римата). Още по-нагледна представа за „контрастността“ на неговата поетика дава постоянното раздвоение между пластично-изобразителните и метафорично-символните функции на един и същ детайл. Дори — с риск да оспоря от „общите места“ в писаното за Левчев — бих казал, че за неговата лирика е по-характерна не завършената метафора, която доминираше в ранните му творби — сега поетът се опитва да разгърне пред читателя самия процес на метафоризиране, да направи „видим“ прехода от конкретното към множеството преходни значения. Докато все по-смело се сближават метафорично отделните мотиви и теми в рамките на цялата творба, т. е. метафоричността придобива не само словесно-образен, но и композиционен характер.

Нямам за цел да разглеждам изчерпателно поетиката на Любомир Левчев, но даже бегло щрихираните ѝ черти ни насочват към интересни хипотези. С цената на известно отклонение бих казал, че тя хвърля светлина върху въпроса за поетическото му „родословие“ — въпрос, почти незасяган от критиката или решаван в най-общ, идейно-патосен план („следовник на ботевско-геомилевско-вапцаровското начало“ по думите на Пенчо Данчев. Вж. Критика и естетика. С., 1972, с. 159). В същност безспорна е само близостта му с Вапцаров, която

може да бъде проследена в много аспекти — от ред сходства в поетиката до приемствеността в трактовката на теми и мотиви (например „трудът-творчество“ на Левчев е именно свободният труд, за който мечтае Вапцаровият лирически герой от „Сън“). И неслучайно в „*Завинаги*“ Левчев му посвети стихотворението „Песен за Вапцаров“, където съвсем пряко (и декларативно) подчертаваше намерението си да следва неговия път.

Но аналогията между двамата при цялата си хипотетичност може да бъде пренесена в по-широк литературноисторически контекст: не е ли поетиката на Левчев — както и Вапцаровата — една синтетична поетика и не представлява ли творчеството му, също както това на Вапцаров, един от синтезите в развитието на нашата поезия. Нека засега се задоволим с поставянето на въпроса просто защото е рано за отговор — става дума не за завършено творческо дело и за развойни процеси, които несъмнено ще имат продължение в утрешния ден . . .

Връщайки се към темата, трябва да отбележа, че показаните в поетико-стилово отношение контрасти имат своята основа в съдържателен аспект. Левчевата лирика е драматично „раздвоена“ между идеята и реализацията ѝ в действителността, между патоса и иронията; между мига и съзнанието за неговата преходност; между съзнанието за преходността му и усещането за неговата всезначимост — поне за нас, жители на настоящето . . . подобно изброяване може да продължи до безкрайност. Това ѝ раздвоение напомня прословутите „два етажа“ на романтизма. Но „ . . . противоречието между „горе“ и „долу“, между мечтата и факта, между идеала и реалността . . .“ (Пантелей Зарев. Панорама на българската литература. Т. V. С., 1976, с. 484) в концептуално отношение има обратен знак в сравнение с поетиката на романтизма. Защото тук противоречието няма константен, метафизичен характер, не е израз на идеята за изконната пропаст между небето и земята, за непостижимата хармония. Напротив, то е типично диалектическо. В него се оглеждат едновременно и вечната недостижимост на идеала, и вечното ни движение към него през въплъщенията му в действителността.

Затова в поезията на Любомир Левчев е толкова силно усещането на човешкото битие като процес, почти осезаемото дихание на времето. Още в едно от най-ранните си стихотворения той бе писал: „Светът гори от непрестанна жажда / да идва нещо ново / изведнъж“ („Недейте обвинява нашто слънце“). Онова, което тук или в „Епитафия“ примерно е само логическа теза, постепенно се превърна в същностна черта на неговата поетика. Именно невъзможността „новото да идва изведнъж“, мъчителното му отвоюване в хода на делниците е най-дълбокият смислов пласт в ред от творбите му. Особено оригинална е временната перспектива в някои стихотворения, които по тематичен белег бихме причислили към героико-революционната, гражданската, политическата лирика (както нагледно ще се види по-нататък): в тях екзистенциалното време, маркирано най-често чрез спомена, е съпоставено с историческото във взаимопроникването и взаимообусловеността им. И обратно, в Левчевата лирика застоят неизменно се асоциира със смъртта, физическа или духовна, а често е дори обект на издевателска ирония:

О, миг, спри!
Огледай се!
Ослушай се!
И премини . . .
Ако не идва доктор Фауст —
намерил оправдание за всичко.

(„*Каприз № 3*“)

Струва ми се, че стремежът да бъде пресъздаден животът в неговата интегралност, в диалектическото единство на многообразието му, от една страна, и желанието да се долови неговото движение във времето, динамиката му като процес — от друга, са двете най-съществени особености на поезията на Любомир Левчев. Те могат да ни обяснят цялото ѝ своеобразие — от „политематичността“ на отделната творба (загатната досега в анализите на някои негови стихотворения, тя и занапред ще привлича вниманието ни) до детайлите на поетиката му. Но понеже изчерпателността е само непостижима мечта в тези кратки „щрихи към портрет“, ще се спра на един единствен аспект: сливането на интимните и гражданските мотиви, пречупването на голямата тема през съкровеното „аз“, което ѝ придава изповедност и изстраданост. Примерите в творчеството на Левчев са много — нека вземем „Времето е надежда“ („*Стрелбище*“), в чието начало се сплитат два типично „левчевски“ мотива: за изтичащото време и за творчеството като дълг и победа над времето едновременно:

Аз имах задушаващата нужда
от малко време
(или от надежда)

Понеже — „Бях длъжен да направя свят, / какъвто не е съществувал — / Червения, / жадуван свят, / където истината ще се каже.“

Оттук обаче се прехвърляме на друга тематична плоскост, където централна е мисълта за единството на великото и делничното, или, другояче казано, за човешкия ръст на историята: „ . . . Тогава изведнъж почувствувах, / че аз съм календара!“ Напомнящо наивистичната гротеска, това отъждествяване на лирическия субект с календара в същност свързва началото (нали календарът е символ на изтичащото време!) с блестящото „онагледяване“ на сплавта от героично и катадневно, която представлява нашият живот. Защото „календарът“, а той е и лирическият „аз“, е препълнен с „бележки за човешкото величие“ (роден Джордано Бруно, разрушена Бастилията и пр.) — но и с нечетливи ежедневни записки: хляб, таксата за детски дом и т. н. Симетрично разгърнати, двата мотива накрая категорично са приравнени — „Това сме всички ние . . . / и историята!“

Разбира се, стихотворението не свършва тук, във финала отново се връща към темата за творчеството и времето. Но в смисловата перспектива на средната част тя зазвучава като възхвала на човешката активност и в „малкия“, и в „големия“ свят — хуманната активност на труда и творчеството (вече отбелязах, че в поезията на Левчев тези две понятия са синонимни), която единствена може да надделее ерозията на годините.

Сплитането на няколко теми, взаимното им осветляване, което разкрива връзките между мащабността на историята и микрокосмоса на личността, е много нагледно в „Знак в предсърдието на спомените“ („*Обсерватория*“). То започва повествователно, делово-разговорно, с дълго изброяване на по-важните битки във Втората световна война, след които „ . . . най-сетне / Червената армия / форсира държавната граница / на моята детска душа“. Историческото и екзистенциалното време се „засичат“, историческото събитие е станало част от личната биография — и по-нататък се разгръща сюжетът на детския спомен. Танковете са дошли като „огромни стоманени хлябове от бездънната фурна на изгрева“, танкистите слизат. Единственото забавление, което градчето може да им предложи, е безплатното — „за деца и червеноармейци“ — представление на „Треска за злато“ с Чарли Чаплин. След това те отново тръгват и изчезват завинаги — „хлябове стоманени на залеза в бездънната уста“.

Това е първата — „споменната“ — част на творбата. Няма да се спирам обстойно на многопластовия смисъл на рамкиращата го метафора — „стоманените хлябове“ асоциативно внушават и смисъла на борбата (да си спомним Ботевото „Ще викнем ние — хляб или свинец“), и в детското световъзприемане са най-конкретният израз на свободата след гладните години; и същевременно във втората си модификация същата метафора внушава неумолимата логика на войната . . . По-интересно е, че в тази част се врязва мотивът за изкуството. Нещо повече, само пред изкуството войни и деца са равни („За деца и червеноармейци / киното / представяше безплатно / Чарли Чаплин / в / „Треска за злато“). Че това е нещо повече от конкретен щрих, можем да се убедим, ако си припомним слабостта на Левчев към имена-символи — като такъв символ Чаплин се появява в поезията му от ранните стихотворения до „Бронзова въздишка“ („*Изход*“).

Преходът към втората част, където ще се преосмислят мотивите от първата, е и размисъл върху спомена: „След повече от две десетилетия (. . .) защо придавам толкова значение / на някакъв двучасов детски спомен. / Защо те смайва толкоз много / афинитета на млекото и кръвта? / Бих казал днес презрително на себе си, / ако не беше белегът в сърцето“ (разр. м., Х. С.).

От днешната гледна точка споменът (т. е. миналото) изведнъж разкрива родствената си връзка с бъдещето. Идеята за революционната приемственост е внушена чрез сложна, многостепенна метафора: „белегът“ от детския спомен прилича на „пещерна рисунка, в която се разказва история на астронавти“, сякаш червеноармейците са „далечните прародители“, пристигнали, „за да вдъхнат знак“ на своите приемственици. Ала стихотворението не свършва и тук. Последните две строфи, които с маршовия си ритъм рязко контрастират на началото, отново въвеждат мотива за изкуството. Само че ако в детския спомен смехът от филма бе „трошене на бронирани лица“, противопоставен на стоманената реалност на войната, сега именно изкуството се оказва най-истинското продължение на борбата:

Далече, зад празните фрази,
далеч, зад фалшивите чувства,
една планина от омраза
е вашто последно изкуство.

Бъдете безстрашни и крайни!
Бъдете от обич луди!
Момчета, там вече копаят
за вашите танкове руда! . . .

*

Умишлено разгледах по-детайлно тези две стихотворения — първо, защото те заемат средищно място в творческия път на Любомир Левчев; и, второ, защото особено добре разкриват онези особености на поезията му, които закономерно го изведоха до високи постижения в съвременната политическа лирика — „Звездопът“ (1973), „Дневник за изгаряне“ (1973).

Както многократно бе изтъквано, тези книги са в традицията на интернационалния патос, присъщ на революционната ни поезия. Даже ако се вгледаме по-внимателно, ще открием поразителни съвпадения — примерно между „Испания“ на Вапцаров и „Рана“. Но наред с това стиховете на Левчев представляват и нов момент в осмислянето на актуалната тематика, на злободневните обществено-политически събития — и с това са не просто продължение, а развитие на

традицията. В своя „испански“ цикъл Никола Вапцаров най-релефно изрази главното духовно съдържание на епохата си — готовността за борба на живот и смърт в едно време, когато спорът с настъпващия фашизъм се водеше вече с езика на оръжията. Затова именно в творбите от този цикъл идейно-нравствените черти на неговия лирически герой изпъкват в чист вид: от самоотречението в двубоя до смътното предчувствие за утрешното тържество на идеала („Сън“).

Любомир Левчев е поет на друго време, в което борбата (независимо от безбройните локални войни, въстания, демонстрации, схватки и пр.) се води не толкова на барикадите, отколкото в сърцата и умовете на хората. Затова при него политическата тема е свързана с проблема за духовното и нравственото формиране на новия човек, засяга най-интимните гънки на съзнанието му. И същевременно е видяна в ретроспективата на цялата човешка история, на многовековното усилие на човечеството към духовно извисяване. Този, струва ми се, е вътрешният смисъл на „разговора“ му с Одисей или Байрон в епилога на „*Звездопът*“ (напомнящ ни за „*Звездите са мои*“); този е смисълът на лаконично отсечените формули в „Песничка за Мамаев курган“ от „*Свобода*“:

Талантът —
това е Мамаев курган.
Бездарието е фашизъм!
— — —
Любовта —
това е Мамаев курган!
Останалото е цинизъм! (разр. и курс. — Л. Л.)

Отново асоциативната мисъл на поета ни е показала само крайните точки, които маркират полюсите на интимното и обществено-политическото. Но тези полюси са свързани с дългата верига от диалектически превръщения, обвързващи човешкото битие в неразчленима цялост.

И в този смисъл поезията на Любомир Левчев — насочена именно към загадката на цялостта, която споява в едно лично и общочовешко, миг и вечност, настояще и история — е дълбоко гражданска независимо от доминиращите тематични признаци. Разбира се, неговата лирика е безкрайно разнообразна, тя познава и горчивината на сатирата (насочена преди всичко към нравствено-етичните деформации в съвременността), и медния звук на патоса. Но противоречивата му поетическа вселена гравитира около едно понятие-символ, което е и върховната ценност: революцията. Един конкретен анализ на найярките му творби ще ни покаже — както видяхме в „Концепция и модел за добра смърт“ например, — че назована или не, революцията присъствува във всяка от тях като върховен критерий за стойността на човешките усилия.

Между „*Звездите са мои*“ и „*Изход*“ Левчев извървя дълъг път: от самоуверения патос на младостта до изстраданите истини; от романтичната яркост и декларацията до мъчителното усилие на поетическото мислене да обхване единното човешко битие; от черно-бялата графичност до борбата със сенките на миналото в себе си; от самоувереността до дълбокия драматизъм . . . Дори бих казал, че в този път „*Изход*“ е своеобразно обобщение на постигнатото и същевременно — предчувствие за нова крачка. Най-сполучливите стихотворения от последната му книга — „Възхвала на щурците през септември“, „Пътни знаци“, „Чиста страница“, „Бронзова въздишка“, „Буря — разплата в неделя“, „Концепция и модел за добра смърт“, „Лапидариум“ — звучат като своеобразен „конспект“ на досегашното му творчество, синтезират основните проблеми, теми и мотиви на зрялата Левчева лирика. Затова са и много по-сложни, разно-

посочни и многопластови, отколкото сме привикнали да очакваме — даже от Любомир Левчев. И с това сякаш подсказват, че в неговата поезия назрява преход към нов етап, който — както винаги досега — ще бъде и органично продължение, и качествено различно извисяване на постигнатото.

Защото това, което Левчев безспорно е съхранил от яркото си начало, е верността към посоката. Същата посока, формулирана недвусмислено в „*Звездопът*“:

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.
Ще странствам.
Триста пъти ще умирам.
Но красотата вярна ще ме чака . . .

ЧОВЕКЪТ В СВОЕТО ВРЕМЕ

Ефрем Карапфилов

Между писателите с талант никой не измени на себе си, никой не си купи охолен живот с цената на своята чест, на своята свобода и на своята гордост.

Д-р К. Кръстев

I

Външният вид на човека играе немалка роля за самочувствието му. Антон Страшимиров е бил красив човек. Ето как са го видели неговите съвременници: „Тогава Страшимиров беше едва на 20 години. Той беше едно бяло и стройно, с възхитителна красота младо момче, с гълъбови очи и буйна къдрава, дълга руса коса, с весел и пъргав нрав и с едно рядко краснор?чие. Той беше тогава с касторена шапка с голяма периферия . . . Ние всички се възхищавахме от неговата красота. А когато се разхождахме с него из бургаските улици, младите еврейки и красиви гъркини се захласваха да го гледат и лудееха по него . . . “ (Иван Калинкоев. Антон Страшимиров, Йордан Йовков, Елин Пелин в спомените на съвременниците. С., 1962, с. 20).

И по-късно през годините на зрелостта: „Едър, винаги с черна шапка, с малко наведена глава, с тъмна брада, с болно свити устни и полупритворени очи, които се тъмнеят и горят, загледани колкото навътре, толкова и към света. Особено към живота на общата родина . . . “ (Цветан Петков. Юбилеен сборник по случай 60 г. от раждането на Антон Страшимиров — 1931 г., с. 55).

И най-после през годините на старостта: „Антон Страшимиров бе на вид хрисим човек. Закачил бастуна между лакътя и китката си, той носеше спокойно деликатното си тяло и в напреднали години. У него правеха впечатление зорките му, бляскави очи, които не изпускат нищо и на този, и на отсрещния тротоар, и влажните му младежки устни. Имаше една благородна триъгълност в главата му поради широкото му открито чело и заострена брада. Казваха, че бил лют, а имаше вид на човек, когото лесно можеш да разплачеш“ (Петър Мирчев. София от завчера. С., 1969, с. 183).

Тази външна представителност, за която говорят всички автори, индивидуализирана и одухотворена от постоянен вътрешен огън, несъмнено е правила впечатление навсякъде, където се е появявал този човек през дните на младостта му. Но нас ни интересува повече доколко той е осъзнавал привлекателността на своята личност и доколко това съзнание е влияело на самочувствието му.

Красивият учител несъмнено е улавял женските погледи, които са проследявали високата му фигура, когато е пресичал бургаските улици. И неслучайно той се е грижел за външността си, обличал се е предизвикателно модно, а в Анхи-

ало дори си е купил кон. Да преминеш с кон по калдъръмените улички, копитата да чаткат, прозорците да се разтварят, дантелените пердета да се повдигат и да святкат зад тях красиви очи — ето нещо приятно. Но младият човек, и това го отбелязват всички биографи, не е бил и никога не е станал нито , щатен любовник“, нито весел „бонвиван“. Много проблеми от духовно естество са го вълнували. Амбициите му тъкмо в тези младежки години са били твърде големи, за да може да се отдава на леки любовни победи и безсмислен весел живот. Той е бил всецяло устремен не към настоящето, а към бъдещето. (Изобщо през целия си живот Антон Страшимиров никога няма да бъде „homo ludens“, „забавляващ се човек“, а винаги труженик — до последния си дъх.)

Но представителната му външност, впечатлението, което е правил, несъмнено са укрепвали самочувствието му на избраник, пред когото лежи чакаща го слава. А искрите от женските погледи винаги заемат немалко място в лъчите на славата.

От ранни младини Антон Страшимиров е вкусил и сладостта на популярността, почувствувал се е писател. Тук не става дума само за първите му публикации, които, колкото и незначителни да са били, са открехнали дверите на писателското самочувствие. Но и по-нататък следват успехи. Новотата на неговото появяване, оригиналността на тематиката, смелостта на проблематиката, която поставя в разказите си, всичко това прави впечатление. И тези успехи идват след едно тежко детство, изпълнено с лишения, без майчина милувка. Ето защо, ако търсим изворите на голямото самочувствие у този човек, трябва да ги открием именно тук: в контраста между нерадостното детство и ранните успехи главно в литературата.

По това време той е търсен от редакциите, първите критици са го възхвалявали, позволявал си е и сам под чуждо име да се възхвалява по страниците на сп. „Праг“. „Антон Страшимиров е най-модният белетрист — пише Димитър Благоев в „Ново време“ — и неговото сътрудничество дирят всички редакции.“ И така е още преди да излезе от печат първият му сборник с разкази „Смях и сълзи“.

Към външната представителност, към литературните успехи трябва да прибавим и успехите му като оратор на учителските събрания, способността му да убеждава и да внушава своите мисли, обаянието, което е излъчвал сред учениците си. Изобщо той се отделя, личи между своите колеги и не само между тях, като една необикновена, интересна и привлекателна личност. Тази увереност в собственото превъзходство и този стремеж към славата цял живот ще изпълват със самочувствие душевността на писателя.

Но какво е неговото социално положение в ранните години на младостта му? — Той е само обикновен селски учител. Това е времето на най-голямата сила на Стамболовата диктатура. По селата и малките провинциални градчета са се настанили местните водачи, които, както става в такива случаи, се стремят да приличат по всичко на вожда Стамболов. Но те са в състояние да му подражават само на недостатъците. Властта върви ръка за ръка и с парите, богатството. Властниците се стремят да станат богати; богатите — лихвари и търговци, изплували из мрака на бившата Турска империя, се стремят да се сдобият с власт. В провинциалните градчета са се появили и различните интелигенти „висшисти“, преди всичко адвокати, винаги заангажирани с политическите борби и партиите; след това някой лекар или инженер, дошли от Западна Европа, изпълнени със самочувствие от богатството на бащите си, и от европейската култура, на която вярват, че са носители.

И сред тях живее един свръхамбициозен селски учител. Селските учители са в пълна зависимост от селските тузове и местни партийни водачи, а също и от „голямото началство“ — инспектори, директори, секретари от Министерството на просветата.

Всички тези представители на местната „интелигенция“ и на първо място различните кметове, депутати и пр. нехаят за „писателската“ слава на младия човек и още повече за „голямото бъдеще, което го очаква“. Необикновената личност ги дразни. Те не могат да проумеят откъде идва самочувствието на това момче, което няма нищо зад гърба си, нито влиятелни покровители, нито партия, нито имот, пари, нито висше образование. Отначало започват да се отнасят с ирония към него, а после с раздразнение и гняв. Конфликтът между самолюбивия, изпълнен със самочувствие, с огромна вяра в бъдещето си млад учител и местните първенци, сдобили се с власт, свикнали да командуват с помощта на полицейската шашка и заплахата от уволнение, непрекъснато тлее и непрекъснато избухва.

Но тук има нещо по-важно: младият учител е дошъл от народа, той обича простите селяни, обича ги не изобщо, в името на някаква догма или на стремежа към модното тогава народничество, а като хора, сред които живее, заедно с радостите и скърбите им.

Положението на селяните по онова време е извънредно тежко. Ние знаем за дълбоката криза, обхванала нашето село след Освобождението, за жадната алчност на лихварите, чорбаджиите, новоизлюпените търговци, които се впиват като кърлежи в народната снага и смучат селската кръв. Писателят умее да се вживява в чуждото, в селското страдание. В „Творчество и живот“ например той говори как е виждал зад хубавите личица на учениците от първо отделение в село Аязлар, Поповско, „подпухналите лица и хищните очи на лихварите от градеца“ (Избрани произведения. Т. 8, с. 154).

Антон Страшимиров се запознава по това време и със социалистическите идеи, възприема ги, макар и незадълбочено, разбира с помощта на тези идеи вътрешните сили, които движат обществото. Както знаем, той не става социалист, на няколко пъти се разминава с партията на социалистите. Но не им става враг. Запазва завинаги в душевността си дошлото от първите трудове и статии на Дядото революционно жило. Но той не става и народник в неговия класически чист вид. Той си остава най-общо бунтар. Младият човек иска селяните „да се просветят, за да вървят към бъдните години, към „градущото сияние“ — както пише в известната си студия „Тъмното царство и градущето сияние“. Той не отрича класовия подход към селяните, но поставя като първа задача при тяхното революционизиране просвещението. В разказа си „За печалба“ той казва: „Нека се сиромашията изучи, па там ще знае тя да се оправи и от данъци, и от изедници, и от готовановци, па били те царе или попове . . . “

Писателят обича селяните. Обича селото, когато стихийно се бунтува, обича размирниците, смъкването на селските първенци, тузове, кръчмари, лихвари. Неслучайно той е сред нашите писатели, които най-много са писали за селските бунтове. И нещо повече, той самият като учител учи селяните да се бунтуват, участвува в организирането на бунтовете и в ръководството на тези бунтове. Нали нееднократно самият заявява, че води и ще води „ботевска борба с чорбаджии и попове“. Ето още една важна причина за постоянните му спорове и конфликти с властниците.

Като прибавим към всичко това пренебрежението и омразата му към местната интелигенция, към разните адвокати, съдии, чиновници, ще разберем още по-ясно източниците на младежката му конфликтност. В „Есенни дни“ Антон Страшимиров пише за селския учител (а в образите на много от неговите герои селски учители влага свои собствени черти): „Той, болният учител, мразеше толкова адвокатите, лихварите, кметовете и всички други хора на играното с пари, хитрина, власт . . . “ (колко точно са изброени и степенувани „примамките“ на тези хора!).

И така ние виждаме как се ражда бдителната му обидчивост, плод както на подценяване личността му, така и на по-дълбоки идейни и нравствени причини.

Гневливостта е белег на неговия характер, породила се може би пак през неспокойното и трудно детство. Но сега, при младостта на учителските години, тази гневливост се изостря. Той избухва веднага, непосредствено, често по немного важни поводи. Гневливите хора обикновено не са приятни за тези, които ги заобикалят, каквито и други качества да притежават. Леката избухливост нерядко се превръща във форма на тирания. Особено когато се придружава от вярата, че е израз на някаква безпогрешна справедливост. Гневливостта е свързана с искреност, но често тя е именно несправедлива, понеже сгъстява отрицателните черти в своя обект. Дори истината, казана с гняв или ирония, престава да бъде истина.

Гневливостта на Антон Страшимиров най-често се е възпламенявала от справедлива кауза. Но той през „лудите години“ пък и по-късно не е имал сили да се въздържа, „да преброи до пет“, да изчака, а направо е преминавал в действие — с думи и с дела. Той е размахвал бастуна си, стоварвал го е дори и върху главата на някой кмет, изваждал е револвера си, за да сплаши тълпа от партизани, побойници. „Стои ли се мирно, и то на тези години“ — ще се оправдава по-късно писателят.

Но младежката гневливост не отминава с годините. Тя се запазва свежа и жизнена през целия зрял период от живота му. Като депутат в Народното събрание той ще се счепква с противниците си от десницата, ще влиза във физическо стълкновение с тях. Когато става професионален писател, ще се нахвърли с юмруци върху критика Божан Ангелов, загдето е писал отрицателна рецензия за негово произведение. Или ще хвърля бутилка с лимонада подир П. К. Яворов, дошъл при него в качеството си на секундант (Ал. Балабанов. Антон Страшимиров, Елин Пелин, Йордан Йовков в спомените на съвременниците си, с. 65). Или пък като войник ще обяви дуел на командира на полка си. Но ще откаже да приеме дуела, който му обявява кроткият човек П. Ю. Тодоров, с думите: „Кой? Аз? Аз? Обяснение? Аз съм гений! Аз мога всичко да правя и да казвам. Вашите закончета не ме засягат . . . “ (пак по сведения на Ал. Балабанов в същата книга — с. 66).

Всички тези случаи са характерни и изпъстрят целия живот на писателя. Но дали зад тази гневлива войнственост, твърде ярка и дори брутално показна, не се крие страхливост, както нерядко бива при такива хора? Известно е, че т. нар. „нахаканост“ е форма на страхливостта. Трябва веднага да подчертаем, че Антон Страшимиров не е бил нахакан, а именно избухлив, гневлив човек. И не е бил страхливец, поне във важните и напрегнати дни на неговия живот и в живота на родината. Така например той участвува като прост войник в Балканската война. Тук под грохота на шрапнелите и под безкрайното напрежение на войнишките походи позата изчезва. В едно (открито от В. Малеева) писмо до жена си от фронтовете на Балканската война писателят пише: „Участвувах в три сражения. Доволен съм, че душата ми страх не е познавала, че можах и тук да бъда това, което съм в живота: слят със своя беден народ и пак в първите му редици“ (Весела Малеева. Максим Горки и българските писатели критически реалисти. С., 1974, с. 114).

Ние си припомняме неговото държане и през трагичните години след деветоюнския преврат, когато примката на фашистките офицери е висяла над главата му, а парабелите на михайловистките терористи са били насочени към сърцето му. Явно, че той е бил смел човек и гневливостта му не е била нито поза, нито показни избухвания. Тук трябва да добавим обаче, че Антон Страшимиров не е бил и от племето на хитрите храбреци, на „блудните синове“, които

се бунтуват срещу властта, за да придобият повече облаги. „Блудният син се завръща — пригответе печено агне, свикайте приятели!“ — при писателя няма такова нещо. Въпреки че Цанковото правителство му предлага пожизнена пенсия и парична премия, Антон Страшимиров не се отказва от своите думи, а напротив — засилва атаките си срещу властта, редактира „Ведрина“, пише „Хоро“.

Но трябва да отбележим, че при Антон Страшимиров нямаме и Пушкиновото „упоение в бою“. Тук по-скоро имаме един открит, „чепат, прям характер“, както го нарича Илия Волен. И по-нататък: „Като личност преди всичко, а после като творец, всичко си казваше направо . . . “(Литературна мисъл, 1978, кн. 2, с. 60).

Избухливостта, готовността да преминава веднага и непосредствено в действие било с думи или с дела, с бастун или с писание показва и нещо друго, съществено в характера на човека Антон Страшимиров, на което често ще се спираме: неспособността му да задържа по-дълго време мислите и чувствата си, да ги изчаква да пуснат корени в душевността му и чак след това да ги превръща в дела. Или в творби.

Изострената войнственост, прякото и непосредствено реагиране на всеки дразнител от съвременния живот разкрива вътрешната честност на писателя, готовността му без много пресмятане да поема рискове, да разбира и съчувства на чуждото, на народното страдание. Защото той най-напред воюва за народното добро и воюва безкористно, а чак след това защищава собствената си чест, име, слава. В неговата войнственост се крие нещо романтично, което е присъщо на характера му. Неслучайно винаги са го мамили „лудите глави“ от близкото историческо минало и неслучайно той е създал творби като „Сура баир“. Дори в личния си живот той е романтик. Откradва например жена си от родителите ѝ „по харамийски“ начин и пише на Кирил Христов: „Пролет ще се пукне и аз ще прелетя през Балкана и ще откradна либето си, защото не ми го дават.“

Антон Страшимиров почти никога не остава мълчалив наблюдател на случките и събитията от обществения живот, почти никога не скрива мнението си и не отминава, без да вземе отношение. Ето защо той винаги е на предните позиции на всички фронтове и е една от най-гладиаторските фигури след Захари Стоянов в литературата ни.

Неговата намеса в обществения ни и литературен живот не става тихо, незабелязано. Той е шумен писател. Около името му приживе винаги се е шумяло, атакували са го едни среди, защищавали са го други. Може би в това отношение той би могъл да се сравни пак със Захари Стоянов. И този шум, който брули името му, идва не само от неговата литературна дейност, но и от обществената. Статиите му и борбите в парламента срещу Фердинанд и офицерите, участието му в борбите за освобождението на Македония, близостта му с Яне Сандански, намесването на името му при убийството на Гарванов и Сарафов, участието му във войните, защитата на жертвите от Септемврийското въстание — всичко това е наситило неговата фигура с шумна слава, чиито вълни проникват и извън границите на родината ни.

Той никога не е бил добър ученик. И никога не е бил послушен ученик. Нещо повече, от ранната си младост до края на своя неспокоен живот той не е желаел да бъде никому ученик и особено послушен ученик. Той е един от най-големите „непослушници“ в нашия културен живот.

Всичко това е произтичало между другото и от високото му самочувствие. В репликата му към П. К. Яворов, която предава Ал. Балабанов, писателят заявява, че се смята за гений. Всички сериозни автори, изследвали живота и творчеството му, не пропускат да отбележат това негово ярко самочувствие.

Минко Николов в книгата си за писателя дори с ирония подчертава, че Антон Страшимиров не е признавал никого другиго в литературата освен себе си, Христо Ботев и Алеко Константинов. Това по начало е вярно. То личи не само в множеството изказвания на писателя, но при едно по-дълбоко проникване — и в живота му.

Още от най-ранните си писателски години той спори с авторитети като Пенчо Славейков, сам хвали първите си разкази, макар и анонимно, в списанието, което редактира, отрича както своите съвременници писатели, така и предшествениците си. Когато четем публицистичните му или автобиографични писания, не можем да се разминем от думичката „аз". В това отношение в нашата литература го превишава само Кирил Христов със своето почти маниакално самочувствие.

В обществения живот той воюва не с друг, а със самия Фердинанд, с генерал Цончев, с офицерите, сякаш само те са достойни за неговите мащаби. И неслучайно след ранното му народничество и социализъм писателят постепенно става изявен и открит индивидуалист. Рядко в неговите писания ще срещнем редове на скромност или на самоирония. Сякаш той не е познавал скромността, не е имал сили да се надсмива над себе си. Въпреки противоречивостта на обществените си изяви не е обичал и да си прави самокритика, да признава грешките си. Не само изследователите на творчеството му, но и всички, които са писали спомени за него, изтъкват по един или друг начин това високо самочувствие. Георги Караславов: „Трябва да отбележа, че Антон Страшимиров имаше високо самочувствие на писател" (Близки и познати, с. 8). Владимир Русалиев предава думи на писателя: „Аз живея и творя. Изкуството и животът в мен се сливат и откъде започва едното и докъде завършва другото, не зная . . . (Мемоари, С., 1976, с. 143). Тук трябва да добавим и голямото съдържание, преди всичко нравствено, което Антон Страшимиров е влагал в писателското звание — именно звание, а не служба. Той е вярвал, че писателят трябва да съхранява своята независимост, независимостта на своето писателско слово. Това е една от главните причини за постоянната му борба срещу всякакви опити за трайно обвързване не само с партии, но и с литературни течения, за постоянната му променливост.

И въпреки това високо самочувствие и може би благодарение на него и на значението, което влага в писателската съвест, го виждаме в значителната част от живота си да върви срещу течението; той не се стреми да се харесва на онези, които са раздавали почестите, парите, службите. Напротив, воювал е срещу тях. Нищо мижитурско няма в този човек. Чужди му са хитрините на тарикатите или еснафите, които мечтаят как да се наредят по-добре в живота. През детството си той не само съумява като Горки да се съхрани от еснафщината, но пак като Горки цял живот ще воюва срещу нея. Ще воюва и като народник, и като социалист, и като индивидуалист, носител на модернистичните литературни течения. Главният враг през целия бурен живот на писателя е еснафщината във всичките ѝ форми и разновидности — еснафът, който се променя, еволюира с развитието на социалните отношения, но грижливо съхранява същината си. И в тази си омраза вечно менящият своите кожи като Протей писател остава постоянен.

Той вярва, че и литературните му противници са еснафи, затова ги презира. От това самочувствието му не намалява, а расте. Ъгловатата му личност, жадна за похвали, не е обичала писателската среда, дето е бил принуден да се среща с други амбиции, с други изострени самолюбия и нерядко с жлъчни подмятания, злобни остроумия, недоброжелателство, прикрито зад външна усмивка и любезност. Завистта на безплодните към неговото щедро изобилно творчество е намирала начин да отравя ежедневието му, да поставя трънчета под възглав-

ницата му, да го кара „да гълта всяка сутрин по една жаба“ — както се е изразявал Емил Зола за себе си.

Вродената му избухливост и гневливост заедно с това изострено самочувствие са подхранвали безбройните му литературни спорове, горди изявления, че се смята за гений, че е вожд на младите писатели и пр.

И неслучайно той винаги се е ограждал с млади хора, с млади писатели, които са гледали или е трябвало да гледат на него като на вожд и учител, като на „литературен войвода“. Но той ги е обиквал искрено, стремил се е във всички списания, които е редактирал, да събира около себе си автори, които са го слушали и уважавали. И още нещо: били са носители на новото, модерното, най-съвременното в живота и в литературата. А и в това отношение Антон Страшимиров е имал големи амбиции — винаги да бъде модерен, той да донася в списанията и творбите си най-съвременните и най-интересните литературни течения. И затова, докато например в първата годишнина на сп. „Наш живот“, което започва да излиза през 1901 г., сред изтъкнатите сътрудници почти няма млади автори в сравнение с главния редактор, то във втората годишнина на списанието, която е чак през 1906 г., вече са включени автори като Теодор Траянов, Илия Иванов-Черен, Димо Кьорчев, Трифон Кунев — все младежи, носители на модния тогава символизъм.

При излизането през 1910 г. на сп. „Наблюдател“ като редактори са включени заедно с Антон Страшимиров и брат му Димитър, както и писателите Стефан Руневски и Г. П. Стаматов (когото Антон Страшимиров винаги е заявявал, че обича). Но те отпадат още след петата книжка, за да останат за сътрудници само младите тогава Христо Ясенов, Георги Райчев, Йордан Йовков и др. И така е с всички издания на Антон Страшимиров. Той не може да търпи и трудно търпи около себе си свои връстници, на които гледа като на съперници. Но дири и събира в редакцията си млади и най-често талантливи творци.

Като не успява да стане македонски войвода, Антон Страшимиров винаги е вярвал, че е станал и дълго е бил литературен войвода на всички млади литератори.

Но тук по-важно и интересно е друго: искрената обич на този суров, гневлив, амбициозен човек към своите млади приятели. Човекът, който е готов да удари плесник на кмета или да обругае Кирил Христов, рони сълзи на бойното поле край Люлебургаз, когато научава за смъртта на Илия Иванов-Черен. Той не може да спи месеци наред от скръб при научаване за гибелта на Христо Ясенов. Този беден писател предлага голяма сума пари на Георги Шейтанов, за да избяга зад граница, и поддържа, храни младите пишещи момчета Георги Караславов, Илия Волен и др. „Той ни въздействуваше най-силно с човешкото. Той ни издържаше, даваше ни пари да живеем“ — ще каже Илия Волен (вж. цит. анкета на Румяна Дамянова. — Литературна мисъл, 1978, кн. 2, с. 56).

Виждаме колко сложна и нагледно противоречива е душевността на този човек и в основата си колко човечен е той.

А какво е участието и какво е поведението му в революционното движение за освобождението на Македония? Най-напред трябва да видим защо участвува така всеотдайно в това движение? Тук несъмнено главна роля играе неговият произход, чувството му за корените. Но и нещо друго, по-важно: през негово време върху жарките огнища на Възраждането е изсипана вече сивата пепел на буржоазната действителност. Романтичното се губи зад стълбиците със сметки и зад силуетите на новите банки, които изникват в София. И като че борбите за освобождението на Македония остават най-прекият път за революционна дейност. Чистотата и патосът на възрожденските традиции се въплътява в тях. И след това — обичта на писателя към българския народ, към неговото обе-

динение. Нали тези същите причини карат и П. К. Яворов да се намеси така пряко и всеотдайно в „македонските работи“.

Но нас в случая ни интересува каква роля се е стремил да играе писателят в организацията. Дирил ли е водачеството, войводството? Интелектуалците обикновено образуват обкръжение около силните личности на делото, но не желаят да ги заместват. Те сякаш предпочитат да бъдат тълкуватели, славослови, биографи, теоретици на вождовете, но не самите те да стават вождове. (И когато правят такива опити, най-често излизат безуспешни — нека си припомним за атаката на Габриеле д'Анунцио срещу Фиуме след Първата световна война.) Ние виждаме, че дори Яворов, който на няколко пъти се сблъсква с Яне Сандански и не го обича, признава неговата желязна воля, енергия, вътрешна сила.

Антон Страшимиров особено през годините на младостта си е дирил роля в политическия живот, в областта на делото. Дори е мечтаел за ръководен пост в Македонската организация. Той не скрива това и многократно се срещаме в биографичните му писания, в романа „Вихър“, в публицистиката му с изрази като „водех тълпи“ или „стоях начело на тълпи“ и др. Тези изрази се превръщат дори в авторов шаблон. Имало е моменти около края на XIX в., когато той се е колебаел по кой път да тръгне: политиката или литературата? Но постепенно в раздвоението между политическите му и литературни амбиции е дал превес на последните. В политиката не е имал достатъчно успех. И, от друга страна — винаги е чувствувал своето призвание именно в литературата.

Но (и това е особено важно да се подчертае) като писател той запазва най-чистата си възторжена обич именно към хората на делото. Написва някои от най-възторжените и хубави страници тъкмо за онези фигури, политически и главно революционери, които са пленили неговото въображение. Да си припомним топлите му, прочувствени слова за Яне Сандански и особено за Гоце Делчев. Неговата брошура за Кръстьо Асенов ще влезе като вътрешно ядро на романа му „Роби“. А и този роман, най-значителният в творческото дело на писателя, е в същност възхвала на хората на делото, на революционери като Орце Попйорданов, Павел Шатев, Кирков и др.

В кабинета му са висели портретите на войводи, живи или убити, със сърдечния надпис: „На милите Антон и Стефка.“ Именно тези герои, хора на дълга и подвига, ще изпълват с топлина и преклонение гневливия и изменчив дух на писателя. Ето например какво казва той за „македонските войводи“: „Не знам как се докараха работите тъй, че през цяло едно десетилетие къщата ми беше свърталище на нелегални македонски войводи (че и на цели чети). Прегръщах ги, целувах ги, когато ги посрещах или като ги изпращах. Отиваха те, връщаха се, пак отиваха — и вече не се връщаха. Гинеха един след друг, като ни оставяха само прощалните си целувки . . . Така през цяло десетилетие аз бях очи на очи с почти безименната саможертва на редица наистина светли мъже (между които имаше и такива могъщи фигури, че аз се чувствувах малък и се изпълвах цял с благоговение). Не е ли ясно, че заживял в такава атмосфера, аз неусетно започнах да се освобождавам от присъщата на всички артистични натури суета и скоро се издигнах над практичността и кариеристичните подбуди? Няма защо да скромнича: бях по своему волна птица, бях буяга. Но нали? Кого не е укротявал животът? А ако аз попаднах между изключенията, тоест ако и до днес не се чувствувам „укротен от живота“, дължа го навярно на щастливото мое преливане към чудната беззаветност сред малки и големи на македонското дело . . .“ (Антон Страшимиров — личност и дело, сборник по случай юбилея на писателя. С., 1931, с. 108).

Това изказване разкрива съществени моменти от вътрешния живот на Антон Страшимиров. Най-напред писателят изразява преклонение пред някои от войводите и подчертава, че се чувствува малък пред тях. Пред никой и никакъв писател освен пред Ботев Антон Страшимиров не би заявил, че се чувствува

малък. Тук за пръв път признава, че е бил суетен, но при срещата си с героизма той се е освободил от суетата. И действително след опознаването на „македонските революционери“ градусът на себевлюбеността у този човек като че ли намалява, той става по-въздържан в себеоценките си и намира други показатели за измерване истинската същност на характерите.

Ето така Антон Страшимиров съхранява чистия пламък на своята романтична природа за хората на делото. Човешкият героизъм ще събужда винаги възторзите на писателя. Колко хубави и искрени са например думите, които казва той за полковник Борис Драганов, с когото се среща по дългите пътища на войната. Неговите книги „Вихър“, „Червени страници“, „Войни и освобождение“ са изпълнени с прекрасни портрети на български войници и офицери, които проявяват героизъм през различните боеве на войните. Тези портрети са сред най-хубавите в нашата военна литература.

Интересни са отношенията на писателя през тежките дни след деветоюнския преврат с някои революционери-единофронтовци, търсени под дърво и камък от полицията и от официалните убийци. Антон Страшимиров е бил например приятел с Георги Шейтанов, от когото са треперели не само детективите, но и офицерите от Третата секция ведно с „войводите“ на Иван Михайлов. Писателят дълбоко е уважавал младия човек, който нелегален е пристигал в дома му, окачвал е на закачалката палтото си с джобове, пълни с бомби и със стихове, и е оставал само с един парабел на кръста. И са започвали безконечни разговори за литература, изкуство, декламирали са. Звънът на римите е заглушавал тропота под прозорците от подкованите ботуши на патрулите и стражарите. Когато положението става неудържимо, Антон Страшимиров е молил Георги Шейтанов да напусне България: „Георги, бягай, ценен човек си. Неведнъж си минавал нелегално границата, това не представлява трудност за тебе. Давам ти десет хиляди лева, бягай, момчето ми, спасявай се!

Бай Антоне — отговорил Георги Шейтанов. Благодаря ти. Не искам нищо и не мога да напусна България, докато тук остане дори един наш другар, когото грози опасност. Мога да премина границата последен. Иначе ще се чувствувам дезертьор . . .“ (Из спомените на Недялко Месечков „С кръвта си нощите тревожим“, т.I, с.240). Тук трябва да отбележим, че и на самия писател близките са му предлагали да избяга извън България, защото животът му е в опасност. Но Антон Страшимиров отговаря: „Не желая да замина. Искам да остана при моя народ, макар и сред убийци.“ (Припомняме си, че на младини той напуска България, за да избегне присъдата и затвора. Но в зрялата си възраст не избягва, за да спаси живота си. Постъпва като Георги Шейтанов.)

Домът на Антон Страшимиров е бил посещаван и от войводата Тодор Паница, човека, който е вдъхвал най-голям страх дори на хора като генерал Вълков и Иван Михайлов. Тук не говоря за най-близкия му човек, когото е обичал като свой син — Христо Ясенов, член на комунистическата партия, за брат му Тодор и за много други единофронтовци, с които е другарувал тъкмо през годините на клането.

Това преклонение пред хората на делото, пред тези, които са изпълнени с воля и енергия, е характерно изобщо за интелектуалците. Но при Антон Страшимиров виждаме, че той се прекланя не пред властниците, които се стремят да организират около себе си хор от хвалители, а пред гонените, преследваните, революционерите, които трябва да умрат и които умират за своите идеи. Това още един път разкрива благородството в характера на писателя.

Какво е отношението му например към Яне Сандански? В общи линии — каквото е отношението на Захари Стоянов към Бенковски. И авторът на „Роби“ би могъл да каже: „Аз благоговеех пред него.“ Въпреки че писателят е виждал сла-

бостите и недостатъците на „пиринския цар“, той не е имал сили като Яворов да спори с войводата, да му се противопоставя, дори да се хваща за пистолета.

И ние откриваме, че изострената амбициозност на Антон Страшимиров, голямото му самочувствие, винаги готовата да избухне гневливост са свързани преди всичко с неговата литературна дейност, особено след 1900-ата година, когато става „професионален писател“. Сега той невинаги съумява да се издигне над суетата на дребните литературни боричкания, нерядко подклаждани от завистта, но прикрити под маските на различни теоретически направления. Антон Страшимиров се тревожи непрекъснато как да съхрани литературната си слава, да бъде признаван за един от първите писатели. Но не се тревожи от многочислеността на противниците си, не се стреми да ги намалява, не предприема тактически ходове за сдобряване с един или друг критик. Неговият войнствен дух е по-силен от всякакви доводи и компромиси. Той не е и не може да бъде миролюбец в литературния живот. Предпочита да удря с бастун или слово върху критиците, отколкото да се сдобрява с тях. Всяка промяна на позициите му ражда десетки нови врагове. Но въпреки това писателят непрекъснато ще променя своите литературни и обществени позиции.

Изострената амбициозност при Антон Страшимиров се прелива в изостреното му чувство за чест и достойнство. Това е черта на българския национален характер. Докато нехаенето на индивида за мнението на другите, под каквито и благородни маски да се прикрива, е форма на отчуждението. Чувството за човешко достойнство е по-богато от самочувствието и се слива с хуманизма. При Антон Страшимиров варират и взимат превес ту личната амбициозност и грижа за писателската слава, ту чувството за хуманизъм и човешко достойнство, което го изправя през решителните тежки исторически моменти винаги на фронта на народа. При него това чувство за лично достойнство не се губи в страха от рисковете. Писателят най-често е приемал рисковете с цената на спокойствието, бъдещето и дори с цената на живота си.

В такъв смисъл този човек не е суетно славолюбив, а по-скоро самочувствието му е сурово, мъжествено, изпълнено със съзнанието за лична чест и писателско достойнство. Той е разбирал, че суетата на ежедневието, неговите малки убождания пречат да се изживяват пълно и цялостно силните чувства. Но именно силните чувства характеризират може би не толкова творческите, колкото обществените битки на неговия живот.

Дребните и безсмислени литературни схватки, които вдигат дим около огъня на творците, се напластяват и около неговото име. Но пламъкът е съществено в живота и в творчеството му. Този писател не се стреми не само властниците да бъдат доволни от него, но и всички да бъдат доволни, да няма врагове, което значи — да изгуби своята собствена индивидуалност. Напротив, той желае преди всичко самият да бъде доволен от себе си, що се отнася до обществените прояви и до личното творчество.

Ето така виждаме един човек с изострено самочувствие, но и с чувство за чест, който яростно участвува в обществените и в литературните борби. Участвува с доблест, но невинаги с упоритост. И заедно с това виждаме у същия този човек голямата обич към народа, към простите селяни, която надхвърля границите на обикновеното народничество и е примесена с влиянието на ранния социализъм.

Оттук е безсъмнената връзка на неговата гневливост с честността. Той е честен, открит и затова смел човек. При него нямаме скътаване на гнева задълго в душата, докато се превърне в трайна злоба, а, напротив, една избухливост, която тресва и заглъхва, избухливост, родена от прямотата. При него обичта към младите писатели и смелостта в борбата за тяхното утвърждаване съпътствуват целия му живот. „Имал съм смелостта да поемам рисковете за дарованието на младите хора и почти не съм се излъгвал“ — ще каже писателят. (Излъгвал се е може

би само с Люба Касърова, но и Иван Вазов се е излъгъл с Елмазова, Александър Балабанов — с Яна Язова и т. н.)

„Той съчетава меланхоличната мъжественост на рупеца със сприхавата решителност на македонеца“ — ще каже за него Петко Росен. Това наблюдение е точно и интересно. „Меланхоличната мъжественост“ — тя е характерна за романтично устроените характери. Тя е причината, която кара очите на писателя дори и в най-разгорещените спорове да не стават зли, „да не бодят“, както е забелязал същият Петко Росен. И затова „понякога изказванията на Антон Страшимиров приличаха на изповеди, а други път — на заповеди“ — пише Георги Караславов. „Той може да бъде в едни случаи грубо властен, а в други случаи сантиментално чувствителен“ — твърди Георги Райчев. Той умее да бъде демократичен с войниците през Балканската война и грубо властен като кмет в Ксанти.

Но този човек „не си е купувал охолен живот с цената на своята чест, на своята свобода и на своята гордост“. През целия си живот той е беден. На края на живота си — и печален . . .

II

Както е известно, детството на Антон Страшимиров е тежко, напрегнато и богато с нерадостни изживявания. Той малко е писал за този най-ранен, но тъй важен период от живота си. От неговите два спомена за детството „Чичо“ и „Бунт“ (поместени в т. II от съчиненията, изд. на БП, 1962), от ранните му спомени, поместени в сп. „Български преглед“ (кн.11 и 12, 1896), от откъса „Пред прага“, излязъл в Кюстендил (1900), и др. ние се запознаваме с почти едни и същи събития: сиромашките му дни, романтичния и интересен образ на чичото, скитанията му из Добруджа. Но неотдавна един научен работник — Весела Малеева — откри 27 неизвестни автобиографични страници, написани от Антон Страшимиров именно за неговото детство и изпълнени ако не с нови факти, то с нови мисли и наблюдения.

В книгата си „Максим Горки и българските писатели критически реалисти“ (С., Наука и изкуство, 1974) авторката е цитирала съществени откъси от тези биографични редове, придружени с убедително тълкуване.

Тук още един път изпъква близостта между детството на Максим Горки и Антон Страшимиров. За тази близост са писали някои автори. Но аз мисля, че има интересно, неотбелязано досега сходство между детските години на Захари Стоянов и Антон Страшимиров. И това сходство е не само в онзи югоизточен кът на България, където са скитали двете деца, не само в трудностите на похода между Варна и Русе, който са изходили те с окървавени боси нозе, но и в трудностите, с които са се сблъскали в началните дни на своя живот; във волните им, свободни детски години; във вкуса към пътувания, към странствувания; в жадната алчност за опознаване на нашия живот, на хората, на българите. „Това мое първо странствуване продължи шест месеца — пише Антон Страшимиров. — Още в началото щяхме да измрем от жажда по Добруджанската степ . . . Спяхме по кръстица на ожънатите ниви и помня, беше светло утро, когато влязохме в Кюстенджа. Продължих своя незнаен път по света“ (цитат по книгата на Весела Малеева — с.116). И той действително продължава своя незнаен път по света, но по-точно — по пътищата на родината. Както и Захари Стоянов . . .

Тук и двамата писатели се запознават с още нещо: с човешкото страдание, с тежкия живот на бедните, онеправданите, експлоатираните, с тяхната човешка съдба. И с нечовешката същност на господарите, чорбаджиите, онези, които са зациментирани в еснафското си ежедневие и във вечната жадност за по-големи печалби. Още от тези далечни години двамата млади хора ще обикнат обикновените трудещи се и ще намразят „чорбаджиите-изедници“. „Бях, разбира се, про-

тив чорбаджиите въобще“ — ще заяви Антон Страшимиров. И момчето Джендо (както са наричали Захари Стоянов), и момчето Тончо (както са наричали Антон Страшимиров) ще съхранят в душите си с много обич светли образи на хора от народа, на работници и селяни, които приласкават детското им въображение. Такъв е например добрият работник бай Игнат от фабриката на братя Иванови, загинал при една експлозия, когото писателят Антон Страшимиров никога няма да забрави.

Жизнената съдба на децата — бъдещи големи български писатели — удивително прилича на жизнената съдба на малкия Альоша от трилогията на Горки. И още нещо, което е най-интересното: и младият овчар Джендо, и малкият скитник Тончо, както и Альоша ще се сблъскат с човешките пороци, с тинята на живота в пошлата действителност, в която са принудени да живеят, но никой от тях няма да бъде покварен, няма да остави хищните пипала на безнравствеността да проникнат в момчешката крехка и свежа душевност. Горки най-поетично и цялостно ни е показал как от мръсното блато на еснафщината в тогавашния руски живот изхвръква гордият сокол на борбата. От овчарските кошари Захари Стоянов с гигантска крачка ще стъпи по стръмния път на революционната борба. Детето Тончо за известно време ще работи в публичен дом в Силистра, но отвратено ще го напусне. Те и тримата тези писатели ще запазят завинаги дълбоко уважение към жената, любима и майка, към нравствената чистота и моралното извисяване.

Те и тримата обикват непреходно и силно книгата, литературата. Обикват я като най-светлата и желана мечта в живота си. Но са принудени да преодоляват безчислени пречки, за да дойдат до нея. Горки ги е описал. Захари Стоянов, след като е чел само житията на светците през овчарските си години, ще попадне в русенското читалище „Зора“ и ще се свърже завинаги с литературата. Антон Страшимиров ще намери възможност да чете книгите от библиотеката на брата си Димитър. Той има по-голямо щастие от Захари Стоянов. Защото ако овчарят най-напред се захласва от книги като „Камък падна от небето“, то Антон Страшимиров ще чете Блъсковите повести и Друмевата „Иванко убиецът на Асеня“. Книгите и за тримата тези млади хора стават главната опора в живота. Тук те насочват цялата си духовна енергия и вяра в бъдещето.

Но жадното четене на книги, потъването в света на литературата има и друго влияние специално върху душевността на Антон Страшимиров, което е забелязала Малеева и точно го е очертала: „Денонощното четене на книги, от една страна, отвлича Тончо от свирепите детски пътища, но, от друга страна, усилва опасни черти на характера му — възгордяване, мнителност, избухливост. Сам той казва, че тогава приличал на „стръвно мече“ (с.109). А преди това авторката ще отбележи още едно вярно наблюдение: „Научава се сам да чете . . . Боейки се да не бъде съжаляван и обиждан, Антон става амбициозно и властно дете — пръв ученик в класа, признат вожд в детските войни“ (с. 108).

И ето че се срещаме с нещо твърде характерно именно за Антон Страшимиров: това дете се движи сред бедни, недоучени деца от „неговата черга“. Но то ги е вече надраснало в своята култура, знания, възможности. И ние виждаме как твърде рано се ражда самочувствието му, стремежът му да бъде ръководител, да властвува — с който стремеж ще се сблъскаме по-късно през „лудите години“ на младостта му. Дори сред много по-възрастните от него работници момчето се откроява като ръководител: „В чистилището на братя Иванови се работеше на парче. Там ние работниците бяхме господари на себе си, при това аз, макар и дете, при брадясалите онези безделници, все пак благодарение на феноменалната нервна система, която проявявах, а също и на отсечената реч, която отговаряше колкото на темперамента ми, толкова и на моята начетеност, стоях почти изцяло в групата на десетина души . . . И срам беше отново да стана слуга“ (с.113).

Навсякъде момчето личи сред другите. Това укрепва самочувствието му. Но беднотията, нуждата да търси препитание много често ще накърнява тъкмо гордостта му. Без да я пречупи. Като слуга в една гостилница например той с горест ще отбележи в спомените си: „Най-болното ми беше това, че богатите мои връстници, сред които до вчера аз бях като цар, сега идеха пред гостилницата и с тъжно любопитство ме гледаха с престилката“ — това рано нараняване на гордостта ще остави своите следи за цял живот. Както в приказката за мечката и човека — пироните-обиди ще бъдат изтръгнати от бъдещата слава, но следите от пироните ще останат завинаги в душата на твореца.

Ето така в ранното детство на бъдещия писател откриваме изворите на неговата амбициозност, гневливост, изострена чувствителност, но и на неговата доброта, на онзи „мек огън“, който гори в очите му и за който говорят в спомените си много от връстниците и от биографите му.

Той ще разбере, че „възрастните не са по-добри от децата“ в часовете, когато наблюдава Русенските събития. Но ще направи и трогателно изказване пред трупа на един убит войник край брега на Дунава: „Ето аз нямам баща и майка, по-добре мен да бяха убили.“ Така се пробужда винаги будната готовност за саможертва у бъдещия общественик.

Тук би трябвало да отбележимм нещо важно, на което малко са се спирали у нас, свързано с мрачните детски дни на Антон Страшимиров. Той остава сирак още в зората на своя живот. А това не може да не се отрази на съзнанието му. Някои съвременни учени с фройдистка насоченост дори намират, че липсата на баща в ранните дни на живота разкрива една нестихваща амбициозност в човешкия характер. (Dr. Pierre Rentchnick, Pr. André Haynal, Pr. Pierre Jenaclens — Les orphelins mènt-ils le monde?“ — Un problème psychohistorique — Ed. Stock — Paris — 1977.) Без да приемаме крайностите в изводите на авторите, не можем да отминем влиянието на тази страшна липса, която завинаги остава в човешката душа: майчината обич и бащината грижа. И тя ще остане именно като сянка в душевността на бъдещия писател. И може би като стимул за творческа амбиция и непрекъснат стремеж към усъвършенствуване.

И още нещо: вътрешната развълнуваност, вечно бдящото неспокойство, мнителната обидчивост, характерни за Антон Страшимиров, сигурно крият сокровете си в тази важна страна от детските му години.

И на още нещо важно би трябвало да се спрем, когато разглеждаме тези важни детски години на писателя, за което той не говори никъде, в никакви спомени, не говорят и най-проникновените му изследвачи. И това е липсата на отседналост в едно и също място. Липсата дори на истинско родно място, липсата на дълбоки корени в детските спомени. Той живее сравнително малко във Варна. В тези детски дни няма празници, приказки, майчини песни, онова светло детско очакване на бъдещи радости и игри, нежност. Само грубост. Уличката, в която израства, е „малка тъмна република“ — населена с българи, гърци, турци, гагаузи — тя е „многонационална“. Той скоро напуска тази уличка. И започва движението му. Но из България. Първите години от живота на момчето са скитнически. Родно място му става не само град Варна, а цялата родина. И оттогава той непрекъснато ще се движи, ще обикаля из българските земи, така както ги е виждал и чувствувал в границите, които е вярвал, че са български.

Но на момчето ще липсва онази „малка планета на детството“, за която говори Франсоа Мориак в своите „Вътрешни мемоари“ и от която обикновено се подхранват корените на най-ранните спомени. На него фактически ще липсва родното място. Той ще се чувствува еднакво свързан и с Варна, гдето се е родил, и с Неврокоп, откъдето произлиза родът му, и със странджанските села, дето преминава младостта му, и с градовете на Беломорието, гдето прекарва някои от най-хубавите си дни, и със Скопие, където го отвежда войната, и т. н. Пътуването

между родните градове като че става най-важното в живота му. И затова, ако надникнем по-дълбоко в писанията му и особено в автобиографичните, макар и твърде оскъдни, ще видим, че той с еднаква обич пише и за Варна, и за Скопие, и за Солун. В художественото си творчество писателят е отделил повече място, и то не само по размери, но и емоционално за Бургаско, отколкото за Варна и Варненско.

И така идваме до най-важните проблеми в този човешки характер: той не е способен да се задържа дълго, постоянно на едно и също място, не е способен да спуска задълго котва в пристанищата по неговия път, да закоравява в навиците си. Предпочита „пътищата пред странноприемницата" — ако използуваме израза на Унамуно. Оттук ще произлизат най-големите неприятности в живота му. И най-хубавите мигове в живота му.

Всички негови врагове най-напред са го укорявали именно в липсата на стабилност. Дори Ванчо Михайлов — водачът на дясното крило от ВМРО, както цитира в спомените си Петко Росен, пише: „В средите на македонските дейци Страшимиров бе такъв, какъвто бе и в литературните, и в политическите — неустойчив, изврътлив, бързо менящ позициите си" (т.III, с.599).

И при един дори най-общ поглед ние веднага се уверяваме в известна правота на тези думи. Защото писателят не само че не е бил някому послушен ученик, но не е бил никому и верен ученик. Така както ще се движи от град на град, ще пътува от една към друга област в родината, така той ще се движи от една към друга политическа идея, партия, литературно течение. Ненужно е да изброявам превъплъщенията му в това отношение: от народничеството, през ранния социализъм, до индивидуализма и отново приближаване към социализма. Той става и радикал, и демократ, и неколкократно се приближава към социалистическата и комунистическата партия и т. н.

Той е променлив дори в отношенията си към отделните личности: ще бъде верен и вдъхновен приятел на Найчо Цанов като депутат в XII Народно събрание през 1911 г.; ще бъде приятел и дори почитател на П. К Яворов и ще напише през 1901 г. в сп. „Наш живот" възторжена рецензия за стихосбирката му, като ще го нарече „светъл представител на бъдещите генерации", а след това ще го обкичи с епитети като „търгаш с чувството", „житейски лъжливец" и др. Многократно той ще променя отношението си към Кирил Христов, Иван Вазов, дори към брата си Димитър, на когото е дължал най-много за своето не само духовно развитие.

Съзнавал ли е писателят тази своя слабост? Съзнавал я е и я е оправдавал. Той е отговарял например на упреците на Димитър Благоев, като е казвал, че „предпочита да бъде с болшинството от народа, а не със зараждащата се класа". А в „Праг" пише: „Не е било никога скрито-покрито за кръга около Димитър Благоев, че Стришимиров си е оставал винаги със своето особничене, което е произтичало от стремежа и положението му да бъде неразривен с нуждите на общата маса — не на зараждащата се класа." А до Найчо Цанов пише: „Какво да правя, като не мога да се заслепя в едно определено течение, та да се считам и пред себе си, и пред хората логичен, последователен и значи безупречен" (Литературна мисъл, 1962, кн.6, с.32). На друго място ще каже с известно самохвалство: „Какъвто съм си бунтар", ще говори постоянно за своя независим дух и т. н.

На какво се дължи тази непрекъсната променливост в идеите, приятелствата, живота на този човек? Ние видяхме, че той не го прави от кариеризъм, от желание да се нареди добре, да бъде винаги с властниците. Неговите политически промени не са обусловени от промените на властта. Не го прави и от оригиналничене, от стремеж за слава.

От друга страна, Антон Страшимиров не е „homo prose" — ако искаме да употребим израза на Еразъм Ротердамски. Той не се мъчи да бъде извън политическите борби, да не се ангажира с течения и направления, в които не вярва

пзцяло или в които се съмнява. Той не желае да си запази духовната свобода на творец като Еразъм, да бъде „над дребнавите политически боричкания“ в името на своето голямо литературно дело. Той не е смъртен враг на фанатизма, на бесовете на борбата — „вечен приятел на мира, в който се крие истинският хуманизъм и творческа свобода“.

Напротив, Антон Страшимиров тъкмо като характер е противоположен на Еразъм Ротердамски: много лесно и бързо се заангажира, без каквато и да било предпазливост, и то с цялата своя страстна природа. Той се отдава всецяло на новата идея, партия, литературно течение и върви право към целта. Не обича диагонала, който дава възможност за лавиране надясно или наляво. Но и не чувствува морално заангажиране към предишните си съидейници, съпартизани, приятели. Вярно е, че по начало не им става враг, чужд е на еничарската психика, но ги изоставя и се стреми да се разграничи от хората, в чиито редици е крачил известно време. И вдига нови знамена. И гордо ги развява. За да изостави и тях и да поеме още по-нови. За разлика от Драган Цанков, който е менил верите си, без да вярва, Антон Страшимиров е вярвал във всяка своя нова вяра. И което е най-странното, при него Аврам не ражда Яков, Яков — Исак и т. н. Обратите и завоите по пътя му не се подхранват от предишните, а често са най-неочаквани. Той винаги е изненадвал и нерядко скандализирал обществеността с някоя своя творба, изказване, постъпка. Юношеската способност да се увлича от новотата не го напуска до края на живота му.

И по този начин виждаме, че няма нито едно историческо събитие, станало в родината, в което този писател да не е участвувал. Затова той винаги и цялостно е в своето съвремие.

Антон Страшимиров не бяга именно от своето „аз“, стреми се към него, и то по обратния на Еразъм път: чрез смелото заангажиране с една доктрина, идеология, личност. И след това, чрез смела промяна на възгледите, в зависимост от промените в живота. При всяко свое превъплъщение той не само се стреми да бъде верен на себе си, но и да бъде там, където е най-голямата част от народа. Този човек не е принадлежал на бъдещето, на борбата за бъдещето, както например Димитър Благоев. Не е принадлежал и на миналото, на спомена — като П. Ю. Тодоров. Но е човек на настоящето, на съвременността, на конкретния исторически момент.

В последната книжка от последната годишнина на „Наш живот“ той пише: „Ние сме на всички и ничии. То е защото сме верни на себе си като носители на човека и неговата странност, сред живота на нашата страна.“ Ясно, че писателят намира партийните програми, дори програмите на списанията и изданията като ограничение на индивидуалната свобода, от една страна, и от друга — израз на известна теснота, обедняване както на богатата човешка индивидуалност, така и на сложната противоречива действителност. „Не съм бил на никое списание морално обвързан сътрудник“ — ще каже той в бр. 9 от „Праг“ през 1898 г.

По този начин писателят Антон Страшимиров се превръща в един български Протей, враг на теснотата, ограничеността, закостенелостта и едновременно враг на еднообразието, шаблона, монотонността и навика. Ние знаем, че един човешки характер се състои от различни, повече или по-малко очертани особености. В зависимост от житейските обстоятелства едни или други черти от характера вземат връх. Но при Антон Страшимиров това става рязко, без преходи и нюанси.

Оттук и неговата дълбока омраза към догматизма. Той не може да служи на догмите, както не може да служи и на личностите. Той вярва в известния афоризъм на обичания от него писател Оскар Уайлд: „Предпочитам хората пред догмите, а от хората — тези, които са без догми.“ И самият заявява: „Не

понасям догмите и особено психологическите, при надникването в душата на човека.“ Злокобната яснота и категоричност на догматичните формули, както и сухотата в конструкцията на философските системи са го ужасявали.

В този смисъл ние се убеждаваме, че писателят е бил в същност хуманист в едно широко разбиране на това понятие, свързано преди всичко с човека и неговата съдба. У Антон Страшимиров никога събитието не е ставало по-важно от човека. Никога не е жертвувал човека в името на някакви доктрини или предвзети идеи. И то не човека абстрактно, а българина. „Съботата не покорява човека, а човекът съботата“ — е обичал да казва той. „Защото не човекът е за съботата, а съботата за човека.“ В това се крие същината на антидогматизма. Антон Страшимиров не би могъл да каже — „fiat justitia — pereat mundi“. Или ако щете: „fiat litteratura—pereat mundi“. Както според него събитието не е по-важно от човека, така също различните догми, програми, философски системи, които трошат костите на човешките индивидуалности, ако не се поместят в тях, не са по-важни от народа.

Тази негова непрекъсната променливост е раждала тежките обвинения не само на политическите му противници, но и на еснафите, пъплещи като мравки в буржоазната действителност. Те, дребнаво логични и последователни, горди със своята „вярност“, с алчна припряност са дирили противоречията в писанията, изказванията, отношението му към хората. И са го хулели. Верността на всяка цена несъмнено е добродетел, сила на волята, честност. Но понякога и умствен мързел, духовна ограниченост, неспособност за развитие. Управителят на лагера Бухенвалд с гордост е заявявал: „Моята сила е моята вярност.“ Антон Страшимиров, напротив, е набирал сили от верността към собствената си личност, към народа, към болшинството от народа.

Променливостта най-често е признак на слабоволие, сляпо подчинение на жизнените условия, на обществената атмосфера, средата, силните характери. Но както не е непреклонен сектант, така Антон Страшимиров не е и безволев добряк. Ние видяхме, че той тъкмо не е добряк, а по-скоро — бдящо горд човек.

И все пак леката податливост към външните влияния, към външната събитийност, към агресивността на събитията на деня, бързото реагиране без вътрешна съсредоточеност говори за известна слабост, неустойчивост. И ние идваме до най-важното, това, с което започнахме: в душата на този човек нещата, явленията, хората не са могли да пуснат дълбоки и здрави корени; идеите — да се превръщат в траен мироглед. Антон Страшимиров не е обичал корените и не е имал сили да ги закрепява трайно в родната пръст. Сякаш той е предпочел да живее върху кожата на съвременността. И ако това е пречело на обществения му живот, то особено е пречело на литературното му творчество. Да се спрем най-напред на тематиката: Антон Страшимиров е верен на съвременността, на съвременната литература. И това е хубаво. Но той веднага след първите впечатления от известно събитие, случка, характер се захваща за създаването на литературната творба. Не дочаква идеята да узрее, да пусне корени в душевността му, да се превърне в частица от душевния му живот. Винаги в такива случаи съм си припомнял дълбоката и извънредно важна за литературното творчество мисъл на Томас Ман: „Едно произведение трябва да има дълбоки корени в моя живот, трайни връзки трябва да преминават от него до най-ранните детски сънища, за да призная правото си над него, за да повярвам в законността на своето дело. Случайното посягане към даден мотив, към който нямам дългогодишни претенции да го обичам и познавам, ми се струва дилетантизъм.“

Антон Страшимиров не е посягал случайно към дадена тематика, но най-често не е имал търпението да изчаква да пусне дълбоки корени в душевността му, да се свърже с корените на творческия му дух и личност. Сякаш този най-

професионален в литературата ни след Вазов писател е бил дилетант в смисъла, за който говорим.

Същото се отнася до различните модни литературни течения и направления. Те идват обикновено от Запад в нашата родина като приливни вълни и се възприемат бързо от амбициозните млади автори и. . . от снобите. Но и Антон Страшимиров не е бил чужд на тях. И не само не е бил чужд на тях, но ги е посрещал едно след друго, отреагирвал е на тяхната новота и . . . не им е оставал дълго време предан. Ето защо и в този смисъл не е бил достатъчно верен на традициите на българската литература. Например, като издига за знаме неоромантизма, той провъзгласява: „Вековните проблеми на живота срещу колибарските ограничения!“ Този израз е по-широк дори от Пенчо Славейковата „фасулковщина“. По този начин почти всички по-значителни европейски влияния, дошли като желани или нежелани гости в нашата литература, са намирали свой знаменосец и в лицето на писателя Антон Страшимиров. Той често ги е възправял тъкмо срещу своеобразието на литературата ни.

Тук трябва да отбележим, че епохата тогава (в началото на века) е била наситена с жажда за повече и по-съвременна литература, за повече европеизъм в литературата под влияние и на Пенчо Славейковата група. Антон Страшимиров е сред тези, които са най-припрените носители на този европеизъм. Но както не остава дълго време символист, като например неговия млад „ученик“ Теодор Траянов, така той няма да остане дълго време импресионист, експресионист и т. н. Самият обаче многократно заявява: „Винаги съм се чувствувал романтик дълбоко в себе си.“ Но романтичните личности обикновено повече си спомнят, отколкото да се отдават на съвременния живот, на съвременните случки и събития. Повече мечтаят, отколкото живеят. При Антон Страшимиров видяхме, че това не е така. Той всецяло е потопен в своята съвременност. Стреми се именно да рисува съвременността в творчеството си. Романтичният дух обаче живее в него. В една буржоазна дребнава действителност той дири и намира необикновени, ярки характери.

Тази неспособност да пуска дълбоки корени в най-широкия смисъл на думата се отразява естествено и на книгите му. В сп. „Праг“ той пише: „Писателят не избира сюжетите и типовете си — тях му ги налага средата, която го непосредствено обкръжава, в която той сам люби и мрази, смее се и плаче.“ Всичко това е хубаво, то свидетелствува за жизненост и непосредственост. Нали така е постъпвал и най-големият наш писател Иван Вазов. Но при Вазов има нещо друго, което е твърде важно. Проф. Димитър Михалчев в известното си интервю пред сп. „Литературна мисъл“ (кн. 5 от 1971 г., с. 157), когато говори за любовта към бащината стряха като извор на патриотизъм, подчертава: „Вазов, където и да идеше, правеше си къща. Без къща не стои. Затова е велик и вечен — защото отразява великите и вечни качества на българина.“ Това е стремежът към корените у Вазов. Той не си строи къщи от еснафски, дребнособственически съображения, а от жажда към корените, към родната българска пръст. По-късно, като говори за тежката епоха след Септемврийското въстание и априлските клането, Никола Фурнаджиев ще каже с горчивина и ирония: „Строят си къщи всички поети.“ Но тези къщи ще бъдат именно еснафският стремеж към сигурност, „към покрив над главата“. Докато Вазовите къщи са стремеж към корените — има разлика. Иван Вазов откликваше на всички събития, които ставаха в родината му. Беше се превърнал като някаква струна, опъната между Балкана и Пирин, която издаваше звук при всеки стон или радостна въздишка на народа. Но неговите песни избликваха от дълбоките народни недра и от дълбоките недра на творческата му индивидуалност. От един общ център. Вазов не се менеше с епохите и със събитията, а ги разглеждаше и ги възпяваше със своя винаги запазен възрожденски патос.

И затова той беше единен в многообразието на творческата си изява. Не Вазов, а Пенчо Славейков написа най-отрицателните слова за поезията на Ботев и по-специално за „Хаджи Димитър“. Антон Страшимиров през целия си дълъг живот беше неспособен тъкмо да пуска корени в живота и в творчеството си. Той възприемаше чуждите учения, влияния, школи, но не се стремеше и не можеше като Пенчо Славейков да ги побългарява, да ги насища с българска душевност. Напротив, макар и временно, противопоставяше ги на българските литературни традиции, на българския национален характер.

И затова в творчеството му (с известни изключения, разбира се, и това са най-хубавите му творби) българските корени невинаги се чувствуват в тяхната сила. Жизнените сокове на народната пръст не идват от дълбоко. Но това не значи, че писателят е далече от народа — както видяхме, той е винаги с народа, макар най-често с бързо менящата се съвременност. Като говори и по проблемите на нравствеността в световната литература, той ги разглежда чисто литературно, без да ги пречупва дълбоко през корените на нашата българска нравственост.

У Антон Страшимиров не се срещаме с гениалния дилетантизъм и творческа бързина, характерни за Захари Стоянов. У летописеца имаше също здрави корени. Като при Вазов тези корени бяха дълбоко впити във възрожденската пръст на Балкана. Антон Страшимиров, който е враг на чуждите идеологически „истини“, не станали плът от неговата плът, приема литературните „истини“, без да станат плът от неговата плът. Той не изстрадва символизма като Яворов, не укрепва в неговата атмосфера като Траянов, а го приема с външните му атрибути, приема го повече като сказчик, отколкото като творец. Западните модернистични учения приличат на излизанията и пътуванията му в Европа. Те не стават негова същност, дори не стават преживяване. Но тук трябва да отбележим, че Антон Страшимиров никога не е бил сноб, подобен на онези, за които говори художникът Ренато Гутузо: готов да се преоблича в чужда перушина. Той не е способен да се затвори в „кулата от слонова кост“ на символистите. И затова, когато земетръсите на социалните сблъсъци разрушиха тези кули, писателят приветствува земетръсите. Проповядването на новото обаче го привлича, кара го да се чувствува пророк и вожд, а това му е харесвало...

Тук би трябвало да се спрем на още нещо, твърде характерно. И ще сравним отново Антон Страшимиров със Захари Стоянов. Той няма сили да се откъсне от своето „аз“. Да надмогне своята личност, да гледа на себе си отстрани като Захари Стоянов. Напротив, той субективизира дори епическите си платна. Присъствува във всеки от своите романи като личност, като централен герой, „втурва се в сюжета“, в разказа.

Ако направим едно бегло сравнение между „Записките“ и „Вихър“, ще видим най-ясно тази разлика. В спомените на Захари Стоянов главен герой е народът — авторът е участник и наблюдател. Той е дори трето лице. Макар че от негово име върви разказът. В романа „Вихър“ сред войнишката маса винаги се откроява този Големан, който засенчва другите, който е в центъра на всички събития. И въпреки че разказът върви от трето лице, в същност в него живее първото лице — Големан, авторът на романа. Тук естествено не говорим за неспособността на Антон Страшимиров да се самоиронизира, да се гледа като трето лице, да се надсмива и над себе си.

И ако е нужно да употребим условно една терминология, ще трябва да отбележим, че у Захари Стоянов живее амбицията на делото, а у Антон Страшимиров — амбицията на личността. Грозният, приличащ на циганин добруджански овчар винаги е готов да забрави себе си, дори да се надсмее над себе си; красивият, властен и амбициозен писател от Варна не е способен на такава „саможертва“ дори когато върши подвиг. Захари Стоянов е способен да се приспособява дълго време с цената на унижение към дадена среда, с оглед голямата си

цел — „Записките“. Той се мени външно, без да се мени вътрешно. Антон Страшимиров не е способен на такова нещо: той не се приспособява към дадена среда. Не желае и не може да се обезличава в името на каквато и да било бъдна цел, дори на литературното си дело.

У някои от големите литературни творци, като Иван Бунин или Томас Ман, като Фолкнер или у нас Йордан Йовков, живее естествена неприязън към литературните моди, направления. Тези писатели остават верни на трайните литературни ценности и на своя народ. Иван Бунин например пише: „Аз не съм принадлежал към никаква школа, не съм наричал себе си нито декадент, нито символист, нито романтик, нито натуралист, не съм надявал изобщо никакви маски. И не съм издигал никакви кресливи знамена“ (Собр. соч. Т. 9, М., 1967, с. 539).

Антон Страшимиров прави тъкмо обратното. Той е навсякъде, където е променливо и шумно. Писателят не е способен като Йовков да прекрати по средата един хубав разговор, за да си отиде в къщи според личния график и да твори. Той не е способен, пак като Йовков, да остане сам на своята маса в кафенето, да наблюдава и размишлява. Напротив, Антон Страшимиров предпочита да бъде заобиколен от млади хора, да разговаря, да се възпламенява, да проповядва. Неговата къща е винаги отворена. Той е готов да остави всякаква работа при идването на млад човек, негов гост. И дълго да разговаря за литературата. Ето нещо, което Йовков не би си позволил. Тази топлина и сърдечност в отношенията с хората разкрива истинската същност на неговия характер. Афектираността, която ражда позата, служи като обществено украшение на писателя.

В есето си „Моето време“ (Съч. Т. 9, с. 576) Томас Ман пише: „Никога не съм бил моден. Никога не съм носил шутовска дреха.“ А за книгата си „Размишленията на аполитичния“, в която, както е известно, той защити позициите на Германия в Първата световна война, твърди, че е била „само експеримент и в никакъв случай обещание за пълно обвързване“.

Антон Страшимиров при всяка извивка на жизнения си път излиза с обещания за „пълно обвързване“. И не изпълнява, разбира се, тези обещания. Той приема естетическите позиции на първите символисти у нас, но не му достигат нито сили, нито темперамент да живее в кула от слонова кост. Човекът и особено творецът се изгубва без връзки с другите. Но той се изгубва и без връзки със себе си. Този индивидуалист винаги е поддържал връзки с другите, но като че ли въпреки декларациите му е поддържал по-малко връзки тъкмо със себе си. И затова, ако има известен еклектизъм в творчеството му, този еклектизъм нахлува от външното в проблемите на живото. Проблемът за истината на момента и за трайността във верността той изживява твърде болезнено в някои етапи от жизнения си път — например когато на фронта се лута между истината на човечността и лъжата на дълга през Първата световна война.

Алфонс де Шатобриан, като се е оправдавал пред Людовик XVIII, че е написал няколко възхвалителни статии за Наполеон, е казал: „Поетите са като птиците. И най-малкият вятър ги кара да пеят.“

Точно това е правил и Антон Страшимиров. Той е бил надарен с чувствителност и ветровете на епохата са го карали „да пее“ с различен глас. Но поетът не се е срамувал от „своите песни“, стига те да са били хубави и да ги е чувал народът. По този начин самият живот е нахлувал в делото му. Оттук и публицистично-документалният елемент в неговата проза, който е достойнство за някои от най-хубавите му творби като „Вихър“, „Роби“ или „Хоро“.

Фрагментарността като примиримост към една бързоменяща се действителност ражда и онзи есеизъм и публицистичност, с които се характеризира най-значителната част от творчеството му. Във всички свои превъплъщения той воюва и затова не се чувствува сухотата на преднамерeността. Или, както

твърди съвременникът му В. Узунов — „винаги е бил под натиска на искреността и вдъхновението“ (Юбилеен сборник, с. 16).

Но заедно с това на него му липсва усет за нетрайността на крайностите в литературния живот и особено на модните крайности. И затова при всяко свое превъплъщение страстната му натура го тласка към крайността.

Тук трябва още по-ясно да подчертаем, че Антон Страшимиров не се е променял с оглед конюнктурата. Това най-добре личи при режима на Александър Цанков. Политическият интерес се нуждае от идеологическа украса. Диктаторските режими предлагат на писателите или златна, или желязна клетка. Антон Страшимиров не е понасял никаква клетка. „Той е като гнил зъб — е казал Мусолини за Д' Анунцио — или трябва да се извади, или да се запълни със злато.“ Антон Страшимиров никога не е предпочитал златото — до края на живота си той остава бедняк, не се превръща в гнил, а винаги в здрав и остър зъб. „Така след 40-годишна писателска и обществена дейност аз съм без жилище, без пари и без осигурени старини“, ще каже писателят пред Владимир Русалиев (разговор от 16. III. 1936 г. — с. 18). И това е напълно вярно.

И все пак в този „разхвърлян живот“ — както го нарича Д. Б. Митов (Съч. Т. I, с. 14, С., 1962 — Увод), има нещо постоянно и трайно: това е верността към българския народ, обичта към този народ, дълбокият и искрен патриотизъм. „Аз цял живот съм дебнел съдбините на моя народ — ще заяви писателят пред Владимир Русалиев. — Затова съм се хвърлял ту тук, ту там. Но аз си отивам с искрена душа“ (Мемоари. С., 1977, с. 78).

Той не мисли в такива случаи нито за себе си, нито за личното си щастие, а за щастието на народа. Въпреки че в писанията му винаги се говори „аз и моят народ“, фактически в живота му се получава обратното: „моят народ и аз“. Неговата обич е постоянна. Непостоянни са омразите му. И това е още едно доказателство за благородството на характера. В своя бърз бяг през живота той желае винаги да бъде там, където е най-напрегнато и най-опасно. И се радва, че е воин на много фронтове. Защото „неговите колебания и излитания са му причинявали големи болки и тежки лишения“ (В. Узунов. Юбилеен сборник, с. 18).

И в този смисъл личността на писателя не само е засенчвала литературното му дело, но често е пречела за правилната оценка на това дело. Новите му приятели винаги са го гледали с недоверие, а старите — с омраза. Цял живот той е бил гибелин сред гвелфите и гвелф сред гибелините. Но той никога не е бил трезв и благоразумен. Около него винаги трепти някакво безпокойство. В своята изменчивост той вярва, че трябва да бъде верен на нравствените принципи на хуманизма. Да няма в миналото на човека престъпление срещу човека. И срещу родината. И действително — в този път, изпълнен със зигзаги, няма престъпление срещу родината и срещу хуманизма.

Обичта към човека и към родината е все пак трайното в този човешки характер. Тук са корените на този безкоренен наглед живот. Тук са корените и на най-хубавите му творби. „Вихър“ или „Свекърва“, „Роби“ или „Хоро“ и още десетина разкази, есета, повести, драми са творби със своя физиономия и с трайно място в нашата литература.

Оттук трябва да изходим, за да разберем писателя, който в творчеството си сякаш не принадлежи на родното си място, на някоя от етническите групи, за които пише, но при които именно етнографските или народоведческите интереси (както ги нарича Минко Николов) или народопсихологическите интереси (както ги нарича Минчо Драганов) се явяват с такава сила. Той става народовед и писател не затова, че е учил география в Швейцария, а затова, че пламенно обича народа, че със страдание е опознал този народ, че вярва в неговата трайна и щастлива историческа съдба . . .

ЕСТЕТИКАТА НА ГЬОТЕ

Исак Паси

Първата статия (реч-есе) на Гьоте *По случай деня на Шекспир* е написана и прочетена през 1771 г. — когато двадесет и две годишният автор е завършил едва първия вариант на *Гьоц фон Берлихинген*. Последната статия на Гьоте *Доброжелателен отговор* е написана през 1832 г. — когато осемдесет и две годишният всеобщо признат поетически кумир на света вече е завършил втората част на *Фауст*. Шест десетилетия продължава дейността на Гьоте — теоретика, историка и критика на изкуството. Почти точно толкова, колкото продължава и дейността на Гьоте-художника — поета, драматурга и прозаика.

Гьотевата естетика рефлектира неговата поезия. Може би и поради това Гьоте не е създател на естетика, чието място е точно определено в една система, както например Кант, Шелинг или Хегел, нито се домогва до такава естетика подобно на своя поетически събрат Шилер, нито пък се стреми към относително стройна система от възгледи по определен кръг въпроси, каквато вече е могъл да наблюдава при Винкелман и Лесинг. Възникващи много често по повод на собствени и чужди художествени произведения, както и в реплики и полемики, следващи потребностите на деня, Гьотевите естетически възгледи носят нещо поетично — и в смисъл на спонтанно, импулсивно, неподредено, а понякога и вътрешно противоречиво. За своята рецензентско-критическа дейност например Гьоте сам казва, че вместо да дава преценка за книгите, предпочита да изразява впечатлението, което те са му направили.

През една повече от полувековна дейност, разположена в епоха, отличаваща се със световноисторически събития и катаклизми (Седемгодишната война, отделянето на Америка от Англия, Френската революция, цялата Наполеонова епоха до гибелта на героя, Юлската революция) не могат да не се смѐнят много от най-основните художествени принципи на творчеството: от младежката необузданост на движението Sturm und Drang през уравновесената съзерцателност на ваймарския класицизъм до трезвото възприемане и пресъздаване на социалния космос от реализма на първите десетилетия на XIX в. Но въпреки всички промени в художествените принципи на творчеството и в неизбежно свързаните с тях принципи на теоретическата естетика през повече от полувековната епоха, в тях — в принципите на естетиката — по-лесно се открива и една относителна неизменност. Колкото и да се е променяло през десетилетията мнението на Гьоте за античното и средновековното, за гръцката и германската митология, за класическата и готическата архитектура, в най-общите му понятия за природата на изкуството могат да се открият вътрешно постоянство и стабилност, които дават достатъчно основание да се говори за *естетика на Гьоте*. Именно към това вътрешно постоянство и относителна неизменност се насочва предимно

вниманието на теоретическото изследване, което открай време има склонност към неизменното в изменящото се, към трайното в преходното, към единството в многообразието.

СОЦИАЛНИЯТ СТАТУС НА ИЗКУСТВОТО

В същата степен, в която естетиката се обособява като философска наука и общата теория на изкуството придобива философски характер, въпросът за отношението *изкуство — природа* започва да се разглежда по аналогия с по-общия и несъмнено философски въпрос за отношението *дух — материя, съзнание — битие*.

И естетиката на Гьоте, както всяка философска естетика, в края на краищата не може да избегне въпроса за отношението на изкуството към действителността, на гения към природата, разбрана по възможно най-широкия начин — не само като обект на подражанието, но и като свят на човека, като социална действителност, спрямо която изкуството се намира в известна генетична зависимост. Естетиката на Гьоте не само че не избягва в края на краищата този въпрос, но го поставя преднамерено като централен, като същност на теоретическите занимания с изкуството, както сам по себе си, така и с оглед на много други въпроси, които естествено следват от неговото разрешаване. Естетическото отношение на изкуството към действителността като теоретическа проблема се разкрива следователно най-малко в два основни аспекта: какви са социалните основания за възникването и развитието на изкуството (изкуство и време, социален статус на изкуството); как се отнася изкуството към природата като негов обект (изкуство и истина, подражателен характер на изкуството).

Още в знаменитата си статия *Литературно санкюлотство* (1795) Гьоте изтъква вътрешната зависимост между поета и нацията, между класическото национално произведение (което не е задължително да е във формата на епична поема) и историята на народа. „Кога и къде се създава постепенно един национален класически автор? Когато той намира в историята на своя народ големи събития, чиито последици се проявяват в щастливо и значително единство; когато вижда в начина на мислене у своите сънародници величие, в техните чувства дълбочина, в техните действия сила и последователност; когато самият той, проникнат от духа на нацията, се почувствува благодарение на одухотворяващия го гений способен да осъзнае дълбоко в себе си миналото и настоящето; когато намира своя народ на високо културно равнище, така че и неговото собствено развитие му се удава лесно; когато, имайки пред себе си съвършените и несъвършените опити на своите предшественици, е събрал голям материал и множеството външни и вътрешни обстоятелства така са се стекли, че той няма нужда да плаща висока цена за своята подготовка и още в най-добрите години на живота си е в състояние да обхване с поглед, да систематизира и да създаде едно голямо *единно* замислено произведение.“[1] Неизлязъл още от епохата на „бурните устреми“, с присъщото ѝ, стигащо до обожествяване, възвеличаване на гения, Гьоте вече отстоява скромното и трезво схващане за литературата като резултат на живота, защото не от писателя зависят условията, при които се ражда и твори. И най-големият гений страда в някои отношения от своето столетие, както пък в други отношения е улеснен от него, и един значителен национален писател може да се изисква само от нацията. Гьоте не се спира и пред други още по-радикални дори

[1] Goethe. Berliner Ausgabe. Aufbau-Verlag, Berlin u. Weimar, Bd. 17, 1970, S. 322. Използуван е преводът на Страшимир Джамджиев (ред. Ж. Гълъбова), който предстои да бъде публикуван от издателство „Наука и изкуство“ („Й. В. Гьоте за литературата и за изкуството“ в два тома, библ. „Естетика и изкуствознание“).

от класово гледище изводи в същата тази статия, където страхът от политическия радикализъм на Френската революция дава названието санкюлотство като отрицателно прозвище (колкото и странно да е това) на литературния аристократизъм, който не иска да види нищо здраво и полезно в живота на народа и на неговите духовни представители. Културата на по-образованите *класи* следва — тъй мисли Гьоте — образеца на чуждестранните нрави и на задграничната литература, а това, и когато е принасяло някаква полза, е пречило на немците да се развиват своевременно като немци. Без здрава връзка с нацията и времето изкуството не може да има богат и пълнокръвен живот.

През почти всички периоди на своята творческа дейност Гьоте запазва по същество почти неизменен своя възглед. В статията *Антично и съвременно* (1818) той пише: „Вроденият талант е необходим за творчеството, но и за него са необходими подходящи условия за естествено и художествено развитие. Той не може да се отрече от собственото си превъзходство, но не може и да го доведе до съответното съвършенство, ако и времето отвън не му благоприятствува.“[2] Никое време не е лишено от възможност да ражда най-великолепни таланти, но не на всяко време е отредено напълно достойно да ги развие.

Известната мисъл, че природата дава правилото на гения, Гьоте трансформира в смисъл, че нацията дава съдържанието на поетическия гений и на произведенията на неговата фантазия. В *Поезия и истина*: „Всяка национална поезия неизбежно е празна или става празна, ако не почива върху най-важното за човека — върху събития от живота на народите и техните пастири, когато те взаимно се поддържат.“[3] В разговор с Екерман (3. V. 1827): „За да може един талант да се развива бързо и възхитно, нужно е нацията да обладава големи духовни сили и солидна образованост. Ние се възхищаваме от трагедията на старите гърци; но ако правилно погледнем, би трябвало вместо от отделните автори повече да се възхищаваме от епохата и от народа, които са ги създали.“[4] Показателно е, че до дълбока старост Гьоте не само не се отказва от този формиран още в щурмерската младост възглед за народа като колективен художник, като почва и хранителна среда на гения, но го развива и отстоява при всички възможни случаи и поводи, издигайки го до фундаментален принцип на своята естетика.

Но същевременно Гьоте добре разбира и цялата разлика между поета, изразил най-дълбоките народни потребности и сам станал орган на народния живот, органон на нацията, и онзи, който без всяка отговорност към себе си и към високата мисия на истинския духовен представител е готов да угажда най-често с користни цели на капризите на тълпата, да се стреми да бъде неин глезеник и да се ползува от облагодетелствуващото й внимание. Най-малкото за себе си Гьоте не приема тази унизителна роля, той не я допуска и за никой истински поет. В разговор със Соре (20. X. 1830) Гьоте признава: „В моята професия на писател аз никога не съм запитвал: какво иска голямата маса и как да бъда полезен за цялото, но всякога съм се стремил към това да направя самия себе си по-прозорлив и по-добър, да повиша съдържанието на собствената си личност и след това всякога да говоря само онова, за което съм убеден, че е добро и истинно. Това наистина влияеше и ползуваше широк кръг, но то беше не цел, а съвсем необходимо последствие, както това става и при всички въздействия на природните сили.“[5]

Но може би най-погрешно и опасно за таланта е състоянието, при което поетът разбира връзката с националния характер не като спонтанна изява на най-дълбоките особености и потребности на народния живот, а като служба

---

[2] Goethe. B. A. Bd. 20, 1974, S. 221—222.
[3] Гьоте. Поезия и истина. Из моя живот. С., 1976, с. 228.
[4] Й. П. Екерман. Разговори с Гьоте. С., 1966, с. 222.
[5] Пак там, с. 477.

на конюнктурни спекулативно-политически желания, когато творецът сам става играчка на политически поветрия и моментни интереси. Гьоте — негово превъзходителство господин тайният съветник, министърът в правителството на Саксен-Ваймарското херцогство — най-добре е познал и най-силно е почувствувал обвързващите и сковаващи свободния дух на гения задължителни правила на светската игра. С протоколна обективност Екерман отбелязва разговора си с Гьоте на 10. II. 1829 г.: „Говорѝ за първите си години във Ваймар. Поетическият му талант е бил в конфликт с изискванията на действителния живот, на които той е бил принуден да отговаря поради мястото му при двореца и ръководенето на различни държавни служби. Затова в първите години не е създал никакво по-крупно поетическо произведение.“[6] Както е известно, от това потискащо го състояние Гьоте намира изход в пътуването в Италия, в историята на Торквато Тасо, в изкуството. След пътуването в Италия Гьоте отново ще се върне във Ваймар, за да остане там до края на дългия си живот, но вече не като активен участник и непосредствен творец на държавно-обществения живот на феодално-буржоазното херцогство, а преди всичко като художник, осъзнал докрай своята мисия, изкуството, и така разбрал най-дълбоко и връзката си с живота. От онези години е и афоризмът, който, макар от пръв поглед и да изглежда парадоксален, в същност великолепно изразява връзката художник—изкуство—действителност. „Човек се откъсва от света най-сигурно чрез изкуството и се свързва с него най-сигурно пак чрез изкуството.“[7]

Ако от своя личен художествен опит Гьоте най-добре е разбрал ужасяващата зависимост на изкуството от политическата тирания, реалната опасност, с която не само диктатурата, но и изобщо феодално-буржоазната дворцово-светска игра заплашва изкуството, то вече не само от личния си опит, но и от историята и теорията той еднакво добре се е убедил във великите предимства на свободата за изкуството. В статията *Лукреций в превод на Кнебел* (1822) само с едно изречение Гьоте издига това свое убеждение до образ. „Тиранията прогонва оратора от пазарището в школата и накарва поета да се затвори в своя вътрешен свят.“[8] Не е угаснала традицията на Винкелман, живи са неговите уроци: главното политическо условие за разцвета на изкуството е *свободата*. А ето какво по-конкретно означава това за Гьоте. Оратора, вместо да го видим в стихията на неговото изкуство — на пазарището, където трябва да убеждава и порицава, където от него се възхищават или го проклинат, вместо да го видим сред живото въздействие на словото му, възможно само при свободно общуване със свободни хора, се е оттеглил в школата, където може само да преподава, да обучава другите на нещо, от което сам той е лишен, както ще бъдат лишени и онези, за които учителят е превърнал своя гняв и възторг в педантично подредени параграфи. Не е по-добро и положението на поета. При тиранията той дори и не се стреми към непосредствено общуване с другите, затваря се в себе си и в тази затвореност във вътрешния си свят е принуден да задоволява своя глад за обективното и своята жажда за социалното. А това не може да не го направи субективен — оттеглянето на художника в субективността е не толкова белег на човешката или поетовата природа, колкото сигурен критерий за определено състояние на *обществото*. „Изобщо аз не съм на мнение, че някое изкуство може да стигне до упадък чрез отделен човек. За това съдействуват твърде много неща. . . Епохата, ако тя е велика, следва пътя на по-доброто, а по-незначителното остава без влияние.“[9] Направлението на изкуството зависи преди всичко от епохата, от обществото, а не от отделния художник, колкото и той да е гениален. „Всички

---

[6] Екерман. Разговори с Гьоте, с. 304.
[7] Goethe. Maximen und Reflexionen. B. A., Bd. 18, 1972, S. 480.
[8] Goethe. Bd. 18, S. 78.
[9] Екерман. Разговори с Гьоте (1. V. 1825), с. 146.

епохи, които са в процес на упадък и разложение, са субективни, докато всички епохи на възход имат обективна насока.“[10] Така идеите на Гьоте за социалния статус на художника се преплитат с неговите не по-малко значими идеи за субективното и обективното направление в изкуството.

Субективността като преобладаваща характеристика на едно изкуство е резултат от упадъка и разложението на епохата, както и обективността е резултат на обществен устрем и подем. Именно в устремени, въздигащи се епохи всяко сериозно усилие естествено се насочва отвътре към външния свят, а това вече не може да не направи и изкуството обективно. „На своя връх поезията изглежда насочена само към външното. Колкото повече се оттегля навътре, тя е на път все повече да упада. Една поезия, която представя само вътрешния живот, без да го въплътява в нещо външно или без външното да бъде вътрешно почувствувано, е и в двата случая на най-долното си стъпало, откъдето преминава в посредствения живот.“[11]

Сам Гьоте смята себе си за обективен поет, за насочен към външното и въплъщаващ своя вътрешен живот в нещо външно. На 24. III. 1830 г. в разговор с Екерман, явно правейки една от многото равносметки на многогодишната си поетическа дейност, Гьоте отбелязва: „Аз се придържах в поезията към принципите на обективния метод.“[12] Но в това отношение Гьоте се смята за изключение, а не за правило. Своята обективност той вижда като изключение върху фона на една упадъчна епоха, в която субективното господствува и не може да не господствува. „Аз се различавах от цялата моя съвременност, защото тя беше изцяло субективно насочена, докато аз със своя обективен стремеж бях в неизгодно положение и съвсем сам.“[13] Тенденцията на епохата следователно се проявява само като господствуваща, а не като единствено възможна характеристика на изкуството, онова, което преди всичко определя епохата, се отразява само в преобладаващата особеност на нейното изкуство.

Своето време Гьоте разглежда като упадъчно и поради това субективно — главен израз на тази субективност в изкуството е романтизмът. Внимателно, с грижа и интерес Гьоте следи това най-значително художествено течение в западноевропейското изкуство през първите три десетилетия на XIX в., много пъти и по много поводи той пише за френските, италианските и английските романтици, в статиите му се прокрадват и симпатии към романтизма, а възторгът му от Байрон и Уолтър Скот е безграничен. Но за Гьоте романтизмът именно поради неговия субективизъм е преди всичко болест, духовна болест, а оттук и неговата знаменита максима: „Класическо е здравото, романтично — болното.“[14]

Гьоте не взема категорично и еднозначно страна в епичната борба на романтиците и класицистите, запълнила цели десетилетия от целокупния художествен живот на западноевропейските страни. Той не става пряк сторонник на нито една от двете художествени партии, които с нескривана нотка на укор понякога предпочита да нарича секти, поетиката на романтизма, особено на немския, му е чужда, а неговата естетика смята за напълно несъвместима с естеството на своя поетичен талант. Немските романтици например той често нарича хора, „затънали в крайни безсмислици“[15]. Романтизмът в неговия чист естетически принцип, т. нар. романтично изобщо, е именно болното, противоположно и противопоставено на също така ограничената доктрина на класицизма, а не на

---

[10] Екерман. Разговори с Гьоте (29. I. 1826), с. 155.
[11] Goethe. Maximen und Reflexionen. Bd. 18, S. 557.
[12] Екерман. Разговори с Гьоте, с. 372.
[13] Пак там (14. IV. 1824), с. 92.
[14] Goethe. Maximen und Reflexionen. Bd. 18, S. 628.
[15] Goethe. Zum Schluss. Bd. 20, S. 92.

класичното изобщо, на хармоничното и уравновесеното в най-широкия смисъл на думата, което пък е синоним на здравото. Затова напълно разбираемо е защо Гьоте толкова често се връща и с почти едни и същи думи изразява своята любима максима: „За мене класическо е здравото, а романтично — болното.“[16]

ИЗКУСТВО ОТ ИЗКУСТВОТО. ТРАДИЦИЯ

Каквато и да е зависимостта на изкуството от социалния опит, от обществените условия, какъвто и отпечатък да слагат върху него нацията и националният живот, изкуството на определена епоха винаги има като образец, мярка за сравнение и обект за противопоставяне самото изкуство — на същата епоха или на миналото. Художникът Гьоте най-добре знае, че за художника изкуството е естествената среда и духовната атмосфера, без които той не може да твори и не може да живее. „Кой гений в света би се решил само с наблюдение на природата, без всякакви традиции, да установи *изведнъж* пропорциите, да схване истинските форми, да подбере верния стил и да създаде сам за себе си един всеобхватен метод?“[17] Неслучайно сам Гьоте в най-тежкия момент от своята министерска кариера, в задънената улица на своето тъй окайвано от самия него художествено безплодие се отправя към Италия — страната на изкуството, и към изкуството.

Изкуството е също учител и неговите уроци са не по-малко трудни, отколкото уроците на природата. „Да се учи нещо от образци е толкова трудно, колкото от природата.“[18] Най-малкото защото, „който подражава на несъвършени образци, вреди сам на себе си; той няма да ги надмине, а само ще изостава от тях“[19]. Но и когато бъде намерен съвършен образец („древните художници са и винаги ще останат наши учители във всички области на изкуството“[20]), за истинския художник той може да бъде само образец — не повече, — от който се тръгва, който се следва в едно или друго отношение, но само за да се стигне някъде другаде и за да се направи нещо друго, различно и по-хубаво.

Изкуството на другите народи и на другите епохи на свой ред също възниква от определен социален статус, така че неговото влияние върху възникващите художествени образувания не отменя по принцип социалната обусловеност — само че сега тя е косвена, опосредена, чрез вече създаденото и оформено изкуство.

Но именно прякото влияние на изкуството върху изкуството — все едно дали се изразява в конкретната форма на приемственост или на контраст — е влияние в еднородна, хомогенна сфера и най-често то е, което излиза на повърхността, изглежда като да е единствено и е достъпно за наблюдаване и изследване. „Цялото изкуство се гради на приемственост.“[21] Освен това веднъж обусловено и оформено, изкуството въздейства като изкуство, с присъщия нему език, върху следващите художници и произведения — повече или по-малко независимо от социалния статус, на който дължи появата и конкретното си направление. Мотив въздейства върху мотив, образ върху образ, конфликт върху конфликт, сюжет върху сюжет, но при това трябва да се прояви способността на новия художник не само да претърпява влиянието, но и да се съпротивява на влиянието. В тази именно диалектическа връзка — да се съпротивява на влиянието, като същевременно го понася — Гьоте вижда едно от главните качества

---

[16] Екерман. Разговори с Гьоте (2. IV.1829), с. 316.
[17] Goethe. Diderots Versuch über die Malerei. B. A., Bd. 21, 1977, S. 756.
[18] Goethe. Maximen und Reflexionen. Bd. 18, S. 635.
[19] Goethe. Verein der deutschen Bildhauer. Bd. 20, S. 109.
[20] Goethe. Von Arabesken. B. A., Bd. 19, 1973, S. 83.
[21] Екерман. Разговори с Гьоте (4. I. 1827), с. 173.

на художника-творец, на гения в изкуството. Приемствеността е двуостро оръжие, тя носи на крилете си, но същевременно и погубва, във всяка традиция се съдържат потенциални възможности както за възход, така и за провал.

В истинското изкуство, а това ще рече в ръцете на истинския художник, всичко, дори и повторяемото става уникално и в такъв смисъл в *изкуството* няма плагиат, както според Хайне няма плагиат и във философията. Защото всеки художник заема, но ако е истински художник, той заема така, че и заетото става негово. Гьоте разполага с достатъчно примери — чужди и свои. „Уолтър Скот е използувал една сцена от моя *Егмонт* и той е имал право за това. . . Преобразеният дявол на лорд Байрон е продължение на Мефистофел и това е добре. . . Моят Мефистофел пее една песен от Шекспир и защо не?. . . Ако прологът на моя *Фауст* има известно сходство с пролога на *Йов*, то и това е напълно правилно и аз за това заслужавам повече похвала, отколкото укор.“[22] Способният художник прави от чуждото свое почти така, както неспособният, неталантливият „прави“ от собственото си произведение сякаш несполучливо копие на чуждото. „Един способен майстор подбужда към творчество отлични ученици и тяхната дейност дава от своя страна също своите разклонения до безкрайност.“[23] Писател, който не може да се освободи от примера, от образеца, който върви само по утъпканите пътища, не заслужава прозвището творец и в неговите ръце произведението на гениалния художник е средство за провал, вместо да бъде стимул за възход. През целия си многогодишен живот и в цялото си дълголетно творчество Гьоте е изпитвал искрен възторг и най-дълбоко уважение към Шекспир, но това никак не му е пречило да вижда какви опасности крие безмерният Шекспиров талант за по-слабите, за по-умерените дарования. „Шекспир . . . е твърде богат и твърде мощен. Човек с голяма продуктивност трябва да прочита в годината само *една* пиеса от него, ако не иска да се погуби чрез него. Аз направих добре, като се освободих от него чрез моя *Гьоц фон Берлихинген* и *Егмонт*, а Байрон направи по-добре, като нямаше особено голямо уважение към него и вървеше по свой собствен път. Колко превъзходни немци се провалиха чрез него, чрез него и чрез Калдерон!“[24] Защото „най-голямото въздействие на духа е да подбужда към дейност другите духове“[25].

В тези разсъждения на Гьоте лесно се долавят отгласи от Кантовото учение за гения и неговата образцова оригиналност, която затова е образцова, защото, без да е подражание на някого, сама става предмет за подражание от мнозина. А и Гьоте признава, че в по-напредналата възраст Кант му е оказал определено влияние. Но общото учение за гения, който може да бъде образец само на друг гений и в такъв смисъл престава да бъде образец в по-строгия смисъл на тази дума, тук е доведено до конкретността на литературното творчество, до обобщението на писателския — свой и чужд — опит, до непосредствеността на литературния пример. А при такова „довеждане“ теорията не може да не получи чисто практически измерения и от философска концепция да не прерасне в правило на поетическото изкуство, в ars poetica. За Гьоте традицията е нещо много повече от школски разбраната приемственост. Тя е преди всичко талант да се възхищаваш, дори да се опиянява от завареното и прочетеното. И талант, когато стигнеш до върха на това опиянение от чуждото, да започнеш и завършиш собственото си произведение като негова неведома еманация, но същевременно и главно като твоя неподражаема креация.

---

[22] Екерман. Разговори с Гьоте (18. I. 1825), с. 113.
[23] Goethe. Winckelmann und sein Jahrhundert. Bd. 19, S. 505.
[24] Екерман. Разговори с Гьоте (25. XII. 1825), с. 153.
[25] Goethe. Diderots Versuch über die Malerei. Bd. 21, S. 756.

ИЗКУСТВО И ПРИРОДА. ПОДРАЖАНИЕ ИЛИ СЪЗИДАНИЕ

Проблемата *изкуство и природа*, която лесно може да се формулира като дилема *подражание или съзидание*, е несъмнено център, около който се върти Гьотевата естетика през всичките шест десетилетия от нейното развитие. Освен своите социални аспекти тази проблема-дилема има и гносеологическо-естетическа страна: как се отнася изображението към изобразеното — като познание, като изражение, или като принципно нова реалност, на която реалността на изобразеното служи в най-добрия случай само като повод.

Теорията за подражанието е по-малко популярна в немската естетика от XVIII в. — в сравнение например с френската естетика през същия век, където в определен период от творчеството на Дидро тя получава виртуозен израз.

Още Винкелман насочва немското естетическо и изкуствоведско мислене не към подражанието на природата, а към изразяването на идеала.

Лесинг, опонентът на Винкелман, придава на подражанието на природата по-голямо значение, но и авторът на *Лаокоон* разбира много добре, че в изкуството то е възможно само чрез известни, присъщи на дадено или дадени изкуства структури, без които никакво художествено подражание на природата не е мислимо. Лесинг осмива педантите, възразяващи срещу създателите на скулптурната група *Лаокоон*, загдето в нея е представен един гол жрец, и то в момент, когато извършва жертвоприношение. Аксесоарите на ритуала не са по-важни от потребностите на изкуството и всяко съобразяване с такава критика е в същност унижение за изкуството. И щом като за него е необходимо жрецът да бъде гол, това трябва да се направи въпреки всички неестетически съображения на девическата срамежливост.

За Кант природата е, която дава правилото на изкуството, но тя прави това чрез гения, чиято същност е именно в необвързаността му от природата, в това, че той сам и свободно създава произведение, което, без робски да копира природните форми, чрез своята свобода самò изглежда като природа.

Най-сетне и Шилер — поетично вдъхновеният ученик на Кант — в периода на своето естетическо кантианство е твърдо убеден, че съвременната му сантиментална поезия (която той противопоставя на наивната, предимно антична поезия) е слабо зависима от опита, че тя напуска действителността, за да се издигне до идеите и със свободна самостоятелност да господствува над своя материал.

Но при никой друг от представителите на немската класическа естетика тази антиподражателна спрямо природата същност на изкуството не получава по-твърд и по-ясен израз, отколкото при Гьоте. За него неподражателният, немиметичният характер на изкуството е начало и край, принцип и смисъл на художествената дейност изобщо, а следователно и на поетичната. Въпросът за подражателния или неподражателния характер на изкуството е централна проблема на Гьотевата естетика.

Колкото и да се различава от жизнената (природната) истина, правдата на изкуството се върти, кръжи, издига се или се спуска, но все пак има за свой стожер именно истината на природата, живота. Тази, ако може тъй да се нарече, „разумна връзка на изкуството с природата“ Гьоте не забравя дори и в моментите на най-дълбоко увлечение по самобитността на изкуството и на законите, които са присъщи само нему. „Най-същественото изискване, което се представя пред художника, е той да се придържа към природата, да я изучава, да я възпроизвежда, да създава творения, които да са сходни с нейните явления.“[26] Гьоте нарича това изискване „голямо“, „огромно“ и според него дори и геният не-

---

[26] Goethe. Propyläen. Bd. 19, S. 179.

винаги може да премине пропастта, която го дели от природата. В един по-широк и по-дълбок смисъл всяко художествено произведение е дело на природата: като произведение на духа то е и произведение на природата.

Разумната връзка на изкуството с природата се проявява както при творчеството, така и при възприемането. *При творчеството*: „Не бива да се мисли, че на действителността ѝ липсва поезия; поетът се познава тъкмо по това, че е достатъчно находчив да открие интересната страна в един обикновен случай. Действителността трябва да дава подтиците, нещата за изобразяване, ядката . . . По начало *няма* реален предмет непоетичен, стига поетът да умее съответно да го използува.“[27] *При възприемането*: „Тъкмо пейзажи, които ми напомняха за хубавото ведро небе, под което бях израснал, за богатата растителност на онния краища и всяка друга благодат, която топлият климат дава на хората, ме трогваха на картини най-много, будейки в мен изпълнен с копнеж спомен . . . Да виждам природата в изкуството ми беше станало страст.“[28] Именно тази естествено присъща на природата поетичност според Гьоте прави възможно творчеството и възприемането на поезията и без нея те не биха били възможни. Затова „необходимо е геният, призваният художник да се ръководи от закони, от правила, които самата природа му предписва, които не са в противоречие с нея, които са неговото най-голямо богатство, защото чрез тях той се учи да овладява и използува както голямото богатство на природата, така и богатството на своята душа“[29].

Но въпреки всички апели за разумна връзка на изкуството с природата Гьотевата естетика и за момент *не остава* при естествената поетичност на природата като при *последна степен* на художественото творчество и поетическото възприемане и в никакъв случай тя не си представя изкуството като подражание на природата — в духа на популярната през XVIII в. версия на античния мимезис. Художникът има към природата двояко отношение: той е едновременно неин господар и неин роб. Роб, доколкото работи със средства, заети от природата, чрез които само той може да бъде разбран; господар, доколкото подчинява природните средства на своите по-висши намерения и ги кара да му служат. Господар, още и доколкото от заетия от природата материал той единствен може да създаде одухотворено цяло, тъй че в края на краищата изкуството да се ръководи от присъщи нему закономерности, а не от онези на природата. Затова непроменението през десетилетията гледище на Гьоте е, че истинното в изкуството и истинното в природата са неща различни, и художникът не само че не е длъжен, но дори и не трябва да се стреми произведението му да изглежда като произведение на природата. „Никой истински художник не ще пожелае да поставя своето произведение редом с произведението на природата или да го сложи дори на негово място. Който би сторил това, би трябвало като хибридно същество да бъде изгонен от царството на изкуството и да не бъде допуснат в царството на природата.“[30] Легендата за Пигмалион е литературна историйка, сластна и ефектна като литература, но напълно недостойна, ако би била реалност за един истински художник — ако Пигмалион би изпитал похот към своята статуя, той е щял да бъде прост занаятчия, неспособен да създаде образ, достоен да бъде оценен като произведение на изкуството. „Художникът трябва да знае докъде стигат силите му, той трябва да създаде свое царство в царството на природата; но той престава да бъде художник, щом поиска да се слее с природата, да се разтвори в нея.“[31] Човек няма защо да иска да бъде ра-

---

[27] Екерман. Разговори с Гьоте (18. IX. 1823; 5. VII. 1827), с. 47, 232.
[28] Гьоте. Поезия и истина, с. 261, 444.
[29] Goethe. Diderots Versuch über die Malerei. Bd. 21, S. 740.
[30] Ibid., S. 741.
[31] Ibid., S. 742—743.

вен на бога, стига му да бъде съвършен като човек. Художникът не трябва да създава произведения на природата, а съвършени произведения на изкуството.

Изкуството представя своите обекти обобщено, в значителността и достойнството им, в одухотвореността на съчетанието и дори само в този смисъл то вече стои над природата. Сентенциозната формулировка — една от многото — на тази Гьотева идея гласи: „Художникът стои над изкуството и обекта; над изкуството, защото си служи с него за своите цели, над обекта, защото го разработва по свой начин.“[32] Гьоте критикува, наричайки го глупав, знаменития въпрос на Сократ, отправен към рапсода Йон, в едноименния диалог на Платон: кой разбира Омир повече, когато той говори за управляване на колесници, коларят или рапсодът. За Гьоте този въпрос е глупав, защото след като става дума за Омировото изображение на състезанието с колесници, по-важното е не как протича самото състезание, а как е описано, тоест доколко поетът е изпълнил своя дълг като поет. „В изкуството имаме много случаи, когато обущарят не бива да критикува дори подметките, щом художникът е счел за нужно напълно да пожертвува второстепенните подробности пред своята по-висша цел. Така и аз в живота си съм чул *не един* колар да критикува старите геми, на които конете без сбруя трябва все пак да теглят колесницата. Наистина коларят е прав да намира това за съвсем неестествено. Но и художникът е прав да не пресича красивите форми на конските тела с каквато и да е злощастна нишчица. Тези условности, тези йероглифи, необходими във всяко изкуство, твърде зле се разбират от всички ония, които искат да видят всяко истинско нещо в естествения му вид и с това откъсват изкуството от присъщата на него сфера.“[33]

Когато става дума за отношението на изкуството към природата, за това, дали то е нейно подражание или създидание, не трябва да се забравя, че тук природата се разбира във възможно най-широкия и най-обхватния ѝ смисъл, като цялата срещупоставена на изкуството действителност, в която обаче могат да се диференцират най-малко три сфери: а) природа в тесен смисъл, нейните мъртви и живи форми; б) човекът като индивид в цялото му душевно-психично богатство и разнообразие, в индивидуалното му поведение и реакции; в) взаимодействието между хората, социалният опит като продължаващ във времето процес, сиреч човешката история. Ако изкуството по начало има неподражателен характер и подражанието на природата не е нито средство, нито цел на изкуството, този негов характер трябва да проличи особено при онези изкуства, които изглеждат, че са най-близко до подражанието, и при тяхното съотнасяне към онези сфери на „широко“ разбраната природа, които, изглежда, че им са най-присъщи.

А. Гьоте търси най-силния аргумент против подражателния характер на *изобразителните изкуства* и главно на *живописта* в техните отношения към най-присъщата им сфера от широко схванатата природа, към *мъртвите и живите природни форми*, които пък, от друга страна, най-лесно се поддават на подражание именно от изобразителните изкуства и главно от живописта. „Най-напред чуваме за природата и за подражаването на нея; след това, че трябва да има красива природа. Че трябва да избираме. И то най-хубавото! А по какво ще го познаем? Според каква норма трябва да избираме? И къде е тая норма? Да не би и тя да е в природата?“[34] В истинското изкуство природата не се поддава на подражание, най-малкото, защото тя не дава нормата на художественото подражание, геният твори като природата, без да ѝ подражава, само непросветените зрители искат да видят в произведенията на изкуството самите природни форми. Изкуството създава онова, което го няма в действителността, то създава кентаври, измисля

---

[32] Goethe. Maximen und Reflexionen. Bd. 18, S. 487.
[33] Goethe. Plato als Mitgenosse einer christlichen Offenbarung. Bd. 18, S. 21—22.
[34] Goethe. Maximen und Reflexionen. Bd. 18, S. 633.

девствени майки и негов дълг е да прави това, защото художникът трябва да бъде добросъвестен не толкова по отношение на природата, колкото по отношение на изкуството. Когато древният ваятел създава своята Ниоба — многодетната — с моминski свежи гърди, той несъмнено противоречи на природата, но затова пък постига вечната младост, която древните са приписвали на своите богове. А друго е с подражателя, който „не може да се успокои, докато не сложи изображението по възможност на мястото на изобразяваното“[35]. Но най-големият недостатък на теорията на подражанието и на съответствуващата ѝ практика Гьоте вижда в това, че „подражателят само удвоява подражаваното, без да добавя нещо или да ни води напред. Той ни въвлича в преживяване на единичното, крайно ограничено битие, ние се учудваме, че такава операция е възможна, изпитваме дори известно удоволствие; но това произведение не може истински да ни задоволи, защото в него няма художествена правда, няма сияние на красотата.“[36] Изкуството не се опитва да се състезава с природата в нейната широта и дълбочина, то има своя собствена дълбочина, собствена мощ. Но „благодарен на природата, която е създала и него, художникът ѝ дава обратно една втора природа, но природа, родена от чувства и мисли, природа, човешки завършена“[37]. „Изкуството: една друга природа, също тъй тайнствена, само че по-разбираема; защото произхожда от разсъдъка.“[38] Идеята за изкуството като втора природа е основна идея на Гьотевата естетика.

Б. Гьоте търси най-силния аргумент против подражателния характер на *драматургията* и на *театъра* в отношенията им към *индивидуалния човек*, към неговото душевно-психично богатство и разнообразие на индивидуалното му поведение и реакции, за които, от друга страна, може лесно да се предположи, че се поддават на подражание именно от драматургията и театъра. Гьоте хвали Калдерон, задето в пиесата *Дъщерята на въздуха* не ни представя природата такава, каквато е, а е изцяло театрален, сценичен, задето е застанал на прага на свръхкултурата и ни представя квинтесенцията на човечеството. „Наистина, ако размислим, ще трябва да признаем, че човешките състояния, чувства, действия не могат да се представят на сцената в тяхната първична естественост, те трябва да се преобразуват, преработят, сублимират.“[39] А това, което се отнася до драматургията, до литературната основа на театъра, не може да не се отнася, и то в много по-голяма степен, до онова изкуство, чрез което драматургията единствено намира своя истински живот — до изкуството на актьора. Гьоте споделя идеите на Дидро за актьора като измамник, за театъра като възвишена лъжа, за парадокса, според който актьорът трогва, докато сам остава студен — и за Гьоте „актьорите печелят сърцата, без да отдават своите; те мамят, но с чар“[40].

В. Гьоте търси най-силния аргумент против подражателния характер на *историческата поезия*, *епична* и особено *драматична*, в отношенията ѝ към *човешката история*, за която, от друга страна, също трябва да се предполага, че най-лесно се поддава на подражание именно от историческата поезия, епична и драматична. Тук изходната точка на Гьоте е: неотнимаемото право на поета да тълкува според угодата си митологията и да превръща историята в митология, защото за поета никое лице не е историческо, той просто е пожелал да представи своя нравствен свят и оказва за тази цел на някои лица от историята честта да припише техните имена на своите създания. Най-напред историчес-

---

[35] Goethe. Der Sammler und die Seinigen. Bd. 19, S. 230.
[36] Ibid., S. 261.
[37] Goethe. Diderots Versuch über die Malerei. Bd. 21, S. 740.
[38] Goethe. Maximen und Reflexionen. Bd. 18, S. 637.
[39] Goethe. Die Tochter der Luft. Bd. 18, S. 241—242.
[40] Goethe. Maximen und Reflexionen. Bd. 18, S. 680.

кият материал, с който всеки исторически драматург работи, е много по-обширен, богат и разнообразен в сравнение с онзи, който би могъл да се побере в тесните рамки на едно поетично произведение, което поради това е по силите само на големия талант, за когото историческата правда „не нарушава целостта на творбата, която изисква в своята сфера съвършено друг вид наподобяване“[41]. Но освен това Гьоте не вижда никакъв смисъл, ако поетите трябва само да повтарят разказите на историците, защото те са длъжни да отиват по-нататък и да дават нещо по-висше и по-добро. Шекспир прави от своите римляни англичани — и с право, защото иначе неговият народ не би го разбрал. Дори само за да бъде народен, един поет може да се отдели от историята в същата степен, в която му е необходимо, за да се приближи до своя народ. „Всяко минало, което възкресяваме, за да го покажем по свой начин на съвременниците си, трябва да бъде представено с по-високо развитие от онова, което то е имало в действителност; тук поетът ще трябва да постигне известно споразумение със своята съвест . . . На всички състояния ние придаваме нещо съвременно, за да ги направим по-нагледни, по-приемливи.“[42] Това твърдо убеждение на Гьоте не остава затворено само в неговата „теория на литературния процес“. Ако е вярно, че Гьотевата естетика рефлектира Гьотевата поезия, то не по-малко вярно е, че тази поезия сама не е независима от теоретическите понятия на своя автор, а често ги следва, точно тъй, както и теоретическите понятия следват художествените образи. Отклоненията на Гьотевата „историческа“ драматургия от историята са добре известни и сам Гьоте често се позовава на тях, за да илюстрира теоретическите си убеждения. Възрастният и незначителен като реална историческа фигура граф Егмонт бива превърнат в привлекателен блестящ младеж, комуто се отрежда и част от непринадлежащата му история. Не по-малки са и отклоненията на Гьотевите Гьоц и Тасо от историческите прототипове. С историческите Гьоц, Егмонт и Тасо Гьоте постъпва точно според изискванията на своята поетика: да оказва чест на някои исторически герои, като поставя имената им на творенията на собствената си поетическа фантазия.

В *Максими и мисли* Гьоте дава още един сентенциозен израз на тази дълбоко занимавала го през целия му живот идея за отношението на изкуството към природата. „Тъкмо това, което в художественото произведение изглежда на несведущите като природа, не е природа (видяна отвън), а човекът (природата отвътре).“[43] При разглеждане на отношението *изкуство—природа* не само несведущите, а и сведущите понякога се заблуждават, защото не разбират, че е налице „една природа, която казва „да“ и „амин“ на всичко, което сте намерили в себе си“[44]. Най-важната причина за творческия характер на изкуството, който противопоставя на принципа на подражанието, Гьоте вижда в самото естество на изкуството, което като специфично човешка дейност може да изобразява, изразява и представя своите обекти само във и чрез човешкото отношение към тях и по друг начин то не може да прави това. „Ние не знаем никакъв друг свят освен онзи, който има отношение към човека; ние не желаем никакво друго изкуство освен онова, което изразява това отношение.“[45]

Когато в своята знаменита Мюнхенска реч (1807) Шелинг доказва колко безсмислено и неизгодно за изкуството е да влиза в единоборство с природата, да се опитва да ѝ съперничи тъкмо в онова, в което природата е неподражаема, той фактически върви по стъпките на Гьоте. Но мислите на Гьоте откриват прав път и към Хегел, към неговите *Лекции по естетика,* в които една от основните

---

[41] Goethe. Regulus. Bd. 17, S. 380.
[42] Goethe. Teilnahme Goethes an Manzoni. „Adelchi“, Bd. 18, S. 233.
[43] Goethe. Maximen und Reflexionen. Bd. 18, S. 634.
[44] Ibid.
[45] Ibid.

теми е критиката на принципа на подражанието в изкуството, защото той си поставя за цел формалното съответствие, защото доброволно се ограничава само в сходството на изображението с изобразеното в неговата единичност и случайност, без да е в състояние да издигне своите изображения до всеобщността и необходимостта на красотата и истината.

Творческият, съзидателен характер на изкуството вече сам подсказва къде Гьоте ще търси отговора и на въпроса за отношението между въображение и реалност, между поезия и истина. И по този въпрос естетиката на Гьоте търси „умерени“ решения, като избягва крайностите. Знанията са необходими на поета, умът трябва да ръководи таланта, да го подхранва с познанието, необходимо, за да може да овладее своите сили, и само „немските глупци смятат, че ще изгубят таланта си, ако се потрудят да придобият знания“[46]. Дори и геният има нужда от теория — в онези немалко часове, когато чувствува нужда от мисли, които да го издигнат над собствения му опит и дори над самия него. „Тогава той с готовност се обръща към теоретика, от когото с право очаква да съкрати пътя му, да облекчи работата му във всяко едно отношение.“[47] Така Гьоте оценява апологиите на интуитивизма, характерни за някои школи и теоретици на ранния европейски ирационализъм.

Но не са художници онези, които сляпо се придържат към реалния свят, които въздигат реалното като реално до степен на единствен възможен критерий на изкуството, за които най-важното е достоверността на изобразеното. Само на най-долното си стъпало изкуството е умение да се направи един сносен портрет. „Тъкмо в това се познава майсторът, че преследвайки върховната си цел, извършва съзнателно грешка. Правдоподобността е предварително условие за всяко изкуство, но в границите на тази правдоподобност трябва да се постигне най-висшето, което иначе не може да се изяви. Вярното не струва пет пари, ако не носи нищо повече освен себе си.“[48] „Искат да знаят кой град на Рейн съм имал пред вид в *Херман и Доротея*. Като че ли не е по-добре да си представяме кой да е. Търси се истина, търси се действителност и чрез това се убива поезията.“[49] За фантазния свят на изкуството инвенцията е по-значима от обстоятелственото познание, а и самото познание има по-особен характер — то е познание-интуиция, познание-предчувствие, познание-озарение. В такова познание фантазията е не просто съставка, компонент, тя е творческо начало и конструиращ фактор. „У истинския поет познанието за света е вродено и за неговото изобразяване не са му необходими много опит и наблюдение. Аз писах моя *Гьоц фон Берлихинген* като двадесет и две годишен младеж и десет години по-късно се учудих на правдивостта на моето изображение. Разбира се, аз не бях преживял и видял такива неща и следователно трябваше да получа знанието за различните човешки състояния чрез антиципация.“[50]

От неподражателния, а съзидателен характер на изкуството сама следва ролята на фантазията, на която главно е възложена непосредствената отговорност за създаването и конкретната насока на художественото произведение. Ако в едно отношение фантазията отстъпва на разума, в друго отношение тя го надвишава, а във всички случаи е различна от познанието като „способност на душата“. „Фантазията си има свои собствени закони, с които разумът не може и не трябва да се съобразява. Ако фантазията не създаваше неща, оставащи всякога проблематични за разума, тя изобщо не би представлявала много нещо.“[51]

---

[46] Екерман. Разговори с Гьоте (4. I. 1827), с. 172.
[47] Goethe. Diderots Versuch über die Malerei. Bd. 21, S. 760.
[48] Goethe [Relief von Phigalia]. Bd. 20, S. 162.
[49] Екерман. Разговори с Гьоте (27. XII. 1826), с. 171.
[50] Пак там (26. II. 1824), с. 82—83.
[51] Пак там (5. VII. 1827), с. 233.

Гьоте никога не е споделял критичното отношение към Кант на своя учител, приятел и в много отношения съмишленик Хердер. Напротив, през целия си живот е изпитвал искрено възхищение и респект към „превъзходния философ“ Кант, когото неслучайно нарича „Кьонигсбергски мъдрец“. И затова толкова по-показателен е упрекът на Гьоте към Кант (друг е въпросът, дали той е справедлив или не), че като анализира в своята философия главните сили на нашата представна способност — сетивата, разсъдъка и разума, — той забравя фантазията, от което в неговата философия възниква непоправима празнота. И в забележителния фрагмент *За философията на Кант* Гьоте се опитва свободно и твърде оригинално да запълни тази непоправима празнота и да предаде същността на Кантовата философия такава, каквато поетът иска да я види, а може би и действително я вижда с оглед на поетическата стихия, в която той единствено живее и може да съществува.

„Фантазията е четвъртата главна сила на нашата духовна същност, тя допълва сетивността под формата на паметта, тя предоставя на разсъдъка светоглед под формата на опита, тя създава или намира образи за идеите на разума и оживотворява по този начин цялостната човешка личност, която без нея би затънала в пустинно безплодие.

Ако фантазията принася такива услуги на своите три посестримски сили, тези мили нейни сродnички пък я въвеждат в царството на истината и действителността. Сетивата ѝ предават точно очертани, определени образи, разсъдъкът регулира нейната продуктивна сила, а разумът ѝ дава пълна сигурност, че тя не си играе със съновидения, а е основана на здрави идеи.

Така нареченият човешки разсъдък почива върху сетивата, както чистият разсъдък върху себе си и върху своите закони. Разумът се издига над разсъдъка, без да скъсва напълно връзката си с него. Фантазията витае над сетивността и се привлича от нея; но щом съзре над себе си разума, тя се свързва здраво с този висш ръководител . . . Всичко проникващата, всичко разкрасяващата фантазия колкото повече се приближава до сетивността — става все по-чаровна, колкото повече се обединява с разума — става все по-достойна. На тази граница трябва да търсим истинската поезия.“[52]

И понятието за фантазията в естетиката на Гьоте идва от бездните на неговото творчество. Дявол, който след спор с бога сключва договор с човека, побеждава го, служи му, за да се окаже накрая сам победен и измамен от него — затова е необходима природа, но и нещо много повече от нея. Когато му е необходимо — в името на своята истина-фантазия, — изкуството *отнема* от природата и кара конете да теглят колесниците без ремъците, които ги придържат към тях. Друг път — също когато му е необходимо в името на същата истина-фантазия — изкуството *придава* на природата, прави сенките на нещата двойни, сякаш идващи от две светила — изкуството е издигнало над природата второ слънце.

УЧЕНИЕ ЗА СТИЛА. СПИНОЗА

На 4. II. 1829 г. Гьоте казва на Екерман: „Аз лично всякога съм се пазил свободен от философията.“[53] И макар че в същия разговор философията е противопоставена на „здравия разум“, мъчно е да се повярва на тази прогласена свобода от философия, особено ако се има пред вид цялостната творческа биография на Гьоте. Защото той не е бил „свободен“ нито от Платон и Аристотел,

---

[52] Goethe. Über Kants Philosophie. Bd. 17, S. 504—505.
[53] Екерман. Разговори с Гьоте, с. 301.

още по-малко от Кант, а дори и от Хегел. Но най-могъщото философско влияние върху Гьоте принадлежи на Спиноза и спинозизмът е от най-трайните и най-дълбоки въздействия, оказани през дългия духовен живот на великия олимпиец.

Като жизнено поведение олимпийството е преди всичко невъзмутимост, невъзмутимост на духа, и това е, което най-често имат пред вид неотменно даваните „олимпийски“ характеристики на Гьоте. Невъзмутимостта е от най-основните признаци на спинозизма: „Аз ревностно се постарах не да осмивам човешките действия и не да ги оплаквам, нито да ги проклинам, а да ги разбирам.“[54] Затова напълно разбираемо е признанието на самия Гьоте за чувството, обхванало го след прочитането на *Етика*: „Предадох се на това четене и надничайки в самия себе си, имах чувството, че никога не съм виждал света толкова ясно . . .Аз намерих тук успокоение за моите страсти и пред мен сякаш се разкри широк и просторен изглед към чувствения и нравствения свят.“[55]

Когато обаче става дума за едно философско влияние — върху натура като Гьотевата, — нито сферата на жизненото поведение, нито дори чистата философска рефлексия са най-важните, а преди всичко самата поезия, творчеството — от философската лирика до философските драми. И гласът на Спиноза често проговаря в това творчество, както например в знаменития отговор, който Фауст дава на простодушния въпрос на Маргарита дали той, Фауст, вярва в бога:

Небесата
не греят ли над нас
и долу тук
в нозете ни не диша ли земята?
И не изгряват ли с усмивка ясна
на небосклона вечните звезди?

Но *духът* на истинското олимпийство (а може би и най-дълбоко проникналото влияние на Спиноза) трябва да се търси не само в реалното поетическо творчество, а и в принципите на творчеството, в поетиката, в естетиката на Гьоте и по-конкретно в разбирането му за стила: в понятието *стил* се намират истинските измерения на Гьотевото олимпийство и пак в него се открива най-дълбоко проникналото влияние на спинозизма. Един автор в областта на естетиката като Гьоте трудно ще отделя наблюденията над собственото творчество, личните художествени предпочитания, които за по-голям престиж се обличат във формата на теоретически постулати, от принципните теоретически убеждения за дълбоката същност на изкуството и на неговото сътворяване, към които се придържа теоретикът, ръководен само от общофилософски съображения. А и доколко в случай като Гьотевия са изобщо възможни теоретически убеждения, които да не са тайно продиктувани, дискретно нашепвани от личния опит? Но мощта на „чисто“ теоретическото мислене на Гьоте му дава възможност да види естетическите категории и с независимия поглед на теоретика. След бързо приключилата в движението *Бурни устреми* естетическа младост и с провъзгласяването на платформата на Ваймарския класицизъм, тоест след завръщането от Италия, учението на Гьоте за стила не само вярно отразява неговия художествен стремеж към обективното, но в същото време придобива самостойността на теория, далеч надхвърляща тесните граници на един (макар и Гьотев) художествен опит, за да бъде издигната до цялостна концепция, отнасяща се до най-широки сфери на изкуството и до най-дълбоката негова същност.

---

[54] B. de Spinoza. Tractatus politicus, cap. I, § IV, Opera qoutquot reperta sunt, vol. I, Hagae, MDCCCLXXXII, p. 282.

[55] Гьоте. Поезия и истина, с. 530, 492.

При цялата си антипатия към подражанието на природата и при безусловната си симпатия към нейното съзидание в изкуството Гьоте не отрича художествените възможности, които в определен по-тесен кръг дава принципът на подражанието, или на простото подражание, както той го нарича в една действително програмна статия от 1789 г., озаглавена *Просто подражание на природата, маниер, стил.*

Простото подражание на природата предполага, разбира се, дарование, дори виртуозност, художник със силно чувство за правдивост, спокоен, добросъвестен, но сам ограничен, задоволяващ се с малко и насочващ се към ограничени обекти. Изкуството на простото подражание не напуска природните предмети, то „започва и завършва неизменно лице с лице към тези предмети" и „възпроизвежда вярно и старателно техния облик, техните цветове, придържайки се най-точно и добросъвестно към тях"[56]. Според Гьоте такова изкуство може да се цени, то действително бива и ценено, но това не му пречи да бъде непълноценно.

Маниерът е противоположният на простото подражание начин на художествено третиране на природата. При него всеки възприема външната природа само съобразно със собствената си природа, индивидуалните различия са неизменната и неизбежна особеност на художественото отношение към света и „всеки художник от този род ще вижда, възприема и възпроизвежда различно света, той ще схваща било по-вдълбочено, било по-леко явленията в него и било по-основно, било по-повърхностно ще ги възсъздава"[57].

Но висшето завоевание на изкуството, при което то най-пълно постига своята истинска природа, е *стилът*. Стилът се основава на точни познания за същността и свойствата на предметите и за начина, по който те ни се представят, но освен това той — и това е най-важното за него — сравнява сходното, разграничава разнородното, подвежда отделното под общи понятия и така се издига до такова свободно, неробуващо нито на натурата, нито на каприза на фантазията изобразяване, което единствено има място във върховното светилище на изкуството и където то се изравнява с най-високите човешки стремежи. Без да отрича в границите на възможностите им простото подражание и маниера (а дори и като ги употребява в един напълно приемлив смисъл), Гьоте само държи „да се отдава на думата стил най-високата почит, за да разполагаме с израз, определящ най-високата степен, която изкуството някога е постигало и може някога да постигне"[58].

Гьотевото учение за стила е естетическа проекция на философията на Спиноза. Пантеизмът, философията на тъждеството, която заличава границата между материята и духа, за която духът е материя и материята—дух, а мисленето атрибут на субстанцията, — тази философия получава точен естетически еквивалент в така разбраното понятие за стила. „Природата и идеята — пише Гьоте напълно в духа на Спиноза — не могат да се разединят, без при това изкуството, а също и животът да се разрушат."[59] Всеобщата връзка на универсума, субстанцията, която се разкрива само в безкрайността на своите модуси, се проявява в стила като равновесие на общото и единичното, а хармонията на света се превръща в изкуството в хармония между всеобщите закони на природата и индивидуалността на художника. Художественото произведение е самостоятелен и затворен свят, в който си дават среща външното с вътрешното, идващото от природата с идващото от фантазията на твореца. „Да изобразяват доброс-

---

[56] Goethe. Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil. Bd. 19, S. 78.
[57] Ibid., S. 79.
[58] Ibid., S. 82.
[59] Goethe. Maximen und Reflexionen. Bd. 18, S. 633.

вестно вътрешното във външното е било най-голямото, единственото желание само на най-великите майстори.“[60]

Като всички последователни натури Гьоте не може да не направи всички възможни изводи от своя философски пантеизъм — да не го доведе до един промислен естетически пантеизъм. Ако в природата вътрешното, субстанцията се проявява чрез външното, модусите, то и в художествената творба вътрешното и външното губят своята определеност, вътрешното е външно и външното е вътрешно. Естетическият спинозизъм на Гьоте е не само последователен, но и намира поетична форма:

Няма вътре, няма вън,
което е вътре, то е и вън.

И в този пункт, както в още много, естетиката на Гьоте „поразително“ съвпада с неговата поезия, така че много трудно е да се определи кое какво рефлектира: поезията — естетиката или естетиката — поезията. Художественото произведение, принадлежащо към стила, не просто застава в затвореността на един самостоятелен свят, в който се срещат външното с вътрешното, природата с фантазията, в него всеки един от тези два компонента се изразява чрез другия и преминава в другия. „В изкуството, както и в живота нямаме работа с нещо завършено и окаменяло, а с една безкрайност, която е във вечно движение.“[61]

В често срещаните мисли на Гьоте за художественото произведение като затворено, самостоятелно цяло — един собствен и завършен свят — може и да се открие някакво влияние от естетическото лайбницианство, например тъй както то се представлява от Мойсей Менделсон, но и в тази идея преобладава все пак спинозисткото начало, собствено Гьотевото — като природата художественото произведение е едно цяло, един едновременно затворен и безкраен свят, една монада, която обаче е равна по смисъл и значение на природата. „Едно истинско произведение на изкуството подобно на произведенията на природата застава пред разума ни винаги като нещо безкрайно.“[62]

Стилът, една от най-важните категории в Гьотевата естетика, може да бъде разбран не само като естетическа проекция на философията на Спиноза, но и в отношение към понятието, с което от времето на Кант немската естетика традиционно свързва изкуството — към понятието игра. Според Гьоте *простото подражание* тегне към *сериозността* като пълна противоположност на играта и затова на него му липсва елементът изкуство, свобода, непринуденост — в сериозното затваряне в сериозната действителност простото подражание търси своето оправдание и го намира в същата степен, в която то се отдалечава от изкуството. Обратно, *маниерът* е по-скоро *чиста игра* и затова на него му липсва елементът правда, необходимост, вярност към натурата — в игровото политане на капризната фантазия маниерът търси своето оправдание и го намира в същата степен, в която се отдалечава от действителността. Затова пък *стилът*, преодолявайки едностранчивостта на първите два начина на художествена обработка, уместно *свързва сериозността с играта*, сериозното отношение към натурата с играта на фантазията и Гьоте е най-дълбоко убеден, че „само от вътрешното свързване на сериозността с играта се поражда истинското изкуство“[63]. Такъв е по-конкретно Гьотевият принос в учението за играта (в отношение към изкуството) като едва ли не общонемска идея на философската естетика.

---

[60] Goethe. Joseph Bossi über Leonard da Vincis „Abendmahl“ zu Mailand. Bd. 20, S. 123.
[61] Goethe. Winckelmann und sein Jahrhundert. Bd. 19, S. 502.
[62] Goethe. Über Laokoon. Bd. 19, 129.
[63] Goethe. Der Sammler und die Seinigen. Bd. 19, S. 268.

Висшият синтез на обективното и субективното, на простото подражание и маниера в нещо трето и върховно — в *стила*, дава основание на Гьоте да нарича неговия творец — *гения* — природа. Когато характеризира гения като *природа*, Гьоте сякаш се стреми да го издигне до най-висшето, до което може да бъде издигнат, до всеобхватното, до духа в природата и до природата в духа. Отново прокънтява философският глас на Спиноза — знаменитото Deus sive Natura (бог или природа) Гьоте превежда на езика на естетиката и то приема формата *Genius sive Natura, дух, гений или природа.* Екерман свидетелствува (3. XII. 1824): „Гьоте говорѝ за Данте с голямо страхопочитание, при което забелязах, че думата *талант* му се виждаше недостатъчна и той го наричаше *природа.* С това той като че ли искаше да изрази нещо всеобемащо, тайнствено, по-дълбоко и по-широко проникващо в заобикалящия го свят.“[64] А в *Поезия и истина* Гьоте признава: „Бях стигнал дотам да разглеждам вродения си поетичен талант като природа, толкова повече, че трябваше да гледам на външната природа като на негов предмет. Упражняването на този поетичен дар можеше наистина да се подтиква и определя от някакъв повод; но най-радостно и най-богато се проявяваше той неволно, дори против волята ми.“[65]

Определяйки гения като природа, Гьоте не иска с това само да му изкаже своята върховна похвала — определението *геният е природа* се отнася преди всичко до съдържателната страна. В художествения гений има нещо непринудено, спонтанно, както и в самата природа. От спонтанността на гения произтича, че той невинаги се нуждае от съзнателността на теорията и умисъла на идеята. „Обикновено всяко теоретизиране говори за недостатък или застой на творческите сили.“[66] Затова няма нищо чудно, че често геният сам не си дава достатъчно ясна сметка, какво е и какво е направил. „Един художник, който твори ценни работи, невинаги е в състояние да се произнесе по своите или чуждите произведения.“[67] И само когато започне да го мъчи гладът за познание, той ще трябва да се обърне към теоретика и критика, които могат да му покажат по-ясно и по-добре какво е постигнал и дори какво е искал да постигне. Гьоте благодарствено се учудва на своя добронамерен проникновен биограф А. Стапфер за степента, в която е успял да схване явното и да разгадае скритото в неговото творчество, при което стига до такива мнения, които смайват и самия Гьоте, въпреки че именно той е трябвало пръв да стигне до тях, но които му са се изплъзнали тъкмо защото са го засягали много живо.

Пак от съдържателно гледище определението на гения като природа предполага той да бъде и *обяснен* като природа, а не като свръхприроден феномен. Гьоте рязко възразява на Платоновото учение за гения; „Знае се, че омразата може да замести гения и същото можем да кажем за всички страсти — те ни предизвикват да действуваме. Дори признатият поет е само в известни моменти в състояние да прояви таланта си в най-високата му степен и тези прояви на човешкия дух могат да се проследят психологически, без да е нужно да прибягваме до обяснения с чудеса и необикновени въздействия, стига човек да има достатъчно търпение да изследва природните явления, чието опознаване ни предлага науката, макар че много по-лесно е, разбира се, да се гледа на науката отвисоко и пренебрежително, отколкото да се разбират и ценят нейните постижения.“[68] Любимецът на боговете, приятелят на музите е най-малко склонен да се позовава на тях, когато става дума за поетическо дарование, а предпочита обяснението на гения да се възложи на сухата, на скучната, но затова пък много

---

[64] Екерман. Разговори с Гьоте, с. 107.
[65] Гьоте. Поезия и истина, с. 532.
[66] Пак там, с. 425.
[67] Goethe. Maximen und Reflexionen. Bd. 18, S. 633.
[68] Goethe. Plato als Mitgenosse einer christlichen Offenbarung. Bd. 18, S. 22.

по-надеждна наука. Гьоте-ученият, теоретикът на цветовете и метаморфозата на растенията, откривателят на междучелюстната кост у човека остава верен на себе си и тогава, когато трябва да се изследва неизследваемото на гениалността.

Консеквенциите от Гьотевото учение за стила се простират и до разбирането за художественото произведение като нова реалност, подчинена на свои собствени закони, а не служеща на цели, които се намират извън нея. В това отношение Гьоте е и под влияние на Кант, за когото изкуството е суверенно, а естетическото е различно от практическия интерес, от познанието и от морала.

Гьоте допуска изкуството да служи на външни цели (и дори на такава цел, каквато е асимилирането на поляците от немската нация), при което и изкуството „придобива за себе си безкрайно много“[69]. Той не иска да пречи и на поета да възпитава меко, с хумор и усмивка и без да се „намесва в правата на моралните и полицейските камшици“[70], макар че, по-строго погледнато, „дидактичната или наставническата поезия е и си остава нещо средно между поезията и реториката“[71]. Тъй или иначе „всяка поезия би трябвало да поучава, но по незабележим начин. Тя трябва да обръща вниманието на човека от какво би било желателно той да се поучи; но всеки трябва сам да извлича поука за себе си, както то става от опита в живота.“[72]

Но ако изкуството е съзидание, ако то е друга, втора реалност, подчинена на свои закони, тогава и произведението, принадлежащо към стила, висшия тип изкуство, не може да преследва *непосредствено* никаква друга цел освен собственото си съвършенство. „Едно добро произведение на изкуството може да има и наистина ще има морални последици, но да се искат морални цели от художника значи да му се съсипва занаятът.“[73] А когато произведението е изпълнило непосредственото си предназначение да бъде съвършено, вече с това, без да си е поставяло преднамерено някакви дидактични задачи, то придобива и просветляващи, и образоващи функции. „Истинското изображение не преследва никаква цел. То не одобрява, не порицава, а излага убежденията и действията в тяхната последователност и по този начин просветлява и поучава.“[74] Дори романистът (художникът, който поради своя жанр борави най-много с идеи, възгледи и мнения) трябва според Гьоте „винаги да има пред вид, че като поет той не бива никога да внушава на читателя своите мнения, не бива, ако наистина съзнава своето достойнство, дори само да ги изразява.“[75] Така Гьотевата естетика се изправя пред кардиналния въпрос, който тя не само че не иска да заобиколи, но тъкмо напротив, да го постави с възможно най-голямата му острота, за да му даде възможно най-верния и най-подходящия, и то не само за Гьотевото творчество отговор: въпроса за отношението между идеята на твореца и реализирането ѝ в художествената творба.

От една страна, Гьоте е твърдо убеден, че „при всяко художествено произведение, било то голямо или малко, всичко, до най-малките подробности, зависи от *концепцията*“[76]. Но, от друга страна, той е не по-малко убеден, когато пред Екерман (18. I. 1825) противопоставя творчеството на размишлението: „Байрон е велик само когато твори; щом започне да размишлява, става дете.“[77] Есте-

---

[69] Goethe [Vorschlag zur Einführung der duetschen Sprache in Polen]. Bd. 17, S. 308.
[70] Goethe. Grübels Gedichte in Nürnberger Mundart. Bd. 17, S. 331.
[71] Goethe. Über das Lehrgedicht. Bd. 17, S. 682.
[72] Ibid., S. 681—682.
[73] Гьоте. Поезия и истина, с. 425.
[74] Пак там, с. 464.
[75] Goethe. 1. „Bekenntnisse einer schönen Seele, von ihr selbst geschrieben“ . . . Bd. 17, S. 419.
[76] Goethe. Maximen und Reflexionen. Bd. 18, S. 506.
[77] Екерман. Разговори с Гьоте, с. 113.

тиката на Гьоте повече от всяка друга естетика (може би и поради съществуването ѝ в безброй рецензии, статии, изказвания, а не в няколко систематизирани трактата) се подвежда под подобни изглеждащи като неразрешими антиномии, но в същност тя съдържа достатъчно противодействуващи на антиномиите сили — синтезиращи решения, уместно примиряващи едностранчивостта на тезите и антитезите.

Идеята в изкуството е *извлечена* от изобразения жизнен материал и от биографията на твореца (а когато материалът е исторически, както например при Шекспир, и от цялата стара и нова история), тя е *неотделимо свързана* с конкретността на изобразеното и на изобразяващия. „Немците впрочем са чудни хора! Те излишно си усложняват живота с техните дълбоки мисли и идеи, които търсят и влагат навсякъде. Ах, та имайте веднъж смелостта да се отдадете на впечатленията си, оставете се да ви забавляват, трогват, издигат и поучават и да ви възпламеняват и насърчават за нещо велико, но престанете да мислите, че всичко е празна работа, ако няма в него абстрактна мисъл и идея! Идат и ме питат каква идея съм искал да въплътя във *Фауст*. Сякаш самият аз знам това и мога да го изразя!“[78]

Но колкото и да е зле настроен към тази чисто немска склонност към конструкции, към немската идеомания, Гьоте нито за момент не забравя, че идеята, сюжетът, фабулата, вече не в нейния предвзет, а най-реален смисъл на *съдържание* на художествената творба, е най-важното, че всички останали компоненти на творбата не могат да съперничат на съдържанието по значение и по сила на въздействието. А и туй схващане е резултат от Гьотевия естетически спинозизъм: пантеистът не може да бъде формалист, ако материята е субстанция, и в света на изкуството сюжетната материя изпълнява ролята на художествена субстанция. Не само за широката публика, от която не може да се иска специална естетическа подготовка, е естествено да се вълнува повече от сюжета, отколкото от неговата трактовка. И след десетилетни „естетически занимания“ Гьоте отстоява мисълта, че „вътрешното съдържание на разработваната тема е началото и краят на изкуството“[79]. „Има ли нещо по-важно от сюжета и какво представлява цялото изкуствознание без него! Прахосан е талантът, ако сюжетът не струва нищо.“[80] „Защото, отблизо погледнато, вълнуващото е заложено повече в сюжета, отколкото в разработката.“[81] Най-важното във всяко художествено произведение е съдържанието — онова, което то казва или може да каже на другите. Гьоте дори мисли, че поетичното произведение трябва да се преведе в проза, за да се види какво от него ще остане, след като му се махнат украшенията на ритмите и римите. Вероятно и по тази причина през цели двадесет години той прави прозаичен превод-компендиум на *Илиада* — за да погледне на поемата откъм „чистото“ ѝ съдържание, събитието и произлезлите от него колизии. Съдържателната естетика на Гьоте отваря път — за кой ли път — към съдържателната естетика на Хегел.

СРЕДИНАТА НА ИЗКУСТВОТО

Идеите на Гьоте са съществен момент в развитието на немската естетика от общото, нормативното и идеалното, върху които се основава Винкелмановата концепция, към единичното, конкретното и материалното, които играят важна роля в естетиката на Шелинг и Хегел. В това отношение заслугата на Гьоте е

---

[78] Екерман. Разговори с Гьоте (6. V. 1827), с. 226.
[79] Гьоте. Поезия и истина, с. 228.
[80] Екерман. Разговори с Гьоте (3. XI. 1823), с. 58.
[81] Goethe. „Graf Carmagnola“ noch einmal. Bd. 18, S. 226.

не само на предшественика, подготвил еволюцията на немската класическа обективно-идеалистическа естетика, но и „собствена“ — на автор, който след *История на изкуството на древността* най-ярко защищава правата на индивидуалното и особеното, при това и с авторитета на едно завоювало световно признание художествено творчество.

През 1805 г. Гьоте публикува вдъхновена студия за Винкелман. И според Гьоте, ако едно произведение на изкуството не изразява и нещо общо, то по необходимост ще е „осъдено“ на издребняване, нищожност и обществено безразличие. Но без да скъсва с общото и нормативното, Гьоте го довежда до особеното и конкретното и именно с тях — особеното и конкретното — свързва естетическата сфера, именно от тях извежда специфично художественото.

Гьоте не противопоставя особеното на общото, напротив, той е склонен да ги разглежда не само в единство, но и в относително тъждество. „Особеното е вечно основа на общото; общото е вечно подчинено на особеното.“[82] Или дори: „Общото и особеното се покриват: особеното е общото, изявено при различни условия.“[83] Но вече тази особеност на особеното — да бъде изявеното при различни условия общо, му носи всичките предимства, които са необходими, за да го направят основа и средоточие на изкуството. Гьоте съветва Екерман: „Необходимо ви е да постигнете висшето и най-трудното нещо в изкуството: индивидуалността. Това трябва с упорство да постигнете, за да се освободите от идеята. . . Знам добре, че е трудно, но тъкмо в долавянето и изобразяването на особеното се проявява истинският живот в изкуството. Докато се придържаме в общото, всеки може да ни подражава, но особеното не се поддава на подражание. Защо? Защото другите не са го преживели. Не трябва също така да се страхуваме, че особеното не ще намери отзвук. Всеки характер, колкото и да е своеобразен, и всичко изобразяемо, от камъка до човека, съдържа нещо общо; защото всичко се повтаря и няма нищо в света, което да съществува само *веднъж*.“[84] В много от своите теоретически размишления Гьоте говори за особеното, което той отъждествява ту с индивидуалното, ту със своеобразното, ту с характерното. Но извън модификациите, на които различният контекст подхвърля неговото гледище, постоянното, трайното в него е разбирането за особеното като средина, като междинна област, разположена между общото и единичното. Така разбраното *особено* — общото, което се проявява в различни условия, преживяното индивидуално и поради това неподдаващото се на подражание от други, непреживели го — е сферата на *изкуството*. В изкуството общото, вечно повтарящото се трябва да се превърне в *това*, в *тук* и в *сега*.

Движението от общо към особено (или индивидуално) в Гьотевата естетика предшествува и подготвя аналогичното движение в естетиката на Хегел. В най-широк смисъл общото (Идеята) е обект на изкуството и в Хегеловата естетика. Но за да се превърне в действителен предмет на изкуството, Идеята трябва да е встъпила в непосредствено единство с действителността, да е станала индивидуална действителност, тоест да се е превърнала в *идеал*. В системата на Хегеловата естетика идеалът е именно особеното за разлика от Идеята, която пък е общото. „Художественото произведение трябва да поставя пред нагледа не едно съдържание в неговата всеобщност като такова, а тази всеобщност като чисто и просто индивидуализирана, придобила сетивна единичност.“[85]

В естетиката на Гьоте отношението *особено — общо* има най-малко още две съществени значения. Типът движение (дали от особеното ще се върви към общото или от общото към особеното) служи за разграничителен критерий не

---

[82] Goethe. Maximen und Reflexionen. Bd. 18, S. 504.
[83] Ibid., S. 566.
[84] Екерман. Разговори с Гьоте (29. X. 1823), с. 56.
[85] Г. В. Ф. Хегел. Естетика. 1. С., 1967, с. 93.

само между пълноценните и непълноценните художествени форми, но и за разграничаване на изкуството от форми, които не принадлежат само на изкуството и имат по-широк философски смисъл.

Истинският поет тръгва от особеното и остава при него. Той достига общото, без да напуска особеното и само доколкото то съдържа някои черти на общото. Това е, което според Гьоте отличава изкуството на истинския поет от външно-илюстративното изкуство на алегорията, както и от някои по-общи форми на мисленето. Като сравнява своята с Шилеровата поезия, Гьоте формулира един от най-съществените принципи на своята естетика: „Далеч не е едно и също дали поетът, за да изрази общото, търси особеното или вижда в особеното общото. В първия случай възниква алегория, където особеното има значение само като пример, като образец за общото; във втория обаче е налице самата природа на поезията, тя изразява особеното, без да мисли за общото или да го посочва. Който схваща живо това особено, възприема същевременно и общото, без да забелязва това или го забелязва едва по-късно.“[86] Същата мисъл Гьоте изказва и пред Екерман: „Поетът трябва да долавя особеното и чрез него, ако то е нещо здраво, да изобразява общото.“[87]

Отношението между общото и особеното служи на Гьоте не само за да разкрие природата на истинското изкуство, но и за да разграничи от него алегорията и символа (а също и алегорията от символа), разбирани както като непълноценни форми на изкуството, така и като мисловни конструкции изобщо. Алегорията остава при общото, а особеното ѝ служи само за пример. Алегорията запазва непокътната целостта на понятието като чисто познавателен, а не художествен компонент и затова тя, макар и да постига изразяването на понятието от образа, в най-добрия случай пребивава само в подстъпите към изкуството. „Алегорията превръща явлението в понятие, понятието в образ, но така, че понятието в образа, макар и цялостно, остава още ограничено и все пак изразено от него.“[88]

Според Гьоте символът и символичното изкуство са много по-близко до природата на истинското изкуство, отколкото алегорията и алегоричното изкуство. Докато в алегорията продължава да господствува понятието, което така и остава неасимилирано от образа, в символа вече господствува образът, колкото и идеята в него да остава неизразима. „Символиката превръща явлението в идея, идеята в образ, и то така, че идеята в образа винаги да остава безкрайно действена и непостижима и — изразена дори на всички езици — неизразима.“[89] Макар и в символа общото на идеята също да запазва своята цялост и да остава непокътната, символът, тъй както го разбира Гьоте, повече принадлежи на изкуството и по-добре се съгласува с неговата природа. Защото „истинска символика има там, където особеното представя общото не като сънновидение и сянка, а като живо моментно разкриване на неизповедимото“[90]. В това именно *живо моментно* разкриване на общото, на неизповедимото на идеята се съдържа собствено *художественият* ингредиент на символа, много по-определен и много по-силен, отколкото на запазващата близката си връзка с понятийната познавателна сфера алегория. Алегорията се отличава от символиката по това, че първата изказва пряко вложения в нея смисъл, а втората косвено, с което вече изразява по-добре природата на изкуството. И затова в една рецензия от 1800 г. Гьоте изтъква като недостатък на изкуството в Берлин, че „символичната разработка е изтласкана от алегорията“ и със съжаление добавя, че и Виена не е

---

[86] Goethe. Maximen und Reflexionen. Bd. 18, S. 516.
[87] Екерман. Разговори с Гьоте (11. VI. 1825), с. 149.
[88] Goethe. Maximen und Reflexionen. Bd. 18, S. 638.
[89] Ibid.
[90] Ibid., S. 520.

отишла по-напред, защото и там „алегоричното господствува над символичното“[91].

Символът е най-близък до природата на истинското изкуство, защото като кръстовище на единично и общо, като средина помежду им в най-голяма степен съвпада с особеното. В символа трябва да има нещо единично, конкретно (ако е от животинския свят, например лъв, змия или лисица) и без него той изобщо не е възможен. Но изображението на единичното, конкретното става символично само ако достатъчно определено съдържа в себе си и за нас намек, препратка, отвеждане към общото, абстрактното. Ако лъвът *е* намек например за силата, змията — за коварството, лисицата — за хитростта. Без такова пряко и непосредствено отвеждане изображението на единичното може да служи на всякакви цели, но в никакъв случай не се превръща в символично. Символът е тъкмо в превръщането (в себе си и за нас) на единичното в общо, при което единичното и общото и запазват своята определеност, и се претопяват в символичния образ, който именно поради това се разполага в средината помежду им — в особеното. Ето защо и самата територия на особеното е толкова подвижна и неопределена, според случая и в пределите на една цялост особеното се приближава било към единичното, било към общото, то често бива и отъждествявано с тях, или поне тълкувано ту като конкретизирано *общо*, ту като обобщено *единично*.

Идеите на Гьоте за естетическото значение на особеното и общото, за пълноценното изкуство, алегорията и символа като зависими от отношението между особеното и общото се оказаха основа и вдъхновяващ стимул на теоретическата класификация на Шелинг, която разглежда схематизма, алегорията и символа като съществени принципи на изкуството (и духовната дейност), а така също и на неговата историческа периодизация, представяща античността като период на символика, а християнството, напротив, като период на алегория. На 29. XI. 1803 г. 54-годишният прославен писател пише на 28-годишния вече достатъчно известен автор на *Система на трансценденталния идеализъм* (във връзка с един млад художник): „Вие ще бъдете негов благодетел, ако можете да му обясните разликата между алегоричната и символичната обработка, защото от това зависи твърде много.“[92]

Естетиката на Гьоте е естетика на синтезиращите примирения: между вроденото у гения и социалните условия за неговото проявление, между детерминираността на изкуството и присъщите му закони, чрез които тя се осъществява, между унаследеното от традицията и новосъздаденото, между изразяването на природата и съзидаването ѝ, между обективната необходимост на натурата и субективната фантазия на твореца, между спонтанността и умисъла, между общото и единичното. Във всяка от тези области Гьоте търси умерени и примиряващи решения — естетическият спинозизъм е не само невъзмутимост, спокойствие, но още и преодоляване на крайностите, средина, върховен синтез. Като всяка значителна естетика и Гьотевата трябва да се оценява преди всичко сама по себе си — в значимостта на нейните открития и плодотворни решения. Но Гьотевата естетика трябва да бъде разбрана — а в крайна сметка и това принадлежи към нейната значимост — и като етап в развитието на следкантовото *обективно* идеалистическо направление в немската класическа естетика. Тя подготви и естетиката на философския вожд на йенския романтизъм Шелинг, и естетиката на принципния противник на романтизма и предшественик на реалистическата естетика Хегел.

---

[91] Goethe. Die Preisaufgabe betreffend. Bd. 19, S. 358, 359.
[92] Goethe. Werke, IV. Abt. Bd. 16. Weimar, 1894, S. 367.

ПАРОДИЯТА В КОНТЕКСТА НА МОДЕРНИСТИЧНАТА ИРОНИЯ

Иван Славов

Диалектическото взаимодействие между пародията и иронията понякога само приема иронично-пародиен характер. Възможно е един вид ирония да се пародира с друг, както и пародията да се иронизира. Докато Бенжамин Франклин е дописвал и публикувал последните притчи от „Алманах на простака", неизвестен пародист вече е осмивал техния буржоазно-прагматичен дух. Докато Т. Ман вижда в пародията универсално средство за съвременна интерпретация на архаичен сюжет, швейцарският литературовед В. Мушг иронизира големия писател, че за него „пародията е хитрост, с чиято помощ той прикрива неумението си да говори с езика на поета"[1].

При класическото и реалистическото изкуство иронията и пародията подлежат на разграничаване, а при употреба се диференцират съобразно с художествения замисъл. В съвременната ситуация това става все по-трудно, а в редица случаи невъзможно: иронията и пародията не само преливат една в друга, но дотолкова рефлектират в модерното естетическо съзнание, че влияят върху цялостната му нагласа. Тъкмо последният аспект представлява интерес за нашето изследване: как пародията от художествена форма се превръща в същностен белег на модернизма, а самопародирането се лансира като единствен начин за оцеляване на изкуството. Пародията е повторно възвръщане към остарели, унаследени или преодолени исторически и естетически форми, за да се провери още веднъж техният смисъл, да се разграничат представите за тях в миналото и настоящето чрез преакцентирането им и накрая — да се символизира многозначността на връзката „приемственост — опозиция" между поколения и епохи. Още Ницше и Киркегор прозряха тенденцията към комизъм, присъща на тяхното време, а Т. Ман обобщи, че при късните епохи „културата и пародията са вече твърде сродни понятия"[2]. Ф. Дюренмат отбелязва в „Театрални проблеми", че „във века на атомната бомба само комедията може да изрази трагизма на нашата епоха", а в пиесата „Физици" демонстрира нейната абсурдност. Дюренмат има също пред вид, че в наше време все още върху историята влияят диктаторите, които стават по-зловещи пред вид огромната власт, с която разполагат. И все пак „диктаторите в известен смисъл са безсилни, понеже зависят от сляпо функциониращия апарат". Модерният художник се интересува не толкова от тяхната индивидуалност, колкото от начина, по който работи „апаратът". Това ни показват в творчеството си писатели и творци като Чарли Чаплин в „Диктаторът", Брехт в „Артуро Хи", а в повествователно отношение много

---

[1] W. Muschg. Tragische Literaturgeschichte. Bern, 1953, S. 425.
[2] Т. Ман. Литературна есеистика. Т. I, с. 440.

по-уплътнено, но в същия ракурс — Астуриас в „Сеньор президентът“ и Маркес в „Есента на патриарха“. Какъв е естетическият резултат? От индивидуалността и неповторимостта на характера все по-определено се минава към механическите действия на марионетката. „Куклата“ и „Марионетката“ заменят характера. „Пародията и трагикомедията изместват психологическия роман и драма.“[3] Оттук Дюренмат извежда необходимостта от пародийна комедия като закон на своята драматургия: понеже тираните не се страхуват от нищо друго освен от подигравката, идва момент да се погледне на комичното не като малоценно, а като на нещо правещо разкрития, предизвикателно и морално. Ако изкуството е безсилно да предотврати катастрофата и да насочва събитията, то „удържа победа чрез това, че прави посмешище от чудовищата на XX в. чрез оръдията на иронията, пародията и сатиричната гротеска“[4]. В какво е своеобразието на модерната пародия? Вместват ли се в традиционните определения и представи? В каква степен тя се идентифицира със същността на модернизма?

Според някои общоприети становища пародията има три основни разновидности: хумористична, сатирична и като пародийни използувания.[5] В каквато степен и комбинация да се използуват, те не разрушават известното художествено произведение, което пародират. Те достигат най-много до развенчаване на неговата концепция, тенденция или похвати, а при далечен прицел и на обекта на сатирата. При модерната пародия „отслабват връзките между пародиращото и пародираното, но вместо тях по-здрави стават връзките между пародиращото и времето . . . И колкото това противопоставяне е по-рязко, колкото разстоянието между тях е по-голямо, толкова по-добре тази пародия постига целта си. Тя дистанцира не толкова от литературния първоизточник, колкото — чрез него — от непосредствения предмет на изображението, от времето, епохата, хората и отношенията“[6]. Модернистичната ирония подлага всичко на тотално осмиване и развенчаване: не само художествения първообраз, но и самите средства за пародиране; не само обекта на пародиране, но и самото изкуство; не само евентуалното възприемане на творбата от публиката, но и от самия художник.

В първите опити за модернизация на митологическите сюжети преобладава още *стилизацията*: подчертава се условността не само на мита, но и начинът на повторното му призоваване в изкуството. Впоследствие това се заменя с дегероизацията, десакрализацията и профанирането на митологическите и изобщо на класическите сюжети и образи. Не само символно-алегоричното, но и трансцендентното в мита се разрушава, подлага се на обезсмисляща деструкция. Поради споменатото вече преплитане на пародията и иронията в модерното изкуство и особено при модернизма ние ще ги разгледаме най-напред в техните общи, а след това в разграничителните им тенденции.

В съвременната естетическа ситуация пародията се разграничава от традиционната с две особености: първо — по широта на обхвата, и второ — със скъсване временната дистанция между пародирано и пародиращо. В миналото пародирането е имало предпочитана епоха и жанр. В наше време то обхваща всички исторически епохи, които размесва в невероятни до абсурдност ракурси, всички жанрове, с чиито средства манипулира до краен произвол. Рязкото динамизиране на процесите неизбежно се отразява и върху актуалността на художественото новаторство: то бързо се усвоява от другите артисти и публиката, преминава в баналност, а в краен случай става кич. Липсата на съвременна уни-

---

[3] М. Николов. От мъртвата точка към хуманизма. С., 1967, с. 47.
[4] Пак там, с. 50—51.
[5] А. Морозов. Пародия как литературный жанр. — Русская литература, 1960, № 1.
[6] И. Паси. Смешното. С., 1972, с. 240—241.

версална стилова общност и намаляването на пиетета към изкуството допринасят за скъсяване интервала между пародираното и пародиращото. Понякога те се догонват и дори в творчеството на един и същи автор разменят местата си. Олдъс Хъксли замисля „Прекрасният нов свят“ като пародия на романа „Хора като богове“ от Х. Уелс, Джон Фаулс с романа „Жената на френския поручик“ пародира „новия роман“ на Роб-Грийе, Сарот, Бютор, а Вонегът в „Кланица пет“ прави същото по отношение на свои предишни романи и герои. Йонеско сам декларира, че всичко, което е написал, е до известна степен пародия, може би „пародия на пародията“. Именно това двойно пародиране, нарушаващо вътрешното разграничаване на пародирано и пародиращо, обезсмисля ефекта на развенчаването, като го абсолютизира. „Всичко съществуващо е достойно за пародиране!“ — тая перифраза на известната реплика на Мефистофел може да бъде мото на т. нар. „*тотална пародийност*“[7]. Неин монументален паметник в литературата е романът „Улис“ (1922) на Дж. Джойс.

Ако взаимодействието между пародията и иронията в модерното изкуство и модернизма е несъмнено, каква функция изпълняват те една спрямо друга?

В разглеждания аспект иронията доминира като философски възглед или умонастроение, а пародията е форма за самоизразяването ѝ. Това не отменя обратните зависимости, които още веднъж потвърждават общата констатация. Даже когато произведението е по начало пародийно, дълбоката му подоснова е иронията, а не пародията. Защото иронията може да се издигне до своеобразен възглед, постоянна нагласа на естетическото съзнание, докато пародията е художествена форма, която, схваната дори метафорично, не може да характеризира същността на това съзнание. Тя се отнася повече до стила, ракурса, стилизацията, а не до най-дълбоката субстанция на творбата. Затова Б. Алеман с право изтъква, че „*пародията е във висша степен начинът на изказване на ирониката*“. Най-ясно това се проявява в призведенията на Т. Ман . . ., където иронията се сгъстява по най-чист начин — именно в „Признанията на авантюриста Феликс Крул“.[8] След като многократно определя романа като епично изкуство, чиято формула е „обективност=ирония“, Т. Ман признава, че „аз по отношение на стила признавам вече само пародията. В това съм близък с Джойс . . .“[9] Значи той ясно разграничава своята концепция за романа от тая на Джойс, но допуска общност на техния стил. А от това следва, че пародията се отнася към начина, стила на изложение, докато субстанцията включва в себе си различни форми ирония — деструктивна (Дж. Джойс) или дистанциращо-позитивна (Т. Ман).

Иронията предоставя на художника възможност да третира свободно нещата, да приема релативното за субстанциално, да отхвърли респекта на художествените конвенции. В това двойно освобождаване — от житейската логика и класическата определеност на нещата до отричане общовалидните принципи в изкуството — е „парадоксът на свободата“ на съвременния художник модернист или представител на модерното изкуство. Всичко зависи в крайна сметка от неговия мироглед и естетически идеал.

Модернистът се стреми да откъсне изкуството от действителността, понеже не я приема или защото счита създаденото от него произведение за независимо или по-висше от нея. С това той прекъсва възможността за пълноценна или изобщо каквато и да е комуникация, защото изважда изкуството от координатната система на действителността и естетическия опит на публиката. Модернистът-художник прикрива двойствеността на своята „абсолютна свобода“

---

[7] Вж. И. Млечина. Литература и „общество потребления“. М., 1975, с. 78—83, където авторката установява как „тоталната пародия“ в някои романи на Г. Грас свежда значителните политически феномени до игра, комичен бунт, инфантилна проява.

[8] B. Alleman. Ironie und Dichtung. Stuttgart, 1961, S. 24—25.

[9] Т. Ман. Литературна есеистика. Т. 1, с. 326.

чрез двойствено отношение към изкуството: той го пародира, за да го наложи косвено като имагинерна реалност, а към самия процес се отнася иронично като към „дяволска игра“. Доктор Цайтблом, когото Т. Ман нарича „пародия на самия мене“, подчертава в романа „Доктор Фаустус“, че самоизразяването, самостилизацията, изявата на собствената същност и склонност, възползувайки се от пародийната форма, „като че ли се прикриват зад нея, *още по-силно самоизразявайки се*“. Но дори ако художникът преодолее своята преднамереност с усилие на волята, реалността започва да му се струва пародийна, а пародийното — реално. Адриан Леверкюн споделя, че открай време над него тегне проклятието да не може да сдържа смеха си и пред най-тайнствено поразителните явления. Това чувство го кара да бяга в богословието, за да потисне тоя непрестанен смях, но и там намира цяло море ужасяващ комизъм: „Защо всички неща ми изглеждат като пародия на самите тях? Защо все ми се струва, че почти всички, не — всички средства и конвенционалности в изкуството са годни днес *само за пародия*?“[10]

Нарастването на пародийния елемент в модерното изкуство и тенденцията да се абсолютизира в редица аспекти на модернизма не се дължи главно, нито единствено на естетически причини. Вярно е, че „пародията хармонира с интелектуализма като една от основните характеристики на модерната литература, влива се в неговото русло, само е признак на интелигентност и интелектуализъм“[11]. Вярно е също, че „по-високата култура, по-богатата и бърза асоциативност на съвременния читател“ са „благодатна почва“[11] за модерната пародия, но нито едното, нито другото са причина за нейната поява и разширяващо се въздействие в изкуството. Джойс едва ли се е ръководил от подобни съображения при създаването на „Улис“. Години наред изнурителен труд, фантастично напрежение на интелекта в един безпрецедентен експеримент, а вместо признание и материална компенсация — забрана на романа в Англия и съдебно преследване на неговия американски издател. Необходимо е наличието на нещо обективно в самата действителност, сходно със състоянието, което Т. Ман окачествти като сродяване на културата с пародията. С присъщата си диалектическа проницателност Хегел и тук ни изпреварва с мисълта, че един предмет не може да бъде превърнат в обект на хумора, ако няма нещо хумористично в същността си. Ако това е така, тогава и пародийният облик на изкуството отразява пародийността на самата действителност. Разлагането на древногръцкото общество („старият световноисторически ред“), казва Маркс в една общоизвестна негова мисъл, беше трагическо събитие, което намери отражение във величествени художествени произведения. А общата тенденция на буржоазната епоха още от средата на миналия век клони към *комичното*. В неговата основа лежи разпадане *целостта* на субстанцията.

В своята книга „Духовната ситуация на времето“ (1931) Карл Ясперс анализира признаците на *разсейване* на субстанцията в късноБуржоазното общество. Липсата на единно „цяло“ отнема на индивида възможност за „вътрешно свързано творческо дело“. Той е самотен, откъснат от жизнената традиция, рискуващ на всяка крачка да сгреши, понеже трябва да се осланя сам на себе си. „Без резонанс или с фалшив резонанс и без истински противник той става двусмислен сам за себе си. За да намериш из разсейването отново себе си, се иска почти свръхчовешка сила.“[12] Цялата криза на духа се резюмира в *упадъка на същността на изкуството*. Причината за изолация е появата на „масовия човек“, който се стреми към безпроблемно съществуване. Изкуството, съответстващо

---

[10] Т. Ман. Доктор Фаустус, с. 183 (курс. м.).
[11] И. Паси. Смешното, с. 239.
[12] K. Jaspers. Die geistige Situation der Zeit. Berlin, 1933, S. 117.

на неговите потребности, е „*опозиция против автентичния човек*“. То губи нравствената си субстанция, а хаосът замества същността му. Разширяването на нашите познания води до външни открития, а не до ново услояване на „субстанциалната човечност“ . . .

За да избегне или ограничи „разсейването“, изкуството трябва да намери интегриращи форми от миналото, които са осигурявали спойката между индивидите. Но те не могат да се пренесат и вградят механически в съвременната естетическа система на изкуството, нито да бъдат адаптирани безкритично от публиката. Налага се да се извърши операцията, за която говори Леверкюн: да се използуват някои архаични художествени формации (митове, символи и пр.) и да им се придаде модерен смисъл чрез „пародия на наивността“. Но докато в миналото митовете са обобщавали реалното единство между начин на живот и изкуство, сега трябва външно да го наподобят или заместят. И понеже е изключено реставрирането на първоначалната същност и функция на мита, те се видоизменят от съвременния контекст. Повторното призоваване на мита в късноБуржоазното изкуство е възможно само в пародиен вид, а способността му да интегрира масовото съзнание се ограничава в неговата сфера.

Тук отново, както при романтиците, възниква въпросът за общозначимостта на изкуството в една епоха на разпадаща се субстанциалност. Немските романтици се опитваха да компенсират недостига на субстанциално съдържание на изкуството чрез хипостазиране на „аза“ и неговите творчески потенции посредством принципа за „абсолютната субективност“ (концепцията за „гения“ и „гениалната ирония“). Когато обаче се почувствува недостигът на „автентичност“, а силите на субективността се оказаха недостатъчни, за да заместят богатството на реалния свят, романтиците потърсиха спасение в реставрацията на субстанциалността от миналите епохи, в изживените мирогледи и художествени форми, а това се оказа в крайна сметка преход от негативното, разрушителното в принципа на иронията към позитивния, утвърдителния, „дидактически“ принцип на алегорията, по-точно (и по-широко) — „принципа на мита“[13].

Доколко тоя поврат не е инцидентен или субективен каприз на творците показва не само „Улис“ на Джойс, но и масовото обръщане към митологията в по-ново време. Жироду създаде пиесата „Троянската война няма да се състои“ (1935), където, пародирайки мотиви от Омировия епос, подлага на развенчаване мюнхенската политика на буржоазните дипломати, довела до Втората световна война; в следващите години той успява да напише „Евридика“ (1940), „Антигона“ (1942), „Медея“ (1943). Само за богоподобния Амфитрион са известни над 30 пиеси, от които създадената от Жироду носи поредния номер „Амфитрион 38“. От петте пиеси на А. Камю само „Недоразумение“ ни пренася в съвременността, а останалите — в историята. Сартър се наложи като драматург с пиесите „Мухите“, където третира Орестовия комплекс, с „Дяволът и добрият бог“, в която пародира историята на рицаря Гьоц фон Берлихинген, разработена преди това от Гьоте. Джон Осбърн се насочи в една от пиесите си към Мартин Лутер. Митовете за Антигона и Йокаста, Орфей и Евридика, за Содом и Гомор, Нерон и Калигула, Едип и Електра, за Орлеанската дева и убийството на Томас Бекет или Томас Мор, както и библейските сюжети — това е почти канонизираният цикъл на модерната и модернистичната западна литература и драматургия. За разлика от познатата пародия тук се атакува самата *концепция за живота*, вложена в мита или съвременното митологизиране на живота, пародират се тотално като реалност и художествено отражение. Това проличава особено при пародирането на образи от древногръцката митология с огромно обобщаващо значение. Дж. Леопарди в диалога „Облогът на Прометей“ (1827), полският

---

[13] Ю. Давыдов. Искусство и элита. М., 1965, с. 72—73.

писател Вл. Оркан в новелата „Сватбата на Прометей“, Лонгфелоу в драмата „Маската на Пандора“ (1875) пародират в различни степени и варианти мита за титана-човеколюбец. Леопарди го представя нищожен, жалък и завистлив мечтател, ненужен никому и носещ зло; Вл. Оркан изобразява разочарования от нищожните хора Прометей, които го превръщат накрая в обикновен буржоа; Лонгфелоу разкриза един отчаян индивидуалист, отрицаващ боговете и хората, отдаден в самота на научни занимания.[14] Но в своето произведение „Лошо прикованият Прометей“ (1899) А. Жид вече бележи прехода от модерната към модернистичната пародия: развенчаването на мита за Прометей разрушава едновременно неговата концепция и художествена форма. Останала е само жестоката сатира, стигаща до гавра, когато Зевс-банкерът и Прометей-филистерът се разхождат по булеварлите, а орелът символизира човешката съвест. Но с това не свършва деградацията на злочестия титан: той се превръща по волята на автора във фокусник, клоун, продавач на порнографски картички, за да капитулира жалък пред хората, поучавани някога от него. Накрая той изяжда орела, т. е. съвестта, за да се влее в редовете на богатите буржоа. По тоя начин сатирическият замисъл на А. Жид — да изобличи конформизма, към който буржоазното общество тласка по хиляди начини твореца и мислителя — завършва с гавра над героизма и саможертвата.

Пародийното снижаване образа на Прометей при модернизма се определя не толкова от стила и техниката на пародията, колкото от концептуалното отрицание на „прометеизма“. Всичко символизиращо се в образа на титана-човеколюбец — вяра в хората, непримиримост пред съдбата и волята на боговете, стремежа към светлината и разума, — се отъждествява с илюзиите от епохата на Ренесанса и Просвещението. Буржоазните културпесимисти отхвърлят безусловно „прометеизма“, като му противопоставят „сизифовския комплекс“. Това намира отражение в изкуството, където пародирането на мита на Прометей е тотално. В кратката новела „Прометей“ от Кафка се излагат четири предания. Според първото титанът предал боговете на хората и затова бил прикован за скалите на Кавказ, а орлите ръфали черния му дроб дотолкова, доколкото растял; второто представя Прометей, когато прави опит да се спаси от орлите, притискайки се толкова силно към скалата, че накрая се слял с нея; третото говори, че след хиляди години Прометей бил забравен от боговете, орлите, дори от самия себе си; четвъртото предание уверява, че всички се уморили от такава безпричинност. Боговете се изморили, орлите се изморили, уморена се закрила и раната. Накрая Кафка заключава: „Останали необяснимите скали . . . Преданията се опитват да обяснят необяснимото. Имайки за своя основа истината, преданието е принудено да се възвръща към необяснимото.“[15]

Тия четири варианта са стъпала от едно последователно десакрализиране на мита до пълното му разрушаване. Щом трагедията на Прометей е необяснима, значи е непонятна за другите, а щом е забравена от всички, била е излишна.

По същия начин А. Камю развенчава мита за Сизиф в едноименното си есе. За пародирането са избрани няколко легенди, които снижават последователно мита до неговото опровержение. Първата е от Омир, който представя Сизиф като „най-мъдрия и най-разумния сред смъртните“; втората го упреква, че имал склонност към разбойничество; третата му приписва известна несериозност и дори неуважение към боговете. Казват, че преди да умре, Сизиф решил да провери любовта на жена си, като ѝ заповядал да хвърли трупа му непогребан на градския площад. Разгневен от това, че тя изпълнила това несъвместимо

---

[14] Вж. А. Ф. Лосев. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976, с. 269—272.
[15] Франц Кафка. Роман, Новелы, Притчи. М., 1965, с. 558.

с истинската любов желание, Сизиф помолил Плутон да го върне на земята само за да накаже жена си. Но щом видял отново колко е красив светът, отказал се да изпълни клетвата си пред Плутон. Дълги години той живял на земята въпреки многократните предупреждения на боговете. Накрая Меркурий дошъл, „хванал непокорния за врата и откъсвайки го от радостите му, насила го завел в ада, където неговата скала била приготвена".

Пародийното снижаване на мита при Кафка и Камю е не само еднакво по форма, но и по цел — да внуши безсмислието на всяко усилие да промени света и усъвършенствува човека. Бунтът на Прометей и Сизиф, които античната митология свързваше с две противоположни начала — порива към светлината и мрачната безнадеждност — се сливат в едно чрез пародийната редукция на митовете. Тази песимистична концепция, както и техниката за осъществяването ѝ чрез тотално пародиране на мита е модернистична. В определен смисъл неин прецедент и кулминация е романът „Улис" на Джойс, който има славата на „пародийна енциклопедия на световната история" и „енциклопедия на модернизма". Тук са пародирани не само „Одисеята", Еклезиастът, Старият и Новият завет, средновековни хроники, съчинения на Тома Аквински, драми на Шекспир, ирландският епос, трудове на Джамбатиста Вико, Фройд и др. Само в епизода „Циклопите" са установени над тридесет пародийни откъса с различна дължина. В това вавилонско смешение на епохи, стилове, езици, автори и художествени творби хаосът обаче не е случаен, непредвиден и непреднамерен. Той е подчинен на една фанатична деструктивна воля, съзнателно пародираща вече лишения от вътрешни устои и цялостност свят. Джойс в едно свое писмо до Франк Бъджен обяснява метода, който следва в „Улис": „. . . Пребиваване в болницата. Техника: един епизод от девет части без подразделения, представени от един салустиански-тацитов предговор (неоплодяващото семе) . . . , след това по начина на Мандевил . . . , след това „*Смъртта на Артур*", след това тържествен пасаж от Милтън, Тейлър, Купър, последван от кратък разговор на латински, бъртън-брауновски стил, след това пасаж Буянески . . . След това един откъс празен стил Пепис-Елин и т. н. през Дефо, Суифт и Стийл Адисън — Стърн и Ландер, Питър Нюман, докато завърши в една страхотна смесица от смешен английски, негърски английски, кокней (арго), ирландски, селско арго и разпокъсани смешки. Това развитие е също хитро свързано във всяка своя част с някой предшествуващ епизод през деня и освен това с естествените състояния на развитието на ембриона и периодите на животинското развитие въобще. Двойно редуващият се англосаксонски мотив се повтаря от време на време (. . .), за да ни предаде чувството, че чуваме волски копита. Разцвет на сперматозоида, болницата е утробата, майката е зародишът, Стефан е ембрионът."[16]

„Улис" е изграден по принципа на пародийното „съответствие" с Омировия „Одисей". Древният мит за великия пътешественик е сведен до историята на дъблинския буржоа Леополд Блум, който по замисъла на Джойс трябва да олицетворява изконните човешки качества. Самият паралел между два толкова раздалечени и по начало несъвместими образа вече свидетелствува за общото метафизическо начало у хората, което Джойс отъждествява с идеята за архитиповете. Другият „герой" от „Улис" е писателят Стивън Дедалус, преподавател по история в една дъблинска гимназия. Марион (Моли) е съпругата на агента на рекламния отдел на един от дъблинските вестници Леополд Блум. Ако последният пародира Одисей, Дедалус отговаря на Телемах, а Марион — на Пенелопа. В романа се възпроизвежда и композиционната схема на класическия

[16] Цит. по G. Solmecke. Funktion und Bedeutung der Parodie in Joyces Jonces Ulysses. Köln' 1969, S. 83 (дисертация). Само ако за момент си представим, че това са бележки на Сервантес, когато е работил над „Дон Кихот", ще почувствуваме несравнимата разлика между класическия тип пародия и модернистичната.

епос с неговите главни епизоди, вместени в един единствен ден — 16 юни 1904 г. от 8 часа сутринта до 3 часа на следния ден. Тоя ден „съответствува“ на двайсетгодишното странствуване на митичния мореплавател, преди да се завърне в своята родина.

Всеки епизод от романа, както е установено от специалистите-изследователи,[17] се асоциира със съответен епизод от епоса: утрото в дома на Блум — с пещерата на Калипсо; погребението на Дигнем — с пребиваването на Одисей в подземното царство на Адес; епизодът в редакцията на „Фриймън“ трябва да напомни престоя на митическия герой на острова на бога на ветровете Еол; епизодът в бара — пребиваването сред канибалското племе Лестригони (X песен от „Одисея“). Суетата на Дъблин, призрачното мяркане на хора и улици в десетия епизод трябва да се асоциира с плаването на Одисей край „Бродещите скали“. Срещата на Блум и Стивънсън „съответствува“ на срещата на Одисей и Телемах в дворците на Цирцея . . . Връщането на Блум в неговия дом в късна нощ — на връщането на Одисей при Пенелопа.

Но пародийните паралели не се изчерпват с античните праобрази, сюжети и реминисценции. В романа „Улис“ съжителствуват едновременно персонажи живи и изплували от паметта, преминаващи и смесващи се с техни близки и роднини, с герои от митовете, историята и литературни произведения. Блум се оказва не само Улис, но и Вечният евреин; Стивън е не само Телемах, но и Шекспир, а както допускат някои коментатори на романа, даже и Христос. Марион е Дева Мария и Пенелопа, както и Вечната женственост. В основата на това многослойно пародийно изграждане на образите се чувствува влиянието на Фройдовото учение за потиснатите в подсъзнанието полови влечения, както и възгледът на Юнг за архитиповете. Това свръхизобилие от пародирани стилове, сюжети, образи, литературни форми действително лишава гигантския роман на Джойс от единство. Но то изобщо не е търсено, не е възможно и не може да бъде цел в един роман, който У. Алън с право нарече „епос на разпадането“ (an epic of integration).[18] Напротив, в него властвува една безпрецедентна в световната литература разрушителна сила, която се инспирира от разложението на субстанцията на къснобуржоазната цивилизация. Джойс не пародира „Одисей“ на Омир, а миниатюрната вселена на изродените одисеевци и ведно с нея — човечеството. В своето есе за Джойс Стефан Цвайг дава проникновена характеристика на романа и неговия автор. В тая „тарантела на неизвестното“, както нарича той „Улис“, е съчетано безразборно всичко, което се изпречва на пътя му: „най-тънко и най-банално, фантастично и радостно, теология и порнография, лиризъм и каруцарски грубости — един хаос, значи, но не измислен от някой пиянски, замъглен мозък, но *смело и преднамерено инструментиран от един иронично циничен ум*“[19]. Тук липсват трансът, екстазът, опиянението, които по традиция се свързват с творческия акт. Напротив, романът се конструира рационално, както видяхме от писмото на Джойс до Франк Бъджен, с демонично познаване техниката за изграждане „съзнателно модернистична музика“. Но дори в най-изтънчените „езикови оргии“, продължава Ст. Цвайг, каквито преди и след това никой писател не е постигнал в литературата, се чувствува преднамереността на една студена творческа воля, поддържано от страшно презрение към света. Макар авторът на „Улис“ никъде да не загатва присъствието си, то се долавя. И тук отново се възправяме пред въпроса, който поставихме в началото на обсъжданата тема: какво е съотношението между пародията и иронията

---

[17] Вж. S. Goldberg. The Classical Temper. London, 1961; H. Levis. Jous Jouce. London, 1947.

[18] W. Allen. Tradition and Dream. London, 1964, p. 11.

[19] Ст. Цвайг. Срещи. С., 1947, с. 285 (курс. м.).

при модернизма? От това, че „Улис“ е несъмнено пародиен роман, а Джойс „иронично циничен ум“, в какво се изразява тяхната връзка?

Стефан Цвайг стига до извода, че „истинският гений на Джойс лежи в омразата и се изразява *единствено в иронията*“[20]. Това напълно съвпада с нашата теза, че пародията в съвременното модерно и особено в модернистичното изкуство, дори когато клони към „тотална пародийност“, не се превръща в самостоятелна философско-естетическа концепция, а е форма за изразяване на иронично или сатирично отношение към действителността или изкуството.[21] Затова Т. Ман, както вече споменахме, признавайки общността на пародийния си стил с тоя на Джойс, се разграничава концептуално в гледището си върху романа.[22]

Пародията в трактовката на Т. Ман има многозначен смисъл и предназначение в изкуството: като форма за постигане на неправдоподобен, незаконен и все пак неизбежен синтез между архаичното и модерното; средство за компенсиране липсата на непосредственост и наивност, от която „страда“ модерният художник, чрез интелектуално иронизиране на изкуството; прокарване в смекчен вид идеята от смяна на някои мъртви художествени форми; средство за прикриване на художника, за да изяви по-свободно своето отношение към нещата; подготвяне на публиката за трагичната ѝ среща с някои истини, с които е безсилна да се пребори.

Своите размисли за пародията Т. Ман изказва в най-дълбока връзка със съдбата на изкуството и артиста в наше време. Какво трябва да прави художникът в епохата, когато изчерпаността, безжизнеността на класическите изразни средства в изкуството е очевидна? Необходимостта от тяхното революционизиране и постигане на новото се сблъсква със силното субективно чувство за отживялост, с личната умора на твореца и интелектуалната скука. Тъкмо те пораждат злощастната склонност нещата да се възприемат пародийно изопачени с „чувство за комизъм“. Тогава „волята на изкуството за живот надява маската на тези апатични качества, за да се изяви, да се обективира, за да се осъществи чрез тях“[23]. Щом спонтанно-наивно изкуство е вече невъзможно, трябва да го замени пародията. За Т. Ман тя не означава нещо насмешливо-дискриминационно, а „вторичността“ на всяко художествено произведение, чиято основа са далечните архаични пластове на културата. В едно свое писмо Т. Ман отбелязва, че „отсъствието на истинска наивност се проявява в склонността към пародиране и навярно от това малко поетическо произшествие може да се изведе закон или определение, че любовта към такъв дух на изкуството, във възможностите на което вече не вярваш, ражда пародията“[24]. Това становище напълно съвпада с по-късната преценка на доктор Цайтблом, която дава на Леверкюновата симфонична фантазия „Сияние на морето“. Искрящите звучения в нея са „твърде забележителен пример за това, как един артист може да вложи и най-доброто, на което е способен, в едно дело, в чиято стойност вече не вярва, и как държи да блесне с художествени средства, за които съзнава, че са стигнали до точката на пълното изхабяване“[25]. Затова в този шедьовър на Леверкюн прозират „черти на пародия, на интелектуално иронизиране на изкуството изобщо“!

Тая преценка на доктор Цайтблом опира до корена на интересуващия ни въпрос: пародията в модерното и особено при модернистичното изкуство не

---

[20] Ст. Цвайг. Срещи. С., 1947, с. 287 (курс. м.).

[21] Е. М. Мелетинский. Поэтика мифа. М., 1976 с. 328: „Въобще, както вече неведнъж е отбелязвано, митологизмът на XX в. е немислим без хумора и иронията, неизбежно произтичащи от самия факт на обръщане на съвременния писател към древните митове.“

[22] Пак там. с. 298—340 — „Антитезата: Джойс — Т. Ман“.

[23] Т. Ман. Доктор Фаустус, с. 185.

[24] Т. Манн. Письма. М., 1975, с. 31.

[25] Т. Ман. Доктор Фаустус, с. 205.

се ограничава само със снижаването или гротескното възпроизвеждане на архаичното. Тя *иронизира изкуството като такова*. При Т. Ман обаче пародията не изразява иронично недоверие към същността на изкуството изобщо, а противопоставянето му на патетичното, баналното, сантименталното. Пародийността следователно е „горд изход от безплодието, с което скептицизмът и духовният свян, съзнанието за убийствената необятност на баналността заплашват всеки голям талант“[26]. Но прекаленото интелектуализиране на изкуството, размислите за него вън или в самите му произведения го лишават не само от последните остатъци спонтанност и топлота, но започват да заместват преживяването с познанието. Пародията може лесно да се изплъзне от контрола на таланта, за да се превърне във „виртуозно насочена антихудожественост, в кощунство, в нихилистична светотатственост“. Да се надиграе чрез пародията вече създаденото изкуство, да се преодолеят мъртвите класически форми — това е предназначението ѝ в очите на модерния художник. Тая философия осезаемо се доближава до тезата на Гасет, че само с присмех може да се спаси това, което още не е загубено от изкуството. След всяко ново художествено произведение творецът усложнява живота и изтънчва духа си, за да ги преодолее при следващия си опит. Но така все повече се отдалечава от спонтанността и тогава за него не остава друг изход освен прогресиращата разглезеност, чието незаменимо средство се оказва вече модернистичната пародия. Леверкюн накрая пародира всички стилове: доведени до карикатурност елементи на френския импресионизъм, буржоазна салонна музика, Чайковски, музикхол, синкопи и ритмични салти на джаза. Затова „Доктор Фаустус“ е книга „за епохата на края“, както „Улис“ бе наречен „епос на разпадането“. Същевременно между тях съществува принципиална разлика — за Джойс „краят означава „свършек“, за Т. Ман — начало на нов хуманизъм. Пародирането в „Улис“ превърна митичния герой Одисей в антигероя Леополд Блум. Т. Ман обаче не представя Леверкюн като прозаично-смехотворен двойник на Гьотевия Фауст. Напротив, трагичното величие на Леверкюн е в стоицизма, с който понася съдбата си на композитор, обречен да твори в едно духовно непродуктивно време, в стремежа да опровергае предсказанията на дявола.

Прокараният паралел още веднъж потвърждава, че в рамките на модернизма пародията достига „тотална пародийност“ като форма и израз на деструктивната ирония. При модерното изкуство тя съдействува както за неговото обновяване чрез превключване на архаични сюжети и изразни средства в съвременна художествена система, така и с преосмисляне отношението на изкуството към себе си.

В тая връзка заслужава интерес аналогичната тенденция в модерната живопис. В своето интересно изследване „Изкуството развенчава изкуството“[27] американският изкуствовед Й. Гертнер предлага структурно разчленяване на метода „развенчаване“ (debunking). Касае се за взаимоотношенията между признатите за класически възвишени образци на изобразителното изкуство и онези дублиращи ги действени художествени форми, които в определена степен ги деидеализират и пародират, полемизирайки с концептуалната им същност. Й. Гертнер установява три начина на развенчаване: 1) транспозиция, т. е. поставяне на произведението на изкуството в друг контекст без промяна на същността му; 2) трансформация — промяна в художествената творба с хумористичен

---

[26] Т. Ман. Доктор Фаустус, с. 205.

[27] J. Gaertner. Art debunk art. Доклад, изнесен на VII международен конгрес по естетика в Букурещ, 1972 г. Използувам случая да изкажа благодарност на г. Й. Гертнер от САЩ за пълния текст на доклада, който ми предостави. Терминът debunk (дибинк) — жаргонна дума, употребявана предимно в Америка в смисъл на демаскиране, разобличаване на измама, лишаване от значение.

или развенчаващ ефект; 3) трансвалюция (реинтерпретация) — изразяване на добре позната тема по начин, когато нейната класическа формулировка се подхвърля на съмнение. Зад естетическите аспекти на „debunk“, който деидеализира или пародира даден художествен обект, прозира неговата социална насоченост срещу определени обществени норми, порядки и принципи (anti-establishment attitude). Вземайки пред вид и други източници за осветляване концепцията на Й. Гертнер за „debunk“, нашият изкуствовед В. Ангелов отбелязва, че тая форма на отрицание би могла да се третира като „инструмент“ за освобождаване от консервативната традиция и израз на революционни настроения, но тя може да бъде израз и на краен субективизъм. Той се проявява в самоволното принизяване на истински значимото до нищожното, в ненужното разрушаване на традиционните ценности[28] и, както пише самият Й. Гертнер, „в дръзката наглост на дребнотемието при представянето на шедьоврите на изкуството“.

Крайният резултат, до който стигат т. нар. „развенчатели“ (debunkers), е парадоксален: използуваният от тях „debunk“ постепенно се освобождава от респекта на художествените конвенции и действителността, за да се превърне в *самоцел*. И, както при други подобни случаи, когато се подлага на атака и отрицание едновременно субстанцията на изкуството и отразяваната от него действителност, се стига до своеобразен модернистки естетизъм: „самото изкуство става тема за изкуството“! Тогава връзката между Тициановата „Венера от Урбино“, „Олимпия“ от Мане, „Черната Олимпия“ на Лери Ривърс и „Малката Олимпия“ на Руо може да измести изцяло погледа от реалността към изкуството. В подобен ракурс то може да се приеме като перманентно пародиране на едно произведение от друго, докато стигне до самопародиране на изкуството.

---

[28] В. Ангелов. Няколко актуални проблема от конгресните зали: „смърт на изкуството“; криза в естетиката? — Лит. мисъл, 1973, кн. 1.

БОДЛЕР. ЕСТЕТИЧЕСКИ ВЪЗГЛЕДИ

Людмила Григорова

Поезията на парнасците е изкуство на пластичното изящество, на хармонично конструираната строфика, на визуалното съвършенство. Но това е и поезия разсъдъчна, описателна, предметна. Тя е еднообразна като тематика, образност, поетика: Красотата, Изкуството, Красотата на изкуството, преклонение пред гръцките богове и герои, увековечени в скулптурите на Фидий и Праксител. Ако искаме да я охарактеризираме с най-точната дума, тази дума несъмнено ще бъде естетизъм. И елитарност. Елитарността характеризира литературата в епохи субективни, епохи, в които като правило личността противостои на обществото. Но по-често творецът се задоволява само с презрение към „тълпата“ — оная самодоволна буржоазна „публика“, която трупа капитали, но, от друга страна, е особено ревнива към „творческите странности“ на художниците и има претенциите на арбитър към техните произведения. Дилемата: творец — общество принадлежеше на романтизма, тя бе негова. Поради обществената апатия на парнасците, поради емоционалната „неутралност“ на тяхното творчество дори и там, където се явява (в поезията на Теодор дьо Банвил, на Льоконт дьо Лил), тя не акцентува върху неравноправното положение на твореца в буржоазното общество, не засяга онези социални и психологически механизми, които са причина за неговата самота, за едно почти тотално неразбиране от страна на заобикалящите го.[1]

Хладната увереност на парнасците беше реакция на екзалтираната чувствителност и разточителната емоционалност на романтиците. Но ако в това отношение парнасизмът бе отрицание на романтизма, то той също подготви своето отрицание в лицето на символизма (някои най-ярки представители на символизма — Верлен например — минаха през парнаската школа). Символизмът, който се зароди почти паралелно с парнасизма, имаше много по-дълготраен живот. Нещо повече. Въпреки че родината му е Франция, той стана общоевропейско явление — появиха се и други национални школи на символизма — в Русия, в Полша и с основание може да се твърди, че символизмът стана най-могъщото и най-изявеното течение на модернизма.

---

[1] Нещо повече. При все по-засилващата се формализация на художествения процес проблемът за съдбата на твореца започва да изчезва като тема на литературните произведения. При символизма въпросът стои по-другояче. Там има едно връщане към човека, към проблемите на творческата личност, към една проблематика, която по своята същност принадлежеше на романтизма.

* * *

Като поет, теоретик на изкуството и критик Бодлер е един своеобразен мост между романтизма, парнасизма и символизма и сам е кръстовище на няколко художествени школи. Като всеки голям поет — и като личност, и като творческа индивидуалност — той е много по-богат и по-разностранен от школите, с чиито канони се мъчат да го оковат. Поетическото си поприще започва като романтик — той с възхищение посвещава стихове и очерци на Юго. (Преди революцията от 1848 г. той стои начело на най-либерално мислещите интелектуалци—романтизмът в лицето на „Ернани“ и „Кромуел“ е синоним на свободолюбие.) „Свобода в изкуството, свобода в обществото — ето я двойната цел, към която са длъжни да се стремят онези, които мислят последователно и логично.“

В началото на 50-те години Бодлер пише против реакционния романтизъм и естетизма на групата „Парнас“. Той дори нарича теорията l'art pour l'art „момчешка утопия“, а френската страст към изкуството нарича „болест“. Превратът на Луи Бонапарт разколебава поета в обществения прогрес и той изпада под влиянието на онези, против които е писал. Дори посвещава единствената си стихосбирка „Цветя на злото“ на „непогрешимия поет, на съвършения маг на френската литература, на своя най-скъп и уважаван учител и приятел Теофил Готие с чувство на най-дълбока почит“. От своя страна Готие му написва предговора към посмъртното издание на „Цветя на злото“.

„Цветя на злото“, както пише съветската авторка О. Илинская, е произведение и на „прокълнатия поет“ — „глашатай на декадентството“, който се отказва от всякаква нравствена оценка на обществените порядки, от една страна, и на човека, у когото жаждата за духовно здраве и човешка красота го карат с горест да напише стихотворение като „Болната муза“. В този смисъл при него може да се говори за „етичен дуализъм“ — от една страна, постоянен стремеж към извисяване, към Идеала, от друга — тяга към силите на злото, на порока.

Поезията и есеистиката на Бодлер често естетически реабилитират злото и порока. В предговора към „Цветя на злото“ Теофил Готие пише, че Бодлер би могъл да каже, както вещиците в „Макбет“: „Красивото е ужасно, ужасното е красиво.“

При него обикновено се говори за различни периоди в творческия му път, в който той е паж на различни музи и изповядва различни естетически идеали. И все пак, когато го причисляваме — главно с творчеството му от 50-те години на миналия век — към парнасците, трябва да имаме пред вид, че той се родее преди всичко с поет като Т. дьо Банвил, който в собствената си лирика, а покъсно и в „Малък трактат върху френската поезия“ се изявява като „поет на слуха“, на музикалността, на звънката мелодична рима и неслучайно много символисти са склонни да търсят именно у него корените на символизма. Но, от друга страна, Бодлер е едно уникално явление, което е възел на много и разнопосочни развойни тенденции. Поетът на „сюгжестивната магия“, творецът, който абсолютизира способността да внушава; „метафизически“ да обобщава, защото неговият смисъл е „вечен“, а не „социално-исторически“, е не само личност противоречива, конфликтна, но и единна и в тези противоречия трябва да търсим общото, онова, което изгражда цялостния му портрет на човек и творец.

За Бодлер поетът не копира природата, той е „преводач“, който си служи с метафори и символи, почерпани от „бездънните глъбини на световната аналогия“. Трябва да се признае, че и в стиховете му, както и в литературната му критика се чувствува силна романтична струя. Романтична е и интерпретацията му на християнската митология. Бодлер говори за съществуването на демони-

чно начало в живота. На враждебния нему свят, на света на грехопадението той противопоставя невинността на детето. Влиянието на романтическата естетика (Юго — предговорът към драмата „Кромуел“) се появява и в изискването необичайното, странното да бъдат изобразявани дори тогава, когато са синоним на грозното и безобразното, на злото и порока.

* * *

Като теоретик и поет Бодлер реагира остро и безкомпромисно на влиянието на позитивизма, на увлечението да се поставя фотографията на една плоскост с изкуството. Той проницателно я е нарекъл „скромна слугиня“; тя не може да го измести така, както стенографията и книгопечатането не изместиха литературата. Поетът смята за унизително да се копира природата (както романтиците, така и той не прави разлика между художественото претворяване на обективната действителност и нейното копиране!), защото и без това природата е грозна; тези, които описват онова, което виждат, са „творчески безсилни и мързеливи“. Според него освен въображението художникът няма нищо друго и нищо друго не може да има. То е „царица на способностите“[2].

* * *

Проблемът за съдбата на твореца, за неговия сблъсък с обществото — тази типична тема на романтизма — се появява отново с голяма острота у Бодлер. Не само защото в началото на своя път той плаща дан на романтизма, но и защото до края на живота си у него общественото чувство е живо. Този поет на „страданието и порока“ представя твореца като мъченик и жертва на обществените условия, който за разлика от неговите събратя в произведенията на романтиците не се бунтува, а безропотно се подчинява на съдбата си. Героят на Бодлер се и наслаждава на страданието си. Той издига ръце към бога.

. . . Ти, който изпращаш нам страдания!
Като божествен балсам духът да възродят;
Като елей целебен те падат в наште рани,
И силния подготвят за подвига му свят.

(„Благословение“, превод на Георги Михайлов)

Истинското, голямото изкуство иска не само дарба, но труд, воля, упоритост. Затова и в творчеството на Бодлер художникът често приема ореола на мъченик, а когато е успял в своето дело, той е озарен от лъчите на славата. Такава е неговата съдба — цар зад рампата или в изложбения салон, а навън е нищо. Ако ли пък не се подчинява на закостенелите канони, той е оплют от продажната журналистика като бездарник, не се допуска до официалните изложби на Салона, до „реномираните“ театри и е свободен да умре като куче.

Но низвергнат от обществото, дори от собствената си майка, поетът е любимец на природата и тя превръща храната и питието му в амброзия и нектар. Него го закриля Добрият дух, защото той е олицетворение на могъщите ѝ сили. Сам той е природа, тъй като има творчески дар: създава свой собствен свят, по-различен от нейния.

---

[2] Този култ към въображението е типично романтически и ако се обърнем към един художник като Дьолакроа, когото Бодлер боготвори, ще видим, че и за него въображението е еталон на големия, оригинален творец (Дневник, 12. X. 1857 г., т. II, фр. изд.).

Бодлер с ожесточение пише против низкия вкус на френското общество, което не разбира друго изкуство освен онова, което копира външната действителност, подгъва колене пред нея и вместо да изобразява това, за което мечтае, изобразява това, което вижда.[3] Въпреки че се мъчи да противопостави творека на тълпата, той идва до правилния по същество извод, че отношението „творец — тълпа“ (или, както бихме го нарекли днес, „творец — публика“) е една динамична структура, чиито компоненти са взаимно обусловени: така както творецът влияе върху обществото, така и обществото му влияе... В това той вижда закон, принцип...

Създателят на художествени ценности е чужд на големия град. За да се чувствува добре, трябва да бъде сам. (Ето един от постоянните мотиви на символистите, който впрочем те наследиха от романтиците.) В „Старият палячо“ Бодлер изобразява не само страхотната мизерия, в която е принуден да живее човекът на изкуството. За пръв път изобразява трагичната фигура на стария артист, преживял цяло едно поколение, което е развличал, и в края на живота си е останал без собствен дом — без деца, без другари, смазан от мизерията и обществената неблагодарност.

Но преситената публика чувствува духовното превъзходство на големия творец. Макар че той нерядко е подложен на унижения, на освиркване. Както даровият Фанчула например. Затова Бодлер съветва своя герой да търси упование в забравата: според него само така може да се победи времето — като враждебна сила, която смазва плещите и те привежда към земята.

Както за романтиците, така и за Бодлер животът е хаос, мрак. Затова неговите герои искат да бъдат в отвъдното, в непознатото. „Животът е болница, в която всеки болен гори от желание да промени леглото си . . . Струва ми се, че аз ще се чувствувам добре там, където не съм, и този въпрос за преселението е вечният диалог между мене и душата ми.

У Бодлер се промъква един мотив, който е чужд на романтизма: мотивът за едно възможно разбирателство, дори сливане с тълпата. Но нека не виждаме в това пукнатина в неговата естетическа система. Със своя художествен инстинкт той идва до прозрението, че истинският творец трябва да насели своята самота, за да оцелее в едно чуждо обкръжение. Но тук естествено изниква въпросът: кой може да му бъде приятел и кой може да го разбере? Защото според него самотникът и тълпата — това са две антиномии, лесно превръщаеми една в друга. Творецът трябва да може да се размива в множеството, без да става роб на капризите на публиката. Той трябва и да умее да се дистанцира, за да може да наблюдава и правилно да оценява.

* * *

В духа на Платоновата философия Бодлер смята, че поетът внася свой ред в хаоса на външния свят, защото е по-проницателен от другите. Той дори заимствува от древния мислител и идеята за поета като медиум между зримия свят и една друга, отвъдна действителност. (Тази идея бе възприета и от романтиците и чрез тях премина у Бодлер[4] и у „истинските“ символисти. „Оня, който не е способен да изобразява всичко — от видимото до невидимото, от небето до ада . . . не е истински поет.“)

Тези изказвания ни помагат да обясним някои страни от творчеството на Бодлер — особено ако вземем пред вид, че то до голяма степен е една субективна реакция на натурализма и позитивизма в естетиката и художествената кул-

---

[3] Статията „Фотографията“ от сборника „Естетически куриози“.
[4] Много теоретици смятат поета предтеча на символизма, а не „истински“ символист

тура. Френският историк на литературата Филип ван Тигем пише, че Бодлер критикува романтиците заради това, че те показват баналните страни на човешката личност, а парнасците — заради техния култ към пластичността на художествената форма. Недоволен от едностранчивостта на тези школи, той се мъчи да създаде поезия, която да отговаря в много по-голяма степен на вълненията на съвременниците — да бъде и искрена, и изящна, и същевременно да се противопоставя по най-категоричен начин на практицизма, на грубия вкус, открил своя територия и благодатна почва в творчеството на натуралистите и позитивистите. И действително: поезията на Бодлер, емоционално и социално отзивчива, е сама по себе си явление и школа в световната литература като предвестник и пръв представител на символизма, който задоволяваше нови и по-различни потребности на художествено-историческото развитие. Друг въпрос е, че той носеше в недрата си и своята ограниченост, и своето отрицание. Ограниченността и дори някои реакционни елементи на неговата естетика бяха, от една страна, задълбочени от следващите течения на модернизма, но, от друга страна, бяха преодолени в произведенията на писателите-реалисти.

* * *

В своите стихотворения, в лирическата си проза, в статиите, есетата и очерците си Бодлер (макар и мимоходом!) изразява и възгледите си за същността на творческия процес и, както казваме днес, открехва вратата на своята „святая святих". Ф. ван Тигем перифразира една мисъл на поета, според когото художественият творец може да постигне красотата-истина само чрез задълбаване в глъбините на интимния си живот.[5]

И все пак: как твори поетът? Този въпрос е вълнувал Бодлер, както и толкова други негови предшественици и съвременници, както вълнува и днешните поколения творци и читатели. Дали той работи спонтанно, сякаш споделя свои наблюдения, мисли, вълнения, с лекота или мъчително? На тези въпроси, които са строго индивидуални, творците са отговаряли различно. В това отношение Бодлер не се мъчи да теоретизира. Лично той споделя. че пише не с радост и не с лекота, а като че ли с кръв, която капе от самото му сърце. Ето стихотворението му „На Теодор дьо Банвил", издържано в духа на романтическата традиция. Ето я неговата изповед: „Поете, кръвта ни изтича от всяка пора . . ."

Поетите са изключително чувствителни натури. Бодлер е убеден в това. Но той е убеден, че чувствителността е невинаги благоприятна за творческата работа. А в отделни случаи тя може да бъде дори вредна.

И все пак какво нещо е творчеството? Отговаря ли Бодлер на този въпрос и ако отговаря — как именно? Най-лаконичният и искрен отговор е стихотворението му в проза „Тълпата". Тук поетът сравнява творчеството с любов. „Туй, което хората наричат любов, е много малко, много ограничено и много слабо в сравнение с тази оргия,[6] с тази свещена проституция на душата, която, изцяло изпълнена с поезия и любов към ближния, беззаветно се отдава на всичко неочаквано и неизвестно."

Но освен любов творчеството е и голям труд, воля, усилие. Бодлер пише: „. . . когато за един комик кажат: ето един добър комик, това означава, че под лицето на пресътворения герой прозират изкуството, усилието, волята". И въпреки че поетът и героите му — художници, отдават дължимото на безсъзнателното в творческия акт, те изтъкват и огромната роля на съзнателното, целенасочено наблюдение. В стихотворението в проза „Въжето" четем: „Професията ми на

---

[5] Ph. van Tieghem. Les grandes doctrines littéraires en France. Paris, 1965, p. 249.
[6] Или, както би казал Платон, „неистовство".

художник ме кара да се взирам внимателно в лицата, физиономиите, които попадат на пътя ми, а вие знаете какво удоволствие извличаме ние от тази способност, която прави в нашите очи живота по-ярък, отколкото той е за другите хора."

* * *

Големият проблем за изкуството — тази върховна форма за усвояване на действителността, за неговото място и значение в обществото, за красотата — неговата най-висша същност, за творчеството — като сложна сплав от въображението на художника и способността му да вижда, да долавя малкия, но характерен детайл, без който няма художественост, за трагичното положение на твореца в буржоазното общество, който, ако не желае да прави компромиси със съвестта си, трябва да живее като куче — намира в творчеството на Бодлер своето място и своето сложно и противоречиво разрешение не само поради това, че поетът е, както вече казах, кръстовище на няколко художествени школи и в различните периоди от живота си изповядва различно творческо кредо, но главно поради това, че дори в границите на един период той е толкова противоречив, че се опровергава сам във всеки следващ стих или в следващата фраза на своята статия. В „Цветя на злото" Бодлер естетизира порока, но в своите малки стихотворения в проза се отнася с голямо съчувствие към онеправданите, към бедните свои събратя по перо. Елитарно е отношението му към масовия консуматор на художествени ценности, когото той нарича с безличното и презрително име „тълпа". Обидно е за паметта на големия поет да твърдим, че под думата „тълпа" разбира само и единствено невежата и претенциозна буржоазна публика. Не, той включва тук и необразованите народни маси — за него масите са нещо тъмно, недиференцирано и неосъзнато; под „работническа класа" разбира преди всичко „лумпен пролетариат". След като тази „мрачна сила" със свои неовладени закони сама не може да създаде култура поради своята изостаналост и неразвитост, по-скоро може да руши това, което вече е създадено. Затова и отношението му към „тълпата" е двойствено: от една страна, в духа на романтизма той противопоставя на тази компактна сива маса твореца-избраник — гордия, неразбран и неоценен създател на Красотата. От друга страна обаче, в неговото творчество има и състрадание, и съчувствие към тези хора, макар че не осъзнава причините за злото, а вижда в тяхно лице само братя по съдба.

Според Готие Бодлер се ужасявал от филантропите, прогресистите, утилитаристите и всички онези, които се мъчат да променят нещо в „непроменимата природа на фатално устроеното общество". За разлика от Лок той не е убеден, че човекът е роден добър. Бодлер мрази злото от естетски позиции като нещо смешно, буржоазно. Неговият естетизъм се проявява особено ярко във възгледите му за поезията. Той е за пълната автономия на изкуството и приема, че поезията трябва да извиква в душата на читателя чувство за красивото в абсолютния смисъл на понятието . . .

* * *

Красотата е същност на изкуството — красотата, разбирана в по-широк смисъл: като триединство с истината и доброто. Макар че още у романтиците (особено у представителите на йенската и хайделбергската школа), пък по-сетне и у представителите на литературния модернизъм много често тя бе абсолютизирана и лишена от онзи хуманизъм, който одухотворяваше естетическия идеал на ренесансовите художници и на просветителите. Така се заговори за

естетизъм в творчеството на онези писатели и художници, които я разбираха само като съвършенство на формата.

Бодлер е изключително противоречив и непоследователен. Напълно в духа на естетиката на „чистото изкуство“ той пише, че красотата е свободна от цел и смисъл, самата тя е „висша цел“ и „последно убежище“ от омразния свят. От друга страна обаче, той свързва красотата с истината и доброто и като приемник на ренесансово-просветителската традиция заявява, че нейният свят няма нищо общо с егоизма, защото това е свят на „висша истина и висша справедливост“.

И ако обичайното е компрометирано от „зло“ и „егоизъм“, съвсем естествено е, че рядкото, странното, необичайното е красиво, защото е добро. Ако природата е „банална“, то изискването за оригиналност често го кара да бъде ексцентричен. Бодлер идва до убеждението, че без „малко странност“ няма красота; „в изкуството тя играе ролята на вкуса . . . или на подправката в ястието . . .“ Но въпреки че и той като толкова други теоретици не можа да даде точна и пълна дефиниция на красотата,[7] все пак идва до свои открития и прозрения: „Красивото винаги учудва, но невинаги онова, което учудва, е красиво . . .“ Рядкото според Бодлер заслужава да бъде изобразявано само защото е рядко. Дори когато е безобразно. Поетът се прекланя пред лоното на Красотата. Развълнуван, той ѝ поднася в дар своите търсения. Този, който иска да я владее, трябва да заплати твърде висока цена — трябва да я обича вечно. Тя е по-бяла от лебед и по-студена от леда (това е естетическият идеал на парнасците!); тя е непостижим феникс — враг на движението, на смесването на линиите и формите (сонетът „Красотата“). Но когато се мъчи да я обхване като цяло, Бодлер се стъписва. Що е тя? По волята на случая тя е радост и мъка и ние всички сме нейни роби, а тя не е никому подвластна („Химн на красотата“). Тя издевателствува над хората, прави ги играчки в ръцете си — тя е всесилна и всемогъща, своите поклонници пече на жертвен огън. Поетът не познава лицето ѝ. Какво е то — лице на „зла сирена“ или на „божествен серафим“? Тя е и едното, и другото. Като „прокълнат“ поет той вижда и двете ѝ лица. И все пак — Красотата — тази „капризна жена“ — се проявява най-цялостно в безкрайното, във вечното; когато тя е с нас, независимо дали е ритъм, цвят или звук, светът престава да изглежда така „печален и ужасен“.

От бога, дявола — дали си? — аз не питам.
Сирена-ангел ли? Щом с поглед кадифян
ти пръскаш светлина, и аромат, с ритъм. —
Всемира правиш Рай, а земний миг желан.

(„Химн на красотата“, превод на Георги Михайлов)

Бодлер — този непрестанно търсещ дух — открива все нови и нови аспекти на красотата. Той е поразен преди всичко от нейната „спонтанност и неочакваност“.

Една от характерните черти на красивото в изкуството е да провокира удивление и да избягва правилото и буквата на школата. За него то е историческо понятие и е пряко свързано с общественото обкръжение. Абсолютната и вечна красота е един миг. Целта на поета трябва да бъде оная красота, която отговаря на времето, в което твори. Нещо повече. Красотата има и строго национален облик.[8] „Всеки век, всеки народ притежава свой специфичен израз на своята

---

[7] Като темата за живота и за любовта тя е вечна и неизчерпаема.

[8] Тази идея поетът прокарва и в „Природата на смеха“, и в статията „За какъв дявол ни е критиката“ в сб. „Естетически куриози“.

красота“ (разр. м., Л. Г.). В „Салонът“ от 1846 г. Бодлер изразява отново зрялото си диалектическо схващане за същността на красивото. „Всички видове красота съдържат . . . нещо абсолютно и нещо специфично. Абсолютна и вечна красота не съществува, това е само една абстракция.“

Както за романтиците, така и за Бодлер красотата на изкуството е най-висшата нейна изява.

* * *

У Бодлер има един култ към изкуството или ако се изразим с думите на Готие, той обича ретуша, който изкуството прави върху природата.[9] Всичко, което отдалечава хората от природата, в измамния рай на опиянението, на наркотиците, в обятията на порока (това донякъде е реакция и на позитивистката прозаичност), за него е истинска находка. Пред естествената красота на полските цветя предпочита блясъка на кехлибара и емайла. Има вкус към „странната елегантност“, към екстравагантното, противоположното на класическата красота. Това е все същият стремеж на човека да „поправя по своя воля несъвършенствата на природата“. Според Бодлер „тривиалното и естествено грозното“[10] се използуват от художника само като демонстрация на „протест и ужас“ . . .

От пороците и греховете на „върховете“ той направи своя разкошен букет от „Цветя на злото“ . . .

За творците на „обективните“ художествени школи природата беше истинският, най-авторитетният и висок образец на вкуса; за тях тя е първомайсторът. За творците, които принадлежат към „субективните“ школи (за романтика Дьолакроа например), пък и за по-сетнешните представители на модернистичните течения в литературата тя се превръща в един „речник“, в отправна точка за творчество. Художниците, за които въображението е доминиращото в творческия процес, търсят в този речник онези елементи, които се съгласуват с тяхната концепция — оригиналните им дават свой облик, тривиалните — копират речника. Така се получава един много голям порок — порокът на баналността. Бодлер се развива под влияние на много и най-разнородни фактори: християнството (в началото на своя път към „Санта Крус“ той е равностоен католик), мистицизма и демонизма на Едгар По, естетиката на романтизма (Хофман и неговите „Нощни разкази“). Като „прокълнат“ поет той вярва в демоничната роля на изкуството, която според него е най-сигурната бариера срещу едно обществено отзивчиво и идейно възпитателно изкуство.

За Бодлер реализмът е отрицание на изкуството въобще[11] (той смесва реализма с натурализма): целта на художника не е да копира природата, а да заеме мястото ѝ и да „протестира“ срещу нея.

* * *

Като теоретик (добре, че не е винаги като поет!) Бодлер смята, че поезията трябва да бъде социално, политически и нравствено „неутрална“. В „Естетически куриози“, в статията „За какъв дявол ни е критиката“ той определя изкуството като Красота, изразена чрез чувството, страстта и мечтата на всекиго, като разнообразие в единството. И в тази статия, както и в изследването „При-

---

[9] Мисълта за превъзходството на изкуството над живота, над природата, която е резултат на идеалистически философски възгледи, в различни варианти и модификации се среща много често няколко десетилетия по-късно в блестящите афоризми и парадокси на Оскар Уайлд и особено в неговата „Беседа за изкуството и живота“.

[10] Той цитира своя любим учител в поезията Теофил Готие.

[11] За пример сочи творчеството на Шанфльори, което показва теоретическа объркано-

родата на смеха“ . . . поетът защищава идеята за националния характер на изкуството и на Красотата, за тяхната историчност.

Идеалистическите и антисоциалните възгледи на Бодлер за развитието на изкуството, противопоставянето му на нравствеността („За героизма и за съвременния живот“) бе само едното лице на тоя изключително противоречив поет и естет. В схващанията си за природата на Красотата той показва диалектическо разбиране за единството и противоречието между нейната вечност и преходност едновременно.[12]

С основание ние го причисляваме към привържениците на философския идеализъм в естетиката и в изкуството. Но не може да се отрече, от друга страна, че у него има много проблясъци против доктрината за „абсолютната красота“ като вездесъщ критерий на живота. И макар че пропагандира политическата и нравствената индиферентност на изкуството, той идва до правилния извод, че ролята на критиката например не се свежда до това да оцени естетическите достойнства на произведението, но и да покаже „какви мисли и идеи отразява“, т. е. тя трябва да насочва вниманието на читателя и към съдържанието на творбата. Но като отбелязва правилно някои моменти от развитието на изкуството в исторически аспект, например това, че материалният прогрес не означава винаги и духовен (мисъл, теоретически осмислена десетилетия по-късно от Маркс), той идва до неправилния и дълбоко реакционен извод, че прогресът в изкуството е „абсурден“. Аристократизмът, отрицанието на приемствеността се превръщат в негова творческа философия пак поради едно идеалистико-метафизическо раздуване на индивидуалната дарба на твореца. Бодлер твърди: „В изкуството няма предходници — всяко разцъфване е спонтанно . . . Художникът поръчителствува единствено за самия себе си — той умира без наследници; той е свой цар, свой жрец, свой бог.“ Бодлер стои в началото на една теория, оформена доста покъсно от Шпенглер в неговата „Философия на историята“, във възгледа му, че историята се разпада на независими, неповторими култури, които са индивидуални. Всяка от тях преживява своето възникване, разцвет и упадък, т. е. това са концентрични кръгове, които нямат нищо общо помежду си, никакви допирни точки.

* * *

Да извлече вечното от преходното — това е целта на модерния художник Модерното — това е „преходното, беглото, случайното, средата на изкуството. чиято друга среда е вечното и неизменното“[13]. „Преходният момент“ не трябва, да се премахва, защото за всяка епоха и за всички художници е съществувало понятието съвременност (la modernité) и ако това се пренебрегне, вие изпадате в едно абстрактно тълкуване на красотата.[14] Бодлер идва до идеята за огромната роля на времето, за онова своеобразие, което то налага върху оформянето на личността на художниците. Нещо повече. Той дори си задава въпроса, дали „чистото“ изкуство следва от концепцията за съвременност (впрочем този ри-торичен въпрос носи и своя отговор — съвременното му „чисто изкуство“ съз-дава „сюгжестивната магия“ — магията на внушението, на голямото силно въздействие на словото; именно с този възглед Бодлер става родоначалник на символизма, който разчита преди всичко на внушението, на изразителността на художествената форма, за разлика от парнасците, които описваха и изобра-

---

[12] Впрочем такава според него е и диалектическата същност на самото изкуство. Макар че самото това разкъсване на „душа и тяло“ и противопоставянето им е вече метафизично!

[13] Oeuvres compl. de Ch. Baudelaire, t. III, L'art romantique, La modernité. Paris, 1886, p. 64.

[14] Oeuvres compl. de Gh. Baudelaire, t. III, La modernité. Paris, 1889, p. 64.

зяваха своите впечатления).[15] Такава магия съдържа в себе си едновременно и обекта, и субекта.[16] Той застъпва становището, че изкуството не трябва да бъде „философски ясно“, т. е. назидателно. За да се издигне то до „чистата красота“, всичко в него трябва да бъде символ, алегория, йероглиф, ребус.[17]

Бодлер възприема и литературния процес като диалектическо равновесие на мисловната и емоционалната страна в него; за разлика от някои антиисторически схващания от един по-ранен период, в който отрича ролята на прогреса за развитието на изкуството („Езическата школа“), той стига до една съвсем правилна, материалистическа концепция за приемствеността в развитието на обществото, с неговите материални и духовни форми на изява; за едно художествено съвършенство — хармонично и съдържателно! В това отношение той критикува крайния естетизъм на парнасците, тяхната „дива страст“ към красивото, странното, живописното. . . И колкото и странно да изглежда на пръв поглед, идва до отрицание на естетизма като явление: „Френетичната страст към изкуството е болест. . ., както ясното отсъствие на справедливото и на истинното в изкуството е равносилно на отсъствие на изкуство въобще.“[18]

И още: „Няма да бъдем далеч от времето, когато ще се разбере, че литературата, като се отказва да върви братски между науката и философията, е човекоубийствена и самоубийствена.“ И макар че за него моралът в поезията не е цел, поетът е моралист, без да желае това (в стихотворението „Към портрета на Домие“ Бодлер възпява правдивото изкуство, което санкционира доброто).

* * *

В своята единствена стихосбирка „Цветя на злото“ — манифеста на „прокълнатите поети“, Бодлер — вече със средствата на поезията — защищава същите онези естетически принципи, които развива и в своите очерци, статии, есета. За тази поезия са характерни: зрелост, култ към Красотата — като пластическо съвършенство и източник на демоничното.

В своите „Стихотворения в проза“ той се изявява в един чисто „философски“ план — мъчи са да даде отговор на въпроси, които са занимавали мислителите и поетите и преди него, но те остават особено актуални, след като диалектиката на Хегел завладя цвета на европейската интелигенция. Бодлер поставя големия въпрос за времето — как то влияе върху творците, как се отразява върху произведенията им. В миниатюрата „Двойната стая“ животът — „непоносимият и неумолим живот“, извира от часовника във вид на секунди. Времето работи против поета,[19] то го тласка напред с „двойната си шпора“ и му подвиква: „Дий, кранта, търпи робе, живей окаяний!“

Часовникът отмерва вечното страдание, абсолютната безнадеждност, фаталността.

Часовник! — бог злокобен, тайнствен, безучастен.
Той спомня: „Опомни се!“ — защото идва ден.

---

[15] Нека не забравяме огромното влияние на американския поет-романтик Едгар Алан По.

[16] Мисъл, която се лансира и в други статии и която е по същество материалистическа.

[17] Положителното, определеното изкуство го дразни — за него то е едно богохулство („Двойната стая“). Тук в общата хармония яснотата и прелестната неопределеност се сливат.

[18] L'école painne, L'art romantique, t. III. Paris, 1889, p. 277 (Oeuvres compl. de Charles Baudelaire).

[19] То е неговият Дамоклев меч така, както героят на Т. Ман го усещаше като някаква враждебна сила — една Немезида, която преследва художниците и иска възмездие за тяхното безумие.

И тръпнещите скърби, като стрели в мишен,
В сърце ти ще се внижат навеки, о нещастен!

(„Часовник", превод Г. Михайлов)

Бодлер гледа на времето метафизически — за него то е фатален хронометър, който отмерва всеки миг, а мигът е безвъзвратно загубен, той не може с нищо да се върне и затова придобива в поезията му трагичен оттенък.

* * *

За този поет творчеството е създаването на съответствия — „на фона на универсалната действителност. . ."[20]. Той не смята „съответствията" за „чиста игра на поетическото въображение"; той ги смята за „значителен факт на световния ред". Те са двояки: от една страна, всяко абстрактно понятие има в сферата на сетивната действителност свое съответно; от друга страна, между различните сетивни сфери съществуват също точни съответствия.[21]

Там, както в общ отзвук, в единство беззаветно
на всеки звук и ек за миг се отзове, —
благоухания, бои и звукове
в една хармония се сливат съответно.

(„Съответствия", превод Г. Михайлов)

Бодлер възприема определението на Юго и Дьолакроа за поета като интерпретатор, който си служи с метафори-символи. Това определение особено много допадна на символистите и те го провъзгласиха за свой кумир. За Бодлер най-висшата обител на прекрасното е музиката и тя буди у него едно почти демонично преклонение (което го има и у романтиците, и у Киркегор). „Музиката често ме обгръща като море" — изповядва поетът в едноименния сонет.

Поезията според Бодлер е не само изкуство на пластиката и картинността (както това бе у парнасците): тя е преди всичко музика. Езикът има неограничени възможности; Бодлер е първият, който открива (може би само с изключение на Едгар По) неизчерпаемите възможности на езика да внушава. Езикът може да назовава не само точно, не само да описва, но и да загатва, да нюансира богатството от впечатления и чувства. Той е и инструментът, който най-прецизно може да отсени човешките преживявания. И наистина. Ако скулпторът и живописецът отразяват само един момент (пък бил той и най-характерният!), поезията, макар и „по-невеществена", е в състояние да предаде всичко — и цвят, и мирис, и звук, и при това в движение. Тази способност на езика бе доведена до блясък и съвършенство в лириката на Верлен, Рембо, Роденбах.

---

[20] Бодлеровият сонет „Съответствия" според съветския литературовед Еткинд поетически възкресява Платоновата идея за това, че миризмите, звуковете и цветовете могат да бъдат изразени един чрез друг.

[21] Вж. статията на Стоян Илиев Естетиката на символизма. — Лит. мисъл, 1974, кн. 6, с. 37.

РИМНАТА СИСТЕМА НА БОТЕВАТА ПОЕЗИЯ

Любен Любенов

Както е известно, Хр. Ботев познава добре творчеството на своите предшественици Д. Чинтулов, Л. Каравелов, Г. С. Раковски, както и на колосите на руската литература в оригинал.[1] Но сравним ли неговите огнени стихове с най-добрите образци на Пушкин и Лермонтов, веднага ще видим, че и интонационно, и по образна система — с една дума, във всяко отношение, те коренно се отличават. Пушкин е винаги изящен. Но определението изящен не приляга на нито един Ботев стих. Дори прочутата строфа, започваща с „Настане вечер . . .“, не може да се категоризира като изящна (не това е най-точното ѝ определение) — нейният заключителен стих, толкова контрастен, буен, борчески извисен и темпераментен, не извиква тази дума в съзнанието ни. И най-вълшебните природни картини в Ботевата поезия се чуждеят от една изтънченост или цизелиране — те по-скоро са съзвучни на четката на Стоян Венев с нейните груби, едри мазки:

И самодиви в бела премена
чудни, прекрасни песен поемнат —
тихо нагазят трева зелена
и при юнака дойдат, та седнат.

В тая строфа самодивите са обобщени от единственото число на бела премена (то ги синтезира). Тонално картината е крайно пестелива (бяло и зелено), липсват визуални детайли за тях, а простонародните думи нагазят и дойдат, та седнат правят цялата строфа твърде проста, земна. Съзнанието ни я възприема като съновидение в бяло-зелена цветна гама, без подробности.

Не са изящни и Ботевите рими — те са по-скоро жилави, резки, темпераментни, само не изящни. Силна кръв тече в тяхната система. Никакви специални грижи, никакво вглеждане в тях, никакво цизелиране . . . И същевременно те навсякъде правят впечатление на спонтанно избликнали, изпети на един дъх. Те с нищо не отклоняват стиха от революционната му същност. Те са и напълно подчинени и въпреки това навсякъде тежат на мястото си, не биха могли да бъдат заменени с по-добри.

Ако българските народни песни бяха римувани, като че ли именно те биха били най-близки по характера на своята рима до римите на Ботевите стихотворения. Едва ли за друг световен поет от ранга на Ботев би могло да се каже такова нещо. Дотолкова Ботевите рими, както ще покажем по-нататък, са близки по строеж, характер, безизкуственост и редица други признаци до спорадичните рими в народните песни и до римите в римуваните пословици. Дори инверсията заради римата е също тъй рядка в неговите стихове, както и в римуваните пословици. Едва ли формата на стиха, диренето на най-подходящи рими са го занимавали твърде

[1] Вж. Ив. Богданов. Кратка история на българската литература. Т. I. С., 1969, с. 461—462.

макар че, както ще видим по-нататък, той не е бил напълно равнодушен към тях. Навярно затова, защото именно „Народната песен и героичният епос за хайдути и народни бранители станаха за Ботев оня чист и неизчерпаем извор, от който той черпи богатите образи на своята поезия, нейната емоционална и идейна сила. С тия образи той се сродява от малък, както от малък се вживява в легендите на Балкана, в разказите за хайдути и народни войводи.“[2]

Именно с естественост и простота на римите се отличават редица от най-лиричните му строфи, например в „Пристанала“:

Кавал свири на поляна,
на поляна край горица;
млада, хубава Стояна
търчи с менци за водица.

Твърде често римите им звучат силно и мъжествено, както в „Задàде се облак тъмен“:

Двама братя воеводи,
двамата ми верни сина:
скарали се кой да води
башината си дружина!

А понякога те сполучливо увенчават затрогващи с искреността си строфи, както следната от „Моята молитва“:

Не оставяй да изстине
буйно сърце на чужбина,
и гласът ми да премине
тихо, като през пустиня! . . .

Любим римен похват на Хр. Ботев е противопоставянето, великолепно използувано в стихотворението „В механата“:

Ще да пия на пук врàгу,
на пук и вам, патриоти!
Аз веч нямам мило, драго,
а вий . . . вий сте идиоти!

Но най-силно, най-художествено впечатление по отношение на римите прави прочутата му балада „Хаджи Димитър“.

С изключение на двете му поеми, написани в стила на народните песни, „На прощаване“ и „Хайдути“, в които се срещат само спорадични рими,[3] всички останали поетически творби на Ботев са римувани.[4] При това Ботев е предимно поет на женската рима[5] — само около 7,6%

---

[2] Л. Стоянов. Предговор към „Стихотворения“ от Христо Ботев. С., 1956, с. 6. Именно това издание е взето за основа на настоящото изследване.

[3] В „На прощаване“: загина — премина, вдигнеще — впиеше, покаже — юнашка, село — чело, китки — китка, прегърни — целуни, юнашка — юнашко, прошавай — забравяй, нагрàда — нарòда (пароним) — прàвда — нарòда — свобòда; в „Хайдути“: родея — пея, дружина — години, гората — тревата, роднина — дружина, хванали — остала, целуна — продума, вòди — провòди, иде — види. Всичко от 285 стиха в тези две творби са римувани 37, или 13%. Тези рими са от рода на римите в народната песен, но сравнително по-честото наличие на мъжки клаузули отличава съществено двете Ботеви творби от нея. В „Хайдути“ има дори дактилна клаузула (на хайдушкото сбòрище).

[4] В останалите Ботеви стихотворения има 626 стиха. Следователно от общо 923 стиха на целокупното Ботево поетическо наследство са римувани 665, или 72%. Някои статистически данни, които характеризират Ботевата рима, ни бяха любезно предоставени от Сидер Флорин:

от стиховете му завършват с мъжки рими. Независимо от това пренебрегване на мъжката рима Ботев ни е оставил първото българско стихотворение, написано само с мъжки рими („Ней"). Наистина то не спада към централните му стихотворения, а е „едно произведение, което стои като че ли настрани от титанично революционната Ботева лирика — и все пак носи в себе си нейния дух, нейната енергия и сила на чувството"[6].

Може би греша, но четейки внимателно „Ней", човек чувствува, че на места мъжките рими сковават стиха на поета. Въпреки това някои строфи са римувани великолепно:

Нощ бе тъмна като в рог,
примъкнах се като смок:
слушам, гледам — всички спят,
спеше си и ти с мъжът.

Мъжката Ботева рима е силно флективна[7] (т. е. изградена от думи, представляващи еднакви части на речта) — 82,7%. Рязко преобладават римуваните помежду си съществителни и глаголи (71,4). Липсват особено интересни римосъчетания. Все пак поетът показва предпочитание към римуване на ярки, силни думи: венец—свинец („До моето първо либе"), конец—свинец („Борба"), живот—скот („Странник"), печѐ—течѐ („Хаджи Димитър"), патриот—идиот („Тук гние голям патриот . . ."), нощ—нож, гори—ум ори („Ней").

Общ брой на стиховете (редовете)	963	100,0%
От тях римувани	576	59,9%
От тях неримувани	378	40,1%
Стихове с точни рими	468	81,2%
Стихове с неточни рими	108	18,8%
Стихове само с глаголни рими	148	25,7%
Римувани думи с член общо	74	12,8%
от тях с пълен член	53	9,2%
от тях с непълен член	21	3,6%
Римувани думи с променено ударение	22	3,8%
Римувани думи с неправилности заради римуването	5	0,8%
Римувани думи с ѣ заради римата	5	0,8%
Римувани чуждици	13	2,3%
Римувани собствени имена	21	3,7%
Думи в звателен падеж заради римата	8	1,4%
Римувани римоформи	155	

Заб. 1. Има две поеми в стила на народните песни, които поради самото си естество не биха могли да се разглеждат от римен аспект, но в тях има отделни римувани думи.

Заб. 2. В статията си „Някои наблюдения върху Ботевите рими", публикувана в сб. „В памет на проф. Ст. Стоянов", 1974, с. 101—104, акад. П. Динеков наброява 34 неточни Ботеви рими и отбелязва, че неточните рими в творчеството на поета представляват около 16% от всички рими. Този процент е твърде близък до посочения от С. Флорин: 18,8%. За обяснението на по-ниския процент, приведен от акад. П. Динеков, следва да се има пред вид следният пасаж от цитираното негово изследване: „Ще посоча два примера с привидно неточно римуване: *грешно — безконечно*, *любовна — помня*. В първия случай се касае за руско произношение (*конешно*), останало като езиков навик у Ботев от престоя му в Русия. При втория случай имаме влияние на калоферския диалект (*повна*). Ясно е, че и в двата случая е невъзможно реставрирането на точната рима, както тя е възникнала първоначално в съзнанието на поета." Очевидно П. Динеков е изключил подобни рими от списъка на неточните Ботеви рими.

[5] С женски рими са написани почти всички Ботеви стихотворения. Само с мъжки рими е написано „Ней". С редуване на женски и мъжки рими са написани само 6-стишната епитафия „Изровен гробът с мотика", 4-стишната „Златев хора не яде . . ." и 4-стишната „Тук гние голям патриот . . .". Мъжки рими се срещат в отделни строфи на някои стихотворения: делим — вървим („Делба"); времена — теглила, венец — свинец („До моето първо либе"); прегърни — целуни („На прощаване"); чардак — байрак („Пристанала"); конец — свинец („Борба"); любйл — бил, снага — тъга, жив — милостив, патрахил — бил, имот — пот, живот — скот („Странник"); печѐ — течѐ („Хаджи Димитър", два пъти). По такъв начин само 70 стиха завършват с мъжки рими (или 7,6%). Това рязко преобладаване на женските рими в Ботевата поезия е отбелязано качествено от П. Динеков в статията му „Поезията на Христо Ботев", поместена в книгата му „В света на Христо Ботев". С., 1976, с. 264—265.

[6] История на българската литература. Т. II. С., 1966, с. 564.

Делът на точните мъжки рими е висок — 80% от всички мъжки. От неточните са представени отсечените (но*ùm*—нож),отворените с различна опорна съгласна (време*нà*- тегли*лà*, пле*mъ̀* — кра*dъ̀*, за*пя̀* — зас*мя̀*, зо*рà* — глав*àì* и отворените с пропусната опорна съгласна в единия компонент (я*dè* — пи*è*). Ботев явно предпочита затворените мъжки рими (65,7%).

Затова пък женските рими са представени в цялото си разнообразие и богатство. Именно те са една от най-съществените черти на Ботевата поезия, които я родеят с българската народна песен. Поетът дори използува наготово някои рими, вплетени спорадично в народни песни: дружина — година, гората — тревата, дружина — планйна („Хайдути“), горица — водица („Пристанала“), шýма — дума („До моето първо либе“). Друг характерен белег, който сродява Ботевата римна система с народната, е сравнително нерядкото използуване на тавтологични рими.[8]

Твърде интересно е, че само в четири женски рими поетът включва местоимения (*àзи* — мрази в „Майце си“ и „Борба“, *такава* — продава в „До моето първо либе“ и пея — *нея* в „Защо не съм? . . .) и в една — наречие (*тогава* — развява в „Зададе се облак тъмен“). Както вече видяхме, при мъжките му рими местоимения са включени само в четири. По такъв начин, с незначителни изключения (само в 2,7% от всички свои стихове, и то предимно във второстепенните си творби), Ботев римува само съществителни, глаголи и прилагателни, т. е. значими части на речта. Именно това е най-съществената, най-характерната черта на Ботевата рима, която го отличава от всички останали български, а вероятно и чужди поети. Тя прави неговите рими натоварени смислово до възможния краен предел. Това важи без изключение за такива централни негови творби като „Хаджи Димитър“, „Обесването на Васил Левски“, „Моята молитва“, „В механата“, „Гергьовден“, „Делба“, „Елегия“ и „Към брата си“ и несъмнено силно спомага за постигането на онзи могъщ революционен патос в тях.

Ботев непрекъснато се стреми да римува силни, борчески, огнени думи:

Мечти мрачни, мисли бурни
са разпнали душа млада;
ах, ръка си кой ще турне
на туй сърце, дето страда?

(„Към брата си“)

Баща и сестра и братя мили
аз да прегърна искам без злоба,
пък тогаз нека измръзнат жили,
пък тогаз нека изгния в гроба!

(„Майце си“)

Дори едно просто изброяване на най-характерните от тях дава ясна представа за тази тенденция: живее — тлее, живи — лъжливи, кожи — положи, светците — глупците, неразбрани — рани, любя — губя, пазя — мразя („Борба“); неразбрани — рани, пазя — мразя, свобòда — народа, плàча — тача, благороден — народен („Към брата си“); народе — прободе, Юда — полуда, окови — скотове, кости — гости, народа — свобòда („Елегия“); кумири — лири („Делба“); отрова — ровя, отровни — вековни, злобни — надгробни, венец — свинец („До моето първо либе“); чардак — байрак, дружина — Дойчина, жили — самовили, мили — хранйли, живени-

---

[7] В 13 случая Ботев римува помежду им съществителни имена, в 12 — глаголи (34,3% от мъжките рими), в 3 — местоимения и в 1 — прилагателни. Само в 3 случая той римува глагол и съществително (*плетъ̀ — крадъ̀*, *стьѝт — мьжѝт* и *горù — гърдù* в „Ней“) и в по един — прилагателно и съществително (*стар — другар* в същото стихотворение), местоимение и съществително (*аз — час* в същото стихотворение) и причастие и съществително (*обкован — катран* в епитафията „Изровен гробът с мотика . . .“).

[8] Ботев употребява тавтологични рими пет пъти, а именно:

О, мой боже, правий *боже*!
Не ти, що си в небесата,
а ти, що си в мене, *боже*, —
мен в сърцето и в душата. . .

(„Моята молитва“)

Че той батя ти *измами*,
та хайдутин върл направи,
а теб, дъще, клета *мами*,
баща, майка та остави!“

(„Пристанала“)

ца — тъмница („Пристанала“); вързлува — псува, чорбаджия — литургия, ро̀ден — поро̀бен („В механата“); бесило — сила („Обесването на Васил Левски“).

Най-често римуваната от него дума е *мра̀зя* и нейните производни (в „Майце си“, „Към брата си“, „До моето първо либе“, „Борба“). По този начин най-често именно в клаузулата енергията на стиха достига максимума си и въздействува изключително експресивно върху читателя.

Твърде често Ботев насища римите със собствени имена,[9] някои от които в звателен падеж. Това придава още по-голяма конкретност на вложения в римуваните думи смисъл. То е използувано най-вече в „Пристанала“ (осем стиха са римувани с имената на Стояна и Дойчин) и в „Защо не съм? . . .“ (също осем стиха са римувани със собствени съществителни имена), но докато в първото стихотворение собствените имена играят роля на своеобразен личен лайтмотив, във второто поетът се стреми да ги римува с думи, които пораждат хумор.[10]

Ботев рядко дири специални подсилващи въздействието на римата ефекти, като например звуковото повторение. То е използувано само в отделни немногобройни строфи, но изключително умело. Така в прочутата строфа от „Хаджи Димитър“

Настане вечер, месец изгрее,
звезди обсипят свода небесен;
гора зашуми. вятър повее —
Балканът пее хайдушка песен —

в която Боян Пенев пръв открива 17 повторения на звука *е*,[11] той се появява девет пъти в римуваните думи (изгр*ѐе* — п*ѐе*, неб*ѐсен* — п*ѐсен*), от които четири пъти акцентуван. По такъв начин тоя звук отеква най-силно, най-отчетливо, най-въздействуващо именно в римите на строфата. Аналогично подсилване на римата със звуково повторение има и в „Обесването на Васил Левски“:

Гледам в къщи свещ *гори*,
вие спите — мен в гърди
силен пламък, яд *гори*
и гняв ще ме умори.

. . . . . .

Ето защо идвам *аз*
в тъмна нощ и грозен час:
ще умре един от нас —
ил мъжът ти, или *аз*!

(„Ней“)

Ох, зная, зная — ти плачеш, майко,
затуй, че ти си черна робиня,
затуй, че твоят свещен глас, майко,
е глас без помощ, глас във пустиня.

(„Обесването на Васил Левски“)

Само в един от тия случаи Ботев използува тавтологично римуване на един и същ глагол, но в единия компонент с представка: *измà̀ми — мà̀ми*. (Подобно тавтологично римуване е налице в редица пословици: *Мина* и *замина. Правен недоправен.* Което се *крие*, то ще да се *открие.* Село *минува*, кръчма не *заминува.*)

[9] Юда — полуда („Елегия“), поляна — Стояна, Стояно — рано, двама — Стояна, дружина — Дойчина, Стояна — засмяна, проклина — Дойчина, Дойчина — година, Дойчина — сѝна („Пристанала“), Михалаки — мустаки („Тука лежат кокалците . . .“), „Народност“ — подлост („Тук гние голям патриот . . .“), Пишурката — хурката, Владикин — мишките, драма — Радана, Войников — молитви, Илиада — пада, Славейков — смей ми се, Вазов — овцата („Защо не съм? . . .“), Балкана — рана, Караджата — душата, Балкана — рана („Хаджи Димитър“), тирана — Балкана („В механата“), Балкана — страшна, помня — Стойна („Зададе се облак тъмен“), Софѝя — Българѝйо („Обесването на Васил Левски“).

[10] Неслучайно тъкмо тук у Ботев се появяват спорадична дактилна рима (*Пишу̀рката — ху̀рката*) и неособено сполучливите съчетания на женска с дактилна клаузула (*Владѝкин — мѝшките* и *Славѐйков — не смѐй ми се*). В едно от последните му стихотворения, „Моята молитва“, се появява и цяла строфа, написана само с дактилни рими:

А ти боже на ра̀зумът,
защитниче на ро̀бите,
на когото щат пра̀знуват
денят скоро наро̀дите

По такъв начин у Ботев има всичко 10 стиха, римувани с дактилни рими, или 15%. Само един стих завършва с хипердактилна клаузула (тука лежат *ко̀калците*), но тя не се римува.

[11] Боян Пенев. История на новата българска литература. Т. IV, ч. II, с. 1487—1488.

Плачи! Там близо край град Софѝя
стърчи, аз видях, черно бесѝло,
и твой един син, Българ̀йо,
виси на него със страшна сѝла.

Отново 11 пъти повтореният звук *и* отеква най-силно в римите на строфата, в които се повтаря под ударение. Началният и предпоследният звук на крайната дума в първи стих, едновременно начален и краен звук в началната дума на втори стих (*с,и*), се повтарят един до друг в римуваната дума (бе*сѝло*) и звукосъчетанието им продължава в трети (*сѝн*) и четвърти (ви*сѝ*) стих, за да прозвучи изключително експресивно в заключителната, римуваната дума на последния стих (*сѝла*). В „Хаджи Димитър“ прави впечатление преобладаването на ярки звукови комплекси именно в римуваните думи (-ъ̀шка, -у̀шка, -ч̀е, -ъ̀рже, -ѝца, -ѝжи). Но други подобни примери в поезията на Ботев няма или поне не бият на очи. Въпреки това показателно е, че и тези немногобройни примери, които току-що разгледахме, са налице в по-късните му и в същност най-зрели, най-ярки творби.

В статията си „За вълнуваща поезия“[12] Веселин Ханчев пише: „Мен не ми се вярва Ботев или Вапцаров да са стояли и да са се блъскали над римите като над „шахматна дъска“. Де да беше така! Ръкописът на едно единствено Ботево стихотворение е запазен в тефтерчето на поета и за съжаление именно този ръкопис говори за обратното поне при Ботев.

„У Ботев процесът на обработка и преработка на поетическия текст е безспорно продължителен. Той опровергава не само представата за щастливия импровизатор, но и за тоя поет, който може твърде лесно, без помощта на писменото слово, да нарежда в себе си стиховете, да гради цялото, докато то получи необходимата поетическа завършеност, за да се излее след това в строгите и точни форми на поетическата творба. Така обикновено се обяснява раждането на повечето творби на Ботев. Но ето че „Обесването на Васил Левски“ разколебава всякаква подобна представа за поета.“[13] „Тъкмо тази единствена ръкописна редакция на Ботевото стихотворение показва, че у големите творци творческият процес преминава през разностранните търсения, през несполучливите „варианти“.“[14] Тя показва, че римите дълго и хаотично кипят в главата на поета като магма, от която постепенно се оформя цяла поетическа планета!

Нека проследим някои по-съществени римни промени в творбата. Първоначално в Ботевото тефтерче първа строфа е нахвърляна така:

И Масар паша — майко мила,
О, майко, родино свѣта,
защо тъй горко, тъй скръбно плачеш?

В края на краищата Ботев изоставя епитета *свѣта*, който би бил точна (но зрителна) рима на *прокл̀ета* в окончателната редакция и последната добива вида:

О, майко моя, родино мила,
защо тъй жално, тъй милно плачеш?
Гарване, и ти, птицо проклета,
на чий гроб там тъй грозно грачеш?

Този рядък отказ на Ботев от римата е напълно оправдан от всяка друга гледна точка. *Родино мила* звучи несъмнено много по-естествено и по-емоционално, отколкото *родино свѣта*. Третият и четвъртият стих са толкова спонтанни и силни, че Ботев очевидно е изоставил напълно мисълта за каквито и да било търсения на други варианти, които биха довели до някаква рима на *мила*.

---

[12] Литературен фронт, 22. I. 1953 г.
[13] Светозар Цонев. Христо Ботев — поезия и правда. С., 1976, с. 157.
[14] Пак там, с. 155.

Първоначалната крайна дума на първия стих *сила* дълго не може да се съчетае с друга. Тя постепенно минава в следващите строфи, сдвоява се с *бесило* и така възниква един от междинните варианти на окончателните трета и пета строфа, които отначало са съседни:

Плачи! Там близо до град Софѝя
вида аз, стърчи черно бесило,
и твоят един син, Българѝйо,
виси на него . . . Със страшна сила
зимата пее свойта зла песен.
Вихрове гонят тръне в полето
и студ, и мраз — плач безнадежден
навяват на теб, теб на сърцето.

Какво е накарало поета да раздели тези две строфи чрез врязаната четвърта от окончателната редакция? Може би това, че строфите в останалите му творби закономерно обемат завършено съдържание и това преливане на част от последния стих на трета строфа към първия на следващата му е било несвойствено и чуждо? Или пък защото богатото съзвучие между *бесило* и *сила* би изпъкнало още по-силно, ако изразът *със страшта сила* би завършил строфата? Така или иначе именно римата *бесило — сила* се е оказала не само достатъчно устойчива, за да оцелее в окончателната редакция, но и с мощното си римно притегляне между двата си компонента е преодоляла бездната на многоточието и така е обединила смислово двете половини на четвъртия стих. По такъв начин римата *бесило — сила*, още по-споена от смисловото единство на строфата, се е оказала в „емоционалния център на стихотворението“[15]. При останалите рими Ботев прави една незначителна промяна, заменяйки *безнадежден* с *без надежда*. Между тези две — вече обособени — строфи се врязва почти в първоначалния си вид строфата с гарвана:

Гарванът грачи грозно
зловещо,
псета и вълци вият в
мъглата.
Старци се молят богу горе-
що
(Жените плачат, пищят дѣцата.)

Записвайки по този начин тия стихове, Ботев е зачертал последния, но впоследствие го е възстановил[16] и е заменил последната дума на втори стих *мъглата* с *полята*, която несъмнено е значително по-конкретна и по-уместна в случая. По такъв начин последните три строфи добиват известния на всички вид:

Плачи! Там близо край град Софѝя
стърчи, аз видях, черно бесило,
и твой един син, Българѝйо,
виси на него със страшна сила.

Гарванът грачи грозно, зловещо,
псета и вълци вият в полята,
старци се молят богу горещо,
жените плачат, пищят децата.

---

[15] Светозар Цонев. Христо Ботев — поезия и правда. С., 1976, с. 165.
[16] Пак там, с. 166.

Зимата пее свойта зла песен,
вихрове гонят тръни в полето,
и студ, и мраз, и плач без надежда
навяват на теб скръб на сърцето.

Все от гледище на Ботевата работа над римата е интересно да се проследят и различните печатни редакции на други негови незапазени в ръкопис стихотворения. Конкретното сравнение показва, че някои рими в тях са заменени от него с други. Така в първата редакция на „Майце си“[17] третата строфа има следния вид:

Весел ме гледат мили другари,
че с тях и аз се смея —
но те не знаят, че аз жалея,
че мойта младост слана попари.

Внимателното вглеждане в римите на тая строфа показва, че изразът *аз* жалея е несполучлив (не е ясно кого, какво, защо). Явно поетът е почувствувал това, защото в окончателната редакция на стихотворението[18] тая строфа е с променена рима в третия стих:

Весел ме гледат мили другари,
че с тях наедно и аз се смея —
но те не знаят, че аз веч тлея,
че мойта младост слана попари!

Изразът *че аз веч тлея* е споен много по-добре със смисловата тъкан на строфата. Това е вече не римен пълнеж, а рима, която образува повторение (паралелизъм) с последния стих, усилва неговото въздействие.[19]

В първата редакция на стихотворението „На прощаване“ Ботев свързва седми и осми стих на това неримувано произведение с тавтологична рима:

Но кълни, майко, проклинай,
таз турска черна прокуда,
дето нас млади прокуди
по тази тежка чужбина —
да ходим, да се скитаме
немили, клети, недраги!

Достатъчно е да сравним тавтологичната рима *прокуда — прокуди* с тавтологичните рими в пословиците (Кой каквото *прави*, на себе си го *прави*. Главата да *падне*, име да не *падне*), за да почувствуваме, че в случая тя не е необходима. И впоследствие Ботев заменя *прокуди* с *прогди*.

Значително по-късно, у други наши поети, редица Ботеви рими ще се повторят, обогатени с ново съдържание. Но още тогава, в зората на новата българска поезия, титаничното поетическо творчество на великия български революционер и поет засиява не само с вулканичното си борческо съдържание, но и с цялото богатство на своето неповторимо и самобитно римно майсторство.

---

[17] В. Македония, 1867 г.
[18] В „Песни и стихотворения“, 1875 г.
[19] В. Дума, 1871 г.

ДИМИТЪР ДИМОВ — ГОДИНИ НА УЧЕНИЕ. УНИВЕРСИТЕТ

Екатерина Иванова

През есента на 1928 г. Димитър Димов става студент във Ветеринарномедицинския факултет. Съучениците му били изненадани. Едни от тях очаквали той да запише химия и до днес изказват предположение, че за това не му е достигнал за класиране балът на дипломата — през 1928 г. химиците влезли в университета с най-висок успех. Други били учудени поради обстоятелството, че ветеринарномедицинското образование на времето не било на уважение в средите, към които се числят Димов и неговите съкласници. Тази специалност се свързвала с идеали и обществени пориви, нехарактерни за тези обществени кръгове. Към нея се ориентирали предимно синове на бедни родители — селяни, дребни еснафи, чиновници, учители. На запитванията на приятеля си Борис Койчев, защо не е записал хуманна медицина, Димов дава немного убедителни отговори: не искал да тежи като студент много години на втория си баща (а продължителността на следването в хуманна медицина у нас било само с един семестър повече в сравнение с ветеринарна медицина), имал намерение да замине за Аржентина (това той е споделял и с други свои приятели и близки), където тази специалност ще му даде най-добра възможност за препитание. В тия обяснения очевидно се преплитат болезнената чувствителност на сирака, който изпитва някакво неудобство под семейния покрив, с романтично-приключенческите увлечения, родени от съответно четиво и стимулирани от ограниченията, които му налагат лошото зрение и майчиният контрол.

Според някои негови съученици през училищните си години Димов проявява известна неуравновесеност на характера — лесно става жертва на различни, често съвсем неподходящи пристрастия. Така въпреки късогледството си и свързаната с него несръчност той по едно време „се запалва“ да става каубой. Вече е студент във втори или трети курс, когато учудва своя асистент д-р Христо Русев с признанието, че мечтае да отиде в Аржентина, в Гран Чако, да живее като ловец, и то предимно на ягуари. „Аз съпоставях това — пише в спомените си, които се пазят в музея на Димитър Димов, д-р Русев — с неговото късогледство и със спортната му неподготвеност, но това не го смущаваше никак. Той продължаваше да изучава испански, да пуши и да пие силно кафе.“ Много е вероятно към увлечението на Димитър Димов по Аржентина и по-късно по Испания да имат отношение „Писма от Южна Америка“ на Борис Шивачев, излизали продължително в „Литературен глас“ през 1930 и 1931 г. и събудили голям интерес сред нашата интелигенция. През 1929 г. испанското списание „Гасета летерария“ отпечатва отговора на Борис Шивачев на френския писател Анри дьо Монтерлан, който предизвиква възхищението на испанската прогресивна общественост от големите познания за вековната испанска история и култура на един българин, обявил се в защита на испанския народ. В кръговете на българската интелигенция се знае за личната кореспонденция на Б. Шивачев с Унамуно, известен като проникновен тълкувател на любимия роман на нашия писател — „Дон Кихот“. В своите спомени за Д. Димов проф. Ал. Тошков сочи пътеписа на Б. Шивачев като едно от произведенията на българската литература, занимавало бъдещия писател през неговите студентски години. Той споменава и творчеството на испанските писатели като интригуващо Димитър Димов четиво. Сред тях се откроявали Бл. Ибанес и някои модерни съвременни творци. Проф. Койчев, който за пръв път научава от Димов за желанието му да живее в Аржентина във връзка с един разговор за неговото постъпване във Ветеринарномедицинския факултет, обаче предупреждава, че на тези факти не трябва да се гледа с увеличително стъкло. Аржентина е криела някаква съблазън за Димитър Димов, но не чак толкова силна и определена. Първопричината той да се ориентира към ветеринарната медицина трябва да се търси другаде. Някои смятат, че балът в хуманна медицина се е оказал недостъпен за него. Но една справка показа, че със своята диплома Димов е можел спокойно да влезе в тази специалност. Не е представлявало за него затруднение и изискването да държи през лятото на 1928 г. приравнителен изпит по латински език.

Очевидно при избора на специалност Димов се е ръководел от други две основни съображения. Хумантата медицина предполагала материални възможности и солидно обществено

положение на семейството, които ще осигурят частната практика на бъдещия лекар. На такива предпоставки за солидна бъдеща кариера Димитър Димов не е могъл да разчита. А Ветеринарномедицинският факултет е основан наскоро. Той не е задоволил още нуждите си от собствени преподавателски кадри. Пък и неговите студенти в голямото си болшинство се готвят за практическа работа. Това открива една реална близка перспектива за преуспяване в научно-преподавателското поприще, към което Димитър Димов очевидно е имал и съответно влечение, и подготовка, и амбиции. Тези мотиви са станали достояние на някои от съучениците му.

Във Ветеринарномедицинския факултет Димитър Димов постъпва през учебната 1928—1929 г. В протокол № 2 от 9 окт. 1928 г. на Факултетния съвет при Ветеринарномедицинския факултет са отбелязани редовно приетите студенти — момчета за тази година на брой 40. Сред тях Димитър Димов е на 23-о място. Издадена му е студентска книжка № 238.

След завършването на първия семестър обаче Димов се прехвърля в Юридическия факултет, където е приет на 8. III. 1929 г. В книгата на този факултет е записано, че първият семестър му се зачита като редовно прекаран и заверен във Ветеринарномедицинския факултет. Казано е също, че ще държи допълнително полукласическа матура. В Юридическия факултет е заверен вторият му семестър. Тук Димитър Димов е положил и четири изпита: обща теория (с успех среден), история на старобългарското право (с успех добър), политическа икономия (с успех среден), държавно право (с успех слаб).[1]

На 17. VI. 1929 г. Димов се отписал от Юридическия факултет „по свое желание“ и на 14 окт. с. г. бил зачислен повторно във Ветеринарномедицинския. Тези колебания са стрували безспорно твърде голямо напрежение както за самия него, така и за семейството му. Очевидно следването му във Ветеринарномедицинския факултет през първия семестър е било съпроводено с оживени обсъждания в домашна среда, които под влиянието на Ив. Харизанов и Р. Генев са завършили в полза на правото. Касаело се е, разбира се, за бъдещото преуспяване на младия човек. В това отношение семейният съвет е отчитал благоприятната роля на Ив. Харизанов при положение, че Димов се заеме с юридическа практика, и липсата на заплаха от необходимост да се работи в провинцията, каквато го е грозяла, ако стане ветеринарен лекар. Трудно е да се каже какво в случая е изиграло решаващата роля — натискът или убеждението. Ясно е обаче, че юридическите науки не успяват да спечелят Димитър Димов. Знанията, които е получил в училището, цялата му умствена и духовна нагласа правят ветеринарната медицина по-приемлива за него. „Не мога без естествените науки“ — изповядал пред Б. Койчев той по повод странстванията си от един факултет в друг. Убедил се окончателно в това. Димов се опитва да се върне към ветеринарната медицина. В негово писмо до Б. Койчев[2] от 10. X. 1929 г. четем: „Има всички изгледи да ме приемат ветеринарна медицина, но все пак е несигурно. А в друго писмо, от 22. X. 1929 г., обявява: „Аз вече се записах и работата ми се уреди.“ Затова неговите състуденти от випуска 1929—1930 г. си спомнят, че Димов се присъединил към курса, който броял 36 души (от тях 4 момичета), с малко закъснение.

Ветеринарномедицинският факултет е съвсем младо висше учебно заведение, когато Димитър Димов постъпва в него. Основан през 1923 г., той няма още своя собствена територия. Разпръснат е на няколко места в София. За централна сграда използува една бивша военна ветеринарна лечебница на бул. „Заимов“ (някога ул. „Регентска“). Тя заемала югоизточния ъгъл на сегашния парк пред комплекс „Заимов“. На противоположната страна на булеварда и на ул. „Ас. Златаров“ в една двуетажна сграда се помещавал деканатът на факултета. Студентите-ветеринари слушат лекции още на ул. „Дунав“ № 2 в сегашния Фармацевтичен факултет, на ул. „Московска“ № 47 (сега 49) в днешния Биологически факултет, на бул. „Пенчо Славейков“ и ул. „Ив. Рилски“ в тогавашния Централен ветеринарно-бактериологичен институт. Учебната 1930—1931 г., когато Димитър Димов е студент във втори курс, започва в новопостроената сграда на факултета, но аудиториите на изброените места продължават да се използуват.

---

[1] В университета системата за оценяване е петобална.

[2] Цитираните писма до Борис Койчев са публикувани в: Димитър Димов. Събрани съчинения. Т. V, С., 1975.

Върху площта на доскорошния Ветеринарномедицински институт в София най-напред е изградена постройката в левия ъгъл на двора, който сега граничи с комплекс „Ленин". Постепенно изникват и част от клиниките. Тогава това е била извънградска зона. Целият околен район е голо поле, изпъстрено с тръни и камънаци. Неделен ден студентите провеждат трудови дни за благоустрояване на двора. Състудентите на Димитър Димов днес със задоволство разказват, че тополите, които сега красят този двор, са засадени от тях. В едно от своите писма до Б. Койчев Димитър Димов дава израз на радостта си от новата модерна придобивка: „Новият ни факултет е грамадно здание с дисекционна и амфитеатрална зала, с порцеланови омивалници, парно отопление и всички други удобства. Но е много далече!" (25. X. 1930 г.).

Младият факултет няма още достатъчно свои квалифицирани преподавателски кадри. „Казваш, че във Виена имало по двама професори на един и същ предмет. А тук, в София, миналата година в нашия факултет нямаше по анатомия поне един професор, а камо ли — двама!" — пише Димитър Димов на Б. Койчев на 22. X. 1929 г. Лекции по някои от основните дисциплини четат поканени за целта чужденци. По анатомия на Димитър Димов преподава д-р Рудолф Зюпел, редовен доцент в катедрата по анатомия, хистология и ембриология на домашните животни от 1929 г. до 1931 г., когато напуща поради заболяване. Роден е през 1888 г., завършил ветеринарна медицина през 1914 г., починал през 1932 г. Патологична анатомия на домашните животни Димов слуша при д-р Курт Краузе, редовен професор, ръководител на катедрата по патологична анатомия на домашните животни от 1928 до 1934 г. Роден е през 1894 г., завършил ветеринарна медицина в Берлин през 1919 г. Преподавателите-немци четат лекциите си на своя език, а асистентите превеждат, което много затруднява процеса на възприемане. Работата в университета се усложнява и поради липсата на учебници. Професорите имат високи изисквания, а и взискателността, която Димов проявява към себе си, е голяма.

Димитър Димов е добър и много добър студент. От положените през университетския курс изпити по 36 дисциплини е получил 15 оценки „мн. добър", 14 — „добър", 5 — „среден". Не е издържал изпита по паразитология през септемврийската сесия на 1932 г. и по млекопроизводство през юнската сесия на 1933 г. На държавните изпити е показал успех „добър" (3,57). Разработил е „Дисертация за придобиване на титлата doctor medicinae veterinarae"[3] на тема „Върху формата на биволските прешлени", одобрена с оценка „добър" на 29. V. 1934 г. от редовния доцент д-р М. Москов, директор на Института по анатомия, хистология и ембриология на домашните животни. Дипломната работа на Димитър Димов е характерна със своите 12 рисунки за онагледяване на изложението, направени много изкусно с туш саморъчно от дипломанта.

През лятото на 1934 г. Димов получава диплом за завършено висше образование със следното съдържание:

СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ

Ректорът на университета и Деканът на Ветеринарномедицинския факултет

прогласяваме

ДИМИТЪР ТОДОРОВ ДИМОВ

роден на 25 юни 1909 г. в гр. Ловеч, представил дисертация върху формите на биволските прешлени и издържал надлежните изпити с успех

за

доктор по ветеринарна медицина, за което му се дава тази диплома, скрепена с нашите подписи и с университетския печат.

София, 29 август 1934 г.

Ректор:

Декан:

---

[3] Дипломната работа се изготвяла през деветия семестър на последния курс. Тогава студентите-ветеринари провеждали и стажа си — по 15 дена в лабораториите на всяка катедра и по един месец в клиниките. Интересни данни за първите преживени мъки на професията срещаме в писмо на Димов до Б. Койчев от 16. IV. 1932.

Това е обаче само едната, бих казала, по-малко значимата страна на неговите прояви в университета. По-интересни и показателни са онези моменти от неговия живот, които остават повече или по-малко скрити за обкръжаващите го. И като студент Димитър Димов рязко се разграничава от своята среда. Той е своеобразен, странен човек. Силно късоглед и несръчен, с особена физиономия и произношение. Често изпръскан с кал, движейки се из неблагоустроения нов район на факултета. Откроява се като самотник. Ходи постоянно мълчалив и замислен. Почти няма другари. Страни от лудориите и съвместните начинания на колектива. Не обича дори да влиза в разговор. Винаги и към всички обаче е внимателен и подчертано вежлив. Дори сяда неотменно на левия край на масата, за да не пречи на съседа си, пишейки с лявата ръка. При това е и „мамино детенце" — майка му се появява в университета, за да го извинява, когато отсъствува. Прекалено скромен, за да направи впечатление с особени дарби и познания, той минава понякога дори за ограничен. А такъв човек влиза винаги в очите на склонната към незадълбочени оценки младост и си навлича нейното пренебрежение. Навикът му например да задава в трети курс въпроси на проф. П. Хаджидимитров кара аудиторията да се смее. Прави впечатление обаче, че на присмеха Димов не отвръща с озлобление. Състудентите му не го разбират, нито пък се стараят да видят у него повече от това, което е на повърхността. Може да се каже, че за тях той остава непознат. Години по-късно, изненадани от проявите и развитието му като писател, те ще го преоткрият в неговите романи. Тогава Ел. Нефтянова ще си спомни знанията му в областта на литературата с подчертана насоченост към западноевропейските писатели. Нейните заключения потвърждава и проф. Г. Калев: „Като студенти с Димов ни сближи обичта към литературата. Но докато аз споделях с него впечатленията си от руската и съветската литература, Димов беше интересен за мен с това, че повече клонеше към западната. Докато аз съм се възхищавал пред него от Пушкин като гений на славянството, той ми говореше за онова, което сме могли да възприемем от западната литература, от Франция. За пръв път от него чух за „Цветя на злото" от Бодлер. За мен той беше интересен и затова, че имаше поглед върху произведения, които не бяха преведени на български по онова време. Мисля, че имаше доста познания по френски език."

Цялостният поток на духовното съществование на Димитър Димов през тези години може би щеше да остане почти напълно непознат,ако не бяха запазени част от писмата му до Б. Койчев, писани по това време. Те ни дават богата възможност да надникнем в някои тайнствени кътчета на душата на техния автор и да открием там неподозирани неща. В тях оживяват характерни моменти от университетския живот. Те са една пестелива, но вярна картина на рационалния и емоционален мир на своя създател на фона на едно раздвижено и съдбовно време. Преди всичко техните страници очертават една личност, подвластна на поривите на младостта също като своите връстници. В тях напира желанието на младия човек да играе подвижни игри, да гледа бойни филми,[4] да живее забавно — в шумни компании, сред момичета, танци и веселие. Тази виталност се задоволява донякъде от дружбата му с Павел Константинов (Полицето), когото Димов често търси и рядко намира, за да се раздели завинаги с него през 1931 г. поради ранната му смърт. Но колкото го примамва тази страна на живота, толкова трудно му се удава тя. Непривлекателната му външност го прави незабележителен за нежния пол и поражда у него чувство на малоценност и потиснатост. Преграда между него и колектива на студентите-ветеринари поставя също изисканото възпитание, което е получил, и средите, в

[4] Писмата на Димитър Димов до Борис Койчев открехват завесата и към един проблем, който заслужава специално внимание и проучване — за интересите и предпочитанията му в областта на киноизкуството, чийто любител е в своите ученически и студентски години пък и по-късно. Така например на 3. VIII. 1928 г. Димов съобщава от Варна, че е гледал всички филми, които се прожектират в момента в града. На 10. X. 1929 г. му изпраща картичка с Brigitte Helm, напомняйки му, че са я гледали в „Седемтях смъртни пороци". В писмо от 29. XI. 1929 г. се изказва за „Летящите демони" като за „много хубав филм". На 8. XII. 1929 г. съобщава, че филмът „Белите сенки" бил „чудесен". В писма от 8. IV и 2. V. 1930 г. информира, че в „София „тон-кината никнат като гъби", и изразява предпочитанието си към немия филм. Но тон-филма „Атлантик" определя като „едно действително голямо постижение". В писмо, написано на 25. X. 1930 г., Димов препоръчва на приятеля си тон-филма" Rio Rita" — „. . . непременно го гледай. Великолепно!" В писмо от 4 авг., вероятно от 1931 г., изпратено до Б. Койчев от с. Марково, Пловдивско, се споменава „Вагабонтинът от екватора" и пр.

които се е движил. Изиграва своята роля и тежката програма на учебното заведение, силно развитото у студента чувство за отговорност, широките му интереси и сериозни амбиции — фактори, които намаляват все повече и повече свободното му време. Така се утвърждава у него навикът да живее сам със себе си и вътре в себе си, афинитетът към спокойствието, книгата и задълбочения размисъл. В писмо до Б. Койчев от 12. XI. 1929 г., след като разказва колко малко и кратки посещения е имал на рождения си ден, Димов заключава: „Друг никой не дойде и това ми позволи да остана през целия ден в прекрасно настроение." Няколко дена след това (на 19. XI. 1929 г.) му пише: „Свикнах да съм зает и празничните дни ме отегчават." Така бедното на външни събития и монотонно ежедневие се изпълва с един извънредно интензивен и наситен вътрешен живот. От друга страна, жизнелюбието, бурната устременост към обществото на хората и самотата, на която са го обрекли обстоятелствата в неговия живот, го изпълват с неудовлетвореност, тъга, песимизъм, който понякога граничи с фатализъм. В писмо до приятеля си от 2. XI. 1929 г. той изповяда: „Дните се редят един след друг с убийствено еднообразие . . . Най-лошото е, че отслабвам постоянно и очите ме болят — вероятно от микроскопите. Струва ми се, че някаква фаталност ме преследва във всичко . . ." . . . „Ужасен песимизъм ме е обхванал във всичко и се чудя как да се отърва от него. Намирам удоволствие само в упражненията и лекциите, но не във всички." Това противоречие определя критичното му отношение към заобикалящата го действителност, става фактор за изграждане в съзнанието му на образа на фаталната жена. Прочетете втората част на писмото с дата 8. IV. 1933 г.[5] и ще останете потресени от философската дълбочина на тези редове, от зрялото проникновение в живота, от твърде рано изпитаното разочарование от него. И ще почувствувате, че в съзнанието на 24-годишния младеж се чертаят контурите на неговия пръв роман „Поручик Бенц".[6]

При избора на своята среда Димитър Димов винаги е бил много прецизен. Определящ фактор за него е духовното богатство на партньора, неговите знания и интереси. На общуването с хората той гледа като на средство за вътрешно обогатяване и растеж. И това си остава негов принцип за цял живот. Вътрешно надраснал общото ниво на своите връстници, като студент Димитър Димов се сближава с асистентите Т. Радев, Хр. Русев, Ал. Тошков и навлиза като техен старателен и самоотвержен помощник в лабораториите. През последните семестри работи по време на ваканциите доброволно във Ветеринарно-бактериологичния институт в София. От времето на тези контакти проф. Т. Радев е запазил спомена за богатата обща култура на Димитър Димов, специалните му интереси към общобиологичните проблеми и тяхната философска същност. И наистина, ако се обърнем отново към кореспонденцията на Димитър Димов с Б. Койчев, ще видим, че в университета той продължава да задоволява интересите си в областта на естествените науки, но вече на една философска основа, на базата на научното обобщение и изводи. С увлечение и задоволство чете „Философия на зоологията" от Ламарк, избрани съчинения на същия автор, „Ламарк и тълкуването на природата", „Произход на видовете" от Дарвин, „Еволюция на материята". Следи френската „Библиотека научна философия".[7]

---

[5] „Щях да забравя: като ходих при майка ти, заварих при нея френската ти братовчедка. Тя бе със симпатична бяла шапчица и изглеждаше по-деликатна, отколкото я бях запомнил последния път. Тя заяви, че е много религиозна и вярва в някакъв господ (който аз си представих като радиовълни, защото бил навсякъде). Освен това спомена нещо и за евангелистките църкви. Какъв екземпляр! . . . Тя вярва в господа! Тя ще вярва утре в любовта, в приятелството, във верността, може би. Но не е ли по-добре да вярваш в илюзии, отколкото да не вярваш в нищо и да се храниш като мене с горчива ирония? Спомням си колко цинично се надсмивахме над нея само заради това в същност, че не е порочна, не е блестяща и не може да причинява страдания като другите жени."

[6] Към годините на университета и след него Ст. Топалджиков отнася големия интерес, който Димов проявил към сексуалните студии на Ив. Блох, преведени от д-р Димитър Чоласуалният живот на нашето време в неговите отношения към съвременната култура".

[7] „Тази френска библиотека — си спомня проф. Койчев — ние започнахме да си купуваме като студенти. Доставяхме си я чрез книжарница „Хр. Г. Данов". Бяхме вече доценти, когато ми предложи да му продам запазените от мене книжки на библиотеката, за да си ги има. Очевидно той ги искаше за спомен, защото те не можеха вече да бъдат за него източник на знание. Библиотеката беше научно-популярно четиво."

В университета Димитър Димов влиза със сериозни амбиции и определени цели, които постепенно се изясняват и придобиват конкретност. Монолитен в своите стремежи и търсения, през своя студентски период той вече живее по-скоро с големите перспективи на бъдещето, отколкото с малките проблеми, които ежедневието му поднася. И тази забележителна целеустременост създава една от най-характерните особености на неговата личност — упоритостта, която възхищава, респектира, поучава.

Мнозина са запазили впечатления за Димитър Димов като за нерешителен, плах и боязлив човек. Но това е само малката истина за него. В своята дълбока човешка същност той е носител на едно гордо, величаво, всеотдайно и жертвоготовно начало. То се таи в него от годините на ранното детство и непрестанно крепне и се развива. То не расте, за да се изложи на евтин показ, а по-скоро зрее, разбогатява и дава своите плодове във върховни моменти. За една такава проява на своя помощник-студент разказва неговият асистент д-р Хр. Русев: „Един път направих необмислен опит с големи култури сапни бацили. Сапният бацил е заразителен за човека, изходът от болестта е смърт. В института се пазеха в стъкленици със спирт глава, ръце и крака на един турчин, умрял от сап, цели покрити с язви, а в коридора на стената висеше портрет на човек в бял костюм и с мека сламена шапка. Това беше портретът на д-р Георгиев, работил в института „Пастьор“ в Париж и умрял през 1908 г. вследствие лабораторна инфекция със сап в нашия институт. До едно време моят опит със сапните култури напредваше добре. Изведнъж спонтанно, поради разширение на въздуха, херметически затворените стъкленици със сапни бацили започнаха да експлодират и въздухът в лабораторията се изпълни с тях. Процесът спря едва с избухването и на последната сапна култура. До късна нощ, въоръжени с импровизирани маски, почиствахме и дезинфекцирахме. Димов, мълчалив и съсредоточен, ми помагаше докрая. Цели двадесет и повече дни след това, колкото е инкубационният период на болестта, ние се взирахме един в друг, от гордост повече тайно, за да открием страшните признаци на болестта. Най-после това време мина благополучно.“ Тогава Димитър Димов е в трети курс на Ветеринарномедицинския факултет. Съдържанието и стойността на проявения от него стоицизъм в този случай можем истински да оценим, като знаем наследения от майка му панически страх от болести. Той е намерил израз в писмо до Б. Койчев от 18. I. 1930 г.: „Тази седмица, когато донесоха в анатомичната зала един току-що заклан кон, асистентите се усъмниха дали не е болен от сап. Всички се уплашиха много, а най-вече аз, защото преди това бях бърникал главата. След това цял час се мих на чешмата. Дойде асистентът от вътрешната клиника, прегледа коня и каза, че е напълно здрав. Но мене все пак ме е много страх, защото предишният професор по анатомия — Битнер — за една седмица умрял от посичане при дисекция на заразено животно.“ А човекът, написал тези редове, само след около година ще покаже мълчаливия героизъм на истински учен, описан от д-р Русев.

Свръхчувствителен, за да излага на показ своя богат и сложен вътрешен мир, изключително деликатен е Димитър Димов, за да взема отношение към идеите на другите. По силата на произхода и възпитанието си, в името на духовните цели, които си е поставил, Димитър Димов се стреми да се изолира от противоречията на обществения живот, избягва съзнателно дòсега с борчески прояви, възприема поведението на аполитичен човек и през целия университетски курс не манифестира никакви политически убеждения. С Б. Койчев по това време споделя: „Ти би ли отишъл да се бориш за една идея при съблазънта да си седиш тихичко в библиотиката?“ В този въпрос не се крие категоричен отговор. Тъкмо напротив, той носи в себе си заряда на тревожния размисъл, на будната човешка съвест. В същност един внимателен поглед върху жизнените факти в биографията на младия Димов би открил, че той никога не е оставал вътрешно пасивен по отношение на обществената действителност. Още в най-ранното му детство една национална трагедия, Балканската война, заплита възела на неговата драматична съдба. Само няколко години след това, деветгодишен, той е непосредствен свидетел на катастрофата, която донася на България Първата световна война. И това народно бедствие преминава по най-осезателен начин през собствения му живот — Р. Генев, вторият баща на Димитър Димов, попада в числото на съкратените след войната офицери. Започва неговият труден и тежък път към усвояване на нова професия и стабилизиране в живота. А тази нова професия става богат източник на непрекъсната информация, която потича в дома на Димитър Димов, за най-актуалните иконо-

мически, обществени и политически събития у нас през 30-те и началото на 40-те години. Голямо е значението в това отношение и на Ив. Харизанов, вуйчо на Димитър Димов, който в тоя период играе съществена роля в обществено-политическия живот на страната. А трябва да се подчертае, че както Р. Генев, така и Ив. Харизанов заемат критична позиция по отношение на господствуващите у нас порядки. Но това отрицание има дребнобуржоазен, и що се касае до Р. Генев, пасивен характер. Дейността на Ив. Харизанов пък е била за Димитър Димов нагледен пример за трънливия път на общественика и за несъвместимостта на научната и социалната дейност по онова време. Затова в годините, когато се формира като самостоятелна личност, Димитър Димов прегръща идеята за аполитичността. Тя му е необходима като средство за разрешение на дилемата за мястото му в сложния, неясен и пълен с рискове живот. Тя ще му позволи спокойно и пълно да се отдаде на науката, който му изглежда най-благородната, най-благодатната, най-значимата, най-истинската сфера на човешките прояви. Не се случва нищо в неговия гимназиален живот, което непосредствено и осезателно да се противопостави на това разбиране. Едва в университета става пряк свидетел на политически борби, но върви уверено и неотклонно по избрания път. И тук, както и в гимназията външният и повърхностен наблюдател може да засвидетелствува само неговата пълна откъснатост от света, в който живее. Ако не бяха случайно запазени писмата му до Б. Койчев, днес не бихме имали основание да подозираме скритите под маската на безразличието солидни движения в неговото обществено съзнание и чувства. А в същност при цялата привидна пасивност на Димитър Димов към обществено-политическия живот времето на неговото студентство е един от най-важните моменти за формиране на едно прогресивно и демократично мировъзрение у него. Тогава се утвърждава окончателно и материалистическият му светоглед. Тогава се осъществява първият непосредствен контакт на неговата човешка и гражданска съвест с обществено-политическата теория и практика. . . И този допир носи белега на характерния за Димитър Димов поглед към онова, което става около него — привидна незаинтересованост и същевременно съсредоточен, аналитичен и действен мисловен подход.[8] Ето откъси от две писма до Б. Койчев: „Вчера тук имаше протест срещу репарациите, който се изрази по много оригинален, даже малко трагичен начин. . . Точно в 10 ч. преди пладне всички превозни средства спряха движението си и почнаха да звънят и свирят. Пред „Роял“ се образува една грамадна тълпа от граждани и студенти. Четоха се резолюции, държаха се речи. След това тълпата като порой тръгна към легациите да протестира. Студентите се почувствуваха в елемента си, изпаднаха в патриотичен dellirium и се затъркаляха по „6-ти септември“ с намерение противополицейско да манифестират пред английската легация. Насреща се зададе полиция и се сбиха. Полицията стреля, рани едни студент, преби няколко и после не зная какво стана. . . Ще научиш подробности, ако прочетеш българските вестници. На всеки случай на манифестации вече не ходя по никой начин!

Пишеш ми, че и във Виена студентите се били. Там поне полицията сигурно не ще стреля в живо месо, както тук“ (19. XI. 1929 г.); „Завчера бях на едно студентско събрание против репарациите в Свободния театър. Говориха двама оратори и с пермутирана реч казаха едно и също нещо. Речта им се прекъсваше с викове: Долу! Позор! Да живее Унгария! Накрай един студент каза, че било по-добре да плащаме репарации, отколкото да слушаме такива речи. През време на събранието в двора на театъра стояха стражари с кожени камшици и на излизане не ни позволиха никаква манифестация“ (29. XI. 1929 г.).

Къде в случая е в същност Димитър Димов? Сред тълпата или встрани от нея? Чувствува се наблюдател, а в същото време диша с масите. Дистанцира се от тях и ги следва. Бои се от терора и върви срещу него. Възмущават го действията на българската полиция и наивно мисли,

---

[8] Не бива да се забравя, че Димов познава много добре принципите на звенарството. Тях той е обяснявал на Б. Койчев още преди превратa на 19. V. 1934 г.

В по-нататъшния му жизнен път трябва да се отдаде нужното на преминаването му през воюваща Европа в 1943—1944 г., на престоя му в следреволюционна Испания, на пребиваването му в Беломорието до началото на септември 1944 г., на обстановката в следдеветосептемврийска България. Само така можем да си обясним докрай както големия скок в мирогледното му развитие и встъпването му в редовете на БКП, така и създаването на романа „Тютюн“.

че в „културна“ Западна Европа не могат да стават подобни неща. Бунтува се срещу неумението борбата да се води талантливо и мъдро. Четете тези страници и пред погледа Ви оживява сцената на първомайската студентска демонстрация от „Тютюн“. Спомняте си падналия на тротоара студент, перспективите, които Ирина е начертала за себе си и поведението ѝ на полесражението.

Д-р Петър Пачев, състудент на Димитър Димов, разказва: „На една лекция стана малък инцидент. Димов, както винаги, пишеше с лявата ръка. Професорът се обърна към него:

— Димов, защо пишеш с лявата ръка?

— Аз съм лезичар, г-н професор.

— Ще ти дам аз един левичар!

Беше ли тогава Димов левичар, не можахме да разберем и по-късно.“ Този случай онагледява типичната за Димов реакция на обществено-политическите прояви у нас, завоалирана от чувството му за хумор. По същия двусмислен начин звучи и един пасаж от писмо до Б. Койчев с дата 9. V. 1930 г.: „От оригиналност може да се запиша в д-вото за мир чр. ОН, в което е член Полището. Мирът и войната ми са по-безразлични от Аначко и Гасо, но въпреки това! Защо да не бъдеш миролюбец срещу някакъв членски внос?“ И тук зад категоричното отрицание и насмешката остават очевидни интересът и влечението към въпросите на обществения живот.

Сред студентството от Ветеринарномедицинския факултет, което се отличавало с бедността, Димов правел впечатление с буржоазния си външен вид. Съвсем естествено е при това положение към него да се ориентира реакционната класова групировка, която тук е малцинство. Проф. К. Петров, негов състудент, си спомня: „Веднъж Димов ми довери, че ботевистите са му дали позиви за разпространение. Помоли ме да ги взема и да видя какво да ги правя. Аз ги дадох на Малчика и той ги изгори.“

До основаването на БОНСС (30. III. 1930 г.) съществува единен национален студентски съюз, наречен „Хр. Ботев“, в който членуват всички студенти. Между прогресивно и реакционно настроените студентски среди се води борба за овладяване на неговото ръководство, което довежда до разцепление и създаването на БОНСС. От писмо до Б. Койчев, датирано 17. XII. 1929 г., се вижда, че Димов бил привлечен в управата на академичното д-во във факултета: „Преди една седмица ме избраха в настоятелството на ветеринарномедицинската секция от организацията „Хр. Ботев“. Избраха ме за съветник, а Полището ме нарича „таен съветник“!. . .

Тази вечер имаше общо събрание на представители от секциите в организацията „Хр. Ботев“. Като „таен съветник“ отидох и аз. Между другото се спомена името на Хр. Гатев, „комуто бил отнет мандатът“ за не знам какво си. . . Станах много пирофорен и си излязох под учудените погледи на много председатели, секретари, делегати, тайни съветници и др. Представяш си нали! Но инак се много гордея с титлата „таен съветник“. Даже когато влязох в стаята (аудитория 45), гдето ставаше общото събрание, и когато много познати ме изгледаха учудено, като че се питаха „Как ли е попаднал този тук?“, мен ми се искаше да им отговоря: „Какво ме гледате, господа. . . Аз съм съветник!“

Даже ми се искаше да напечатам визитни карти, на които отдолу да пише — съветник. Постепенно почвам да ставам важен и да понасям с твърдост почтително-ироничните погледи на другите. . .“.

Този пасаж е ценен документ за това, как младият студент гледа на този род дейност и на антидемократичните тенденции в нея. Вероятно престоят му тук е бил краткотраен и формален.

Към функционерите на БОНСС Димов не показва враждебно отношение, затова може би и те не са зле настроени към него.

През април на 1932 г. (като продължение на голямата студентска стачка против Цанков през декември 1931 г.) избухва стачка във Ветеринарномедицинския факултет. Студентите-ветеринари протестират срещу нововъведенията да бъдат вписвани бележките в дипломите, да бъде увеличен и броят на изпитите. Стачката избухва стихийно, протича бурно и при драматични обстоятелства. Студентите от Медицинския, Физико-математическия и Историко-филологическия факултет не я подкрепят. Университетската управа заплашва факултетния съвет на стачкуващите ветеринари със закриване на учебното заведение. При тези критични обстоятелства студентите от Ветеринарномедицинския факултет проявяват неподозирано

единство, решителност и борчески дух и в продължение на 10 дена отстояват героически своите искания. На единадесетия ден те обаче са принудени да прекратят стачката след безуспешни преговори с факултетния съвет. В този смисъл стачката пропада. Но по същество тя ознаменува една голяма победа за прогресивното студентство — ръководството на стачката съумява да я доведе докрай, като запази сплотеността на масите;[9] Академичният съвет отменил вписването на бележките в дипломите и въвеждането на нови изпити; арестуваните студенти били освободени, изключвания не последвали.

Говори се, че Димов бил един от малцината, отишли на лекции през дните на стачката. Но бюлетините на стачния комитет при факултета не потвърждават това. Ще цитирам съдържанието на два от тях.

Бюлетин № 1: „. . . три дни вече за честта на ветеринарномедицинското студентство, което винаги е било в първите редици на всички студентски борби, аудиториите и клиниките са празни и няма нито един стачкоизменник. От снощи нашата борба влиза в своята решителна фаза. Факултетният и академичен съвети са решили чрез заплашване да сломят стачката, обявявайки, че ако до понеделник не отидем на лекции, ще бъдем изключени всички."

Бюлетин №3: „Седем дни вече откак целокупното ветеринарномедицинско студентство стои като един човек на своя борчески пост, решено на всяка цена да победи. Цяла седмица аудиториите, клиниките и лабораториите стоят празни, опасани от полицейски кордони, в които вместо студенти стражарите най-грубо нарушават неприкосновеността на Alma Mater. . . вчера стачкуващото студентство показа, че. . . приемайки риска да бъдем всички изключени, никой не отиде на лекции (споменава се само едно име на стачкоизменник)."

Ето как Димитър Димов е отразил това събитие и мястото си в него в писмо до Б. Койчев: „От десет дни факултетът ни стачкува. Едва вчера, след безуспешни пазарлъци с факултетния съвет, стачният комитет обяви стачката за пропаднала. Ставаше дума да закрият факултета за летния семестър. Това щеше да бъде нещо като гарнитура за мене. Не можеш да си представиш колко много грижи от всякакво естество се струпват тая година върху бедната ми глава" (16. IV. 1932 г.).

Песимистичният поглед върху собственото съществование в това писмо вероятно е породен от множество причини от субективно и обективно естество. Но ние не можем да не спрем вниманието си върху най-съществената от тях. Икономическата криза от 1929 г. е дала своите отрицателни последици и за семейството на Димитър Димов. Недоимъкът е станал негов постоянен спътник. Изпитал сам горчилката на бедността, Димов разбира стремежа на своите състуденти към образование, усилията им да си извоюват място в живота, нуждата, която ги тласка на борба. Но неговото обществено положение му дава възможност да търси за себе си други пътища за изход. И стачката за него е препятствие към преследваните цели. Тя може да му донесе фатални последици. Димитър Димов разбира борбата на своите другари, но не я прегръща и не вярва в нея или поне в непосредствените ѝ резултати. На многолюдното събрание, свикано в най-голямата аудитория на Ветеринарномедицинския факултет, той се опитва с благ тон да намери път за разбирателство с преподавателите. Обявява се против острия конфликт, за мирно разрешение на спора. Но стачката избухва и той се солидаризира с нея. В ущърб на своите интереси проявява висока етичност към другите.

Картината на ученическия и студентския живот на Димитър Димов би била непълна, ако не се изясни отношението му към чуждите езици и не се разкаже за заниманията му с тях. От семейната среда той възприема внушението, че всеки език е един нов прозорец към света. По-късно неговият собствен опит потвърждава силата на това златно правило. Навярно първият нагледен пример за преимуществото да си служиш с един език е бил за него Р. Генев, вторият му баща. Поммил възпитание и образование в Русия от твърде ранна възраст, той владее руски език. Същевлу енно полага усилия да усвои и немски.

Коган иреме учил руски Димитър Димов, е трудно да се каже. Знае се, че си е служил с него с лекота, о касако като читател. Прекалената взискателност към себе си не му е позволявала

---

[9] Вж. БОНСС. Документи и материали. С., 1971; Хр. Маринов. Ветеринарната стачка. — В: Сб. ОНСС. Спомени. С., 1958; Хр. Маринов. Малчика. Художествено-документална повест Ба А. Антонов. С., 1972.

да се опитва да говори. В личната библиотека на писателя традиционните листчета с непознати думи са най-малко в многобройните му книги на руски език из всички области на знанието.

Според някои сведения френски език Димов започнал да изучава системно от най-ранна възраст под ръководството на учител, може би още в Дупница. Приятелят му Б. Койчев обаче е на мнение, че до трети прогимназиален клас, когато в училище започват изучаване на чужд език, Димов едва ли се е занимавал с френски. Имаме данни, че в Кюстендилската гимназия е измежду най-добрите ученици в час по френски език, а към края на гимназията той вече притежава доста знания по този предмет. Но според Б. Койчев освен предвидените в учебната програма няколко романа[10] не е започнал още да чете книги в оригинал. В писмата му до Б. Койчев от студентския период вече фигурират някои заглавия на научна литература (предимно произведения на Ламарк и Дарвин), които Димов чете на езика, на който са написани. От тези писма става ясно, че следи френски научно-популярни издания, предпочита да се готви по анатомия от френски учебник (вместо от немски). Известно е, че след 1931 г. е получавал уроци от Валерия Даскалова, французойка по произход, кума на В. Харизанова и Р. Генев. За работата на Димитър Димов върху усъвършенстването на френския език по време на пребиваването му в Пловдив имаме непосредствени сведения от преподавателката му М. Братанова, при която се е занимавал в продължение на няколко месеца. Тогава по нейна преценка той знаел езика добре. Стотици листчета с преведени френски думи от този период, стигнали до нас, дават представа за немалък брой прочетени през това време романи. Сред тях фигурират заглавия като: „Lena“, „Ariel“, „Lewis et Irène“, „Le lac salé“, „Erromango“, „La dame de l'auest“, „Exelle“, „La châtelaine du Liban“, „La gerre dans l'ombre“, „Espionage et contreespionage en Bruxelles“, „Cruelle enigm“, „Climats“. Изглежда, че към този език Димов се е връщал не един път с цел да го доусъвършенствува. След неговата смърт на бюрото му остава разтворен един от томовете на Може, изучаван най-старателно с помощта на молив и хартия. Този многогодишен труд не е останал безрезултатен. Вл. Владимиров, лаборант в катедрата на Димитър Димов в Зоотехническия факултет, твърди, че го е слушал да разговаря с чуждестранни специалисти на френски съвсем спокойно и свободно.

С особено уважение се е отнасял Димов към английския език. Считал го е за мъжествен, за език на дълбоката мисъл. С неговото изучаване се заловил като студент. Тогава английският се ползувал у нас с авторитета на „модерен“ език, на език с бъдеще.

В две свои писма до Б. Койчев (от 25. X. 1930 и от 10. IV. 1931 г.) Димов съобщава, че ходи редовно на английски. Във второто от тях пише: „Поръчах си „Typhoon“ („Тайфун“) от Джозеф Конрад и ще се опитам да го прочета. Искам да асимилирам повече думи и чак тогава да почна да чета научни книги.“ Тези редове са документ както за първата книга в областта на художествената литература, която Димитър Димов е прочел на английски език, така и за целите, които преследва с изучаването на чужди езици, и за възприетата от него методика на усвояване им. Сред книгите, които е чел в оригинал в Пловдив, фигурира „The happy prince“ („Щастливият принц“) от Оскар Уайлд.

Съпругата на Ив. Харизанов Ганка Харизанова била завършила „Роберт колеж“ в Цариград. В американски колеж са се учили и дъщерите му Райна и Иванка. Веднъж Мишо обявил у тях, че започва да учи английски. И когато след 2—3 месеца те повели разговор на този език с него, останали изненадани, че е могъл за такъв кратък срок да напредне толкова много. „Езиците му се удаваха — споделя братовчедът му Милко Харизанов, — учеше ги сам. Останал съм с впечатление, че ги усвояваше с лекота.“ По някои сведения в края на следването си Димитър Димов ползувал твърде свободно английския език и познавал добре съвременната английска литература, което правело силно впечатление. Това твърдение е в съгласие с данните в именна карта, попълнена от Димов на 15. III. 1935 г., където е отбелязано, че владее френски, испански и английски език.

Немски език (според Лили Бушева) не говорел и не ползувал. Знаел само много немски думи. С големи затруднения поради непознаването на този език той се сблъсква на студент-

---

[10] „Дребосъчето“ от А. Доде, „Коломба“ от Пр. Мериме, „Престъплението на Силвестър Бонар“ от Анатол Франс, „Писма от моята мелница“ от А. Доде.

ската скамейка, когато започва да слуша лекции при професорите Зюпел и Краузе. Първите познания по него вероятно е получил от учебниците по анатомия и патологична анатомия. Желание за по-задълбочено изучаване на този език обаче не е проявил.

Най-значително място в духовната биография на Димитър Димов заема испанският език. Той е неговата истинска и голяма любов. Според някои с този език Димов се среща за пръв път в своето детство. На Л. Събев е казвал, че като малък е живял в еврейска махала, където понаучил испански. Вероятно е имал пред вид Дупница. Кварталът, в който живее семейството на Димов в този град, и еврейският квартал са в съседство. Според Д. Чилингиров и Ел. Огнянова за пръв път Димов пристъпил към испанския език с учебник в ръка в годините на гимназията. Но това ще да е било едно кратковременно начинание. Безспорни са сведенията, които намираме в писмата му до Б. Койчев: „На English ходя редовно, но не знам какво ще бъде, когато всички професори почнат да четат лекции. Поръчах си една „Gramair espagnol" — тъй, да я имам" (25. X. 1930 г.); „Научих два спомагателни испански глагола. Ужасно са мъчни ... ще ги учиме през лятото по един особен метод. Безполезен език, но е оригинално да разбираш малко от него" (април 1931 г.); „Оставих испанската граматика на баба ти. Надявам се да ти послужи. Почни най-напред с глаголите" (4. VIII, вероятно 1931 г.).

Тези редове показват, че Димитър Димов е студент, когато се насочва към испанския език, за да не се откъсне вече никога от него. По това време той се труди системно върху усвояването на английски език. Към испанския пристъпва като на шега, подтикван може би наистина от някаква необходимост да оригиналничи. Във второто от цитираните писма Б. Койчев прочел на времето подтекста: „Толкова чудачества сме вършили . . ." В същото време обаче не се стъписва пред трудностите на езика, търси „особени" методи за по-леко усвояване на граматичния материал, иска да въвлече и приятеля си в това дело. Оттук в същност започват сериозните му, задълбочени и усилени занимания с този език. Стимулира го силното желание да прочете в оригинал своя любим роман „Дон Кихот" и младежката му мечта да живее и работи в Аржентина. Как са разположени във времето тези два момента в биографията на младия Димов — пристрастяването му към испанския език и съзряването на идеята за Аржентина, — не може с точност да се каже. Очевидно е обаче, че тези два порива взаимно се импулсират. По-късно утопията за лов на ягуари в Гран Чако естествено и постепенно отстъпва място на една пламенна привързаност към Испания — към нейната литература, култура, историческо минало. И така южноамериканският континент, Испания и испанският език стават и си остават за цял живот една голяма слабост на този толкова самобитен български писател.

Испански език Димитър Димов изучава като студент в курсове (това твърдят Т. Нейков, Л. Бушева, Ст. Топалджиков, проф. Ал. Тошков и др), организирани от Софийския университет.

Димов се дипломира един семестър след курса си — не през февруари, а през месец юни. Причината за това неговата състудентка д-р Ел. Нефтянова вижда в дружбата, която след втората година си създал с един испански журналист, с когото ходел на разходки и екскурзии и благодарение на която неговата мечта да научи добре испански език и да посети Испания получила известна конкретност. Това предположение се потвърждава от писмото му до Б. Койчев, написано на 8. IV. 1933 г., в което за пръв път се появяват фрази и заглавия на испански език: „Ужасно съм уморен и лека нощ (Buenas noches! . . . Моят испанец заболя от ulcus pepticum, помисли, че ще умре, но остана жив е ми подари един великолепен екземпляр от списанието Blanco y negro)."

Борис Койчев си спомня, че за да упражнява езика, Димов посещавал, малко преди евреите да бъдат подложени на гонения през Втората световна война, т. нар. Испански клуб, където всеки петък се събирали евреи-шпаньоли на разговор. Според М. Харизанов своя испански език Д. Димов тренира и в общуването си с някаква девойка от еврейско потекло. В подкрепа на тези факти е твърдението на проф. Ал. Тошков, че като асистент Димов обичал да води продължителни разговори на испански език с дядо Аврам Челебунов, старец-евреин, който доставял на института опитни зайци. Впрочем и като студент, и като асистент той ежедневно използува всяка възможност за практическо усъвършенстване на езика. Негови колеги и познати разказват за привичката му да им обяснява кое как се казва на испански.

Необходимостта от пособия за изучаването на езика свързва Димитър Димов с испанската легация в София, където той е посрещнат добре и е подпомаган с необходимата литература. Вероятно е направил впечатление със знанията и интересите си, защото там се ползувал с приятелско благоволение.

Когато тръгва за Испания, Димов знаел испански език твърде добре. Ще приведа два примера. Проф. Койчев разказва: „Бяхме с Димов и други приятели в кабаре. На масата ни седна един негър, в чиято страна официален език беше испанският. Беше млад, много приятен човек. Двамата с Димов разговаряха доста на испански. По едно време всички станаха да танцуват. На масата останахме двамата с негъра. Тогава той изказа пред мен учудването си, че човек може да овладее така добре даден език, без да е бил в страна, където този език се говори. Това беше вероятно в годините 1939—1942.“ В спомените[11] си за Димитър Димов проф. А. Тодоров разказва, че пътувайки за Мадрид през 1943 г., Димов бил спрян на френско-испанската граница за по-продължителна справка, защото се оказало, че знае много добре испански за един чужденец-българин, което породило съмнения в неговото добронамерено посещение на страната. За най-достоверно, разбира се, трябва да се счита свидетелството на Суньига, испанския приятел на Димитър Димов, който твърди, че докато в началните им разговори на Димов се налагало да заменя някоя испанска дума с френска, той бързо и с лекота се справил с тези първи затруднения. Доказателство за това е и огромната работа, която ученият-писател успява да свърши за една година престой в Испания, и научният труд, който написва и отпечатва на испански език.

Такъв е в едри щрихи идейно-емоционалният свят, зарядът от знания, интереси, възможности и целенасоченост, с които Димитър Димов встъпва в пълноводието на живота.

МЕТАМОРФОЗИТЕ НА ЕДНА ТЕМА

Васил Балевски

Четейки преводи от древноегипетска лирика, попаднах на едно произведение, чийто мотив ми се стори твърде познат. Това беше темата за оставащото след смъртта на човека, за сътвореното и имащо определено значение за поколенията след него.[1] Един неизвестен поет, един писар, творил по времето на Рамзес II, един представител на съсловие, записало историята на своя народ в многобройни папируси, излага мнението си така дълбоко философски осмислено, така добре лирично изразено, че не остава съмнение в качествата на автора.

Рамзес II е от интересните фигури в египетската история. Неговият баща Сет I, а и самият той водят открито експанзионистична политика, политика на засилване влиянието на Египет. Възстановява се властта над Южна Сирия, Финикия, Палестина. Тежките войни с хетите завършват с подписването на договор и женитбата на Рамзес II с дъщерята на царя на хетите.[2] Но в този период, характеризиращ се със засилване на абсолютизма в държавната власт (обожествяването на фараона), в Египет се провежда и невиждано по мащаби строителство.[3] Рамзес II, който управлява през XIV и XIII столетие пр. н. е. цели 67 години и даже надживява много от децата си, построява прочутата резиденция Пер Рамзес (Дома на Рамзес) — на североизток в Делтата. Издига огромни храмови комплекси навсякъде из страната (Египет, Етиопия), а най-големият от тях е Абу Симбел — също в Етиопия. На фасадата му има 4 изваяния на Рам-

---

[11] Вж. споменатата книга със спомени, с. 588.

[1] В статията се разглеждат само произведения в стихотворна форма, третиращи посочения проблем.

[2] Енциклопедия (А — Я). БАН, 1974, с. 683.

[3] Всемирная история. Т. I. 1955, с. 352—354.

ес — с височина 20 м всяко. И в този момент, когато страната се намира в зенита на своето могъщество (става дума за епохата на Новото царство), когато живият бог на земята (фараонът) властвува, когато до нас ще се запазят само няколко имена на видни политически фигури — всичко изчезва във всеобемащата сянка на личността на владетеля — намираме лирически произведения от най-добра проба. Те са резултат от един по-дълъг период на развитие, те са степен в това развитие, но те са и образец за по-късните гръцки и римски майстори на перото. И между тези малко на брой запазени образци на древноегипетската лирика е и „Прославата на пишещите“ — великолепна апология на силата на записаното слово.[4]

Они не строили себе пирамид из меди
И надгробий из бронзы.
Не оставили после себя наследников,
Детей, сохранивших их имена.
Но они оставили свое наследство в писаниях,
В поучениях, сделаных ими.

Писания становились их жрецами,
А палетка для письма — их сыном.
Их пирамиды — книги поучений,
Их дитя — тростниковое перо,
Их супруга — поверхность камня.
И большие и малые —
Все их дети,
потому что писец — их глава.

Неизвестният автор много ясно и кратко дава представа за строителството, изпълнило съществуването на хората в Египет. Същевременно той дава и сведение за някои особености в живота на писарите. Това съсловие, изглежда, не е имало право да се жени и да оставя наследници. Смисълът на живота, на делото им, силата и вечността му — това е писаното слово. То ще предаде на следващите поколения сведения за всичко, защото

Построены были двери и дома, но они разрушились,
Жрецы заупокойных служб исчезли,
Их памятники покрылись грязью,
Гробницы их забыты.
Но имена их произносят, читая эти книги,
Написанные, пока они жили,
И память о том, кто написал их,
Вечна.

Делото на пишещите увековечава делата на другите, силата на книгата е по-голяма от силата на строителите.

Книга нужнее построенного дома,
Лучше гробниц на Западе,
Лучше роскошного дворца,
Лучше памятника в храме.

---

[4] Лирика древнего Египта, 1965, с. 89, с. 149 — вж. папирус Честер Битти IV (сега се пази в Британския музей — № 10 684). Вероятно е бил написан в Тива около 1300 г. пр. н. е. Преводът на руски е по изданието Hieratic Papyri in the British Museum, Third Series. Chester Beatty Gift ed. by A. H. Gardiner. London, 1935, и е направен от Ана Ахматова и Вера Потапова. И при другите произведения руският текст няма да се превежда на български, понеже е разбираем и за да не се губят качествата на оригинала.

А тези хора, посветили битието си на писаното слово, ще останат безименни. Времето ги е забравило.

Они скрыли свое волшебство от людей,
Но их читают в наставлениях,
Они ушли,
Имена их исчезли вместе с ними,
Но писания заставляют
вспомнить их.

Дванадесет века след тази „Прослава“ (във времето на Октавиан Август) в блясъка на културното и военното величие на Римската империя един от великите й представители — Квинт Хораций Флак, ще напише ода, в която мотивите ще бъдат малко по-различни, но основното в тях ще е общото, което ще свързва двете произведения. Епохата също има общи черти с тази на Рамзес II. Рим е станал център на света. Август „така е построил отново града и по право се е гордеел с това, че е приел Рим кирпичен, а го оставя мраморен: и той направил всичко, което може да предвиди човешкият разум, за безопасността на града в бъдеще“[5]. Храмове, обществени постройки — всичко е толкова изключително, колкото изключителен е и фактът, че Август предава в дар на светилището на Юпитер Капитолийски скъпоценни камъни за 50 000 000 сестерции.[6] Времето ражда синовете си, те увековечават времето. Виргилий и Хораций, две имена, свързани с този исторически момент, ще възпяват с творенията си града, гражданите му, империята и себе си. „2000 години писателите в Европа прославят (Хораций) като най-великия лирик на Европа. Гениалността на Хораций е в съвършенството на стиха му.“[7] Когато написва одите (трите книги), той чувствува, че е достигнал върха. Особено с третата си книга. Хораций е тогава на 42 години, а календарът показва 23 година пр. н. е. Кръгът на близките му постепенно се стеснява. Зенитът е преминат. Но в Одите, III книга, 30, е неговият прочут „Паметник“[8], който е една преценка на всичко създадено и на неговото значение.

Издигнах си паметник, по-вечен от медта,
по-висок от царствения стан на пирамидите;
него не би могъл да разруши нито бурният
дъжд, нито могъщият северен вятър,

нито безкрайният низ на годините, нито отлитането на времената.
Няма напълно да умра и голяма част от мене
ще отбегне Либитина[9]; непрестанно ще израствам
свеж с увеличаваща се слава, докато по Капитолий[10]

ще се изкачва върховен жрец с мълчалива весталка.
Ще се говори за мене, където буйният поток Ауфид[11] ще шуми
и където бедният откъм вода Давън[12] е управлявал
груби народи, че аз съм станал могъщ от неизвестен,

---

[5] Гай Светоний Транквил. Жизнь двенадцать цезарей. М., 1966, Божественный Август 28 (3), с. 46.
[6] Пак там, 30 (2), с. 47.
[7] Хораций. Сочинения. М., 1970, с. 6.
[8] Преводът е направен от проф. Ал. Милев.
[9] Либитина — богиня на погребенията; преносно — смърт.
[10] Капитолий — един от седемте римски върхове, на който е имало прочут храм на Юпитер.
[11] Ауфид — рекичка в имението на Хораций в Апулия, на юг от Рим.
[12] Давън — митичен цар в Лациум, Апулия, баща на Турн.

че пръв съм нагодил еолийската[13] песен
на италийски ритми. Печели гордост,
придобита със заслуги, и волно ми окичи
косата с делфийски лавър, Мелпомено[14].

Преди всичко най-характерното в произведението на Хораций е неговата строго субективна преценка. Той не говори за писаното слово изобщо. Той говори за себе си и за своето дело. Вероятно това идва и от особеностите на неговия характер. „Независимостта за Хораций е по-високо от всичко."[15] Но същевременно (след толкова години) ние установяваме, че неговите стихове отразяват точното положение на нещата. Хораций живее в Рим, и то сред елита на класата, управляваща империята. Културата на Хораций и на кръга, в който се движи (Октавиан Август, Меценат, Вергилий, Варий и др.), е най-добрата предпоставка за създаване на великолепната лирична прослава.

Но в одата има и много автобиографични елементи, както и чувство за гордост от постигнатото. В същност такъв е животът на Хораций, пълен с тревоги, превратности, борба, несигурност и величие. Но той съзнава стойността на делото си и с това очертава още по-ясно контурите на своя паметник.

Няма напълно да умра и голяма част от мене
ще отбегне Лабитина; непрестанно ще израствам
свеж с увеличаваща се слава . . .

Хорацай е сигурен в постигнатото.

Ще се говори за мене . . .
. . . , че аз съм станал могъщ от неизвестен,
че пръв аз съм нагодил еолийската песен
от италийски ритми . . .

Авторът разбира сам заслугата си, която се състои в това, че въвежда и налага сложните размери на гръцката поезия в римската.[16]

Разликата между неизвестния египетски поет и Хораций е очевидна. Тя се състои в изявата на собственото аз — единият твори от позицията на известна историческа личност — другият е непознат за нас. Но общото — това е съзнаването както на силата от постигнатото, така и на написаното слово.

Отлитат стотици години. „За всички градове, които са налагали своето господство през вековете, за всички паметници, които с големината си са украсявали държавите, ще дойде ден, когато на самото им място хората ще се питат къде са могли да бъдат."[17] Тези дни идват и отминават. Изчезват империи, за да се появят нови. Но човешкото слово, писано или не, остава.

След 18 века, през 1796 г., в Русия, преживяваща национален подем, един от най-ярките представители на класицизма в поезията ѝ, Державин, изпълнен с настроенията на времето си, ще напише своя „Паметник". Животът на тази интересна и безспорно голяма фигура в руската поезия е в много неща сходен с този на Хораций. Роден в най-бедната прослойка на руското дворянство, неполучил добро образование, благодарение на своите качества той стига до поста секретар на императрица Екатерина, а после и министър на правосъдието при Александър. „Той изисквал уважение към себе си не като дворянин, не като сановник, а именно само като човек, като независима от каквито и да е условности личност. И този култ на личността,

---

[13] Еолийска — гръцка, елинска.
[14] Мелпомена — муза на трагедията и на лириката, а също и на театъра. Хораций се обръща тук към нея като муза на поезията.
[15] Хораций. Сочинения. М., 1970, с. 10.
[16] Пак там.
[17] Сенека. Epist. LXXI.

на дарованията ѝ, на нейната гордост, преминава през целия живот на Державин."[18] В 90-те години неговата поетическа слава била неоспорима. Критиката не смеела да застане против него и бил признат за най-великия поет на епохата.[19]

Той сам разбира това, той е изразител на оправдано самочувствие и пише ода, която обаче не блести с някаква особена оригиналност в сравнение с Хорациевия паметник.

В началото всичко е почти еднакво, но във втората строфа има нови нотки, нови мотиви.

. . . . . .

И слава возрастет моя, не увядая,
Доколь Славянов род вселенна будет чтить.

В същност новото — това е националният елемент, издигнат от автора като критерий за преценка на делото му.

Слух проидет обо мне от Белых вод до Черных
Где Волга, Дон, Нева, с Рифея льет Урал;
Всяк будет помнит то в народах неисчетных
Как из безвестности я тем известен стал.

Времето, в което твори Державин, е време на абсолютизъм в Русия. Императорът е съсредоточил в ръцете си цялата държавна власт. И в този момент авторът си позволява да каже много неща в разговор направо на височайшите властелини. Това е събитие, достойно да бъде увековечено. И следващата строфа е израз на гражданската доблест на Державин.

Что первый я дерзнул в забавном Русском слоге
О добродетелях Фелицы возгласить,
В сердечной простоте беседовать о боге,
И истину царям с улыбкой говорить.

Финалните редове на стихотворението не се различават особено от Хорациевите и няма да бъдат коментирани.

Державин е син на своята епоха. Той е родоначалник на руския романтизъм, но същевременно е и предтеча на руския реализъм. Свидетел е на великата война срещу Наполеон, видял още Сумароков и Ломоносов, приветствувал в старостта си юношата Пушкин, съвременник на много големи личности, той е пред нас като жива връзка между всичко, предшествуващо развитието на руската поезия и бъдещето ѝ. Той е като велик резултат на руското XVIII столетие и преддверието към XIX. Той е като връх на допушкиновската поезия,[20] намерил форма за разкриване на значението си в своя „Паметник".

Завършва времето на Державин. Появява се най-блискавата звезда в поезията на Русия — Пушкин. Чистотата и съвършенството на стиха, целокупното творчество, националното значение му отреждат първенството. Условията и историческият момент, при които твори, са същите, както при Державин. А и самият Пушкин установява връзката с големия си предшественик, създавайки своя „Паметник" като отклик на Державиновото произведение.[21] „Пушкин е необикновено явление и може би единствено явление на руския дух. . . Самият му живот е съвършено руски."[22] „Пушкин беше съвършено изразяване на времето си."[23] Силата на Пушкин се състои и в това, че в този период на строга цензура, на пълна автокрация, той, както и преди него Державин, има силата, а тя идва от правото му на титан в поезията да застане срещу всички тези неправди. Но със своята позиция, непримиримост и честност Пушкин си спечелва омразата на едно съсловие, което намира пътищата за физическото унищожение на великия поет.

---

[18] Державин. Стихотворения. М., 1947, с. XIII.
[19] Пак там.
[20] Пак там.
[21] Пак там.
[22] Н. В. Гоголь. Собрание сочинений. Т. 6. М., 1950, с. 33.
[23] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений. Т. VII. М., с. 332.

През 1836 г. Пушкин пише много малко. Той е потиснат. Но тъкмо в този период, преди смъртта си (29. I. 1837 г.), създава знаменитата си творба „Паметник". В това произведение, както и в Державиновото има общи неща. Но поетическата сила тук е изключителна. Самото начало ни дава и разликата —

Вознесся выше он главою непокорной
Александрийского столпа.

За първи път от всички разгледани дотук случаи автор не говори за пирамиди, за покрити с мед покриви и т. н. Всичко е много конкретно. Поетът фиксира с какво се е проявил. „Вознесся выше он главою непокорной Александрийского столпа."

Следващите мотиви са общи с тези на Державин. Двете строфи се различават само стилистично и въздействието, особено при третата строфа, е изключително.

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой
И назовет меня всяк сущий в ней язык. . .

„Да, Пушкин е бил Пушкин и сам е съзнавал това. Но подобно на най-великия италиански национален поет той действително е станал най-велик руски национален поет и по този начин на равни права е влязъл в свръхбратството от гении, в съзвездието от немного имена: Омир, Данте, Шекспир, Гьоте, Пушкин."[24]

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век прославил я Свободу
И милость к падшим призывал.

Гражданската позиция на Пушкин е ясна. Тя отразява неговите социални и човешки разбирания и това му дава правото да бъде сигурен, че народът няма да го забрави — именно за тази негова борба за Правдата, Равенството и Свободата, тези три символа на Великата френска революция.

Финалът е остър, повелителен, принципен. Вътрешната нагласа на автора, неговите прозрения, неговата мисъл и доброто, което го изпълва, това трябва да бъде основното в живота, в линията на поведение и в творчеството.

Веленью божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца,
Хвалу и клевету приемли равнодушно
И не оспоривай глупца.

Последните два реда са сатира на руското дворянско общество по това време, на неговите схващания и постъпки. Пушкин го заклеймява: „И не оспоривай глупца."

У нас няма произведение, чието заглавие и тема да са точно като разгледаните четири. Но Ив. Вазов в 1913 г. (януари), пише „Моите песни"[25], които по смисъл и тенденции са един своеобразен паметник. Може би горе-долу един век след Державин и Пушкин прозвучават подобни мотиви. Не мога да говоря за пряко влияние на двамата върху Вазов в случая, но не е изключено и взаимстване на темата, която да е поизменена.

В тях вее на Балкана лъхът здрави
и тайните хармоний му звучат,
и гръмът на народните ни слави,
та мойте песни все ще се четат.

---

[24] Д. Д. Благой. Душа в заветной лире. М., 1977, с. 162.
[25] Ив. Вазов. Събрани съчинения. Т. IV. 1976, с. 90—91.

Финалният мотив обаче е, както при Пушкин.

Не ме смущава див вой от омрази,
не стряска ме на завистта гневът —
спокойно гледам в бъдещето ази:
там мойте песни все ще се четат.

Вазов е личност, която се налага властно в литературния живот на България. Той несъмнено чувствува това независимо от вродената си стеснителност и разбира стойността на делото си, посветено на народа и родината. И в последните четири реда четем едно великолепно обобщение, което е изпято от сърце, обичащо горещо всичко родно.

Те жив са отклик на духа народни,
а той не мре, и дор сърца туптят
от скръб и радост в наший край свободни,
и мойте песни все ще се четат.

Във всички разгледани случаи прави впечатление, че произведенията са сътворени в определен исторически момент — момента на политически и национален възход на страната, в която живее и работи даден автор. Създадена е определена икономическа база, която ще намери своя психо-социологичен израз в съзнанието на поета, във формирането му. Но после идват различията, а те са резултат на чисто субективни възможности — на възможностите за преценка, за изява (творческата възможност) и на подготовка (става дума за образованието, което от своя страна помага за по-правилната преценка). Всички тези фактори, някои от които са и особености на човешката психика, ще бъдат предпоставка да разберем правилно желанието за увековечаване, неговата социална мотивировка, както и вътрешната необходимост на автора да изрази вълнуващите го неща. А в заключение всичко това ни дава възможност да прочетем някои от най-хубавите работи на гореизброените автори — една равносметка в същност на създаденото от чувството за човешко, културно и национално достойнство.

ПИСМА НА ПРОФ. ЛУИДЖИ САЛВИНИ

През първата половина на юни 1957 г. почина след тежко и мъчително боледуване в един санаториум край Рим, едва 46-годишен, младият и талантлив италиански славист и българист проф. Луиджи Салвини. Малко време преди да завърши своя кратък живот, Салвини бе назначен като редовен доцент по български език и литература при катедрата по славянска филология в университета в Рим (на овакантеното след предивременната кончина на проф. Енрико Дамиани място). Така в сравнително кратко време редовният курс по български език и литература загуби своите двама първи преподаватели. Загубата беше двукратна, защото Енрико Дамиани водеше и катедрата по български език при Неаполския университетски Източен институт, където курсът по славистика се пое по-късно от днешния титуляр проф. Нулло Миниси.

Крайно отзивчив, темпераментен и пословично трудолюбив, Луиджи Салвини остави като българовед и преводач от български покрай другите свои многостранни занимания (с езици като сърбохърватски, чешки и словашки, руски, румънски, унгарски, финландски, вън от големите западни езици) значителен брой очерци, статии, рецензии, както и преводи от българската литература, които запознаха в един широк план италианското общество с произведенията на редица наши класически и съвременни писатели: от Ботев и Вазов до Смирненски, Гео Милев и Вапцаров.

Луиджи Салвини обичаше да пише и писма — да осведомява и да го осведомяват върху интересуващите го явления и факти от нашата литература, от историята и живота на нашия народ, които познаваше добре както от книгите, така също и от лични запознанства и контакти.

Между писмата, които съм съхранил в различни времена от проф. Луиджи Салвини, ще предам в превод съдържанието на три: едното с дата 15 февр. 1948 г., другото с дата 10 май 1957 г., писано един месец само преди смъртта му, третото с дата 25 дек. 1947 г.

Николай Дончев

„Драги Д. . ., благодаря за картичката ти, на която отговарям със закъснение поради лошото ми здравословно състояние. Благодаря ти и за отличната ти осведомителна статия върху „литературната година", и за готовността ти да се заинтересуваш за материала, от който се нуждая. *Един истински „клиринг" на приятелство, който съм готов да разменя с всички средства на мое разположение* (курс. е от автора на писмото — Н. Д.).

Впрочем,за да започнем,би ли можал да ми изпратиш твоите критически писания на френски. Би било едно хубаво начало, струва ми се. Възможно е да нямаш копия от някои твои последни книги. Сетне може би, без голямо главоболие, би могъл да прибегнеш до услугите на толкова приятели и познати писатели; мисля, че драговолно Мокрев или синьора Топузова биха могли да улеснят изпращането на български книги на моя адрес (Полянов, Немиров, Каралийчев, Каменова. . . Вакарелски, Арнаудов. . . биха могли да ти предадат нещо от техните книги — фолклор, етнография). Колкото до списанията, и аз мисля, че работата е по-комплицирана. Но дори *отделни годишнини* или *отделни броеве* са от значение за попълване на най-сериозните празнини. Някои издания също би трябвало да бъдат препечатани рано или късно: Стаматов например или Златарски.

По този повод нека ти кажа, че намерих в Рим — в една книжарница — 4 тома на Българска историческа библиотека. Изглежда невероятно, нали? Моля те още за друга любезна услуга. Знам, че в София книжарницата има всички съветски издания. Моля те най-горещо да ме осведомиш за следното: 1) намират ли се ръководства и истории на руската литература, дори такива за училищата: автор, заглавие, цена; 2) намират ли се руски речници, предназначени за руси. Какъв е руско-българският речник на Сава Чукалов: Колко струва? 3) намира ли се украински или белоруски материал на оригиналните езици? 4) има ли езиковедски трудове от Мар? 5) има ли ръководства и книги по руска история, макар школски?

Прости за моята настойчивост. Но ако знаеш колко досадно е да работиш и да искаш да бъдеш в течение при такава липса на книги и на средства, ще ме разбереш и ще ме извиниш. Приеми прочее най-горещи поздрави и благодарности с увереността за най-бърза размяна при първа още възможност от моя страна.

Твой Луиджи Салвини

Рим, 10 май 1957
Виа Рубиконе, 8

„Драги приятелю, по покана на Българската академия на науките и на университета трябваше да бъда тези дни в София. Както обикновено, злата съдба се нахвърли върху мене. От четири месеца продължавам да се боря за здравето си, претърпях две нови операции и съм неподвижен кой знае за колко време още. . . По случай стогодишнината на Народния театър в София под печат са в мой превод с критическа студия и увод пиесата „Снаха" на А. Хаджихристов и „Големанов" на Ст. Л. Костов. Вярвам, че до края на месеца ще излязат от печат.

В напреднала подготовка е също един том, който обхваща първия период на българската възрожденска поезия по най-стари документи до времето на Петко Славейков и Ботев. По този начин ще се види спойката между периода на толкова изучаваната и превеждана от Дамиани класическа поезия и периода на възрожденската поезия. Междувременно готвя бавно една анто-

логия на поезията от 1918 г. насам, която ще завърши по този начин с цикъла, който ще допълни познанието, което италианците могат и трябва да имат за българската лирика изобщо. Така за този дял ще ти бъда признателен, ако можеш да ме осведомиш за някои сбирки, и заедно с Блага Димитрова, която срешнах във Варшава при по-щастливи моменти, с Елисавета Багряна, която моля да поздравиш, ще можете да ми дадете ценни съвети и упътвания за работата.

За съжаление дори за нас не е винаги лесно да получиш необходимия материал, нито да се ориентираш сред толкова съвременници, където трябва да държиш сметка за вкус и изискване коренно различни. В подготовка освен това е един том от Ботев в мой нов и интегрален превод на песните му, при широк избор на писмата и на политическите му статии. В подготовка също е една широко популярна антология на българската белетристика; първият от двата проектирани томове ще обхваща периода от Вазов до Втората световна война и към него по-късно ше бъде прибавен друг том с белетристиката след Освобождението.

Готвя още антология на български разказвачи, като почвам от Софроний, Пърличев, Друмев, Блъсков, Каравелов и т. н. Част от тези трудове са били прекъсвани поради болестта ми, друга част са работени бавно, защото е жестоко мъчно да можеш да имаш под ръка необходимите книги било за консултация, били самите текстове, поне най-потребните. Изобщо тъй или иначе работата продължава и, както виждаш, не съм бездействувал досега, за да попълвам непопълваемата празнина със загубата на непрежалимия Дамиани, която се откри в отношенията между нашите две страни.

В последния брой на „Джорнале деи Поети“ ще видиш, публикувани много безредно, преводи на съвременна българска поезия, на класици и на старинни документи. Имай пред вид, че се отнася до една особена публика и не искам да бъде един систематичен преглед на цялата българска поезия, но само един увод, извършен посредством имена и автори, които досега са били напълно неизвестни на италианската публика.

Ето това, драги приятелю, бързах да ти кажа. С братско сърце и с най горещи благопожелания те прегръщам,

Луиджи Салвини

Рим, 25 дек. 1947

Драги Д . . ., чрез министерството (на народната просвета) ти изпратих няколко критически книги, които, надявам се, ще ти бъдат от полза за книгата ти с есета. Предприех постъпки пред най-значителните издатели (и разчитам на конкретни резултати) в твоя полза. Прибавям към настоящото списък на български автори и книги с молба: а) да се обърнеш пряко към автори, като ги помолиш да изпратят материал; б) да събереш, ако е възможно, старигодишнини на български списания.

Биха могли да ти помогнат г. Мокрев, от Министерството на външните работи, който за съжаление напусна Италия, когато много инициативи бяха на път да се конкретизират, и г. Коста Георгиев, пристигнал в Италия за стопански преговори.

Получих материал от министерството, отлично подбран: за съжаление практиката по митническото освобождаване трая до половината на м. декември и таксите бяха много високи. Ако можеш да сториш нещо от това, за което пиша тук, ще ти бъда извънредно признателен. Знай, че книгите могат да бъдат изпратени без никакви разходи чрез Министерството на информацията и изкуството и чрез нашата легация в София.

Съм на услугите ти, ако нещо ти трябва от Италия и върху Италия. Буон Натале!

Сърдечно твой Луиджи Салвини

ГДР

„NEUE DEUTSCHE LITERATUR“, Берлин, 1978, кн. 1, 2

През ноември 1977 г. в Съюза на писателите от Германската демократична република, чийто печатен орган е сп. „Нойе Дойче Литератур“, бе проведена дискусия на тема „Становища в литературата“. В кн. 1 и 2/1978 на списанието са публикувани материали от дискусията, които представляват определен интерес, тъй като разкриват важни моменти от състоянието на литературата в ГДР в настоящия момент.

В кн. 1 намираме изказването на писателя Волфганг Колхаазе под заглавие „Писането като действие“. Литературата като обществено явление, смята Колхаазе, се включва в споровете на света особено активно в епохата на конфронтацията и на средствата за масова манипулация. За себе си писателят твърди, че се стреми да развие чувство за историята — история не като теорема или школско четиво, а като сума на човешките усилия. „Ежедневно връхлитан от историята, аз се опитвам да намеря онова поведение, което все пак позволява някаква дистанция, за да може да се размишлява върху историята“, отбелязва Колхаазе. „Нещата изглеждат по-лесни, когато се хвърли поглед назад в миналото — там не е трудно да се вникне в изключителността на дадена епоха. Но когато човек сам е участник в събитията, историята се сравнява с времето на живота ни или — още по-точно — с времето на младостта ни. Защото въпросът, какво става в момента, е може би най-вълнуващият, въпрос, който един човек си задава, когато е млад. Така погледнато, не съществуват въпроси с веднъж завинаги намерен отговор; полето, върху което израстват надеждата и отчаянието, се засява отново и пак отново“, отбелязва писателят.

„Струва ми се, че условията, сред които съществуваме, не могат да бъдат проумени от само себе си. Според мен и след шестдесет, и след тридесет години социализмът все още ще бъде нещо съвсем ново. Когато размислим върху състоянието на нещата, можем да разберем, че социализмът е нещо твърде младо, нещо, родено в ума, срещу което старото, хилядолетното изглежда като нещо природозаконно и то се защищава с претенцията, че е именно такова. Но онова, което не се разбира от само себе си, изисква застъпничество, а онези, които полагат усилия в тази насока, се нуждаят от окуражаване, както и критично разбиране, защото проектът не е завършен, а трябва да бъде осъществен в много глави по целия път между реалност и утопия.“ Така Волфганг Колхаазе определя необходимостта от заемане на политическо становище в литературата.

„Застъпничеството, продължава писателят, не трябва да се схваща схематично като създаване на книги, които помагат, за разлика от книги, които не помагат. Литературата въздействува преди всичко косвено, а тя съдържа такива категории като чувство, фантазия, подход, настроение, разбира се, също и мисли. Как би могло да се определи какво тук помага и какво не? Човек не пише, струва ми се, преднамерено критично или некритично, човек пише от твърде лични подбуди, иначе не би могло и да бъде. Ако сред нас има колеги, които са разочаровани, обезкуражени, раздразнени или дори отчаяни, трябва честно да пожелаем да разберем защо е така, преди всичко поради причината, че писателите или книгите им рядко съобщават само нещо, отнасящо се до тях самите. Една истина може да се съобщи неясно или дори объркано, тя може да представлява и частична истина. Понякога към нас, а това ще рече към нашето общество, се отправя в тази връзка упрек, който ми изглежда кокетство или спекулация, защото твърде много е съобразен със западногерманската пазарна стойност на някои изгубени илюзии в Източна Германия. Разкрасяването на действителността в литературата не е ликвидирано, обаче според порядъчните хора се смята за престъпление. Но и едно разбиране за литературата, което се стреми да извлече литературната стойност от степента на политическата конфронтация със социализма, довежда по съвсем противоположни причини до подобна деформация на реалността. Да се нарисува действителната картина на нашия свят или да се помогне за неговото саморазбиране естествено не е само проблем на литературата. Ако човек се вслуша в официалните съобщения, тонът, който най-често се долавя, е празничен. Обаче

чувството за живота, с което ние трябва да се занимаваме, възниква преди всичко в делника. Литературата може да открие това чувство за живота и да го изрази, а понякога и да му повлияе. Що се отнася до мен, в детството си аз съм бил винаги обграден от хора, които не са си дояждали. Така че в последна сметка оттук произлизат и моите мотиви за онова, което ние наричаме историческа алтернатива, ГДР или социализъм. Но аз естествено не знам какво би станало с мен без четиридесет и пета година, без този начин на мислене, който тогава става възможен, или без една определена литература. На някои от моите колеги аз съм лично задължен за книгите, които те написаха и които се оказаха от голямо значение за мен. Така че аз съвсем не съм изкушен да смятам буржоазните условия на живот за годни, обаче виждам и възникването на нови проблеми. Когато мисля за часовете по политическа икономия от петдесетте години, съгласно които всичко при нас бе разумно, а всичко оттатък неразумно, и когато виждам например техническата производителност на днешния буржоазен свят, открито, но често и скрито безчовечните и твърде доходоносни методи на тази продуктивност, откривам достатъчно материал за размисъл. Такива проблеми занимават тъкмо младите хора и аз не съм много сигурен дали ние — разполагайки с основните истини — намираме достатъчно търпеливи, правилни и изпитани в новата действителност отговори на тези въпроси. Без да съм пуритан по отношение на нееднаквостта в мненията, аз се съмнявам, че западногерманските вестници с консервативните им стопански и полулеви културни раздели могат да ни помогнат при разрешаването на нашите проблеми. Що се отнася до чувството за живота, то може да бъде толкова различно, колкото са различни хората. Но въпросът става важен, когато се свърже с последователността на поколенията. Всеки десет или двадесет години настъпва промяна в чувството за живота. Не че в света се появява нещо принципно различно, но все пак нещо е променено в някакъв важен пункт, възниква ново поведение, друго умонастроение. Може би причината е в това, че всеки път един определен къс от живо изживяната история е отишъл в миналото. Неоспоримият опит на по-възрастните се сблъсква с опита на по-младите. Онова, от което имаме нужда, е будно, позитивно разбиране за този процес — той съществува независимо дали го желаем или не. Ако го пренебрегнем, лишаваме се от конфликти, но и от подтици както в обществения живот, така и в литературата. Пространството от чувства и мисли в обществото бива заето най-малкото от три поколения и никое от тях — по каквато и да било причина — не бива да остава настрана. Формулите на общуването между хората са толкова важни, колкото и обогатяващото се, развито социалистическо съзнание."

В своето изказване Волфганг Колхаазе, след като разглежда политическото становище на писателя, се спира на поетическия изказ. „Поетическото гледище, казва писателят, което е решаващо за нашата работа, представлява сума от житейския опит на един човек, състои се от неговия талант, художествени преживявания и обкръжаваща действителност. Книги се правят от опита със света и с книгите. Казвам това, защото трябва да разберем по-точно от досега, че за всекиго съществува нещо различно, което може да бъде предмет на опоетизация. И ние очакваме с надежда една литература, която да бъде твърде разнородна, в която да съществува и полемика — полемика между книгите, между техните различни естетически гледни точки. Знаем, че в този свят властвува разделението на труда. И колкото повече остарява човек, толкова по-точно разбира какво умее да прави и какво не умее. Не е нужно да си песимист, за да проумееш, че не можеш да правиш някои неща, докато други ти се удават. Така и писателят може да постигне някои неща, също и в смисъл на полза за обществото, а други неща не съумява да постигне. Разказвали са ми, че тук-таме в Берлин се намират стари хора, които нямат никакви близки и когато те умрат, откриват ги едва след дни. Смятам, че като писател аз трябва да взема отношение, да пиша за това, защото моят начин на действие е писането. Трябва да опиша това, за да осветля този процес за общественото съзнание и така да направя нещо за многото непознати, за които никой нищо не знае. Така че има разлика между това, дали взимам практически мерки по отношение на едно явление или описвам същото това явление. И двата начина на действие заслужават уважение. Защото едното е толкова нужно, колкото и другото."

Волфганг Колхаазе изразява по-нататък схващането, че при едно общо разбиране за света са възможни и необходими различни начини на мислене и на писане. Накрая писателят отправя апел да се провеждат дискусии по възможност върху повече проблеми, за да навлезе действителността в още по-голяма степен в литературата, защото „потискането на процесите в съзнанието може да разболее не само отделния човек, но и едно цяло общество". Волфганг Колхаазе завършва изказването си със следната мисъл: „Трябва да се боим не от спорове, а от липсата на проблемност. Ако словото, което живее сред нас, не остане неизречено, а се изговори, това може отново и отново да ни помогне да разберем заедно условията, сред които живеем като наша история."

В кн. 2 на списанието е публикувано изказването на критика Дитер Шленщед по дискусията, което допълва някои становища

на Волфганг Колхаазе. „През последно време става все по-ясно, отбелязва Шленщед, че литературата в нашата страна в никакъв случай не е хомогенна и че в различията съвсем не става дума — както преди оневиняващо се казваше — просто за различни почерци. По-скоро тук се проявяват заедно и в противодействие различни поетически концепции, които в същността си са свързани в по-големи контекстуални единици. Според мен може да се говори преди всичко за две основни насоки: най-напред за преценката на точното историческо място на нашето общество днес в процеса на голямата световноисторическа революция, в направленията и силите на нейното развитие. Междувременно около полюсите, които бяха оповестени с изрази като „следреволюционна ситуация“ или „отворен край на революцията“, се образува сложно нюансиран спектър, който е така хетерогенен, че възниква въпросът, дали изобщо съществува още една действителност, към която се отнасят тези възгледи. Тук аз трябва да кажа, че не мога да споделя понякога изразяваното от писатели гледище, според което съществуват толкова действителности, колкото и писатели. Без съмнение обаче съществуват явно различни действителности на нашия опит, различни „светове“ — и тъкмо с тях има работа литературата. На второ място може да се говори за преценката на функционалните възможности и нужди на литературата, които възникват с оглед на условията и начина на живот в нашето общество, с оглед на реалното място на литературата в разширената репродукция на личността и с оглед на нейните задачи при взаимодействието на различните медии за обществено изграждане на човешкото съзнание. Също и тук се натъкваме на толкова различни позиции, че отново изниква въпросът, дали съществува *една* функционална действителност за литературата, която я предопределя.“

Дитер Шленщед смята по-нататък, че е от значение въпросът, как ще бъдат оценени всички тези различия. Очевидно не е достатъчно само задоволството от съществуващото многообразие. „Тук съвсем не става дума, продължава той, за някакво уютно съжителство на разновидности, а за резки противоположности. Нужно е само да си припомним противоречивия процес, разгърнал се като следствие на три големи прозаични творби, в които още през шестдесетте години се прави опит за равносметка на изминатото време след 1945 г. — това са „Аулата“ на Херман Кант, „Размишления на Криста Т.“ на Криста Волф и „В търсене на Гат“ на Ерик Нойч. Каква разноликост, какви вътрешни напрежения, каква противоположна игра на избора от неизчерпаемия репертоар на действителността и на видовете оценка се разкриват тук! Налице е един процес, който Волфганг Колхаазе описа на последния конгрес на писателите като колективен разговор, в който се създава и установява нашата обща истина.

Ако сравним по-големи етапи в нашата литература, става ясно, че в нея съвсем не владее винаги еднакво многообразие, както понякога се твърди, а че доминиращите линии се променят в многообразието на литературата, в нейния начин да схваща конструктивното сътрудничество в социалистическото общество. Представата за литературата като колективен разговор, в който се създава истина над действителността на нашия опит, както и стремежът към равносметка и проблемно самопознание, а и много други предмети сочат, че днес съществува тази доминираща функция. Тя е описана от много автори почти с едни и същи думи. Нейното име би могло да бъде „литературата като колективно саморазбиране“. За да я изяснят в нейното своеобразие, немалко писатели като Ирмтрауд Моргнер, Гюнтер де Бройн, Юрий Брезан и др. я отделиха от една по-раншна доминираща функция, която сега се преценява като дидактична и агитаторска, като основана върху едно отношение между авторите и публиката, белязано от неравенство и скрепено от намерението да се доведе читателят до социализма. Днешната антиреторична позиция, както би могло да бъде наречена, важи не само за литературата, но и за другите изкуства. Разглежданата от мнозина — естествено в различни варианти — доминираща функция на „саморазбирането“ би могла да бъде определена позитивно така: тя трябва да бъде проявление на едно свободно социално общуване, което дава своя принос за социализма, като се предвижва към него чрез дискусии; което се съобразява с обстоятелството, че в социалистическото общество при условията на разделението на труда по необходимост се появяват различни социални зрителни ъгли и че тенденциите на развитие в нашето общество включват отношението между равноправни труженици; което е заинтересувано от създаването на по-голяма общност при необходимата постоянна промяна на нашето общество и за тази цел се нуждае от публичност, също и от публичността на споровете.“

В края на изказването си критикът Дитер Шленщед отбелязва, че в тези разговори голяма роля играе обстоятелството, че те се провеждат в рамките на една интернационална идеологическа дискусия, чиято острота изисква от социалистическите писатели най-висока отговорност, отговорност и за това стремежът за саморазбиране да не бъде изопачен в неговата притивоположност. Някога Йоханес Бехер говореше за „защита на поезията“. Той имаше пред вид също и защитата на поезията в рамките на нейните условия за съществуване и поле на действие. Защита на литературата днес би могло да означава всеки принос за действителното функциониране на концепцията за една демократична литература, която допринася за самопознанието и стимулира обществения процес на саморазбиране.“

В. К

„СРЕЩА С МИНАЛОТО“ от ГЕОРГИ ЦАНЕВ
С., БП, 1977, 492 с.

Акад. Георги Цанев трябваше да напише своите литературни спомени. Съвременниците ги очакваха, защото знаят с каква всеотдайност и с какво чувство за отговорност той се отдава на литературата и как и досега продължава да сеещенодействува в храма на критическата муза. Неговите мемоари — „Среща с миналото“ — са вече в ръцете на читателя. Те са в същност своеобразна равносметка на изминатия път в литературата от края на Първата световна война до социалистическата революция. Равносметка, осмислена от съвременни позиции. Всеки факт или явление, към които авторът е съпричастен, получават съответната научна оценка — на отминалото време и на съвременността. В този смисъл преживяното от нашия известен и заслужил критик, историк и литературовед има строго познавателно и възпитателно значение.

„Среща с миналото“ е произведение с твърде специфична жанрова структура. Спомените съдържат фрагменти с критически анализи и синтези, но не са критическа творба. Включват и историко-литературни оценки, но не са и литературна история. Мяркат се по-рядко и постановки от теоретико-естетическо естество, ала не са и научнотеоретичен трактат. . . Къде е тяхната сила?

Основното в тях е отношението на мемоариста към индивидуалността на отделните творци и към естетическите стойности, сътворени от поети, новелисти, белетристи, композитори, драматурзи, художници,графици,есеисти, артисти, карикатуристи, философи и общественици. „В тях (в мемоарите) — отбелязва в предговора авторът — се смесва отношението ти към поета с впечатленията ти от човека — и дори преди всичко от човека. Ти мислиш както за особеностите на таланта, така и за склонностите на личността, за характера на автора, така както се проявява той при всекидневните си срещи и връзки със своите колеги и с хората изобщо — и най-вече, както ти си го усетил. Оттук и субективизмът на мемоарите“ (с. 460).

Смисълът на цитираните редове, свързани пряко с характера и творческата участ на Кирил Христов („Кирил Христов без ретуш“), докосва характерологията и на останалите творчески личности и има безспорно принципно значение. Поетът, за когото си спомня авторът, си остава пак същият поет, с неподценен ни на йота талант, но не би могло да се каже същото и за нравствеността му, особено когато човек е имал възможност да се запознае със същината на неговите осемтомни дневници „Време и съвременници“ (запазени в Архивния институт на Чехословашката академия на науките в Прага). Всеки, който е чел, макар и откъслечно, страници от тези огромни томове, пределно ясно разбира колко противоречива и колко прекомерно субективна е творческата фигура на автора на „Жени и вино, вино и жени!“ Като взема под внимание негативните аспекти на подобни документи, авторът на „Среща с миналото“ е крайно етичен към своите съвременници, изключително коректен и деликатен, а на места е и дори скрупульозен към личности, факти и събития. Въпреки законното му право да се защити и да се прояви с основание „пристрастие“ той се въздържа с достойнство. И с това печели. Читателят разбира, че не е потребна манифестация на етичност със задна дата, а духовно равнище, което естествено внушава благородство и красота на жестовете.

В своя откровен и сериозен разговор със съвременника Георги Цанев му гласува най-високо доверие — щом му разкрива собствената си душевност; ръководните си принципи в живота и в литературата; доверява му дълбоко съкровените си тайни, личната си кореспонденция (писмата от него и до него); непознати досега епизоди от интимния си и обществен живот. . . Цялото многообразие от конкретни факти, разказани епизоди от спорове и диспути, случки и картини от обществено-политическите и литературните борби, очертават границите на четири линии от проблеми: гражданското и творческото възмъжаване на мемоариста, микрокосмоса на родния край и макрокосмоса на света на съзиданието, творческата квалификация в университетите на София и Прага; ярката литературнокритическа (трудова) дейност — като автор на критически етюди, рецензии, литературни портрети, студии и статии, като сътрудник на „Работнически вестник“, „Нов път“ и „Наши дни“, като редактор на „Съвременник“, „ЛИК“, а малко по-късно и на антифашисткото списание „Изкуство и критика“ („Из-кри“), своеобразен връх в творческата еволюция на критика; обществено-политическата дейност на литературоведа „през бурята“ на толкова превратни събития — тесен социалист,

войнствуващ литературен критик, офицер през Първата световна война, отявлен антифашист, ратуващ за ясни партийни позиции и високи естетически критерии за утвърждаването на „новия художествен реализъм“ (социалистическия реализъм) през 20-те, 30-те години и по време на Втората световна война, „когато въздухът не достигаше“, членуването му в българския ПЕН клуб, участието му в международни срещи и конгреси и своеобразието, „психографията“ на самата творческа личност — на критика, редактора, общественика, професора, — разкрита през призмата на тесния семеен кръг, а и през погледа на неговите многобройни приятели и сътрудници на „Изкуство и критика“ (повече от стотина души). . .

Не трябва да се забравя — по признание на самия автор, — че времето от шестте годишнини на „Изкуство и критика“ е „един от най-щастливите моменти“ от неговата литературнокритическа дейност; че осъществяването на тези годишнини от списанието е една „постигната върховна мечта“ — да има на разположение „свое списание, в което да бъде напълно свободен и независим от нищо и от никого“ (с. 319). Все пак колко много тревоги изживява той от „неприятните цветни моливи на цензурата“ . . . Издателство „Христо Г. Данов“ действително е имало пълно доверие в него. Съветвал се е с най-близките свои приятели — Христо Радевски, Любомир Пипков, както и с непосредния си помощник и заместник — неговата другарка в живота и в литературата — поетесата Бленика, — поемала често пъти всичките задължения на своя другар, когато е мобилизиран.

Най-яркото, което се налага като живец в спомените, е творческата ерудиция на критика и неговата съкровена обич към литературата. Забележителна обич, обединяващото звено между всички епизоди от неговия живот. Тя проличава особено в годините, когато усърдно изучава литературната наука в Чехословакия, когато с жар повишава квалификацията си, дълбоко съзнаващ колко напред са отишли културните народи на Европа. У него, както и у мнозина други българи проблясва паисиевският комплекс. Мемоаристът бърза да сподели с читателя личната си болка, че има още много „неща“ да довършваме: „И аз разбирам мъката на Паисий, който се рови в книги и сказания, за да възстанови миналото ни. Защото без добре разбрано и почувствувано минало — няма сигурно бъдеще . . .“ (с. 268). Колко актуално звучат и днес тези правдиви и лично изстрадани думи на родолюбеца.

За отбелязване е, че проф. Георги Цанев твърдо отрано усеща огорчението от сектантството (отрича от доктринерски позиции лириката на Лилиев), затова усърдно търси нови измерения за естетическите стойности в литературата и изкуството. Тази светла ревност го тласка към кръстопътищата на постоянното дирене . . . Сам той ни доверява: „След Белински и Луначарски Боян Бенев беше моят (домашен) учител — и в пряк, и в косвен смисъл, а подир него — чехът Шалда“ (с. 105).

Ала развитието на литературоведа не се задържа само до тези негови литературни наставници. Още по време на своето „заложничество“, а и след него той има възможност да се запознае с редица трудове на Ленин, както и с многобройните майстори на художественото слово от съветската литература. Тази нова по своята същност литература дава съвсем други мащаби за бързото творческо преустройство на цялата българска литература. Чрез този качествен скок в художествената ни мисъл се утвърждава и една характерна закономерност в нейното развитие по пътя на социалистическия реализъм . . . „Закономерност — подчертава в спомените си Георги Цанев — и в моята съдба на литератор, за когото руската литература (класическа и съветска) е била винаги един от главните обекти на творчески занимания“ (с. 490).

Особено ценни за нашата литературна история са страниците, където се посочват обилно факти за проникването, разпространението и въздействието тъкмо на съветската художествена литература върху поетиката на нашата пролетарска, а и непролетарска литература — поезия, проза, драматургия и критика. Свидетелствата на нашия критик изискват специално проучване и с оглед разширяване тематиката на българо-съветските литературни връзки.

Нарочно внимание заслужават страниците, осветляващи борбата в защита на поезията на пролетарския бард Христо Смирненски. Докато Васил Пундев, професионален критик с буржоазни възгледи за литературата и изкуството, без да отрича таланта на Смирненски, вижда в неговата лирика само „програма и плакарди“ (в. Слово, 1922), а небезизвестният Владимир Василев пише направо „злостната“ си отрицателна рецензия срещу автора на „Да бъде ден!“—„Между сектантство и демагогия“ (Златорог, 1923, кн. 3), то нашият енергичен критик веднага възразява на Васил Пундев: „Комунизмът е не само програма — той е нов дух, нов светоглед. И тоя светоглед, тоя революционен, комунистически дух е отличителен белег на „Да бъде ден!“. Не програма, а дух, не плакарди — чувства борчески, комунистически . . .“ (с. 117—118). Достоен отговор дава и Владимир Василев в статията си „Към социална поезия“ (Звезда, бр. 66, 1924), макар и след преждевременната и неочаквана смърт на Смирненски.

Неукротимият темперамент, с който са написани спомените, е друг техен характерен белег. Георги Цанев пише с нерв, с критически усет за ценностите. Неговият текст е съпроводен с някакъв вътрешен подем, с вътрешна убеденост за всичко, което добре знае и за което ясно си спомня. Останалото — оставя встрани и не го засяга . . .

Както във всички спомени, така и тук мемоаристът е главният герой в изложението. Той осмисля преживяното; той дообяснява редица епизоди от литературната си практика, като подчертава както несполуки, така и точните си и навременни попадения . . . Разказва уверено и точно. Понякога полемизира страстно и остро. Другаде споделя искрената си болка, че много от хората, за които разказва, не са вече сред живите: „остра игла прониза сърцето ми: обхвана ме тежка мъка . . .“ (с. 197). А често набляга и на онези свои размисли и възгледи, изкристализирали като сентенции, фиксирани било в дневника на писателя, било в неговите искрени писма до приятелите си или в темпераментните си литературнокритически статии. Тези епизоди представляват ценни и вълнуващи страници от още ненаписаната история на българската интелигенция.

Георги Цанев е влюбен в романтиката на своето време, но без да скрива (нито да премълчава) огорченията си от жестоките нрави, филистерския манталитет на парвенюта, на мними величия или на малограмотни маниакални люде от миналото, които тровят творческата среда, злепоставят, клеветят даровити личности и пречат на развитието им. С голяма обич и особен пиетет се отнася той към талантите на младите тогава писатели — Павел Вежинов, Валери Петров, Богомил Райнов, Блага Димитрова и мн. др. Той е, тъй да се каже, техният критик-откривател, дал път на много талантливи млади хора, и никак не се е излъгал в тяхното дарование . . .

Мемоарите обхващат редица епизоди и от ранното детство, и от колорита на родния край по времето, когато съзрява бъдещият писател. А това е периодът от края на миналия век: „Детството ми премина сред хора прости, биволици, крави и коне, на полето и най-вече в нашия широк двор, който ми се струваше огромно царство, изпълнено с интересни неща“ (с. 12). Авторът внимателно и постепенно разширява духовната си „територия“, за да се домогне до висотата на своя академичен свят. Разбира се, тази „висота“ съвсем не му пречи да обагря разказа си с непосреден хумор; да споделя за любовта си към конете или да иронизира галантната си философия към жените. Не забравя да напомни и съвсем еднаквата си рождена дата с тази на Есенин . . .

Когато човек е пребродил с поглед целия текст, започва отново и дълго да съпреживява новото и неизвестното, залегнало в спомените, и неволно го съпоставя в контекста на всичко известно досега: така много по-дълбоко се вниква в сложния и богат свят и в творческия път на развитие и съзряване, като открива много нови закономерности, утвърждавани през дългия, труден и плодоносен живот на критика. Човек разбира какво огромно значение има за Георги Цанев навременната му среща с марксизма-ленинизма, една идеология, която трайно формира творческата му личност . . .

Въпреки всички превратности на епохата в съзнанието ни се откроява възходящата спирала на будния селски момък от древна Мизия, достигнал до катедрата на своите университетски преподаватели и до най-високото научно звание.

Старата „филмова лента“ се развива пред духовното ни зрение, а на екрана се появяват ликовете на знаменити личности, с които авторът на спомените е другарувал, запазил живи духовни връзки. Често лентата е „накъсана“ или се затормозва от неравния ритъм . . . Някъде дори и „кадрите“ са „смътни или съвсем неясни“ — както се изразява Цанев. Другаде изобщо лентата се прекъсва и започват да блестят „бели полета“ . . . Подобно прекъсване е напълно естествено, тъй като съвсем не е леко да се възкресят ясно събития от преди близо осемдесет години . . . Срещите с преживяното и изобщо с миналото са в обратна посока, и то за твърде дълъг период назад. Затова са и „белите полета“. Ала въпреки дългия „път през годините“ в съзнанието ни оживяват паметните светли мигове на детството, които се възприемат като някакво красиво чудо. Други мигновения, обратно — макар и от по-късен период, — са безвъзвратно изчезнали в „здрача на времето“ . . .

Тъкмо тези малобройни епизоди, които не се очертават ясно на екрана на паметта, а се мяркат в „съвсем бледи очертания“, авторът изоставя и не ги „реставрира“. Но тогава идват на помощ именно — „писмените документи“, съхранявани, някои от тях, повече от половин век.

Дневниковите бележки, водени нередовно и по различни поводи, документират непосредното изживяване или отношение към отминали събития и личности (Г. Димитров, В. Коларов, Хр. Кабакчиев, Др. Коджейков и др.) или литературни явления. Освен тях — запазените лични писма (копия или преписи), издирвани по-късно, до отделни писатели, художници, близки, артисти или колеги — открояват с действително ярка сила забравените епизоди или картини от живота.

Същото се отнася и до писмата, които получава от най-различни хора и по различно време. Топло и с голяма сърдечност са написани писмата на Разцветников, Фурнаджиев, Каралийчев, Вежинов, Радевски и мн. др. Личи тяхната професионална култура и загриженост за съдбата на българската литература. Често пъти те споделят и лични тревоги и преживявания, все свидетелства за „духа на времето“ и за творческия натюрел на писателите: „Но аз „далдисах“ в излиянията — споделя в едно свое писмо Фурнаджиев, — това е естествено: отдавна с никого не съм говорил, никому не съм писал“ (с. 244).

Акад. Георги Цанев отлично съзнава, че той не е в състояние да осветли многостранно цялото многообразие от случки и събития,

които съпътствуват неговия дълъг живот. Не си поставя и подобна задача. Затова подбира най-значителните и най-характерните „феномени“, имащи литературно и обществено-политическо значение или докосващи важни преломни моменти от духовната биография на значителни творчески личности, или са от значение за характеризирането на противоречивия творчески процес. По този начин читателят е въведен почти изцяло в творческата лаборатория на критика и той паралелно съпреживява литературно-психологическия климат и цялостната творческа атмосфера, в която се вземат значителни решения и оценки за книги и автори, утвърждават се позиции или се уточняват творчески анализи и обобщения.

Подобно съпричастие повишава активното четене и дава възможност отблизо да се разбере същността на литературнокритическия труд. Труд — твърде деликатен и труден, сложен и отговорен, — отчитащ спецификата на писателската практика; труд, в който се съчетават прозренията на литературния критик, хладния ум на литературния политик и проникновените прогнози на литературния историк. Само с подобна комплексна работа на съзнанието могат точно да се преценяват обективно естетическите стойности; многостранно да се докосват везните на справедливия съд на литератора, поставящ в оценката си истината над всичко. Тъкмо чувството за отговорност пред историята и пред съвременността кара автора на спомените да ни довери още в самото начало на книгата си: „И сега, когато пристъпвам към своите спомени, аз изпитвам известна боязън“ (с. 5).

Подобно усещане се обособява безспорно и от обстоятелството, че „всички спомени са субективни“, малко или много. Но и от *логиката* на основното в човешкия характер . . .

Ала каквито и уговорки да се правят за трудностите на литературнокритическия „занаят“, акад. Георги Цанев открива за себе си личния еталон и остава верен на собствените си принципи — на любовта си към литературата и на стремежа си да остане винаги „искрен и правдив“ в оценките си въпреки онази откривателска страст и законна субективност, без които е немислимо всякакво съпреживяване, всякакво творчество и изобщо всякакво естетическо усвояване на действителността . .

Затова доверието към неговите оценки надделява дори и когато усещаш в съзнанието си някакви диспропорции . . .

Най-важното в оценките на Георги Цанев е, че за онова време той открива за себе си онази точна и възможна *мяра*, нужна — от една страна, за условията на времето, за да не се дразнят излишно блюстителите на цензурната регламентираност, и, от друга — сам авторът да запази ненакърнена съкровеността на критическата си изповед. За подобна двустранност е потребна съответната подготовка, чувствителност и чутка критическа съобразителност, остроумие и до голяма степен творческа висота и виртуозна изобретателност, за да се говори по същество . . . Несъмнено и това е форма на борба — идеологическа, партийна . . . Не без основание авторът си служи и с псевдонимите „Младен Иванов“, „Б. Боринов“, „Гвидо Гоцанин“, „Г. Ц.“ и др. Изкуството за модифициране се овладява от критика в годините, когато дори и името на социалистическия реализъм се заменя с подходящия синоним — „нов художествен реализъм“ . . . Подобно „изкуство“ е голямо предимство в легални условия, за предпочитане пред всякаква излишна прибързаност и безтактност . . .

Никак не е случайно също, че когато Георги Цанев се съгласява да оглави сп. „Изкуство и критика“, веднага се отзовават почти всички писатели-антифашисти „освен някои заклети златорожци“ . . . Наред с прогресивните творци се „канят“ и други „официални писатели“, вписват се дори в „поканите“, но никога не се търсят за пряко сътрудничество. Отзовават се и сътрудничат и такива писатели като Магда и Константин Петкановци, Фурнаджиев, Мавродинов, Райчев, Г. П. Стаматов, карикатурист като Илия Бешков и мн. др. Най-бързо се отзовават писатели-комунисти — Радевски, Г. Караславов, П. Зарев, О. Василев, даже и Тодор Павлов . . ., да не говорим за писатели като Ангел Каралийчев, Асен Разцветников, Атанас Далчев, Димитър Пантелеев, Стоян Загорчинов, Иван Хаджийски, Матвей Вълев и мн. други поети, белетристи, драматурзи, журналисти, социолози, художници, публицисти — повече от 85 души, които са и по-близки другари на критика . . .

Не отказват сътрудничеството си дори Йордан Йовков, Константин Константинов и други художници на словото, завоювали авторитет сред „по-неутралните“ писателски среди . . . „Поканих за сътрудник и Ел. Багряна, която ценя и с която бяхме приятели — си спомня критикът-мемоарист. — С голямо съжаление — както признаваше — тя ми отказа. „Получих — довери ми тя — голямо писмо от Вл. Василев: заклева ме в 20-годишното ни приятелство да не ти дам нищо. При това положение не мога — неудобно ми е“ (с. 322). Ето черти от подмолната съпротива на отвъдната позиция, на силната на деня . . . Но тя не сломява усърдието на редактора-антифашист.

Далновидният и бдителен организатор продължава да живее с амбицията да обедини в единен фронт усилията на всички талантливи писатели; да ги групира в „един постоянен кръг“, да води „прогресивна, антифашистка“ политика и да предостави на сътрудниците си възможната за времето „свобода за проява по отношение на творчески метод, стил и форма“ (с. 232). Що се отнася до „генералната линия“ на списанието, то тя недвусмислено се определя от достойнствата на „новия художествен реализъм“ — „реализъм, който не е чужд на романтичното извисяване“

(с. 323). Дори още в уводната статия (програмна) на „Изкуство и критика“ (год. I, кн. 1) категорично се програмира: „Въпреки сложната мрежа от пътища и отклонения тя (българската литература) стъпва в своя *верен* път. *И тоя път я води към един по-сигурен, по-здрав, по-проникновен художествен* реализъм (курс. м., Х. Й.). Въпреки романтичните склонности — до известна степен впрочем законни — у някои наши писатели съзнанието, че реалистичният метод дава най-верни и неотразими внушения за човека и света, става все повече и повече господствуващо. Социалното чувство в своите различни степени — от топлото човешко съчувствие до революционния позив — се налага като характерна черта на днешната българска литература. Тя дири националното в бита и душата на българина. Дири път към въжделенията на народа. Най-хубавият неин стремеж е, че иска да бъде проста и предметна в своя израз. Една от най-положителните ѝ страни е, че утвърждава вярата в човека и любовта към земята.“

Смисълът и съдържанието на току-що цитираното изцяло подчертава естетическата платформа на социалистическия реализъм и не е загубило и до днес своята актуалност.

„Искрен и правдив“ е критикът в осветляването и на многобройните литературни явления, на скритите и явни тенденции от развитието на българската литература между двете световни войни. И всякога авторът търси обективни критерии в пластичните оценки за книги и автори; дири точните координати на душевност и образност, строго обусловени от родови, класови и социални особености.

За да е още по-убедителен в оценки и прогнози, авторът прибягва към „автентичните документи“, до „показанията на най-осведомените и откровени свидетели: писмените документи, в които се кръстосват пресните следи на културните деяния и техните най-различни тълкувания“. По този начин епистоларната литература доизяснява бит и душевност, нравствени и идейни качества, а и самия процес на съзряване и еволюция... Каква ведра сила и насърчение се крие например в писмата на Фурнаджиев. Той пише на 5 март 1934 г. от Цариград между другото на критика: „Бъди по-твърд, работи, пиши! Още много работи има да се изясняват и казват; има нужда от честен ум и смело перо. Не се отчайвай!“ (с. 218). И до края на изложението мемоаристът остава последователен на своя оригинален стил — да подкрепя казаното с автентични свидетелства. Така той утвърждава настъпилите промени в съдбите на български поети и писатели, художници и композитори чрез дела, статии и писма. Особена цена в това отношение имат писмата на Хр. Радевски, Кирил Цонев, Илия Бешков, А. Каралийчев, Н. Фурнаджиев, Ат. Далчев, Д. Габе, Ст. Загорчинов, Л. Пипков, А. Геров, В. Петров и мн. др. Възкресява споровете за класиците припомня документално за съдбата на бъл; гарския Пролеткулт; за дейността на на-- ционалния ПЕН клуб; цитират се документи и от позициите на критици отвъд барикадата (Бадев, Пундев, Василев). Не се премълчават даже най-трудните мигове от личната съдба на критика. И навсякъде фактите се осветляват двустранно: от позициите на отминалото време и от съвременни научни позиции...

Георги Цанев за първи път публикува редица свои или чужди произведения, отстранени някога от цензурата или запазени в неговите „дневници“, „бележници“ или в богатия му личен архив, останали непечатани по една или друга причина. Доизяснява чрез тях започнати, но недовършени дискусии; разкрива различни психологически настроения у отделни писатели... В това отношение крайно интересни са писмата на Каралийчев от Париж, на Радевски от Телиш, на Разцветников от Габрово или на Фурнаджиев от Цариград. Подобно документиране внася достоверност на разказа, особено когато се засягат парливите проблеми на текущия ден, на острите спорове, на дискусиите за класическото наследство или на острата борба за освобождаване от тесногръдите и сектантски представи и оценки за явления и съдби...

Никъде обаче не се изпада в менторски тон. Не се правят обобщения, защото още в своите „уводни думи“ авторът предупреждава: „Не пиша литературна история. Не ме блазни и перото на белетриста.“ Когато внимателно се вниква в текста обаче, читателят добре разбира, че повествованието носи и „следите“ на литературния историк, на добрия познавач на съдби и събития и точно аранжира фактите за тях. Освен това мемоарното изложение съвсем не е безстрастно регистриране на факти и документи. Обратното е вярно — незабелязано някъде мемоарното спокойно изложение преминава в сгъстен искрен разказ, сгрят с белетристична сочност, изпъстрен от свежи изживявания и размисли, споделяни чистосърдечно, с ярка простота и с голяма обич към хората и особено към литературната младеж.

Незабравими остават белетристичните фрагменти за детството; за класическата борованска кал, дала название дори на селището; за задругарския бит в семейството, където отраснва, или за учителите — представени със своите човешки слабости и увлечения. Особено интересни са и сцените от войната и заложничеството, завръщането в столицата, както и задушевните разговори с писателите в софийските кафенета, пивници или в столичния дом на критика...

Свежо и колоритно са представени картините от „литературния бит“, пряко свързан със своеобразието на оригинални творци като Бешков или Каралийчев, Фурнаджиев или Светослав Минков, Михаил Маджаров

или Михаил Арнаудов, Боян Пенев или Кирил Цонев и мн. др. Точно е фиксирано неповторимото у всекиго, и то в „делничното литературно всекидневие“ на писатели като Лилиев, Йовков, Загорчинов, Радевски, Кирил Христов, Бешков, Пипков и др., които са изключителни и като индивидуалности, и като художници.

Висока цена имат специално писмата на Павел Вежинов, в които той подробно анализира усилията си да създаде модерен роман и с това подробно и точно разкрива поетиката и цялата си творческа лаборатория.

Тясно свързан години наред с много писатели, художници, композитори и артисти — съвременници, Георги Цанев характеризира не само себе си и собствените си преживявания в спомените си. Той отразява едновременно и главното от преживяното, и вълненията на много известни писатели от две поколения, творили активно през периода между двете световни войни. Този факт чувствително разширява обема, но осезателно повишава и значението на мемоарите.

„Среща с миналото“ от акад. Георги Цанев е оригинална по жанр книга, написана със зрял художествен усет и от научни, класово-партийни позиции. Тя е безспорен творчески принос в съвременната българска мемоаристика и документална проза. Допринася за задълбоченото изясняване на спорни явления и тенденции, дали трайно отражение за духовното формиране на значителна част от нашата художествена интелигенция, утвърдила новите традиции, ярката ценностна система на социалистическия реализъм и пълното тържество на ленинските принципи в развитието на самобитната ни нова българска литература, изкуство и култура.

Христо Йорданов

„СЪВРЕМЕННОСТ И НАСЛЕДСТВО“
от П. ЗАРЕВ
С., БП, 1977. 233 с.

Вече свикнахме с активното участие на П. Зарев в литературоведческия живот. Като феномен в това отношение той почти няма предходници и съперници. Но плодовитостта като че ли е в „кръвта“ на последните две десетилетия — откриваме я в поезията, белетристиката, публицистиката. Да се носиш на вълните на непрестанното, повседневно участие в събитията на литературния процес, да си свързан и непосредно да отразяваш многото му страни и същности, с избързваща във времето упоритост да подемаш и осмисляш многоезичието на идейно-тематични, стилови и жанрови дислокации, неосъзнато следваната потребност да си постоянно във вчерашния и днешния ден на литературата стана съдба на критиката и литературната наука, съдба е и на П. Зарев.

Очевидно е, че не се сблъскваме с единичен случай, с индивидуални творчески възможности и т. н. Пред нас е обективен в реализацията си, в практическите си измерения процес — независимо от засилената или съвсем скромна въздействена роля на критиката — нейните прояви стават внушителен факт, те се открояват в обемите и развръщанията, познати досега само от отделните насоки на самата художествена практика. Това ни прави свидетели на равностойните начала, въз основа на които емоционалното и аналитичното се успоредяват, взаимно обогатяват и насочват към една цел — духовността и емоционално-интелектуалните „силови полета“ на човека, на съвременника. Нали пак, следвайки и логиката на художественотворческото, и литературнокритическото начало, настъпиха значителните промени в стилистиката, в жанрово-организиращите, в аналитико-осмислящите форми на самата литературна критика и наука, с които бързо заживяхме, без да отчетем плюсовете и минусите на отдалечаването от академизма. Не за „двубой“ се уравновесяват правата и издателските прояви на литературоведческото мислене — а като постигната външна форма на едно нормално състояние. Разбира се, и изискванията при една такава ситуация следва да са по-големи. В уточняването им голям дял се пада на изследователското дело на П. Зарев. С петтомното издание на „Панорама на българската литература“, с усилията си в литературнотеоретическото поле („Народопсихология и литература“, „Аспекти на стила“, „Структурализъм, литературознание и естетически идеал“), с очерковите си и оперативнокритически статии и материали той действително дава представа за положителните страни, свидетелствува за нивото на литературоведческото мислене у нас през последните две десетилетия. А кой би казал — при тия темпове и смяна на вкусове, на творческа умора и похабяване, — че това е малко и е лесно?

За изследвач с школовката, с изградена и строго следвана методика на изследванията и на обхватимостта на литературния процес като Пантелей Зарев мисля, че е излишно да се спирам на връзката между излизащите му в последно време проучвания и това, което поднася с новата си книга „Съвременност и наследство“. Такава връзка действително съществува — между всеки от трите дяла на книгата и други негови издания от 60-те—70-те години. Но ще подчертая, че тая книга е и различна — по цялостния си облик и проблемно-тематичната си насоченост не се родее с нито една от предишните. Обединявайки в нея студийни и портретни изследвания, породени от интереса му към теоретични, историко-културни и съвременни явления на духовния ни живот, Зарев постига единното ѝ звучене в съгласие с двупосочната

ориентация на привличаните факти, произтичаща от наслова. „Разнородното“ е илюстрация и потвърждение на единната принципна основа, върху която изследвачът осъществява наблюденията и изводите си над новата българска литература. Отминалото като търсения и прояви той успява да актуализира, съвременното — да му подири корените и белезите на приемственост. И така да подири пресечната им точка като моделираща структура на непрекъсваемостта на националния литературен процес. Разнопосочните явления, от които тръгва с примерите и разсъжденията си, са убедително потвърждение на известни и следвани негови постановки. Да не посочвам и други някои по-общи обединяващи естетически принципи, през призмата на които се дири оптималността на литературоведческия подход, конкретно-историческият смисъл на естетическия идеал, интегриращата роля на творческата съвест, културно-историческия и народоведчески подвиг на четирима творци на миналото (Н. Геров, З. Стоянов, Сим. Радев, Б. Пенев), отделни съществени прояви на десет съвременни поети.

Първият дял на „Съвременност и наследство“ съставят студиите „Литературознание и структурализъм“, „Идеал. Съвременност. Световен литературен контекст“ и „Съвестта на писателя“, познати от предишни издания на Зарев. Мястото и присъствието им тук е мотивирано от залегналите в тях методологически и социално-психологически положения, които са кредо и литературоведческа платформа на изследвача, които са отправна точка и за оценката на явленията в останалите два дяла на книгата. Всички си спомнят как сред оскъдната на позитивни и аналитични решения по въпроси на съвременните методи в литературната наука наша литературоведческа мисъл преди десетина години студията на П. Зарев зае своето място. И нейните изходни позиции са „програмирани“ от основните му постановки на изследвач. Те залягат в целите му — „каква е стойността на такива изследвания, ако те не ни възвръщат към цялото; ако зад тях не стои реалният еквивалент на художествената литература, ако не обясняват нейната жива пълнота“ (с. 13), „в тези духовни усилия липсва тъкмо нещо основно и генерално, липсва дълбока хуманна насоченост, няма значими обществени идеали и желание да се преобрази това, което е, към по-добро и по-разумно“ (с. 15) и др.

Отношението на П. Зарев към структурализма и неговите възможности е двояко — едното отрича ония негови аспекти, положения и амбиции, които го приобщават към философско-методологическия инвариант на немарксисткото съвременно литературознание, при което е факт „тенденциозността към отричане на активното, на преобразователното начало при изследване на значими хуманитарни явления като изкуството. Те се разглеждат в статиката на опознаването им, а не в динамиката на общественото им въздействие“ (с. 16). За автора това са „явно ограничени, погрешни или открито реакционни гледища“. Но ходът на изложението не върви по линията на голото отрицание, а търси диалектиката на положително и отрицателно не толкова в „теорията“, колкото в „практиката“ на структурализма. Така стига до твърдението за необходимостта „да се възприемат възможностите, разкривани от съвременната количествена методика за отделни анализи“, да се „възприема структуралният метод в едно цялостно единство от методи — социологични, психологически“. Разумно вниквайки в реалните постижения и дори от философско-методологическите му претенции за обхватност и модерност и резултатите от неговата практика, Зарев защищава възприемането на „структурализма като възможност за познание и като методика“, но в рамките на „една цялостна методологическа систематика, която има и естетически, и социологични, и психологически аспекти“ (с. 29). По тоя начин той пак ни внушава своето неколкократно формулирано схващане за метода, въз основа на който анализира и съди за литературата.

В студията „Литературознание и структурализъм“ срещаме следната мисъл — „става дума не само да воюваме за хуманна литература, а и за друго — за хуманно литературознание“ (с. 26). Тя обуславя патоса на изложението, актуалността и методологическата жизненост на защищаваната тук позиция. Борбата за „хуманно литературознание“ се превръща в съществен момент от духовния живот на нашия противоречив съвременен свят. Това е много добре осъзнавано от Зарев и той е подирил конкретните форми на личното си участие.

Вече усилията за утвърждаването на хуманното начало и стойности на самата литература залягат в следващите две студии, което личи и от насловите им — „Идеал. Съвременност. Световен литературен контекст“, „Съвестта на писателя“. В тях пак по-общи, от основополагащо мирогледно естество са подтиците, които са довели до създаването им: „В наши дни все по-настойчиво, бих казал, пренастойчиво, звучи призивът литературата да носи в себе си душевността на съвременния човек. И още нещо — като морал, като душевна сила да участвува в неговото съзиждане“ (с. 32). Или пък в другата му студия: „Литературата, разбира се, не е някакъв практически наръчник по житейска мъдрост, но ако тя, литературата, не може да научи хората как да живеят, тогава каква е нейната обществена функция!“ (с. 87).

Противно на очакванията нашата литературна наука почти не се занимава с проблемите на естетическия идеал на съвременната литература — като теория, като практическо емоционално-образно въплъщение. Може би

дял за това се пада на регламентираното от целия ни духовен живот оттласкване от принципи на постулиране, познати от недалечното минало, сред които съществено място заемаше и въпросът за положителния герой, за измеренията и проекциите на естетическия идеал и т. н. Дял може би има и самото състояние на съвременната литература, при която е налице „откъсването от отвлечените и приповдигнати герои, навлизането надълбоко в душевността на съвременния човек", вникването в „непосредно близкото всекидневие, в умните и противоречиви хора, чрез чието опознаване литературата живее пълно и добре". Тоя процес го откриваме в „Софийски разкази", „Пътища за никъде", „Двама в новия град", „Благословен живот", „Като лястовици" и мн. др. Но за Зарев тия факти доутвърждават почувствуваната нужда от изясняването или поточно от шрихирането на връзката „естетически идеал—съвременност". За него тя се превръща в проблем, върху чиято територия може да се защити съвременната ни литература като „хуманна литература". А това съвсем не е малко. Ето защо в неговата концепция понятието „творческа съвест", съвест на писателя се превръща, възприема, третира и налага обременено с редица естетико-обозначаващи и значещи стойности.

За съжаление вярно уловените особености, плодотворните наблюдения и изводи над взаимодействието естетически идеал — съвременност и при изследвач като него не намират своето продължение, към което приканва и самият той — доколко литературата участвува във формирането на душевността на съвременника. Не се ли сблъскваме с нейните илюзиативни функции в това отношение? По инерция не ѝ ли отреждаме място, което в същност тя не заема, и тия роли не играят ли други страни и форми на общественото съзнание в наши дни? Критерий . . . е практиката. А именно тая неумолима наша практика свидетелствува, че книгите се четат, че книгите се търсят, но твърде скромна е тяхната роля при изграждането на съвременната чувствителност, при определяне линията на човешко поведение и т. н. В тоя смисъл не е достатъчно твърдението, че „изкуството е издълбоко повлияно от идеално желаното" — защото „идеално желаното" досяга и неговата същност, предопределя и степените на неговото непосредно въздействие. Може би това не влиза в задачите на автора, но може би това е и причината наблюденията и разрезите му да не се разгръщат в само маркираната насока. Защото реторичният въпрос — „но ако тя, литературата, не може да научи хората как да живеят, тогава каква е нейната обществена функция" — освен реторично-утвърдителната си интонираност съдържа скрито и раздвоеността пред не така категоричните „свидетелства" на живота за осъществяването на тая ѝ роля. В това, че литературата и изкуството правят настоятелни, благородни, а и предопределени от самата им природа опити да „учат хората как да живеят", едва ли някой разумен човек се съмнява. Но доколко успяват — при конкретните в случая съвременни условия, трябва да си кажат думата обективни и задълбочени социално-психологически проучвания, с каквито не разполагаме.

Под сполучливото и неочаквано добре намерило обединяващи черти между явления, при които никой не се е опитвал да хвърля мостове (освен Е. Каранфилов между „Записките" и „Строителите"), заглавие „Четири народоведски епопеи", П. Зарев включва студии, посветени на най-значителните факти в делото на Н. Геров, З. Стоянов, Сим. Радев, Б. Пенев. Още тълкуването им чрез самия тоя обединяващ ги наслов свидетелствува за принципно новия и обогатен от опита подход към „Речника", „Записките", „Строителите", „Историята". Оценките за Н. Геров, Сим. Радев и Б. Пенев са свързани с прякото участие и значителния дял на Зарев и в преиздаването на техните епохални за отделните насоки на народознанието ни съчинения — преиздаване, което ги освободи от апокрифния интерес на по-широки читателски кръгове към тях и ни ги възвърна с техните непреходни стойности на неотнимаема и съществена част от културата на близкото минало.

„Нашето съвременно културно съзнание се нуждае от възпроизвеждане на цялото това знание от миналото, което може да му послужи" — ето го подтика за включването на тия книги в съвременния духовен живот, който ляга в основата и на авторовата критико-оценъчна интерпретация. За съжаление малко късно става това — причините са не само обективни. Релативист и недогматичен обикновено в отношението си към същността и мястото на нещата в неговия свят, българинът е склонен да следва догмата, когато тя е в услуга на неговите интереси и на субективната му позиция в тоя свят, макар и да е очевиден спекулативният елемент в поддържаното отношение. Та след време може би ще се създадат възможности да се посочат и причините за прекалено дълго поддържаното отрицателно отношение към образци на миналото, за неосъзнатата нужда от приемственост спрямо тяхната същност, което на практика довеждаше и до непреиздаване и игнориране на трудове като „Речника", „Строителите", „Историята". Може би, за да оправдае тази си черта, българинът обича поговорката — и утешителна, и свидетелствуваща за механизмите на отношението му към някои явления — „По-добре късно, отколкото никога".

И така, макар и късно, книгите на Н. Геров, Сим. Радев, Б. Пенев отново се включват в духовния и литературния процес. А намерилите място в „Съвременност и наследство" студии на Зарев бяха достойно въведение и ориентири за интереса на съвременника към тяхното богатство. Съвсем естест-

вено, вече от професионално-литературоведческите му усилия създадена, към тях се включва студията за „Записките“. Всяка от тях има своите качества, съдържа свежо и неподправено лично отношение, характеризира се с концептуална мярка на вложеното и произтичащото от съдържанието, идеите и същината на разглежданите книги. Зарев и анализира, и обобщава, и конкретно-исторически съди и проектира върху настоящето, но неотклонно следва основната си цел — да разкрие във всяко от разглежданите съчинения заложените народопсихологически и духовни богатства, тяхната връзка с емоционално-интелектуалния строй на българина.

На пръв поглед изненада може да предизвика опитът на Зарев да се занимава с анализ и оценка на Геровия лексикографски труд, изненадата може да остане и при поповърхностно прочитане на студията. Но е достатъчно да вникнем в цялостния патос на изложението, в многото конкретни наблюдения и изводи, за да се убедим, че тезата на изследвача да осмисли съчинението и мястото на Геров „предимно като народовед, като събирач на народно творчество, а не като езиковед“ е изключително плодотворна и откриваща неочаквани аспекти на голямото и непреходното в това дело. И за себе си съм убеден, че предговор, написан от езиковед, не би могъл да изиграе такава роля, каквато играе написаното от Зарев като въведение към труда на Геров. Ъгълът, от който е оценен и осмислен „Речникът“, дава възможност на автора да разкрие скритата му връзка със „Записките“, защото „изходното начало, душевността на народа, неговата философия, неговата нравственост, неговият практицизъм и романтизъм, неговото индивидуално словесно оформяне“ са документирани със своята епичност и монументалност и в едното, и в другото. Естествено се налага и по-обхватният паралел, при който „Речникът“ се поставя не само до „Записките“, но и до „Строителите“, до „Епопея на забравените“, до поезията на Ботев, защото „и в него умно и здраво живее българското — като слово, като познание за духовните граници на едно историческо време“.

Не целя да привличам и илюстрирам всичките верни и плодотворни наблюдения и оценки на П. Зарев върху „Речника“. Ще посоча само, че те следват и доказват една от основните идеи на неговите занимания с литература — връзката ѝ с народопсихологията върху терена на „непосредно запазената връзка между слово и народна психология“. Примерите, тяхното тълкуване, тяхната фолклорна естетическа многозначност и практическо битие са потвърждение на тезата му. „Просветителят Геров идва и днес да ни поучава“ — констатацията е твърде симптоматична за точката, до която е стигнало нашето народознание. Именно в неговото дело той вижда въплъщение на усета за „реалното битуване на езика — реч като живо въплъщение на народностна духовност и на народни качества“, цялостен свод на „материал от бита и от силно развитите практически и нравствено-философски съждения на българина“.

С качества от подобно естество се налагат и студиите за „Записките“, „Строителите“, „Историята“. Епопейното, мащабното, обхватното, основополагащото в размаха и усилията на З. Стоянов, Сим. Радев, Б. Пенев привличат изследвача и той откроява тяхното художествено-публицистично, художествено-историографско и литературно научно покритие. Ако при анализа и разсъжденията си за „Записките“ авторът е не толкова изразител на нови схващания, колкото на свежа и обогатена с неговите лични възможности интерпретация, то не така стоят нещата при „Строителите“ и „Историята“. П. Зарев им прави синтетична характеристика с оглед на „народоведското“ у тях, с оглед на проблема „съвременност — наследство“. Наблюденията над съчинението на С. Радев, при когото отбелязва, че „всяка от неговите литературни дейности — критика, мемоаристика, история — има една особеност — непреходността“, са с определени акценти не толкова върху историко-познавателното, колкото върху начините и формите на мислене, на отношение и творческо отреагиране на събитията и засегнатите личности: „Изпитвал е почти наслада на художник, когато е превръщал документа в разказ, в човешки портрет или в ситуация с психологическо съдържание. Давал си е сметка за важността и на изхарчената от личността енергия. Събития и лица той винаги отправя към нашето живо съзнание и иска да ги възприемаме освен с логика и мисъл, но и чрез чувство и въображение“ (с. 139). Като има пред вид спецификата на нашата литература, успехите ѝ (в повечето случаи) в „хибридните“, неуточнените жанрови форми („Житието“ . . . на Софроний, „Записките . . .“, „Бай Ганьо“, а и най-вече като държи сметка за характера и отличителните белези на „Строителите“, Зарев иска да я види в обкръжението на художествените ни образци, „във фонда на нашата художествена литература, като смесено по жанр четиво, богато със съдържателността си, изящно с езиковата си форма“.

За изследвача П. Зарев Боян Пенев е „историк с концептуално отношение към литературните явления и процеси и това го издига над мнозина наши историци покъсно, които, макар и марксисти, не достигат неговата широта и дълбочина“ (с. 150). Пиететът към личността го подтиква към внимателно вглеждане и в постигнатото. Отдава му дължимото във връзка с редица общи положения около наложената характеристика на новата българска литература, за някои от конкретните му проучвания. Опитът на нашата литературна история в лицето на Б. Пенев за Зарев е още един повод да разсъждава и осмисля методологическите начала

на родното литературознание в отделните етапи на неговия развой. Характерен е разумният му, конкретно-исторически поглед, пулсацията на едно обглеждащо и съизмерващо съзнание. Ето защо наблюденията му целят и тръгват нетолкова и не само от петтомния труд на изследвача-класик, колкото от цялостния облик на неговото дело, на неговото присъствие в литературоведческия ни живот. Изводите съдържат и бремето на личния опит, и следите на извървяното от националната изследователска мисъл. В отделни моменти като че ли е неточен и прекалено взискателен, като случая с твърдението, че Б. Пенев не е достигнал до „идеята за отношение издълбоко между народопсихология и литература", след като познаваме усилията на учения и в тая насока да осмисли литературния ни процес през Възраждането. В други моменти е склонен, и то с право, да оправдае неговия методологически релативизъм, до голяма степен предопределен и обусловен от състоянието на нашата литературна наука до началото на века, когато се формира като изследвач Пенев, защото Зарев се е убедил, че и „съвременни историци, които са марксисти по мироглед, които при това добре познават фактическия материал, съвсем не са застраховани от елементарност и механицизъм при литературно-историческото им изследване" (с. 157). Но от която и страна на литературното дело на Б. Пенев да тръгват наблюденията на Зарев, те свидетелствуват за принципно новото, обективно, освободено от предубеждения отношение към неговата същност и място в националния духовен живот. Иначе би ли му отредил място сред „народоведските епопеи", би ли наредил „Историята. . ." до „Речника. . .", „Записките. . .", „Строителите. . .". . .

Вече цикълът „Съвременни поети" с посветените на отделни книги на Л. Левчев, Сл. Хр. Караславов, Ив. Радоев, Л. Стефанова, Вл. Голев, М. Ганчев, П. Караангов, Ст. Цанев, Н. Христозов, В. Петкова статии-рецензии, не косвено, а пряко ни потопява в атмосферата на съвременността в литературата. Значителната част от наблюденията тук продължават познатото от „Преобразена литература", намерилото обобщения си израз в пети том на „Панорамата". Всяка от страниците свидетелствува за непресекналия оперативен критически рефлекс на изследвача — напротив, преминал през горнилото на сложния живот на литературното минало, тук той ни се разкрива по-обогатен и гъвкав, с възможности точно и недвусмислено да открие и защити концептуалното и самостоятелното в конкретното, в отделната литературна проява на тия зрели поети.

Новата книга на П. Зарев „Съвременност и наследство" ни задържа при активното и плодотворно участие на тоя зрял изследвач на българската литература в напрегнатото поле на критикооценъчния живот. Без да притежава и да претендира за мащабността на „Панорамата", за монолитно-перспективните постановки на „Народопсихология и литература", тя придвижва напред и в нови посоки неговото мислене, свидетелствува за обхващането на нови явления от неговия изследователски поглед.

Иван Радев

„ВАСИЛ ДРУМЕВ — ЖИВОТ И ДЕЛО"
от ДОЧО ЛЕКОВ
С., 1976. 115 с.

Животът и делото на В. Друмев никога не са съсредоточавали около себе си изследователските амбиции. Нито новият труд на Д. Леков върху жизнения и творчески път на възрожденския автор има претенцията за преоткриване на художественото му наследство, нито за прилагане на нови методи за научна интерпретация. И въпреки това „Васил Друмев — живот и дело" (1976) има свое определено място както сред проучванията, посветени на създателя на новобългарската повест и драма, така и в съвременното наше литературознание.

Последица от един дълготраен интерес към живота и творчеството на В. Друмев, както и на цялостните занимания на изследователя с възрожденската белетристика,[1] книгата на Д. Леков концентрира в себе си грижливото издирване и систематизиране на литературните факти, с прецизното им интерпретиране и със стремежа за поставянето им на фона на литературния живот от съответната епоха. В тези три насоки могат да се търсят силните и слабите страни на този труд.

Водеща линия в изследването е жизненият път на българския общественик и книжовник. В него се оглеждат някои от най-важните събития на предосвобожденската и следосвобожденската епоха. „Помощникът на Доброплодни", „Семинарията не съответствува на нашите надежди", „Поради липса на средства", „Ти беше за пример труженик", „В свободна България" — в тези глави се съдържат основните моменти от биографията на твореца. Обществената и културната атмосфера на Шумен и Одеса, търсенията и лутанията на младия автор, всичко е основно издирено от литературния историк. Особено внимание е отделено на въздействието на С. Доброплодни и най-вече на това на Г. С. Раковски върху Васил Друмев. „Среща с хора като Раковски е събитие. Неслучайно той завладява всички българчета в Южно-

[1] Дочо Леков. Литературен архив. Т. 6, 1976 г., В. Друмев. Съчинения в 2 т. 1967; В. Друмев. Художествено творчество. Критика. С., 1976.

славянския пансион и влиянието му над тяхното интелектуално и идейно развитие се чувствува в по-късната им книжовна, обществена и педагогическа дейност.“[2] Разочарованието от духовната семинария, подкрепата на черковната борба, участието в легията на Раковски и в живота на българската колония в Одеса и Киев, първите прояви в периодичния печат — това са основните моменти от живота на Друмев до приемането на духовния сан. Акцентувано е обаче най-вече върху дейността му в учредяването на Българското книжовно дружество и в уреждането на „Периодическо списание“ — две огромни заслуги на възрожденския творец. Духовната кариера на В. Друмев, започнала през есента на 1872 г., Д. Леков разглежда като трагедия, в която „той ще бъде герой цял живот“, „една човешка драма, която отнема от българската литература един талантлив белетрист, драматург и литературен критик“.[3]

Особено щателно са проучени противоречивите факти от живота на митрополит Климент в свободна България. Може би именно тук се крие една от най-големите заслуги на автора на книгата в проследяването на жизнения път на Друмев. Събраните от Д. Леков факти и документи, издадени в Литературния архив (т. 19), сведенията, извлечени от периодичния печат, му служат за солидна опора в ориентирането му в сложната политическа атмосфера в първите години след Освобождението. Над злобата на деня и дребните разпри в книгата се очертава чистият образ на пламенния родолюбец и русофил, на човека с будна гражданска съвест и с човешко достойнство, което не бива опетнено нито от хулите и нападките на съвременниците му, нито от някои не съвсем удачни прояви на политическата му кариера. Читателят остава с впечатлението, че дори само главата „В свободна България“ оправдава новото проучване на жизнения път на В. Друмев, трагедията на митрополит Климент.

Съвсем естествено е с оглед на задачите на изследването ударението основно да падне върху живота на възрожденския книжовник, още повече като се знае, че литературното му дело е било обект на проучване и в други трудове на Д. Леков. И все пак в книгата му образът на твореца Друмев не губи от пълнотата си. Жизнените факти не биха били достатъчно пълноценни, ако те не оставяха в наследство една интересна книжовна дейност.

Втората линия в изследването — това са възгледите на Друмев по различни политически и културни проблеми, изявите му на литературен критик и историк. „Пиетет към делото на първите будители“ — Паисий, Н. Бозвели, П. Берон, Г. С. Раковски, Г. Кръстевич, „просветителските възгледи на автора“, „обяснение на някои обществени явления чрез биологичната теория на Дрепер за общественото развитие“, вниманието към миналото и повелите на съвременността, историята и особеностите на националния ни характер — това са част от насоките, в които се изразява небогатата по обем литературнокритическа и историческа дейност на Друмев. „Възпитаник на руската демократична литературна и научна мисъл, поклонник на критическото кредо на Белински и Чернишевски, на писатели като Пушкин и Гогол, Шекспир и Шилер, Друмев се отнася към формиращата се новобългарска литература и култура с обективен и строг критерий, с високи, но справедливи изисквания.“ „Без да е революционер, той е демократ, загрижен за бъдещето на България, за нейното изкуство и култура. От тези позиции той бди за чистотата и разцвета на българската литература, за неукрепналите ни училища и читалища.“[4] Интересът към педагогическата критика, към философията и историята, естествознанието, изказванията за някои научни съчинения — всичко прецизно е обхванато в монографичното изследване на Леков. Особено важен е изводът му, че статиите и отзивите на Друмев в „Периодическо списание“ и „сега пазят своята актуалност и сила, защото в тях има проблеми, валидни за всяко време — за отговорността на писателя като творец и гражданин, за обществената и естетическата стойност на литературата, за критиката като „проповедник на истината, учител на доброто, полезното и хубавото“ (с. 113).

Друмев — белетристът и драматургът — това е третата насока, в която се разгръща изследването. Авторът е обединил свои по-стари изследвания върху „Нещастна фамилия“, „Ученик и благодетели“, „Иванко“. Това обаче не намалява стойността на някои особено важни и интересни приноси, като творческата история на „Нещастна фамилия“, връзката ѝ с повест като „Черноносящая госпожа“ на Шмит и „Горски пътник“ на Раковски, наблюденията за новия положителен герой на епохата, който вече „живееше“ в „революционните песни на Чинтулов, в поемата на Г. С. Раковски“, но „Друмев го постави в по-широки рамки, проектира го върху по-богат жизнен материал“, допълненията и корекциите, които Друмев прави при второто издание, които според Д. Леков „говорят за порасналото му художествено майсторство, за стремежа му да индивидуализира отделния образ, като използува своеобразието на народния език“ (с. 45). Заслужава вниманието и наблюдението за творческия метод на първата новобългарска повест. „Нещастна фамилия“ е преход между сантименталните, полусантименталните и романтични преводни и побългарени

[2] Д. Леков. В. Друмев. С., 1976, с. 22.
[3] Пак там, с. 92.
[4] Цит. съч., с. 111.

произведения и реалистичната българска повест“ (с. 46).

Не може да се отмине и тълкуването на творческата история на „Иванко“, както и на някои основни насоки от нейното съдържание. „За Друмев черковната борба има преди всичко национално-светски характер. За него и за изтъкнатите български общественици и писатели на Възраждането това е борба на обособяването и съхраняването на националния дух, за отхвърлянето на духовното робство, за опазването и развитието на родния език и култура.“ И в този смисъл авторът на изследването съвсем основателно защищава тезата, защо Друмев изменя на историческата истина, като представя един слаб и безволев Асен. „Онова, което по право се пада на Асен, той го „дава“ на отец Иван“. Така ролята на отец Иван става определяща с оглед на творческите и гражданските позиции на Друмев. Отзивите за „Иванко“ във възрожденския печат, въздействието на драматурга Друмев върху автори като Т. Пеев, Ив. Вазов и въобще върху по-нататъшното развитие на драмата, отзивите за него в чужбина също не е убягнало от автора на монографията. Интересни са наблюденията и върху работата на Друмев върху втората редакция на драмата.

В новата си книга Д. Леков сумира наблюденията си върху недовършените белетристични творби на Друмев. В случая ни привлича не само прецизната работа на автора над архивните материали, нито само заслугата му за уточняването на броя им, колкото отражението в тях на една дълбока душевна трагедия, проникновените наблюдения за съдбата на твореца. „Започнати, но недовършени художествени произведения, няколко научно-популярни статии, рецензии за религиозни книги. Такава е равносметката от литературната дейност на Климент през последните десетилетия на живота му. Резултат от една дълбока душевна драма, от едно прибързано решение. То го терзае, но не му достига дързост да поправи една съдбоносна грешка на младостта. В момента, когато го обхване творческо вдъхновение, Климент забравя, че носи един кръст, че си е предопределил друга съдба. Тогава пише с лекота и вдъхновение. Но състоянията на самозабрава са кратки. И отново всичко за него е дълг и една жестока необходимост. Незавършените литературни творби на Климент говорят не само за неосъществените му писателски планове. В тях са стаени болките и търсенията на твореца, съмненията и обречеността на духовника, недоизказаните изповеди на гражданина. Те са най-силните и горчиви обвинения на Друмев срещу Климент“ (с. 197).

Без да има претенциите за есеистично писане, книгата се отличава с точния си и жив език. Изградена въз основа на богат фактически материал, явила се като резултат от редица проучвания на архивни фондове и частна кореспонденция, събрала в себе си дългогодишните наблюдения на автора над книжовния и обществения живот през Възраждането, новото изследване на Д. Леков има свое определено място сред литературната ни история.

Йорданка Холевич

Хроника

ЗАЩИТЕНА ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЯ

ПРЕДРАГ МАТЕИЧ: „БЪЛГАРСКИЯТ ХИМНОПИСЕЦ ЕФРЕМ ОТ XIV В. ДЕЛО И ЗНАЧЕНИЕ“

На 7 юни 1978 г. Предраг Матеич (САЩ) защити пред Специализирания научен съвет по литературознание докторска дисертация на тема „Българският химнописец Ефрем от XIV в. Дело и значение“. На защитата присъствуваха специалисти по старобългарска литература от Института за литература, от СУ „Климент Охридски“, от Института по балканистика, научни сътрудници, преподаватели, студенти. Заседанието беше ръководено от председателя на Специализирания научен съвет по литературознание и директор на Института за литература проф. д-р Тончо Жечев. В уводните си думи той поясни, че по предложение на Факултета по славянски филологии към Софийския университет е открита процедура за защита на кандидатска дисертация, представена от редовния аспирант при факултета Предраг Матеич. Тъй като дисертационният труд по мнение на катедрата по българска литература надхвърля изискванията за кандидатска дисертация, Специализираният научен съвет по литературознание е взел решение да се открие процедура за защита на докторска дисертация.

Предраг Матеич прочете автореферата си, след което беше дадена думата на първия рецензент проф. д-р Куйо Куев. Той определи

дисертацията като принос както за старобългарската, така и за другите славянски литератури. Американският учен открива неизвестен досега старобългарски книжовник от края на XIV в. и посочва шест негови произведения — три канона и три цикъла стихири. Рецензентът се спря на проблемите, засегнати в труда, подчертавайки правилната им постановка и изпълнение. Предраг Матеич предлага цялостно изследване в областта на старобългарската химнична поезия, чието изучаване е започнато наскоро от Стефан Кожухаров. В заключение проф. Куев обобщи, че дисертантът е успял да разбере нашата история, да вникне в особеностите на литературата ни, показвайки задълбочени познания, използувайки богата библиография, опирайки се на солиден фактически материал. Проф. Куйо Куев препоръча на Специализирания научен съвет по литературознание да избере Предраг Матеич за „доктор на филологическите науки". И другите двама рецензенти проф. Боню Ангелов и ст. н. с. Божидар Райков изказаха становището, че на Предраг Матеич заслужено трябва да се присъди научната степен „доктор на филологическите науки".

Проф. Б. Ангелов потвърди, че дисертацията поднася наистина нов материал из историята на старата ни литература — откриване на непознат старобългарски писател и задълбочено анализиране на творбите му. Той подчерта, че Матеич е проявил смелост, избирайки една почти непроучена тема в славистичната наука — „химнографията в старите славянски литератури и нейното отношение с византийската химнография". Той успешно доказва българския произход на книжовника Ефрем и в същото време поднася научно подготвен текст на произведенията му. За да стигне до този извод, дисертантът основно е проучил старобългарската история и историята на балканските народи. Той е изучил детайлно старобългарски език, палеография, текстология, запознал се е и с Търновската книжовна школа и видните ѝ представители. Проф. Ангелов даде висока оценка на композицията на труда, както и на трите приложения към него. Той подчерта, че приема изцяло доказателствата и изводите и изброи десет от основните заключения, изградени върху богат фактически материал. Рецензентът посочи и отговорното отношение на Матеич към изказаните хипотези, стремежа му да бъде точен и обективен, педантичния му подход към проучванията, умението му да вниква в подробностите. Накрая направи някои бележки и препоръки към автора.

В духа на горните две рецензии беше и тази на ст. н. с. Божидар Райков, който също смята, че Предраг Матеич дава първото научно описание на Хилендарския ръкописен сборник № 342 и съдържащите се в него творби на химнописеца Ефрем, с което доказва, че паметникът е български. Б. Райков отчете прецизното хронологизиране на ръкописа, работата на автора за разкриване народността на Ефрем и химнографското му творчество, както и задълбочения анализ на стилно-езиковите особености на старобългарския книжовник. Подчерта се добрата палеографска, текстологическа и езикова подготовка на Матеич. Накрая ст. н. с. Божидар Райков изтъкна, че Предраг Матеич се очертава като един от най-изявените българисти в чужбина.

И тримата рецензенти препоръчаха труда на американския учен — „Българският химнописец Ефрем от XIV в. Дело и значение" — да бъде отпечатан като самостоятелно издание.

Първото изказване по дисертацията беше на научния ръководител на Предраг Матеич акад. Петър Динеков. Той поясни, че дисертантът е работил самостоятелно, постъпвайки към поставените въпроси със строга научна последователност, подчерта умението му да се справя успешно с проблематиката на богатия фактически материал, дължащо се на добрата му подготовка в областта на старобългарския език, палеографията и химнографията. Доказателство за това са сполучливите преводи на химните.

Проф. Иван Дуйчев добави, че откритието е принос и за историческата наука.

Стефан Кожухаров се присъедини към високата оценка на рецензентите и на изказалите се, като посочи, че достойнствата на работата трябва да се разглеждат от няколко пункта — като откритие на един нов български автор и неговите произведения, като доказателство за съществуването на Търновската школа, а също така и от изследователска гледна точка, с различните методи на проучване. Приложенията към дисертацията Стефан Кожухаров определя като „сполучлив, малък научен подвиг, особено като се вземе под внимание, че е направен от чужденец".

Изказвайки съгласие с казаното дотук, акад. Емил Георгиев заяви, че трудът на Предраг Матеич е още едно доказателство за близостта на хората от различни страни в областта на науката.

Последна се изказа Климентина Иванова, според която изследването е плод на добрата подготовка на Матеич като медиевист и филолог. Тя оцени високото качество на превода и подчерта, че дисертацията допълва празното място в този жанр, чието изучаване е започнато неотдавна от Стефан Кожухаров.

С тайно гласуване Специализираният научен съвет по литературознание единодушно реши да направи предложение пред ВАК за присъждане научната степен „доктор на филологическите науки" на Предраг Матеич.

Й. Ст.

SOMMAIRE

150 ans de la naissance de Léon N. Tolstoï

Milka Botcheva — Certaines tendances de la prose tolstoïenne 3
Anghel Antchev — La guerre et ses personnages dans l'oeuvre de Léon Tolstoï et de Yordan Yovkov 17
Nicolaï Daskalov — Le thème de Napoléon chez Tolstoï et Zeromski 27

Profils

* * *

Christo Stéfanov — Lubomir Levtchev 37
Ephrème Karanfilov — L'homme en son époque 49
Isaac Passy — L'esthétique de Goethe 69
Ivan Slavov — La parodie dans le contexte de l'ironie moderniste 92
Ludmila Grigorova — Baudelaire. Conceptions esthétiques 103

Comunications scientifiques, documents

Lubéne Lubénov — Le système de rimes dans la poésie de Botev 114
Ekatérina Ivanova — Dimitre Dimov — années d'études. Université 122
Vassil Balevski — Les métamorphoses d'un thème 133
Nicolaï Dontchev — Lettres du prof. Luigi Salvini 134

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires de la R D A 142

Revue

Christo Yordanov — „Rencontre avec le passé" par Ghéorghi Tzanev 145
Ivan Radev — „Epoque contemporaine et héritage" par Pantéléï Zarev 150
Yordanka Kholévitch — „Vassil Droumev, vie et oeuvre" par Dotcho Lékov 154

Chronique

* * * — Soutenance de thèse pour l'obtention du grade de docteur ès lettres 156

СОДЕРЖАНИЕ

150 лет со дня рождения Л. Н. Толстого

Милка Бочева — Некоторые тенденции в толстоевской прозе 3
Ангел Анчев — Война и ее герои в творчестве Льва Толстого и Йордана Йовкова 17
Николай Даскалов — Тема Наполеона у Толстого и Жеромского 27

Профили

Христо Стефанов — Любомир Левчев 37

* * *

Ефрем Каранфилов — Человек и его время 49
Исак Паси — Эстетика Гете 69
Иван Славов — Пародия в контексте модернистской иронии 92
Людмила Григорова — Бодлер. Эстетические взгляды 103

Научные сообщения, документы

Любен Любенов — Система рифм в поэзии Ботева 114
Екатерина Иванова — Димитр Димов — годы учения. Университет 122
Васил Балевски — Метаморфозы одной темы 133
Николай Дончев — Письма проф. Луиджи Сальвини 139

Из зарубежной печати

Литературные журналы ГДР 142

Обзор

Христо Йорданов — „Среща с миналото“ Георгия Цанева 145
Иван Радев — „Съвременност и наследство“ Пантелея Зарева 150
Йорданка Холевич — „Васил Друмев — живот и дело“ Дочо Лекова 154

Хроника

* * * — Защита докторской диссертации 156

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